

QUANDO SUBORDINADOS ROUBAM A CENA: A BATALHA DE CAMPO GRANDE DE PEDRO AMÉRICO¹

Maraliz de Castro Vieira Christo²

Na produção de quadros sobre a história do Brasil de Pedro Américo pode-se destacar duas vertentes: uma, consubstanciada pela tela *Independência ou Morte* (1887-1888), comemorativa da proclamação da Independência brasileira, e outra, pelas telas relativas à Guerra do Paraguai, *Batalha de Campo Grande* (1871) e *Batalha de Avahy* (1872-1877), assim como pelo quadro *Tiradentes esquartejado* (1893). Se a primeira realiza indiscutivelmente um discurso afirmativo sobre o herói, a segunda vertente problematiza sua representação.

HERÓI OU MANEQUIM?

Na *Batalha de Campo Grande*



Fig 1: Pedro Américo, *Bataille de Campo Grande*, 1871. Óleo sobre tela, 530 x 332 cm, Museu Imperial de Petrópolis.

¹ O presente artigo baseia-se em nossa tese *Pintura, história e heróis: Pedro Américo e “Tiradentes esquartejado”*, UNICAMP, 2005. A tese recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese Florestan Fernandes em 2006 (concedido pelo Ministério da Educação à melhor tese defendida em 2005 no conjunto das grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes).

² Doutora em História pela UNICAMP, Professora de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora

sua primeira tela histórica, o artista coloca-se ante a missão de apresentar um episódio, em que se sobressai D. Gaston de Orléans (Conde d'Eu e príncipe consorte) como comandante-em-chefe das forças brasileiras, no final da Guerra do Paraguai. Pedro Americo escolhe a cena da última grande batalha da guerra, ocorrida em 16 de agosto de 1869, quando os paraguaios, após serem perseguidos, contra-atacam, colocando em perigo a vida do Conde d'Eu ³. O pintor representa o momento preciso em que um ajudante-de-ordens procura protegê-lo, segurando-lhe as rédeas do cavalo, impedindo-o de prosseguir.

Assim o quadro é descrito no catálogo da exposição de 1872:

No alto e ao mesmo tempo no vertice da pyramide formada pelas figuras principaes, está Sua Alteza, cujo cavallo é rigorosamente soffreado pelo Capitão (hoje Major) Almeida Castro, que já traz ferida a mão esquerda, e o animal que cavalga prestes a sahir do combate.

A' direita do Conde, o Coronel de engenheiros Dr. R. Enéas Galvão, brada ao Capitão Almeida Castro largue as redeas que tem presas, dando-lhe ao mesmo tempo voz de prisão por ordem de Sua Alteza.

No fundo, e no mesmo plano vertical que passa pelos olhos do observador e pela dextra do General em chefe, vê-se o Major Benedicto de Almeida Torres; e um pouco á frente, mais á esquerda do observador, o Capitão (hoje Major) de Engenheiros Dr. A. E. Taunay, tendo em sua retaguarda o Tenente Coronel Moraes e mais além o clarim-mor do exercito, que tambem é retrato.

Na extrema esquerda vê-se, na parte superior do quadro, o Capitão de mar e guerra João Mendes Salgado, precedendo um corpo de infantes, que carrega corajosamente por cima da macega incendiada; na parte inferior o venerando Frei Fidelis d'Avila, em

³ Como se pode ler no diário do Visconde de Taunay: "Segunda -feira, 16 agosto (...) Era então meio dia. Sua Alteza estava debaixo do fogo de artilharia e fuzilaria, tendo feito espalhar o seu estado maior que, em grupo, havia por vezes attrahido a attenção dos adversarios (...) Sua alteza, sem demora, seguiu atraz e, quando se tornava mais renhido o combate junto a uma fileira de carros, passou por seu turno o ribeirão. Entretanto, tanto um batalhão paraguayo que se havia atirado n'um capão para escapar da nossa cavallaria, reformara-se e com tal furia carregára sobre um dos batalhões atacantes que certa vacillação e mesmo desordem manifestou-se, ficando por instantes em risco maior a vida do general em chefe." TAUNAY, Visconde de. *A campanha da Cordilheira – Diário do Exército*. Ed. Cia Melhoramentos, São Paulo, 1926, 1 vol. P. 198 a 199.

cujos braços expira exangue o bravo e jovem Capitão Arouca, ferido de uma bala paraguaya.

A' direita do painel, e um tanto ao longe, avista-se o General Pedra em luta com o barbaro que tentara perpassal-o com a lança; mais ao longe, no terceiro e quarto planos, Brasileiros e inimigos na mais encarnçada luta; e um pouco á frente do Pedra, quasi no primeiro plano, muitos inimigos, que resistem, ou fogem aos golpes dos nossos soldados.

As figuras paraguayas foram tiradas, mais ou menos esactas, mais ou menos modificadas pelas exigencias da composição dos muitos prisioneiros, e outros paraguayos, que estiveram nesta capital. Os uniformes e as armas brasileiras, bem como todos os objectos paraguayos, foram fielmente copiados do natural. (Para maiores esclarecimentos, consultem-se as primorosas descrições, apreciações ou analyses do painel, que correm impressas.)⁴

O quadro não é fruto de uma encomenda. Pedro Americo aproveita o entusiasmo nacionalista provocado pela vitória na guerra, para produzir uma obra sobre o tema. O governo já encomendara a Victor Meirelles, professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, dois quadros comemorativos aos feitos da Marinha, *Passagem de Humaitá* e *Combate naval do Riachuelo*⁵. Entretanto não havia encomendas relativas à participação do Exército. Seus principais protagonistas se fizeram perpetuar em retratos particulares, na ausência de grandes telas alusivas às conquistas coletivas⁶. Habilmente, Pedro Americo parece ter desejado conseguir o apoio de dois importantes seguimentos para a aceitação de seu quadro: a família imperial e o Exército. Ao mesmo tempo em que destaca a ação do Exército, representa a polêmica figura do Conde d' Eu - nomeado comandante das forças brasileiras,

⁴ *Catalogo das obras expostas no palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de Junho de 1872* – Rio de Janeiro. Typographia Nacional. 1872, p. 23-24.

