

Observações sobre os retratos em Víctor Meirelles¹

Rosângela Miranda Cherem²

Participantes dos projetos Academicismo e Modernismo em Santa Catarina³ e

Corpus e Opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina⁴

Resumo: Coleção de retratos ou regime de verdades situado na própria pintura, os rostos e corpos de Víctor Meirelles indicam inquietações plásticas que mais misturam do que rompem as diferenças entre as convenções acadêmicas e as experimentações vanguardistas. Em diversas de suas telas e estudos, relacionando a obra de arte à sobrevivência das formas, observa-se alterações pertencentes ao ciclo de esvaziamentos e renovações, esquecimentos e renitências. Encenando os procedimentos pictóricos como uma aparição que perturba a superfície pictórica, pode-se reconhecer aí uma operação que apresenta a imagem como semelhança deslocada que atua em des-tempo, constituindo-se como um trabalho de auto-referencialidade ou meta-pintura que relaciona o mais remoto ao contemporâneo, vetando ao presente a prerrogativa da última palavra.

Palavras-chave: Imagem – Pintura – Victor Meirelles – Sensibilidades e Percepções

Um retrato como figuração onírica

Enquanto desfrutava uma bolsa de estudos como aluno da Academia Imperial de Belas Artes na Itália e na França (1853 a 1861), Víctor Meirelles (1832-1903) realizou uma série de pequenas figuras em óleo sobre papel denominadas *Estudo de Trajes Italianos*. Trata-se de um óleo sobre papel medindo 20,6 por 16,6 cm, figurando uma mulher com a cabeleira coberta por uma espécie de manto e cujo rosto está de perfil. Adentrando a tela, de costas para o espectador, a retratada sorri serenamente, enquanto seu olho castanho e amendoado se volta para um ponto lateral que escapa da cena pictórica. De modo incauto, parece seguir em direção a fundo azul noturno, que tanto remete a uma espécie de céu imatérico como a um olho gigante que em breve lhe trará. Seria só

um estudo, não fosse o fato de que, sem convergir nem divergir, parece intencionalmente tangenciar inúmeras outras problemáticas pertinentes à pintura em tempos que interrogam tanto os temas grandiloqüentes como os procedimentos acadêmicos mais convencionais, deslindando a relação entre superfície e profundidade e problematizando a aparente intenção documental e abordagem realista.

Diferentemente do espaço que lhe precedera na história da arte e que remete a uma perspectiva trazida do mundo exterior para dentro da pintura ou dos efeitos realistas produzidos pelos retratos que buscam uma equivalência com a reapresentação humana, seu gesto pictórico instaura uma dúvida associada à certeza documental, instalando certas confusões entre o estranho e o familiar. Também é

¹ Parte integrante da pesquisa Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina (coordenado por Rosângela Cherem e articulado com Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, coordenado por Sandra Makowiecky).

² Doutora em História-USP (1998) e Literatura UFSC (2006). Professora de Teoria e História da Arte no CEART-UDESC, coordena um Grupo de Estudos sobre Sensibilidades e Percepções, devidamente cadastrado no CNPQ, sendo que em conformidade com esta temática vem realizando pesquisas, orientações e publicações. O presente texto é parte integrante de uma pesquisa em curso e intitulada CORPUS E OPUS, ACADEMICISMO E MODERNISMO NA AMÉRICA LATINA, financiada pelo CNPQ.

³ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.

⁴ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.

diferente das sobreposições experimentais que lhe sucederam como o cubismo e o surrealismo, interessadas num novo modo de conceber profundidade e distância, capaz de refutar a certeza ocular e a geometria renascentista. Na série que prometia ser um estudo de vestimentas e tipos, o olhar é remetido às irresoluções que se escondem na precisão, desfazendo a evidência visual e problematizando a centralidade retiniana, procedimento este que parece ser potencializado pela enorme pupila que se coloca, ao mesmo tempo, como centro e fundo da pequena tela.

