

No centenário de Pedro Américo

Pedro Américo, Pintor do Heroísmo Brasileiro

CARLOS MAUL

(Conferência proferida a 29-4-43, no Museu Nacional de Belas Artes).

A arte sempre foi um elemento nobre de construção social, um fator de elevação de sentimentos, e em cada país ela é a definidora de características nacionais no que concerne ao seu espírito. Por isso mesmo dela se servem os agentes subversivos para a corrupção do gosto e dos costumes, sabendo-a uma força poderosa de sugestão com domínio absoluto sobre as consciências. Considerando-a desse ângulo é que Wells, recentemente, num livro de fraudes históricas, afirma: "Não tentaremos aqui medir a parte que poderão ter na reconstrução e consolidação dos negócios humanos os ensinamentos e propaganda do internacionalismo trabalhista, os estudos e necessidades da finança internacional, as necessidades do grande comércio, ou as forças destruidoras de fronteiras como a ciência, a arte e o ensino da história. Todas essas coisas poderão exercer uma pressão combinada de que não será nunca possível separar as contribuições exatas".

Do seu ponto de vista o escritor britânico da extrema esquerda tem razão, porque nestes últimos vinte anos as nações que mais padeceram na sua vida íntima, as que mais suportaram desastres, foram, precisamente aquelas onde os pretensos reformadores puderam desenvolver com desembaraço as suas atividades daninhas, em especial no campo das artes plásticas e no da literatura em todos os seus ramos.

Quem quer que observe os fenômenos de desagregação em diversos sítios do planeta, neles encontrará, entre as causas genitrizes,

o maior ou menor ímpeto dos que dizem ser mister demolir o passado para que outros venham então levantar uma nova ordem sobre os seus escombros. E nesse capítulo, como a arte é fator de construção, dela se vão utilizando em sentido contrário, confiantes na técnica do engodo e no ilusionismo pérfido dos rótulos.

Advertidos, porem, das práticas malsãs, há os que reagem e se empenham em demonstrar que as obras de beleza teem o seu lugar ao sol e serão as únicas a marcar sem artificios a fisionomia de um povo e de uma época. Para Franz Werfel "arte era alguma coisa que tinha o seu lugar no sistema vital do homem, por satisfazer-lhe os desejos sublimes. Ele mesmo fazia parte desse sistema a que devia servir, da mesma forma que os pintores das épocas mais vigorosas que não pintaram para solucionar problemas da luz ou da forma, mas sim porque os fiéis precisavam de quadros que lhes recreassem os olhos e o coração". Em Winkelman, na "História da Arte na antiguidade", se encontra argumento idêntico. "Os filósofos que refletiram sobre as causas da beleza universal — escreve esse profundo revelador do mundo helênico ao Ocidente — ao tratar de descobri-las nas coisas criadas e fazê-las remontar às fontes da beleza suprema, fizeram-na consistir num perfeito acordo das criaturas com seu fim, numa relação harmoniosa das partes entre si e do todo com suas partes. Mas como essa definição da beleza o é também da perfeição, qualidade de uma ordem demasiado elevada para que possa convir à humanidade, resulta daí que a nossa idéia da beleza universal é indeterminada, que nasce em nosso espírito da reunião de um certo número de conhecimentos particulares. Quando esse conjunto de conhecimentos é exato, bem ligado e combinado, nos dá a idéia mais alta da beleza humana; idéia que podemos, todavia, exaltar, tornar mais pura em virtude da nossa capacidade de elevar-nos acima da matéria".

Vale ainda como subsídio de oportunidade o conceito de Lessing: "A pintura, como meio de expressão, pode traduzir a fealdade, mas como arte não pode representá-la". Aliás, ela é essencialmente poética, quaisquer que sejam os temas, prevalecendo, entretanto, a beleza como fundamento de todas as suas manifestações.