⁵ Ver análise sobre as referidas obras em: CHRISTO, Maraliz de C. V. “Victor Meirelles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras”. _____. (org.). “Dossiê Pintura de História”. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MHN, v. 39, 2007. p. 167-189.

⁶ Sebastião Ferreira Soares (1820-1887), sob o pseudônimo de Arseos, expõe, no intuito de contradizê-la, uma idéia interessante para a não encomenda de uma obra sobre as conquistas do exército: “A opinião publica propaga que a mesquinha intriga politica que nos desune e enfraquece, e que actuou no espirito do governo para não encarregar a outro artista de representar sobre a tēla as memoraveis batalhas pelejadas nos campos paraguayos, porque em sua quasi totalidade os heróes que mais se distinguiram pertencem ao partido liberal; poderá ser que essa causa tivesse influido no espirito do governo, mas nós não a aceitamos (...)” ARSEOS. *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello...* Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871, p.45 e 47.

quando Caxias deixara o campo de batalha, considerando este a guerra já vencida. Terminado o quadro, o artista o expõe em seu ateliê, situado na AIBA, com eficiente estratégia publicitária, divulgando opúsculos⁷ e cartas favoráveis à obra, assim como uma biografia escrita por seu amigo de infância, Luis Guimarães Jr. Graças à visibilidade adquirida por seu trabalho, Pedro Americo consegue vendê-lo ao Ministro da Guerra⁸, Barão de Jaguaribe, em 28 de janeiro de 1872, por 13.000\$000 (treze mil contos de réis)⁹.

Batalha e tela foram comentadas pelo Visconde de Taunay (1843-1899), em suas memórias:

Depois da carga da brigada Hipólito e amortecido o fogo da bateria paraguaia, foi o passo varado pelos nossos que assaltaram à baioneta as oito peças. Tomaram-nas, após não pequena luta, corpo a corpo, e as foram atirando à água, cujo volume ainda mais cresceu nesse ponto, atravancado de grande número de cadáveres, carros, carrêtas e bois mortos.

Foi quando o Conde d' Eu por seu turno transpôs o ribeirão e, apenas do outro lado, correu gravíssimo perigo.

Um batalhão paraguaio, reformado a borda do mato, de lá saiu com terrível fúria e caiu sobre um corpo de infantaria atrás de cuja linha singela então nos achávamos.

Êste não resistiu ao ímpeto inimigo e debandou, deixando-nos absolutamente sem proteção. Vi-me perdido. O Conde d'Eu sacou da espada, no que todos o imitamos e pusemos os cavalos

⁷ São os opúsculos: ARSEOS. *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello, lente da cadeira de esthetica da Academia das bellas artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871. VASARI, Giorgio. *Analyse critica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo dos distinctos mestres Dr. Pedro Americo e Comm.^{dor} Victor Meirelles*. Rio de Janeiro. Typographia Universal de Laemmert, 1872. HUDSON, Octaviano. *Pedro Americo pintor de batalhas, descripção do quadro historico da batalha de Campo Grande*. Rio de Janeiro, Henrique Brown e João de Almeida edictores, 1871.

⁸ Em seu opúsculo, Sebastião Ferreira Soares, Arseos, aponta para o interesse de Pedro Americo seduzir o ministério da guerra como possível comprador para o seu quadro. ARSEOS. *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello...* Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871. Neste ponto estamos em total acordo com o que escreveu Vladimir de Oliveira a partir do texto de Arseos sobre as estratégias utilizadas por Pedro Americo. OLIVEIRA, Vladimir Machado de. "Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo", São Paulo, 2002 (Departamento de História da USP).

⁹ Fato divulgado em vários jornais, a exemplo do *Correio do Brasil*, 25/01/1872 e da *República*, 28/01/1872.

a galope, indo ao encontro da carga. Aí, porém, outro batalhão nosso, em desapoderada marche-marche, pôde a tempo repelir o ataque, encurralar os paraguaios, de novo, junto à beira do mato, onde o fuzilou com a maior energia.

Isto é que constitui o episódio do quadro de Pedro Américo, intitulado **Batalha de Campo Grande**, inverossímil, sem dúvida, nas posições forçadas, impossíveis até dos cavalos representados mas onde o risco foi, na realidade, muito grande para os que lá figuram.

O Príncipe montava bonito cavalo rosilho, animal porém, muito manso, dócil e calmo, no meio do fogo e que nunca se lembraria de empinar-se todo, tomando visos de verdadeiro repuxo, como imaginou o pintor. O capitão de voluntários, Almeida Castro pegou, decerto, no freio do animal, para embargar o passo ao Conde d'Eu; mas, se bem me lembro, estava então a pé e não cavalgava o fogosíssimo e agauchado bucéfalo desenhado no grande painel, pertencente hoje à Escola Militar da Praia Vermelha.

Enfim exagerações de artista. Nem lá havia frade algum, pois frei Fidelis de Avola se achava neste momento, no Estado-Maior do general Vitorino, Barão de São Borja.

Daquele segundo corpo de Exército eram os tiros que ouvíamos a cada vez mais próximos a nos anunciarem o final da vitória, após dia tão longo e cansativo, o triunfo da última das batalhas de toda a guerra do Paraguai. Depois dela, com efeito não se deram senão combates parciais e tiroteios, cada vez menos renhidos até ao último de Aquidabanigui, em que foi morto Solano Lopez.

Assim se haviam passado as coisas.¹⁰

Intui-se nas palavras de Taunay, além de certa aversão às exagerações de artista presentes na cena, a valorização do momento anterior ao retratado por Pedro Américo, quando, no seu dizer, O Conde d'Eu sacou da espada, no que todos o imitamos e pusemos os cavalos a galope, indo ao encontro da carga.

Em carta ao artista, Alfredo Taunay chegou a sugerir a mudança do episódio a ser imortalizado:

Curugnaty 22 de Dezembro de 1869

Amigo Pedro Américo

(...)