Portador de uma enorme determinação e incansável disciplina, Víctor Meirelles enviou centenas de trabalhos, entre cópias de obras famosas e estudos temáticos, como parte das exigências que lhe concederam três prorrogações, totalizando sete anos de estadia europeia, sendo muitos destes trabalhos apresentados nas exposições da Academia. Muito jovem quando chegou à Itália (1853-56), em Roma teve como colega um outro bolsista, Agostinho José da Motta e foi aluno de desenho de Tommaso Minardi, cuja formação era advinda da estética dos nazarenos, especialmente apreciada na primeira metade do século XIX. Foi neste mesmo período que pintou *A Flagelação de Cristo* (1856) e também fez uma cópia da *Balsa da Medusa* (1856-57). Em Roma, Florença e Milão é possível que tenha conhecido os retratos de Caravaggio, observando especialmente suas injunções dramáticas a partir do desenho e da cor no quadro em forma de escudo onde Perseu congelou Medusa ou pensado as implicações anatômicas e de panejamento em que Davi constata a derrota de Golias. Há ainda registros de seu fascínio pelos venezianos Tintoretto, Ticiano, Tiepolo, Giorgione Veroneze. Também foi neste triênio que executou um óleo sobre tela intitulado *Degola São João Batista*, além da série denominada *Estudo de trajes italianos*, feita em aquarela, crayon e giz ou óleo sobre papel de outra conhecida como *Estudo de cabeças*⁵.

Dito de outra maneira, enquanto o corpo desatento se dirige para uma espécie de pupila que o espera a partir de um fundo, afirma-se um fluxo figurativo que opera entre o documental e o imaginativo. Enquanto o rosto é sugado pela intensidade da circunstância, a forma retratada torna-se protagonista de uma cena onírica, configurando-se como dramaturgia de uma estranheza que interroga a própria natureza do olhar. É nesta operação que incidem os jogos entre presença-ausência, proximidade-distância, aparecimento-desaparecimento, através do qual a obra se esconde ou adentra noutro

corpo, tornando-se coeficiente entre o olhante e o olhado. Ao que parece, segredo de um exímio retratista, capaz de provocar uma sorte de jorro exponencial de significantes, deixado ao alcance daqueles que o conhecem tanto como pintor de batalhas e paisagens, como sabem que sua pintura concede ao olho o poder de abrir na tela uma fenda que remete à consistência figurativa e demanda um *além-tela*. Constituído num *entre*, o espaço onde o rosto que se apresenta num dos estudos de trajes italianos acaba por destacar o fato de que toda pintura é mancha e que cada curva ou ângulo corporal, cada cor ou fragmento não passa de um delírio pelo qual a superfície da tela encena uma interrogação sobre a conversibilidade do mundo e a impenetrabilidade das coisas.

A vida póstuma das formas

Partindo da cena do corpo feminino que adentra uma forma enigmática, pode-se estabelecer uma relação entre Victor Meirelles e outros pintores da América Latina, situados entre meados do século XIX e primeira metade do XX. Ao problematizar a distância e o olhar, muitos deles permitem reconhecer que as convenções acadêmicas e as experimentações vanguardistas mais se mesclam do que se rompem, remetendo à persistência de certas investigações plásticas. Assinalando a relação da figura com um fundo, onde a distância com o divino é abordada como uma espécie de aproximação empática, no período aqui recortado, é possível reconhecer a persistência das formas femininas sob um segundo plano chapado e dramático. A este respeito, merece destaque a série de Nossa Senhora das Dores, também conhecidas como *Dolorosas*, cujos rostos evidenciam uma aura que se apresenta na forma de um círculo amarelo e envolvente, que vibra ao redor da cabeça ou atrás do conjunto do corpo. Figuras vestidas com sobriedade e cobertas com solenidade por mantos ou véus, situam-se de frente e dirigem-se diretamente para o espectador, duplicando sua santidade na cor reluzente e ensolarada que lhes acompanha e precede desde um mais atrás, um mais além ou desde um sempre. Combinação entre as qualidades testemunhais, regidas pelos princípios mais realistas e as qualidades simbólicas, regidas pelos consentimentos mais imaginativos, observa-se certas confluências muito peculiares entre vigília e sono ou entre aparência e aparição.