Nesse particular, Lessing no seu "Laocoonte, ou os limites da pintura e da poesia", firma uma orientação: "O primeiro a fazer o

paralelo entre a pintura e a poesia foi homem de gosto delicadíssimo, que sentia que essas duas artes produziam nele impressão análoga. Viam que uma e outra nos mostram como presentes coisas ausentes e dão realidade à aparência. Um segundo, querendo penetrar a razão desse agrado, descobriu que tanto em uma como em outra, o mesmo agrado partia de uma origem comum. A beleza, cuja noção imediata nos vem dos objetos, tem regras gerais que se aplicam a cousas diferentes: às ações e aos pensamentos, assim como às formas”.

Dentro desse critério que é, sem dúvida, o verdadeiro, pode-se medir a extensão da influência das artes plásticas nas sociedades humanas que nelas exprimiram em todos os tempos as suas emoções, os seus entusiasmos, a sua visão da natureza e da criatura. No que se refere ao Brasil e apesar das dificuldades opostas não raro às ascensões dos artistas honestos e sinceros, a luta entre estes e os demolidores tem sido áspera e às vezes com perspectivas de vitória dos últimos, mercê dos recursos de propaganda postos a seu serviço. Há mais ou menos dois decênios ainda as exposições de pintura constituíam motivo de júbilo para os moços que nelas conquistavam prêmios. Essa juventude que deu alguns valores culminantes forjava o seu renome com obras magníficas, dizia ao que vinha, preocupava-se com a grandeza da terra, orgulhava-se de interpretar os assuntos cívicos, e criava uma galeria opulenta em que figuravam todos os gêneros.

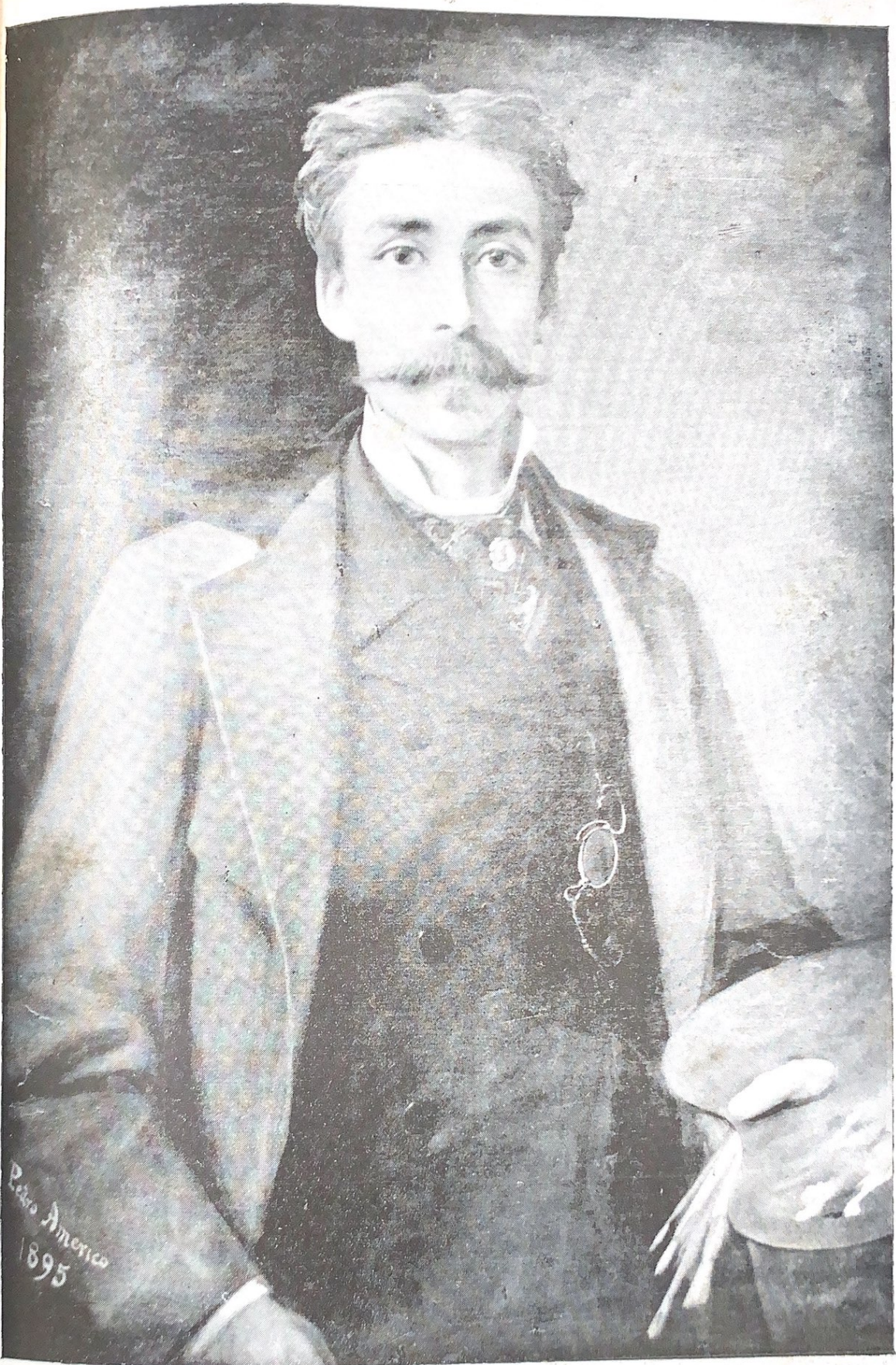
Correndo os olhos nas páginas da “Arte brasileira” e nas dos “Contemporâneos” de Gonzaga Duque verifica-se o que significam para o esplendor da nossa cultura esses esforços solitários num ambiente pobre de estímulos. Nem por isso deixaram eles de produzir, os antigos e os modernos, com otimismo, e daí a sua fecundidade e o fulgor do seu legado às pinacotecas públicas e particulares. Quem quer que possua uma parcela de noção do papel das artes na pedagogia contemporânea e que lhes não ignore o avassalante influxo na cultura das massas, não poderá concordar com os desvios intencionais daqueles que estariam logicamente obrigados a dar o adjutório da sua inteligência às empresas de elevação espiritual do povo. Dir-se-á, para absolver esses pintores de culpabilidades, tácitas ou explícitas, com os adversários da ordem social vigente, que eles não