Aconselho lhe que tome o episodio da transposição do passo, não

¹⁰ TAUNAY, Visconde de. *Memórias*, São Paulo, Edições Melhoramento, s/d., p. 359.

só pela variedade que V. nos incidentes poderá dar ao quadro, como porque o primeiro escolhido por V. sera _____ (ilegível) reprodução de duvidas successivas, pois que todos a cada instante continham o principe.

(...)

O amigo distante

Alfredo Escragnolle Taunay.¹¹

A escolha, por si só, do momento em que os ajudantes impedem o avanço do comandante não nos parece muito favorável à construção de uma imagem grandiloqüente para o conde, o que foi percebido e questionado por militares a quem Pedro Americo solicitou ajuda na reconstituição de detalhes da batalha, a exemplo de Taunay. Entretanto, o que mais chama a atenção não é o rompimento da hierarquia, o fato dos comandados conterem o ímpeto do comandante, mas a forma como este último é representado.

Na composição do quadro, o artista utiliza, para o grupo do Conde d'Eu e seus ajudantes, a estrutura piramidal, tradicionalmente empregada visando destacar um personagem. Paradoxalmente, a figura esguia do conde está quase sem volume, não emanando dela nenhuma energia; a autoridade máxima das forças brasileiras está inteiramente nas mãos dos ajudantes. Fato percebido por Gonzaga Duque, um dos principais críticos atuantes no período, que se indaga:

...Creio que mais criteriosamente teria procedido a crítica se censurasse a posição afetada e muda em que o pintor colocou o herói do combate. Ai, sim, existe defeito. Américo procurando destacar do grupo a figura do príncipe deu-lhe o aspecto de um manequim vestido. A cabeça é muda, nenhuma contração dos músculos da face indica o heroísmo, ou a resolução; o seu olhar nenhuma relação tem com o que se passa; gesto do braço direito é duro e inexplicável, no entanto a figura de Almeida Castro é soberba, o seu rosto exprime coragem e audácia, a mão que agarra o freio do corcel montado pelo marechal é de um desenho correto, e tanto cavaleiro como cavalo formam um todo admirável pela fidelidade de desenho, pela verdade de expressão. Um lapso de revisão em uma obra-prima é o desaparecimento de uma insignificante estrela no firmamento.

¹¹ Pasta M149, Arquivo, Museu Imperial de Petrópolis.

Nada vale.

Dirão muitos; mas se esta figura não representasse o ápice do grupo dominante, porque aí é preciso pôr em prática o ditado – na guerra como na guerra, já que o artista foi convencionalista, sejamos também convencionalistas no convencionalismo.

O grupo principal deve ser perfeito, particularmente, na primeira figura.

*E foi aí, precisamente, que o artista vacilou*¹²

A idéia de manequim também está expressa no texto de outro articulista da época, Luiz Barbosa:

*(...) No centro do quadro destaca-se a figura do general em chefe, em que com a preocupação da semelhança, permita-se-nos dizê-lo, e pelo facto de tê-la conseguido quanto possível, a nobreza grandiosa de que a imaginação reveste os que se lhes oferece para heroes, não foi attingida. (...) Na musculatura dos paraguayos, semi-nús, como que quis comprazer-se o grande pintor em revellar seus profundos conhecimentos e observação conscienciosa da natureza, evitando sempre tornar-se duro na reproducção das articulações que, em vez de traduzirem a vida tantas vezes degeneram na rijeza dos manequins e automatos que se toma para modelos (...) Debaixo das fardas de nossos intrepididos guerreiros vê-se que ha gente, um corpo humano, que como que se sente mover dentro das roupas, e **o único vulto de todo o quadro que parece copiado de uma figura de barro e não modelado sobre o vivo, é o do principe.***

*Será que a muita preocupação natural do artista, de sobreexceder-se na representação do vulto principal da sua obra, prejudicasse a exactidão de seu pincel, desviando-o das normas unicas de attingir o bello pela idealisação da natureza? Será que a nossa incompetencia na materia não nos permita enxergar a sublimidade da idealisação? A outros cabe decidir.(...)*¹³

¹² ESTRADA, Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995. (1 ed. 1888) p. 148-149.

¹³ “Artes, A Batalha do Campo Grande quadro de Pedro Americo”, *A República*, Rio de Janeiro, 3 set. 1871. No arquivo do Museu Imperial de Petrópolis constam três coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizadas possivelmente pelo próprio Pedro Americo. A identificação do autor foi feita pelo próprio artista ao lado do recorte do jornal. Grifos nossos. É necessário esclarecer que na coleção de recortes do MIP, a palavra impressa “barro” está rasurada e substituída pela palavra manuscrita “imóvel”, que, por sua vez, apresenta-se também levemente rasurada. Só nos foi possível identificar a palavra “barro” consultando a coleção da Biblioteca Nacional. Novamente discordamos da forma pela qual Vladimir Machado de OLIVEIRA alterou o significado das fontes por

Se compararmos o quadro ao estudo das três figuras do grupo principal, vê-se que, no desenho



Fig 2: Pedro Américo, Primeira idéia para a *Batalha de Campo Grande* (Coleção Fadel, Rio de Janeiro).

o conde francês possui muito mais vitalidade; está prestes a romper a força dos ajudantes, que tentam deter-lhe o cavalo. Seu corpo tende para a diagonal, o braço direito está mais realista, o rosto expressivo, a montaria suspensa no ar¹⁴.

Como interpretar tal diferença? Perda geralmente observável da leveza e agilidade da primeira idéia na transposição do estudo à tela definitiva? *Vacilo*

ele utilizadas, visando valorizar o uso da fotografia por Pedro Américo. O autor referindo-se a essa mesma crítica escreveu: “Essa prudência era tanta que não reagiu publicamente contra uma crítica veiculada no jornal *A República*, de 3 de setembro de 1871, na coluna Artes, que dizia: **...o único vulto de todo o quadro que parece copiado de uma figura imóvel [ou seja, de fotografia] e não modelado sobre o vivo, é o do príncipe**” OLIVEIRA, Vladimir Machado de. “Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo”, São Paulo, 2002 (Departamento de História da USP) p. 93.