Assim, na tradição imagética latino-americana, o estudo de traje italiano de Victor Meirelles pode compor uma série onde também se encontram as *Dolorosas* de Epifanio Julián

⁵ ROSA, Ângelo de Proença & outros. *Victor Meirelles de Lima, 1832-1903*. R.J.: Pinakothek, 1982, pág. 55 e segs.

Garay Y Caicedo (Colômbia, 1849-1903), pintor de retratos femininos e imagens de Nossa Senhora das Dores que em 1882 obteve como prêmio uma bolsa para estudar na Europa. Do mesmo modo, pode-se incluir a série de Antonio Salas Aviles (Equador, 1784-1860) que além de retratista, aos 14 anos já pintava temas religiosos na igreja de Quinche com outros artistas, tornando-se também restaurador de quadros e conhecido pelas *dolorosas*. Também se pode apontar Antonio Salgueiro (Equador, 1868-1935), procedente de uma família de pintores que estudou em colégio jesuíta e antes dos vinte anos já havia instalado seu próprio estúdio, dedicando-se ao livre exercício de sua arte e tendo como base preferencial a religião, além de retratos e trajés. Depois de viajar pelo Chile, ao voltar obteve uma bolsa para especializar-se em Roma e Paris. Há ainda o caso de Gonçalo Carrasco (México, 1859-1936), pintor formado na Academia de San Carlos e aluno de José María Velasco, sendo que além de retratista era também pintor de temas religiosos e que renunciou a sua vocação artística depois de se tornar jesuíta. Ratificando a potência barroca na arte da América Latina, Santiago Rebul (México, 1829 - 1902) tornou-se conhecido especialmente através de temas religiosos, obtendo bolsa para estudar em Roma durante seis anos, sendo que neste período seus quadros eram inspirados nos pintores renascentistas enviados ao México para mostrar seu desenvolvimento⁶.

Pelo lado europeu, prefigurando a noção surrealista de beleza convulsa, conforme o diria Breton e da noção de informe e crueldade, conforme o diria Bataille, Odilon Redon (1840-1916) dedicou-se a uma série de pupilas flamejantes, sóis noturnos e plantas ou balões bizarros, onde o olho iria se afirmar não como verdade e revelação, mas como máquina de produzir delírios e ironias mutiladoras, refutando a integridade em detrimento da avaria e da decomposição. Do mesmo modo, fiel ao surrealismo, dono de um imaginário fértil e desconcertante, nos mesmos anos em que Roger Caillois problematizou o falso olho dos ocelos, presentes nas asas das borboletas e penas de pavões e Freud teorizou sobre o princípio da alteração, René Magritte (Bélgica-1898-1967) problematizou a pintura não como representação e nem abstração, mas como um recurso capaz de tornar a ilusão uma realidade situada numa cadeia infinita de significantes, reconhecendo o olho como uma máquina capaz de produzir imagens com efeitos desorientadores.

Pensando a relação da obra de arte com o tempo e a sobrevivência das formas, o fluxo de suas metamorfoses e variações, esvaziamentos e renovações, bem como o inderminável ciclo de esquecimento e retorno a que estão sujeitas, Didi Huberman chama atenção para uma espécie de sobrevivência póstuma das formas que comparece nas imagens artísticas⁷. É neste cruzamento que parece fazer sentido a cena do corpo feminino e a pupila de Victor Meirelles: entre a potência devocional das imagens barrocas como distante aparição e os estranhamentos e alterações surrealistas. Nesta espécie particular de intervalo, tanto o pintor como o espectador são lançados a uma profundidade indicada como um reino longínquo, onde as coisas e acontecimentos jamais se relacionam nem se equivalem. Aludindo a uma espécie de desmaterialização da superfície pictórica, bem antes que os ready mades e as assemblagens pudessem ser assimilados como obra de arte, os procedimentos pictóricos ali contidos lembram que o que vemos nunca é aquilo que vemos, sendo neste ponto que incide o que resta daquilo que não se pode compreender.