são políticos e que os seus quadros modernistas exprimem um processo violento de sensacionalismo, um meio de provocar atenções que antes lhes foram esquivas.

Tratando de certo artista nosso patricio, numa biografia louva-minheira, a revista "Time", de Nova York em seu número de 12 de Agosto de 1940, à página 37, tem estes períodos que dispensam comentários: "Logo em seguida fez dinheiro pintando retratos favorecidos de viúvas ricas do Rio de Janeiro e criou para si uma modesta reputação de retratista... Mas os salões do Rio de Janeiro ainda lamentam os seus temas negreiros e preferem os retratos "laqueados" da sociedade. Para ganhar dinheiro ele ainda os pinta". O sistema é velho e desacreditado. Baudelaire usou uma cabeleira verde, e Teófilo Gautier um colete vermelho e um turbante para espantar a burguezia. Deles, todavia, só ficaram para a posteridade os livros representativos do seu gênio, as suas páginas de beleza. E indo mais longe, encontraremos o caso de Erostrato que incendiou o templo de Diana em Efeso para que a História lhe guardasse o nome com um crime já que o não faria com a sua mediocridade...

Conta-se que nos Estados Unidos, — nos arraiais modernistas bem entendido — entrou em uso a norma de explicar-se aos espectadores as telas expostas colocando-se-lhes ao lado da moldura um roteiro descritivo das suas minúcias e da sua significação. Será uma originalidade, mas nada lhe tirará o cunho humorístico, e por mais sugestivas que se apresentem as palavras, o observador não irá além das suas próprias emoções na análise do que tiver diante dos olhos. Esse método não destruirá na alma humana o sentido da compreensão de uma obra de arte. "Um quadro é como um rei — dizia Ruskin — deve falar antes de mais ninguém". Tudo o que sair disso é artificial e supérfluo. Não conseguirá convencer do contrário do que se contempla, nem demonstrar que um porco é apolíneo.