¹⁴ O desenho foi reproduzido no catálogo *DESENHOS de Pedro Américo, pintor neoclássico brasileiro do século XIX* (Secretaria de Estado da Informação e Turismo, s/d.); pertencia à coleção particular do diplomata brasileiro Sergio Telles.

do pintor?

No esboço a óleo¹⁵, o artista já privou o Conde d'Eu de expressividade, o que foi observado por Ladisláo Netto, então vice-diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em carta publicada, endereçada ao artista: “... grupo animadíssimo em que, **salvo a posição da cabeça de Sua Alteza**, nota aquela rara propriedade com que David tão bem sabia figurar na *physionomia* e nos gestos dos seus personagens tudo quanto lhes devia ir pelo coração.”¹⁶

Também por Ladisláo Netto, em carta pública a Machado de Assis, meses após, sabemos que o pintor retocou a figura do príncipe, visando dar-lhe mais força ao olhar¹⁷; entretanto, examinando-se as duas telas, a diferença não se faz sentir significativamente. Vários foram os articulistas que continuaram a se referir à falta de expressão do Conde d'Eu¹⁸.

¹⁵ Coleção particular Sebastião Loures, Rio de Janeiro.

¹⁶ Corte, 9 de junho de 1870. Publicada no *Jornal do Commercio* de 15 de junho de 1870. Grifos nossos. No arquivo do Museu Imperial de Petrópolis constam três coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizadas possivelmente pelo próprio Pedro Americo, onde, ao lado do recorte com a carta de Ladisláo Netto, o artista (?) escreveu: “Correspondencia assignada pelo dr. Ladisláo Netto e publicada no *Jornal do Commercio* de 15 de junho de 1870. Refere-se ao pequeno bósquejo.”

¹⁷ Carta publicada no *Jornal do Commercio*, 9 de novembro de 1871. Nessa carta Ladisláo praticamente refuta as críticas endereçadas ao quadro. Quanto à figura do conde escreve:

“A physionomia do Conde d'Eu, figura essencial do episodio, alterou-a e corrigio-a o artista muitissimo do que era no seu esboço, e com grande acerto se houve ella nisso, que mais bem condizem assim com a dignidade e o character do jovem general, cujos olhos, agora desviados do que lhe fica ao perto, cingem em uma expressão eloquentissima, entre de reparo e de ameaça, a distancia que vai dalli ao mais grosso das tropas inimigas.

O artista por um artificio de quem bem conhece a sciencia da composição e do grupamento, collocou-o no mais alto das ribas do Juquery, cujas aguas, turvas e barrentas, vem serpeando até ao primeiro plano do quadro, e tão magistralmente o fez, que sobranceiro no-lo figura, sem premeditação manifesta, aos personagens que o rodêão, servindo-lhe a cabeça, tão nobre quanto varonil, de apice ao grupo pyramidal e ao mesmo tempo principal do quadro (...)

Attitude de corpo, movimento do braço direito e expressão da face, tudo isso indica no principe um ardor insoffrido a referver-lhe impetuoso e violento no coração. Ouve-se-lhe arquejar o peito offegante, vê-se-lhe correr o suor em bagas pela fronte, e sente-se-lhe o calor do rosto incendiado na precipite carreira em que vinha.

Naquelles olhos cammejão raios de energica vontade, e debaixo daquella farda palpita um coração de moço destemido, que mal póde attender aos resguardos de suas reflectidas attribuições de chefe. (...)

¹⁸ Eis alguns exemplos: “Como desenho e expressão nada deixam as cabeças dos cavallos a desejar, e outro tanto se pode dizer dos cavalleiros menos o principe, cuja *physionomia* não exprime cousa alguma.” *O mosquito*, 29 de junho de 1872. Nesse mesmo número *O mosquito* apresenta uma caricatura do quadro, com uma explicação bem humorada onde se lê a respeito do Conde: “Collocado em alta posição como general em chefe, S.A. conserva-se impávido, sobranceiro e frio diante do

A estrutura piramidal do núcleo, composto pelo conde e seus dois ajudantes, conduz o olhar até o herói, mas deparamos com um corpo sem volume, de inexpressivo rosto rosado, que se funde, sem contraste, à fumaça, obrigando-nos a abandoná-lo e a percorrer o restante da composição em W, plena de energia.

Apresentar o chefe das forças brasileiras fragilizado foi opção consciente do artista, revelada ao compararmos seu quadro a outros, sobejamente conhecidos pelo pintor brasileiro durante seu período de aprendizagem em Paris, onde, igualmente, o cavalo do herói é retido.

Analisando a Galerie des Batailles do Museu do Château de Versailles, observamos dois exemplos nos quais os heróis, apesar de terem os cavalos retidos, apresentam uma atitude mais compatível com o papel que desempenham. O primeiro, São Luiz, na *Bataille de Taillebourg* (1837), de Eugène Delacroix



Fig 3: Delacroix, *Bataille de Taillebourg*, 1837 (detalhe). Óleo sobre tela, 489 x 554 cm., Musée du Château de Versailles.

inimigo, do incendio e da posição crítica do seu bucephalo”.

“(…) As expressões de algumas figuras estão bem caracterizadas: a do protagonista do quadro é a mais infeliz”. MANGINI, Frascati, “Bellas Artes, O salão de 1872”, *Jornal do Commercio*, 5 de julho de 1872.

“(…) Observou-me com criterio um homem de espirito, que mudada a farda brasileira do major Castro pela blusa paraguaya, a expressão do rosto do principe seria a do medo. N’aquella situação nada exprime.” Pedro de Meirelles “Bellas Artes, o salão de 1872”, *A reforma*, 27 de junho de 1872.

em meio ao combate contra os ingleses, São Luiz se destaca não só pelo branco da montaria, mas também pelo olhar enfurecido, pelo gesto combativo do braço direito elevado, ao quase erguer-se sobre o animal, seguro pelo inimigo. Claramente, para Delacroix, quem está sendo retido é o cavalo e não o cavaleiro. O segundo exemplo observado é Clovis, na *Bataille de Tolbiac*, de Ary Scheffer: a exemplo do Conde d'Eu, Clovis tem a montaria segura por um de seus homens, em sua defesa, contudo a cena é dominada pelo herói que, com os braços estendidos aos céus, clama ao deus dos cristãos, ante a derrota iminente imposta pelos Alamans. Outra representação da *Bataille de Tolbiac* encontramos no Panthéon, pintada por Paul-Joseph Blanc (1846-1904). Nela, Clovis está solto em sua montaria, desarmado, braços abertos, cabeça voltada para o céu; estático, mas em quase êxtase, ante os anjos que descem para ajudá-lo, graças à conversão. Ary Scheffer e Joseph Blanc estão conscientes em representarem o momento fundador da tradição cristã da monarquia francesa.