Um retrato como enigma figural

Considere-se um outro retrato, agora apresentado como um enigmático perfil debruçado sobre uma almofada e cujo rosto não é nem jovem e nem velho, nem masculino e nem feminino. Adornado por uma cabeleira rala que alcança o ombro, permite imaginar o repouso de um dandi excêntrico com uma única e discreta argola na orelha direita, quem sabe os delírios de um extravagante boêmio de olhos encovados pela existência insone e desregrada. Mas a palidez lunar daquela face logo faz lembrar alguém mal adormecido ou sonâmbulo, talvez ferido num duelo ou gravemente enfermo. Depois, olhando o alvo colarinho masculino, pode-se suspeitar do retrato de uma austera beata ou a representação de uma infeliz solteirona. Talvez estejam sendo referidas as alucinações de uma prostituta após um aborto mal sucedido ou as desastrosas complicações de uma parturiente. Conjecturando sobre a compleição magra do corpo, seria admissível deslindar o desfecho de uma moribunda tísica ou sífilítica.

Mas um detalhe definitivo, vindo de fora da tela, impõe fim aos devaneios acerca dos possíveis destinos que inundam os olhos capturados por aquele óleo sobre tela em formato ovalado, medindo 50,5 por 61,2 cm e assinado discretamente na altura mediana do lado

⁶ MAKOVIECKY, Sandra & CHEREM, Rosângela. *Academicismo e Modernismo na América Latina*. Florianópolis: UDESC, 2008, CD-ROM

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tempo: História del arte y anacronismo de las imagenes*. nos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, pág. 83 e segs.

direito. Trata-se de *A Morta*, pertencente ao acervo do Museu Víctor Meirelles em Florianópolis. Aos poucos a experiência visual acaba sendo assimilada pelo conteúdo da legenda. É quando finalmente os sinais que compõem o conjunto da tela se ressignificam pela textura porosa e mortiça, a temperatura cadavérica e as cores tumulares e ausentes de brilho. Agora já não se trata apenas de uma cabeça vista lateralmente, mas de um corpo depositado para o descanso final, cujo travesseiro, fosco e sobriamente adornado, insiste em lembrar uma ausência de aconchego. Então a surpresa dá lugar à constatação: é uma cena fúnebre que se apresenta naquele busto deitado, mas disposto de modo que o inerte, personificando a morte, está à altura de quem o observa.

A partir do reenquadramento do olhar ajustado ao escrito, o olho volta a mapear a lateral direita do rosto, num espaço entre a testa ampliada, talvez pela queda capilar, e o queixo alongado, talvez pela abertura involuntária da boca. E assim surge o que parece ser um circuito vital interrompido: orifícios inoperantes por onde os cheiros e sons não são mais sentidos, tanto como o visto não pode mais ser dito. Entre os lábios pálidos e o nariz afinado, salientado pela narina dilatada, a constatação de algo que não pode mais ser alcançado pela consciência diurna. Sobre essa aparência, a sobancelha, como os cabelos e a vestimenta, apenas assinalam o fundo diluído e ausente de perspectiva, através do qual cabe imaginar sem maiores esforços, o outro lado do rosto, como se a superfície carnal estivesse ao alcance de quem melhor se reposicionasse para enxergá-la por inteiro.