A propósito, e para reforço desta tese, convem recordar dois episódios, um ocorrido no nosso Salão, no setor dos modernistas, e outro com Picasso, o velho espanhol que ajudou a acanalhar a pintura na França. É este o primeiro episódio: um garoto de uns dez anos mais ou menos, acompanhava o pai numa peregrinação por aquelas salas com as paredes cobertas de provas da mais absoluta ausência de medida, de equilíbrio, de bom gosto. As vezes via coisas



PEDRO AMERICO — Auto Retrato



“VISÃO DE HAMLET”



“JUDITH E HOLOPHERNES”



"MOISÉS E JACOBED" (Fotos Carlos)

iguais às que garatujava nos seus cadernos escolares. Súbito ele fez esta pergunta:

— Papai, como é que ele vestiu as calças com aqueles pés inchados?

O pequeno tinha razão. O quadro representava uma cena rústica, com um boneco disforme, microcéfalo, ombros gigantescos, peito herculeo, pernas finas com calças coladas, e um par de pés que de modo nenhum poderiam dar passagem às pantalonas estreitíssimas.

É este o segundo episódio: Picasso, — ou Picassô, como dizem os que o supõem francês — recebeu em seu estúdio a visita de um rico estrangeiro que lhe conhecia a fama através de desbragada publicidade, mas lhe desconhecia os quadros. Viu muita coisa nos cavaletes e não gostou de nada. De repente, deu com uma linda cabeça de criança numa tela que era um grito de beleza no meio de um monturo. E indagou:

— Por que pintou o senhor esse retrato tão diferente do resto da sua pintura?

Picasso teria respondido com ar importante:

— Esse é meu filho...

A anedota proclama a intenção desse artista e a de outros da sua laia: deformar, corromper, estragar, o que há de belo no mundo, não deixar pedra sobre pedra, e fazer dos abortos o modelo da arte do futuro. Será a insistência no desenho de aberrações uma atividade dignificante para indivíduos de quem o Brasil deveria reclamar um trabalho nobre e fecundo, uma exaltação dos aspectos puros e formosos da vida, a fixação de encantos destinada ao aperfeiçoamento moral da coletividade?

Tenho a impressão de que os apologistas desse modernismo se divertem com ele e com a platéia num divertimento demasiado triste para os nossos foros de civilização. Convenhamos em que é penoso para nós o ouvir-se proclamar, fora de nossas fronteiras, que os espetáculos de um sub-Dacar pictórico são o Brasil que merece ser visto, um Brasil atacado de elefantíase, e que é isso passado, o presente e o futuro da nossa pintura.

Essa introdução era necessária no instante em que celebramos a glória de um dos maiores alvos do ataque desses vandalos, aquele a quem eles recusam todas as virtudes que assinalam a sua obra. Há um século, no dia vinte e nove de Abril, em Areia, na Paraíba, nasceu Pedro Américo. Gente boa e pobre lhe cercava o berço. Pobre e humilde lhe correu a infância no sertão triste. De uma feita, cientistas estrangeiros, desses que andavam antigamente à procura de segredos reveladores da riqueza do solo, passaram por aquela cidadezinha pitoresca e tranquila e descobriram no garoto que fazia desenhos um auxiliar de préstimo. Levaram-no para o interior, e esse fato despertou-lhe a consciência do seu futuro. O resto a História já contou com detalhes: Pedro Américo veio para a metrópole, cursou escolas de letras e de artes, fez-se homem, viajou pelo mundo mandado pelo Imperador.

Muito moço, apresentou as suas primeiras obras. Eram figuras de linhas perfeitas, carnes palpitanter, cor humana, qualquer coisa a vaticinar o que mais tarde sairia daquelas mãos de mágico. Pedro Américo não teve a existência plana dos mediócrs, nem tudo lhe correu suavemente, com o aplauso irrestrito dos contemporâneos. Os mestres, exceção de Porto Alegre — não o viam com bons olhos, com esses olhos carinhosos e puros dos que não invejam, dos que sentem na beleza do que vem dos outros como que o reconhecimento da beleza daquilo que eles próprios realizaram.