A retenção dos cavalos de São Luiz ou de Clovis não lhes retirou a força expressiva. A fidelidade ao fato histórico - do ajudante ter impedido o avanço do comandante-em-chefe das forças brasileiras - não impunha a Pedro Americo a necessidade de representar o Conde d'Eu, como um *manequim vestido*, no dizer de Gonzaga Duque. O próprio artista, em seu segundo quadro, a *Batalha de Avahy*, pintou outra figura cujo cavalo está sendo retido



Fig 4: Pedro Américo, *Batalha de Avahy*, 1872-1877(detalhe). Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Trata-se do militar brasileiro, representado no centro inferior da tela, que porta as bandeiras tomadas aos paraguaios e por eles ameaçado. O personagem esbanja a determinação ausente no Conde d’Eu.

Como entender o esvaziamento da figura do herói, o Conde d’ Eu, no quadro de Pedro Americo? Seria necessário fazê-lo para ressaltar a ação dos comandados, elite do exército brasileiro¹⁹? Em resposta publicada a uma carta de Quintino Bocayuva²⁰, Pedro Americo destaca, diplomaticamente, comandante e comandados, disfarçando o inegável em seu quadro, o

¹⁹ A ênfase no estado maior foi também percebida na época:

“Ha no grande genero de pintura de batalhas um defeito tradicional, de que não escapou nem ainda o grande mestre d’ essa escola, Horacio Vernet. Em vez de representar uma verdadeira batalha de soldados, na qual se abre espaço á todos aquelles que concorrem para a victoria, offerece-se ao espectador uma galeria exclusivamente reservada á exhibição scenica de um pomposo estado maior. O illustre pintor da Batalha de Campo Grande, com o seu talento, presentiu este grave defeito; mas não quis vencel-o. Em vez de nos offerecer o quadro da peleja em um campo aberto, como esta se deu, apenas deixa entrever parte da acção, em um recanto, sem horisonte, e nos apresenta não uma batalha, mas uma especie de apotheose militar, em que chefes e soldados estão mais occupados em guardar com elegancia scenica a attitude, que convem á pessoas que sabem que são objeto de atenção benevola, do que em bater-se na febre do combate”. “Folhetim, A exposição publica de Bellas Artes em 1872, II”, *A reforma*, 2 de julho de 1872.

²⁰ Quintino Bocayuva (1836-1912) jornalista, foi um dos principais integrantes da campanha republicana e o primeiro ministro das Relações Exteriores no novo regime.

enfraquecimento do herói:

Esforcei-me, é verdade, para honrar a arte brasileira e a nossa pátria, aformoseando e reproduzindo na tela, na tela que ha de ser contemporânea do porvir, um dos mais grandiosos episódios de uma batalha na qual houve tanta bravura e tanto heroísmo da parte do general, quanto denodo e dedicação da parte dos soldados brasileiros (...)²¹.

A leitura do quadro como exemplo de enfraquecimento do herói não se impõe facilmente. A *Batalha de Campo Grande* é tela comemorativa de um feito nacional, representando em destaque seu comandante. Foi produzida por um artista amigo do Imperador e rotulado de acadêmico – que, no senso comum, significa conservador. Adquirida pelo Estado, hoje, encontra-se exposta em museu público dedicado à família imperial. Seguindo esses argumentos, como poderia comprometer a força do herói?

DIÁLOGOS INTERNACIONAIS

Um dos desafios do quadro *Batalha de Campo Grande* reside na compreensão da escolha do episódio representado. Por que Pedro Americo opta por perpetuar um fato menor da batalha, enfatizando o heroísmo e a solidariedade dos comandados em detrimento da figura do comandante? Uma hipótese seria o desejo de sensibilizar o Ministério da Guerra para adquirir o quadro, valorizando não só o general, como também os oficiais. Entretanto há outra possibilidade, complementar a essa.

Encontramos, na Galleria d'Arte Moderna do Palazzo Pitti, em Florença, a tela *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello De Sonnaz*, de Luigi Bechi (1830-1919)²², que contribui para o conhecimento do quadro de Pedro Americo; ambos tratam do mesmo tema, a proteção ao comandante-em-chefe no campo de batalha

²¹ Publicada no Folhetim da *República*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1871 e transcrita no *Artista*, Rio Grande do Sul, 19 de novembro de 1871.

²² Óleo sobre tela, 1,73 x 2,32 m.



Fig 5: Luigi Bechi, *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello de Sonnaz*, entre 1859 e 1862. Óleo sobre tela, 173 x 232 cm., Galleria d'Arte Moderna do Palazzo Pitti, Florença, Itália.

Pintada entre 1859 e 1862, a tela esteve exposta na *Promotrice* florentina e, posteriormente, na *Galleria della Accademia*, onde encontra-se registrada de 1867 a 1920²³. Pedro Americo, de 1865 a 1870, fez sua segunda viagem à Europa, incluindo a Itália²⁴. É perfeitamente cabível aventar-se a hipótese do artista brasileiro ter conhecido a obra de Bechi nesse período e tal fato o ter influenciado na escolha do tema “comandado salva comandante” entre outros presentes na crônica da Guerra do Paraguai, para a realização de seu primeiro quadro de batalha.

Luigi Bechi fora aluno da Accademia Fiorentina di Belle Arti, particularmente dos professores Bezzuoli e Pollastrini, ligados ao romantismo histórico italiano. Em 1859, combateu, integrado ao exército piemontês, os austríacos, no contexto da unificação italiana. Nesse mesmo ano, participou do concurso aberto pelo Governo Provisório da Toscana para a execução de quatro quadros sobre os episódios militares da então última guerra, dando origem ao *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello De Sonnaz*.