Buscando elementos para uma iconologia mais sofisticada, recusando a substância artística e a leitura ontológica que tornam a imagem refém de significados já dados, o filósofo-historiador Hubert Damisch⁸ registra o jogo de implicações recíprocas entre o que vê e o que é visto, remetendo a uma história de sensibilidades e percepções sobre a experiência visual e considerando tanto as latências como os recalques, as renitências como as dessemelhanças, os vestígios como as potências. Na mesma clave, concordando que o que vemos, vale por tudo aquilo que nos olha, Didi-Huberman reflete que *A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo(...). O que a terra preenche quando o rosto é escavado(...)*

*é o que o retrato, com outros meios e para outros efeitos, preencheria também(...) um rosto que se ausenta: nos dois casos, uma morte significa-se pelo esvaziamento.*⁹

As refrações de um pintor

Muito se fala que Víctor Meirelles pintou seus quadros com base documental, priorizando os fenômenos do mundo visível. Inúmeros registros dão conta da exaustiva pesquisa de observação e do rigor no trato das evidências para a constituição de cenas históricas e das composições paisagísticas. É o caso da *Primeira Missa no Brasil* (1861), nascida após três anos de estudos minuciosos de várias obras européias com temática semelhante, além da leitura cuidadosa da carta de Pero Vaz de Caminha. Também é o caso das cenas navais como de *Humaitá* e *Riachuelo*, quando o pintor instalou seu ateliê por seis meses num navio da esquadra brasileira, durante combates com o Paraguai em 1868. Mesmo no caso de *Moema* (1866) é importante lembrar que a cena pictórica foi composta a partir da leitura do poema épico de Santa Rita Durão¹⁰.

Porém, no caso de *A Morta*, impossível ignorar a presença das frestas ou fendas, abismo entreaberto em seu rosto pelo olho que, não mais podendo ver, ainda continua em posição de quem permanece vendo. Igualmente impossível ignorar sua boca lembrando a palavra que se apaga com o último sopro de respiração, tragada pelo instante infinito em que ocorre a derradeira ultrapassagem, devorada com o último ruído e expelida com o último sopro. Buracos reconhecidos não apenas como passagem entre interior-exterior, mas por onde se é tentado a expiar o mais estranho e misterioso instante, que remete à experiência única e intransferível e recorda aquilo que não se pode ver duas vezes, lembrando o mais impenetrável dos lugares, espaço sem tempo para onde tudo conflui. Olho e boca entreabertos mas vistos de lado, objetos visuais inacessíveis, orifícios que existem mas que não podem ser encarados de frente, enigma sobre o inapreensível, que registra a presença do infinitamente ausente e autoriza um olhar pelo desvio, guardando os mistérios daquilo que um dia tudo tragará. Ponto inaproximável entre o pensamento e o apagamento, entre o orgânico e o não mais, ausência e vazio que não se deixam penetrar, portal inelutável do que não se pode confrontar.

.....

⁸ DAMISH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris, Flammarion, 1993.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, v. 09, n.º16, p. 62 a 82, maio de 1998.

¹⁰ ROSA, Ângelo de Proença & outros. *Victor Meirelles de Lima, 1832-1903*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, pág. 55 e segs.

Bem verdade que a construção desta poética está relacionada à desmaterialização da beleza pelos românticos, os quais confrontavam a verdade ocular de modo mais contundente e faziam emergir na obra de arte, não apenas as retomadas religiosas, como as denúncias e envolvimento políticos, além das reações ao efeito da sociedade industrial que anulavam todo um mundo da tradição e do primor artesanal. Levando a termo sua formação, no sentido de processar as sensibilidades e percepções artísticas delineadas desde fins do século XVIII e que se estendiam ao longo do século XIX, Vítor Meirelles parece ter trabalhado a confluência de tais estéticas em sua fatura durante os anos de sua estadia européia. Porém, menos do que nos enredos religiosos ou históricos, é nos retratos que suas inquietações pictóricas mais irresolutas adquirem novas proporções, possivelmente à medida em que visitava museus e galerias e incorporava ou recombinava soluções, quer através dos exercícios produzidos em aulas, quer através dos debates e disputas que tomava conhecimento, ainda que como estudante estrangeiro.