Agora, o que importa é o vencedor, o artista que se impõe à admiração pública com a magnificência dos seus poemas pictóricos. Um dos seus primeiros quadros é a "Carioca", nú em que ele pretende sintetizar a graça, a frescura, a vivacidade, a inteligência, a fragrância da mulher desta terra, e consegue o seu objetivo numa imagem de feições fortes, de carnção robusta, de expressão profundamente humana. Gonzaga Duque, dos críticos de outrora o mais atilado pela cultura e pela acuidade da sua maneira e do seu estilo, embora nem sempre justo nas suas apreciações, dá-nos da "Carioca" esta miniatura: "A "Carioca". a sua mais notavel das primeiras composições, recorda o Ticiano e o Veronez. A mão que a executa é privilegiada. Ele a fez na Itália, sob a impressão da Renascença. Tinha vinte e um anos. Ter vinte e um anos para a arte vale mais do que os ter para o amor. A "Carioca" bem no prova. É uma revelação em

que se encontra a alma apaixonada de um moço, em cujas linhas se percebe o calor de um sangue que referve, e nela tudo é grandioso na beleza, tudo equilibra no ardimento, na audácia, no inesperado”.

O crítico salienta, porem, o carater dessa obra de imaginação, e o faz em termos precisos. Pedro Américo era tido, como todos os da sua época, por um equívoco de julgamento, na conta de alheio ao seu país. Gonzaga Duque considera: “O artista, vibrado pela suntuosidade dos áureos tempos do Renascimento, pretendeu fazê-la nas proporções das obras imortais, mas, sem querer, deu-lhe a sua alma brasileira”. Essa nota é importante, porque responde aos que superficialmente consideram Pedro Américo um europeu, quando ele é apenas um grande pintor ocidental que com os métodos, a técnica escolástica dos mestres da Renascença incorporou o Brasil ao grupo de nações que se vangloriam de representativas da cultura do Ocidente.

É rica a sua obra sob múltiplos aspectos. Nela prima, antes de mais nada, o desenho, a segurança do traço, a solidez da construção, a justeza dos valores. Vem em seguida o colorista. “Quanto à cor — é ainda em Gonzaga Duque que se deve buscar a referência autorizada — esta ele a manteve nas melhores obtidas pela prática da palheta e nos processos em uso no seu tempo. Quando mesmo se lhe quisesse contestar esta qualidade, bastaria o quadro do “Avaí” para confirmá-la porque ali encontramos as mais extraordinárias gamas que podem ser arrancadas à matéria corante empregada na pintura a óleo, a variedade das tintas, a difusão das nuanças, e a multiplicidade dos tons que são de uma opulência admirável”.

Contesta-se a Pedro Américo muita coisa, porque é moda o diminuir-se o passado para realce do presente, como se fosse necessária a planície raze para que a atualidade resplandecesse e mostrasse o seu perfil. No entanto, ele não é menor do que os maiores do seu século, do que os maiores de séculos anteriores, e nas galerias da Europa ele se recomenda por si mesmo. Pedro Américo não tinha imaginação, asseveram os seus impugnadores de hoje, os que lhe confiscam o direito à sobrevivência no espaço e no tempo. E o que é senão criação pura, flor de imaginação, essa gloriosa “Mulher de Putifar”, e “David e Abizag”, e a sombria “Visão de Hamleto” e a “Judith e Holofernes”? Esses quadros não são simples reproduções

de modelos, mas composições em que entra o gênio poético do artista, o seu sentimento, a sua idéia. Esse Pedro Américo, porem, pertence à história da pintura universal, é de todos os povos, para a emoção de todos os povos. Há no entanto um outro, o que pertence ao Brasil mais de perto, o que deu eternidade ao nosso heroísmo. Temos aqui bem ao alcance do olhar a sua obra-prima: a "*Batalha do Avaí*".