²³ Ficha técnica da obra no arquivo da Galleria d'Arte Moderna do Palazzo Pitti, em Florença. Agradecemos a seu diretor, Carlo Sisi, o acesso a essas informações.

²⁴ OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

Durante a década de 60, ainda se dedicou a temas literários, históricos e militares, com uma rápida aproximação das experiências *macchiaioli*, por ser amigo de Diego Martelli. Em 1870, foi nomeado professor da Accademia Fiorentina di Belle Arti, dedicando-se, dali em diante, a paisagens e cenas de gênero popular e campestre, que o tornaram conhecido, principalmente, pelo mercado estrangeiro²⁵.

Assim, Pedro Americo teria como referência uma das primeiras telas sobre as lutas para a unificação italiana - um feito militar contemporâneo à Guerra do Paraguai -, aprovada em concurso oficial e realizada por um atual professor da Accademia Fiorentina di Belle Arti.

O episódio pintado por Luigi Bechi transcorreu durante a batalha de Montebello, quando: “*Il volontario marchese Fadini salva il generale De Sonnaz che stava per essere colpito alle spalle, interponendosi fra lui e il suo aggressore che ha già imbracciato il fucile e sta prendendo la mira. Il generale, in ringraziamento, posò di persona per il dipinto*”²⁶. O artista centra a composição nos dois atores principais, o Marques Fadini e o General De Sonnaz, que ocupam a quase totalidade da tela, representando os outros personagens numa elipse à sua volta, avançando as tropas para o fundo em direção a Montebello e concentrando os cadáveres na frente. Essa elipse é cortada por uma diagonal, ligando o atirador austríaco, do lado esquerdo, e o marquês ao centro, próximo ao general, alcançando a tradicional unidade de ação, espaço e tempo.

Pedro Americo, ao representar o Coronel Enéas Galvão, na *Batalha de Campo Grande*, confere-lhe posição e gesto muito semelhantes àqueles do Marquês Fadini. O artista brasileiro também insere em seu quadro a figura do

²⁵ GUBERNATIS, A. de, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, 1892, p. 525; e *I Macchiaioli, Origine e affermazione della macchia 1856-1870*, Roma: Edizioni De Luca, 2000, p. 143, (Catalogo). Poucas foram as referências encontradas sobre o pintor Luigi Bechi, não sendo de nosso conhecimento a existência de monografias sobre o artista e, muito menos, análises da sua tela *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello de Sonnaz*.

²⁶ GUBERNATIS, A. de, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, 1892, p. 525. Tradução: *O marquês voluntário Sabini salva o general De Sonnaz que estava para ser ferido nos ombros, interpondo-se entre ele e o seu agressor que já apoiou o fuzil e está buscando a mira. O general, em agradecimento, posou pessoalmente para o quadro.*

atirador ajoelhado que, na tela de Bechi, tenta alvejar o General De Sonnaz.

Apesar da escolha do mesmo tema (“comandado salva comandante”), do igual destaque ao grupo principal, da disposição dos cadáveres também em primeiro plano e da apropriação de dois personagens (comandado que salva e atirador), Pedro Americo imprime a seu quadro uma dinâmica diferente. A unidade já não é tão bem definida, quanto foi observado na tela de Luigi Bechi, por haver um número maior de episódios concomitantes e não existirem referências concretas a uma topografia - os personagens surgem envoltos na fumaça. A figura do Conde d’Eu difere profundamente daquela do General De Sonnaz. O general piemontês é surpreendido pelo gesto de seu comandado; todavia, permanece controlando o cavalo e mantém firmes a espada e o olhar. Na tela de Bechi, o Marquês Fadini, ao centro, é o herói por interpor-se ao atirador austríaco e seu comandante; a cena é construída com muita naturalidade, permanecendo comandante e comandado no mesmo nível, com igual força. Por sua vez, Pedro Americo não consegue, não quer ou não lhe convém querer, representar comandante e comandados no mesmo nível, definindo claramente os últimos como heróis. O artista coloca o general brasileiro no vértice de uma composição, segundo parte da crítica, “fantasiosa”²⁷, mantendo a hierarquia das posições, protegendo o *status* do general. Entretanto, paradoxalmente, Pedro Americo subverte sua própria lógica ao transformar o Conde d’Eu em “manequim”, concentrando a força da ação nos comandados.

É interessante observar ter o artista intitulado seu quadro simplesmente de *A Batalha de Campo Grande* - e não *O Conde d’Eu em Campo Grande*, como o fez Gros em *Napoleon en Arcole*²⁸, ou *O Capitão Almeida Castro salva o Conde d’Eu em Campo Grande*, como Bechi - eximindo-se de definir claramente os papéis.

Claudia Mattos, pensando exclusivamente em sua estrutura piramidal,

²⁷ *A Reforma*, 27 de julho de 1872.

²⁸ Segundo Gonzaga Duque: “*O Combate de Campo Grande (1872) funda-se em um erro – o título. Seria acerto denominá-lo – O marechal conde D’ Eu em Campo Grande, pelo mesmo motivo que fez a passagem de Arcole ser conhecida na arte pela designação de Napoleão em Arcole.*” DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 146

comum a muitos quadros, levanta a hipótese do grupo principal da tela de Pedro Americo ser derivado “da disposição dos três homens que formam o topo da pirâmide no quadro de Géricault”, *A balsa da Medusa*. No entanto a figura superior dessa estrutura, o homem que busca sinalizar o pedido de socorro, é plena de energia, representando o ápice do movimento e do desespero, diferenciando-se radicalmente da figura inexpressiva do Conde d’ Eu²⁹.