Coeficiente entre o realismo ótico e a fatalidade romântica, a contemplação calculada e a intensidade da imaginação, merece destaque a involuntariedade expressiva do rosto da mulher morta e sua economia cromática, priorizada pela riqueza de nuances do preto e do branco. Assim, aquela pequena tela em formato de camafeu, antecipação da fotografia tumular, pode ser pensada pela sua singularidade irreduzível e como sutileza que remete à problemática das significações que incidem sobre a obra de arte, devolvendo-lhe inquietações e sobrecargas como atributos que lhe permitem ser problematizada pelo jorro exponencial de significantes. Segredo de um retratista, deixado ao alcance daqueles que o conhecem como pintor de cenas e paisagens, assinalando que sua pintura concede ao olho o poder de se mover e se deter sobre dimensões guardadas para além do ponto onde as linhas convergem.

Um retrato como proliferação

Quando Victor Meirelles nasceu, a Ilha-capital de Santa Catarina era uma vila iluminada com óleo de baleia, tinha menos de novecentos prédios e cerca de 41 quarteirões. Ainda não tinha completado 15 anos quando Jerônimo Coelho, em missão do Governo Provincial, prestou atenção em seus desenhos de paisagens e o recomendou para Academia Imperial de Belas

Artes aos cuidados do professor Félix Emile Taunay, ex-aluno de Debret. O conjunto das experiências que viveu nesta importante Instituição deve ter sido definidor tanto para suas escolhas poéticas como pessoais, sendo ali que o jovem provinciano cursou pintura histórica com o Diretor da Academia, Manuel de Araújo Porto Alegre, tornando-se seu protegido e obtendo por três vezes a renovação de uma bolsa de estudos na Europa, onde além dos retratos exercitou também cenas religiosas, mitológicas e históricas. Tinha 21 anos quando chegou a Itália, trocando constantes correspondências com seu orientador brasileiro que o aconselhava: *estude bem a teoria da sombra e a perspectiva; porque sem estas bases muito terá de lutar e a elas deverá o perfeito conhecimento das modificações da luz, dos planos dos relevos; copie desenhos cenográficos, porque neste estudo está o do fundo dos painéis (...)*. Em outra recomendação, Araújo Porto Alegre frisava: *Estude o nu, estude anatomia, e veja se toma Mr. Delaroché por mestre, que é hoje o pintor mais filosófico que conheço*¹¹. Quando chegou à capital francesa aos 24 anos, procurou atender Bebendo no pensamento plástico dos românticos e também dos acadêmicos, teve oportunidade de frequentar o Louvre por mais cinco anos. Ainda neste período, após três anos de estudos minuciosos de várias obras com temática semelhante e da leitura cuidadosa da carta de Pero Vaz de Caminha, tornou-se o primeiro brasileiro a participar do Salon com a **Primeira Missa** (1859 a 1861).

Os anos que se seguiram a seu retorno ao Brasil registram tanto sua docência na Academia Imperial de Belas Artes, como um grande envolvimento com a produção pictórica de seu meio. Todavia, em várias ocasiões as percepções artísticas européias parecem ter-se alterado, tal como acontece com as telas **Casamento da Princesa Isabel** (1864), **A Coroação da Princesa Isabel** (1867) e **Retrato de D. Pedro** (1877). De maneira bastante evidente, tais eventos são vistos de longe e os protagonistas parecem destituídos de vigor. Uma espécie de distanciamento impede de alcançar a densidade solene e espetacular das cerimônias, sendo que, ao contrário da cena religiosa, ali não há mistério, mas um silêncio que diminui o vivido, incidindo sobre uma pompa inconsistente e vazia. Assim nem a densidade trabalhada pelos românticos, nem os cânones neo-clássicos, nem o realismo ótico sofisticado à maneira de Courbet parecem dar potência ao que se passa nos trópicos.