Nas guerras antigas comandava-se na vanguarda. O chefe era sempre o alvo mais visado. As gravuras nos mostram os grandes capitães à dianteira das suas hostes, a pé ou a cavalo, o sabre ou a espada em punho, infundindo coragem, despertando energias, traçando rumos. Foram assim Péricles e Alexandre, Anibal e Cipião, e mais próximo de nós Napoleão que Meissonier immortalizou nessa atitude em suas telas. As armas modernas que se emboscam nas nuvens, nas aves metálicas que cospem fogo e ferro das alturas sobre as legiões em movimento, mataram essa modalidade estética do heroísmo pessoal e generalizaram o perigo que é o mesmo em qualquer parte das linhas, nas trincheiras ou fora delas, não escolhendo o foco de mira porque ele é um só em toda a amplidão das massas que se defrontam. Voltemos a esse passado que sugeriu a Robert de La Sizeranne a sua "Estética das batalhas" e que se perpetua nesta tela de Pedro Américo.

Contemplemo-la para um instante de compreensão. Ela reconstitue um momento da guerra, um momento de combate em que as forças brasileiras afirmavam o nosso poderio militar. Ali estão em jogo as armas da época, armas que pouco valem em face da bravura pessoal do soldado, porque a guerra era então mais o valor do indivíduo do que a potência do material bélico primitivo e de escassa eficiência.

Gritam nessa tela as cores vivas dos uniformes, movem-se as massas no tumulto da refrega, gemem feridos, estorcem-se fisionomias trágicas de agonisantes, cruzam-se baionetas, tilinta o aço das espadas, fogem carretas conduzindo mulheres e crianças, os cavalos corcoveiam e galopam, os generais avançam, atraem a soldadesca com o seu fascínio e o seu desprendimento. Reconhecemos alguns: Osorio no primeiro plano, mais ao fundo, à esquerda, com o seu Estado-Maior, o generalíssimo: Caxias. Sobre o campo envolto em



"Batalha de Avai"

fumo, sobre a tempestade de metralha, cobrindo a tragédia com o seu sorriso azul, um céu quase sem nuvens, sereno, infinito...

A esse quadro nada falta para ser perfeito. "Na "Batalha de Avaí" — escreve Gonzaga Duque — a força do traço, a sinuosidade das linhas, a expressão dos contornos, assumiram proporções que se poderiam dizer desvairadas, se no excesso não estivesse a grandeza empolgante do assunto". No "Combate de Campo Grande", outro episódio da mesma guerra, a sua virtuosidade é idêntica, é a mesma a sua técnica, e os resultados da execução são primorosos.

A pintura de batalhas exige do artista uma capacidade excepcional para a sua realização. Não lhe bastam conhecimentos da sua arte, é necessário que ele penetre a fundo na história, que saiba tirar dos fatos o seu sentido verdadeiro. Ele tem a Pátria na retina, e é com a visão da Pátria que ele perpetua os instantes do seu heroísmo. Poucos pintores desse gênero existem no mundo. A França os teve em maior escala: Gericault, Meissonier, Delacroix, Horace Vernet, Detaille. A epopéia napoleônica está nos quadros desses extraordinários transfiguradores do drama dos entrechoques humanos. Nenhum deles, digamo-lo sem vaidade, suporta um paralelo com o nosso patrício. A "Batalha do Avaí" é o melhor concebido e o melhor executado dos quadros de assunto militar de todos os tempos. E Pedro Américo, não tenhamos receio de parecer exagerados, é nesse gênero o maior pintor do Universo, porque ninguém o superou ou sequer o igualou no vigor da composição, na grandesa e no arrojo dos planos, no domínio absoluto que tinha dos segredos da sua arte. Ele foi, com efeito, o pintor do heroísmo brasileiro, aquele que nos deu a mais segura impressão do que foi a nossa gente naqueles dias de sangue e de lágrimas, quando o nosso Exército, nas charnechas mediterrâneas fazia milagres para a salvaguarda da nossa soberania em perigo.

Não houvesse Pedro Américo pintado essas jóias de inspiração bíblica que são os seus quadros hauridos nos versículos do Livro dos Livros, e os retratos de personagens famosas, e a cenas de costumes exóticos, e as figuras religiosas, e os tipos dos lugares por onde andou, e só essa "Batalha do Avaí" seria suficiente para a sua consagração, porque nela não há, apenas, uma obra de arte imensa, mas há, principalmente, o Brasil heróico e eterno na coragem cívica da sua raça de bronze.