Alguns críticos, que na época se pronunciaram sobre a *Batalha de Campo Grande*, relacionaram-na ao afresco de Raphael, *Constantino contra Maxencio* (1520-24, Stanza di Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticano), tanto para valorizá-la quanto para enfatizar-lhe os defeitos:

*Admirador extático e não crítico analysta, eu apenas posso comparar o teu quadro com outros de grandes mestres, ante cujas cópias tenho passado largas horas absorto e cheio de admiração. O teu protagonista é pelo garbo, pelo porte magestático o grande Constantino de Raphael na batalha contra Maxencio.*³⁰

É preciso, que a acção militar seja representada de modo que o espectador se penetre de emoção dos combatentes, acompanhando-lhes a sorte, e vendo com claresa e amplidão tudo quanto se está passando na peleja.

É o que se admira no quadro da victoria de Constantino contra Maxencio, desenhado pelo Immortal Raphael, e executado por Julio Romano, e ainda em algumas composições da arte moderna, como a Batalha de Inkermann por Gustave Doré.

Ha no grande genero de pintura de batalhas um defeito tradicional, de que não escapou nem ainda o grande mestre d’essa escola, Horacio Vernet. Em vez de representar uma verdadeira batalha de soldados, na qual se abre espaço á todos aquelles que concorrem para a victoria, offerece-se ao espectador uma galeria exclusivamente reservada á exhibição scenica de um pomposo estado maior.

O illustre pintor da Batalha de Campo Grande, com o seu talento, presentiu este grave defeito; mas não quis vencel-o.

Em vez de nos offerecer o quadro da peleja em um campo aberto,

²⁹ OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão de. *O brado do Ipiranga*, São Paulo : EDUSP, MP-USP, 1999, p. 104.

³⁰ REIS, Francisco Pereira, Carta endereçada a Pedro Americo, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1871, e publicada no jornal *A Reforma*, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1871.

*como esta se deu, apenas deixa entrever parte da acção, em um recanto, sem horizonte, e nos apresenta não uma batalha, mas uma especie de apotheose militar, em que chefes e soldados estão mais occupados em guardar com elegancia scenica a attitude, que convem á pessoas que sabem que são objeto de atenção benevola, do que em bater-se na febre do combate.*³¹

Evidentemente, um artista como Raphael seria muito mais conhecido pela crítica brasileira que Luigi Bechi. A vinculação entre as figuras de Constantino e do Conde d'Eu, proposta por Francisco Pereira Reis, justifica-se em parte por ambas serem representações eqüestres, de perfil, como nos baixos-relevos da Antigüidade, avançando da esquerda para a direita do observador, no centro da composição, em destaque, com o inimigo a seus pés. Entretanto, Pedro Americo, mesmo não apresentando com “*claresa e amplidão tudo quanto se está passando na peleja*”, destacando ainda mais o personagem principal, “*vacilou*”, repetindo-se o termo de Gonzaga Duque, na representação de seu caráter heróico.

Na *Batalha de Campo Grande*, competindo com o grupo principal formado pelo Conde d'Eu e seus ajudantes, os inimigos, em primeiro plano, prendem a atenção. Pedro Americo não resgata a humanidade dos vencidos. O artista os estigmatiza, não lhes reconhecendo nenhuma dignidade. Apresenta os paraguaios como bárbaros, tal os condenados miguelangescos, nus e contorcidos, do quadro de Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers* (1822), exposto no Musée du Louvre. Seus corpos seminus e robustos contrastam com a elegância dos soldados brasileiros em uniformes azuis.

Há, também, na representação dos paraguaios, um diálogo com os esculturas italianos Bernini³² e Giambologna. O inimigo vencido, em meio à água, aos pés do cavalo do Coronel Galvão, é nítida referência à alegoria ao Rio da Prata, da *Fontana dei fiumi* (1651), de Bernini, na Piazza Navona, em Roma. O artista, ao situar a alegoria aos pés do vencedor, ao lado da bandeira paraguaia, caída e rota, sinaliza para a vitória brasileira na guerra. A posição deste paraguaio-alegoria igualmente recorda o vencido, na escultura

³¹ “Folhetim, A exposição publica de Bellas Artes em 1872, II”, *A Reforma*, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1872.

³² Nosso orientador, prof. Dr. Jorge Coli, já nos havia feito uma observação a respeito.

de Giambologna, *Ratto delle sabine* (1583), presente na Loggia dei Lanzi, em Florença, reforçando a leitura da vitória alcançada. Como bem aponta Machado de Assis: Pedro Americo “*Não pintou somente a sangrenta batalha de Campo Grande, pintou sobretudo a victoria, que já alli se vê patente e decisiva*”.³³

Pedro Americo, na *Batalha de Campo Grande*, busca o movimento. Para isso utilizará, além da composição em W, dos gestos tensos e da posição dos cavalos, a visualização dos projéteis disparados e de um fuzil, representado no lado inferior direito da tela, no exato momento em que está caindo, suspenso no ar, sem ter mesmo tocado o solo, largado pelo soldado paraguaio, que tomba atingido por uma bala na cabeça. Esta arma cadente foi destacada pela crítica brasileira, ora para salientar o virtuosismo do artista, ora para censurar-lhe a sedução fácil do *trompe-l’oeil*³⁴. Este mesmo efeito de movimento, diríamos hoje quase cinematográfico, encontramos em *L’assaut du Zouave* (1855), quadro de Horace Vernet relativo à guerra da Criméia; infelizmente só conhecido através da gravura realizada pela Maison Goupil³⁵. Ao contrário da maioria de suas telas, normalmente com grande número de personagens, nesta, Vernet representa apenas dois soldados, surpreendidos pela explosão de uma granada. Todo o primeiro plano do quadro é ocupado por um fuzil lançado ao espaço, projetando-se sobre o observador, ao ser aquele que a portava atingido pela explosão.

Ainda na *Batalha de Campo Grande*, um ferido brasileiro, nos braços de um frade, nos remete a outro quadro de Horace Vernet, *La bataille de Fontenoy*, presente na Galerie des Batailles do Château de Versailles. Nela,

³³ Carta ao Dr. Ladisláo Netto, publicada em *A Reforma*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1871.