Já no caso de **Moema** (1866), obra composta a partir da leitura do poema épico em que uma indígena morre enquanto vê seu amor

¹¹ Conforme carta de Araújo Porto Alegre, datada de 6 de agosto de 1855. In: ROSA, Ângelo de Proença & outros. Victor Meirelles de Lima, 1832-1903. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, pág. 37

português partir com sua irmã, a imprecisão intencional do traço e o efeito de informidade matérica obtida pelo uso habilidoso do pigmento pictórico produzem o sentido passional que resulta no desmantelamento de uma vida. Possivelmente há um diálogo com as batalhas de Delacroix e os desastres de Gericault; sendo que foi esta sensibilidade aguçada que parece tê-lo levado a passar alguns meses pintando **Riachelo e Humaitá** (1869) in loco num navio, numa exaustiva pesquisa de observação e rigor no trato das evidências para a constituição de cenas históricas e das composições cenográficas e paisagísticas. É esta busca pela elaboração de algo mais denso e pouco palpável, bem como o processamento de uma complexidade mais profunda que parece emergir com vigor uma década adiante, quando em **Batalha dos Guararapes** (1879, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, coleção MNBA-RJ) Vítor Meirelles pintou a variedade étnica que compunha e fazia nascer a identidade nacional.

Dizendo de outro modo, enquanto num ateliê de Florença, Pedro Américo pintava para a Exposição da Academia Imperial de 1879 um tema recente naquela que seria apontada como a maior tela de cavalete do Segundo Império (**Batalha do Avaí** media 5,00 x 10,00 metros), **Batalha dos Guararapes** (5,00 x 9,25) foi concebida conforme um *pathos* que trazia uma carga de passado mais distante e fundadora da própria nacionalidade. Sua elaboração tem a ver com uma pesquisa que demandou uma viagem a Recife e durou três meses até que a tela se transformasse na *visão de uma batalha ocorrida às 17 horas do dia 19 de abril de 1648*. Nesta ocasião 2500 combatentes teriam conseguido expulsar definitivamente de Pernambuco os 4000 holandeses ali instalados. Trata-se de um confronto étnico, onde aparecem como protagonistas Vidal de Negreiros montado num cavalo, Felipe Camarão (Poti) como governador das Índias Ocidentais e Henrique Dias como governador dos pretos e criolos, sob o qual tomba o coronel holandês keeweer. A tela foi desenvolvida entre 1874-1878, depois de milhares de estudos e esboços, especialmente de corpos e cabeças, dos quais 761 estão arquivados no MNBA¹².

A crítica de arte do período apontou o aglomerado confuso das figuras, além da falta de movimento, ausência de sangue e de dramaticidade que seriam próprios à cena, destacando a repetição dos rostos e a insistência das mãos fechadas. Para além da acusação de plágio, tanto desta cena de combate, como de

Moema e Primeira Missa noutra ocasião, alguns reconheceram a batalha como uma encenação teatral, enquanto outros viram nela uma espécie de peça para rir, sendo que para Gonzaga Duque tratava-se de uma alegoria do sentimento nacional contra os soldados holandeses. O artista respondeu que pretendia apenas chamar atenção para os personagens principais em detrimento dos aspectos pitorescos, destacando a nobreza dos heróis e a grandiosidade dos envolvidos.¹³ Mas para além da polêmica produzida na época, a reconhecida equivalência dos rostos pode ser alcançada como uma percepção que recoloca o problema da aparência e a aparição, conjugando a bravura e a violência, o imóvel e o movimento. Produzidas pelos jogos de sombreado, tais elaborações parecem confirmar um desejo de ultrapassar a presença redutora das coisas para situá-las naquilo que funda e solapa o fenômeno do visível. Assim, na observação aguçada daquilo que entendia como a fonte originária da composição racial brasileira, parece enfatizar um repertório aberto às novas experimentações plásticas e ao mundo sensível que se ampliaria com o advento da eletricidade, da fotografia e do próprio cinema.