³⁴ “A arma voou-lhe das mãos, e ainda se conserva no ar. Que melhor prova que esta houveramos nós exigido de um pintor que affirmasse ter surpreendido a natureza em flagrante”? Carta do Dr. Ladisláo Netto, a Machado de Assis, publicada no *Jornal do Commercio*, em 9 de Novembro de 1871. “Sem entrar em analyse esthetica, que melhor conheces do que eu, citarei uma minudencia do teu quadro, a qual por si só exprime toda uma idéia em um momento rapido, como o instante inspirado em que a concebeste, e cuja criação revela teu genio superior, o detalhe é a clavina paraguaya, atirada por um indio, que acode com a mão que pouco antes a sustinha, á cabeça fracturada por uma bala. Essa clavina em teu quadro vê-se ainda no ar, antes de ter tocado em terra!!! É um pequeno detalhe, é verdade, mas elle por si só, basta para julgar-se de tua obra...” Carta de Ferro Cardoso a Pedro Americo, datada de Rio, 8 de outubro de 1871, publicada no *Folhetim da Republica*, 9 e 10 de outubro de 1871.

³⁵ Ela encontra-se reproduzida no catálogo: *Paris-Rome: Horace Vernet (1789-1863)*, car. exp., Paris, ENSB, Rome, Académie de France à Rome, 1980.

igualmente, observamos um frade, no canto inferior esquerdo, a encomendar um moribundo³⁶. Na composição de Vernet, a função do frade, visto de costas, é estabelecer uma simetria entre as extremidades do primeiro plano, ocupadas por massas escuras, e ser contraponto que destaca a massa clara onde se situa o grupo dos feridos. Na composição de Pedro Americo, há também a preocupação com a simetria das extremidades, equilibrando a massa clara à escura. Porém percebemos uma grande diferença de sentido.

O frade de Pedro Americo está de frente para o espectador, segurando o ferido, formando um todo escuro, isolado pelo contraste dos demais feridos paraguaios. Através desse grupo, o artista diferencia a morte civilizada e cristã dos brasileiros. No esboço a óleo, o pintor planejara uma cena de ambulância - comum aos quadros de batalha -, onde o moribundo encontrava-se nos braços de um cirurgião, apertando romanticamente uma carta ao peito³⁷. Ao substituir o cirurgião pelo capuchinho frei Fidelis d'Avola - contrariando a veracidade dos fatos, pois o mesmo não se encontrava no campo de batalha, segundo as memórias do Visconde de Taunay -, Pedro Americo agrega ao quadro um forte sentimento religioso³⁸.

A *Batalha de Campo Grande* surge, assim, de uma mescla de referências italianas e francesas, submetidas ao desejo do artista em construir uma obra original. Da composição elíptica de Bechi, Pedro Americo assimila a

³⁶ A presença de um frade assistindo a um moribundo é também observável no quadro de Larivière *Levéé du siège de Malte*. Salle des croisades, Château de Versailles.

³⁷ Esta cena levou Liana Rosemberg a aproximar a *Batalha de Campo Grande* de outra obra da Galerie des Batailles: a tela *La bataille de Hohenlinden dirigée par le général Moreau sur l'archiduc Jean d'Autriche* (1800), de Frédéric Henri Schopin (óleo sobre tela, 4,65 x 5,43 m.), onde, igualmente no canto inferior esquerdo do observador, um oficial ferido é atendido por um oficial cirurgião. ROSEMBERG, Liana R. B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Produções Barroco Editoriais, 2002, p. 15.

³⁸ “Mas que grupo é aquelle, que sobre todos profundamente commove, de um official brasileiro exhalando o ultimo suspiro nos braços de um sacerdote? É o desfecho do drama; é a religião abençoando o martyrio pela patria; é a santificação do civismo do soldado pela piedade do sacerdocio; é a benção do céu baixada nos raios de luz que, partindo d' aquelles olhos cheios de unção, de condoimento, de caridade, vão implorar ante o throno do Altissimo perdão para o brasileiro que succumbe n' essa lueta a que foi impellido pelo amor da sua patria ultrajada, e perdão tambem para o inimigo rude e servil, que fere por obediencia e ignorancia. É a religião do Crucificado supplicando ao Deus dos exercitos em modesto recolhimento, á sombra, sem pompa nem ostentação, que ponha o termo á carnagem, que seja propicio á causa do Brazil porque é a causa da justiça e da civilização.” REIS, Francisco Pereira, “A exposição das bellas artes em 1872. A Batalha de Campo Grande e o Combate naval de Riachuelo III”, *A reforma*, Rio de Janeiro, 9 de julho de 1872.

idéia do movimento que envolve os personagens e, do grupo principal, o gesto protetor do comandado para com o comandante; de Delacroix, Bernini e Giambologna, a imagem do vencido; e de Vernet, a proteção religiosa. Concomitantemente ao diálogo com a pintura internacional, o artista reforça uma imagem muito presente na imprensa brasileira da época: guerra é movimento e caos, que a todos submerge, o inimigo é bárbaro e selvagem, Deus recebe o martírio de nossos soldados, nosso oficialato é corajoso e o general - o francês D. Gaston de Orléans, o príncipe consorte, o jovem Conde d'Eu -, irreal.

RESUMO

Pedro Americo, então recém-formado pela École des Beaux-Arts de Paris, buscou aproveitar o momento de valorização da vitória brasileira sobre o Paraguai para elaborar, sem ter recebido nenhuma encomenda, seu primeiro quadro histórico, *Batalha de Campo Grande* (1871). O artista opta por apresentar um episódio menor do conflito, onde o comandante-em-chefe das forças brasileiras, o jovem Conde d'Eu, aparece no alto de um cavalo branco, como um "manequim", protegido por ajudantes. Por que?

Palavras-chave: Pedro Americo, Pintura de História, Guerra do Paraguai

ABSTRACT

Pedro Americo, recently graduated from the Ecole des Beaux-Arts de Paris, recognized the victory over Paraguay by producing his first historic painting, *The Battle of Campo Grande* (1871), without receiving commission. The artist chose to present a minor episode of the conflict, when the Commander-in-Chief of the Brazilian forces, the young Conde d'Eu, appears elevated on a white horse like a mannequin protected by assistants. Why?

Keywords: Pedro Americo, History Paint, War of Paraguai