A elaboração da realidade figural

Seguindo um raciocínio semelhante ao efetuado por Roland Barthes¹⁴ para fazer uma distinção entre obra e texto, pode-se conceber também uma diferença entre obra e imagem. Enquanto a obra se inscreve no domínio do verificável e da classificação, delimitando-se pelos enquadramentos e filiações ou pertencendo à ordem do instituído e do significado, a imagem impõe fraturas, travessias e disseminações, aceitando a reflexão não como um produto da consciência, mas do pensamento que opera por incessantes lances de refração. Enquanto a obra se inscreve no domínio da coleção, conformando-se a certos espaços e circuitos mesmo que permaneça silenciada ou apagada, imóvel ou esquecida, a imagem é aquilo que cintila num repertório serial, constituído por e constitutivo de certos jogos de rebatimento na qual a diversidade se apresenta não como sucessão mas como uma espécie de derivação sem original, ao mesmo tempo combinada e difusa, articulada e proliferante. Assim, se a obra pode ser pensada como produto de cultura, como imagem ela é sempre o seu desvio, pois ao recolocar certas perturbações e dissimetrias torna-se diferença que se inscreve como potência, assinalando uma singularida-

¹² ROSA, Ângelo de Proença & outros. Victor Meirelles de Lima, 1832-1903. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, pág. 87 e segs.

¹³ Rosa, Ângelo de Proença & outros. Op. cit. ,pág. 92 e segs

¹⁴ BARTHES, Roland. Da obra ao Texto. In: O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988, pág.71 e segs.

de que ultrapassa tanto a premeditação dos procedimentos e a intenção dos gestos artísticos, como permite inscrevê-la na infinitude de outras séries onde as diferenças coexistem e se rebatem.

Deste modo, para alcançar as pulsações próprias à obra, tanto como é preciso ultrapassar o varal cronológico, talvez seja preciso ultrapassar as questões de território e nação. É assim que se pode reconhecer que, mesmo cumprindo certas expectativas e atendendo encomendas, Victor Meirelles conseguiu ultrapassar o caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando em certas imagens todo um universo de inquietações e investigações plásticas que vinham sendo delineados desde um longo percurso do pensamento artístico. Ao perscrutar seus retratos pode-se então interrogar os recortes modernistas situados depois da primeira grande guerra como construção discursiva em grande parte associada à memória de seus protagonistas, interessados em se contrapor às academias de belas artes como meio para se afirmar numa situação de ruptura com a tradição. Considerando a originalidade como uma questão que merece ser encarada mais como efeito do que como procedimento, tudo indica que se as chamadas vanguardas adotaram freqüentemente bandeiras anti-acadêmicas como parte de seu desejo de *aggiornamento* é porque ignoravam ou esqueciam certas potências e choques produzidos por participantes de salões oficiais. Em outras palavras, mesmo dentro de certos circuitos oficiais as posturas inquietas e perturbadoras, já se deixavam ver bem antes daquilo que se delimitou como próprio às primeiras décadas do século XX.

Informações Complementares

Participantes do Projeto “Academicismo e Modernismo em Santa Catarina”

Sandra Makowiecky - professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC, Coordenadora do projeto Academicismo e Modernismo em Santa Catarina

Giorgio Vincenzo Filomeno - Acadêmico do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Marina Rieck Borck - Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Fernanda Maria Trentini Carneiro - Acadêmica do Curso de licenciatura em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista FAPESC

Participantes do Projeto “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”

Rosângela Miranda Cherem - Professora participante, do Departamento de Artes Plásticas e coordenadora do projeto de pesquisa “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”.

Kamilla Nunes - Bolsista FAPESC

Letícia Weiduschadt - bolsista FAPESC, bolsista PROBIC

Priscilla Menezes - bolsista PROBIC

Maximilian Tommasi - Bolsista PROBIC

Liliane Moreira Brignol - Bolsista Voluntária

