

Quadros de batalha – da pintura à literatura, ficções da história e da arte**Tables of battle - from painting to literature, fictions of history and art**

Recebimento dos originais: 24/12/2018

Aceitação para publicação: 23/01/2019

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Mestre e Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ.

Professora Associada de Teoria da Literatura.

E-mail: carlindanunez@gmail.com.

Vera Lúcia Pian

Mestre em Literatura Portuguesa e Doutoranda em Literatura Comparada pela UERJ.

Graduada em História e Psicanalista.

E-mail: verapian@globo.com.

RESUMO

Com base em Aby Warburg e Walter Benjamin, o artigo focaliza duas narrativas: pela via figurativa, o quadro monumental de Pedro Américo, “A Batalha do Avañy”, objeto de dois estudos referenciais – de Lilian Schwarz (2013) e de Jorge Coli (2002); pela via literária, a narrativa ficcional *Xadrez, truco e outras guerras* de José Roberto Torero (1998), texto paródico que descortina na guerra aspectos picarescos, canhestros. Pintura e texto literário propõem visões particulares da Guerra do Paraguai (1864-1870): grandiosidade e catástrofe, elevação e picardia, dando lugar a aspectos que ultrapassam a perspectiva histórica.

Palavras-chave: Aby Warburg, Walter Benjamin, Quadros de batalha, Imagem dialética.

ABSTRACT

Based on Aby Warburg and Walter Benjamin, the article focuses on two narratives: by the figurative way, Pedro Américo's monumental painting, "The Battle of Avañy", object of two reference studies - by Lilian Schwarz (2013) and Jorge Coli (2002); by the literary route, the fictional narrative Chess, trick and other wars of Jose Roberto Torero (1998), parodic text that reveals in the picaresque aspects, clumsiness. Painting and literary text propose particular visions of the Paraguayan War (1864-1870): grandiosity and catastrophe, elevation and picardy, giving rise to aspects that surpass historical perspective.

Keywords: Aby Warburg, Walter Benjamin, Battle Pictures, Dialectical Image

1 INTRODUÇÃO

Há uma frase de José Roberto Torero, em *Xadrez, truco e outras guerras* (1998), que não é pronunciada à toa por uma das personagens. Diz o Coronel, perante a sanha, no campo de batalha em que se encontra: “...a cena daria um bom quadro a óleo”³ (TORERO: 1998, p. 117). No contexto da narrativa metaficcional inspirada na Guerra do Paraguai (1864-1870), a citação remete

à tela monumental de Pedro Américo, “A Batalha do Avaí” (1872-1877), que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. A batalha, travada em dezembro de 1868, marcou a etapa decisiva da campanha militar após a qual a Tríplice Aliança desbaratou o sonho de acesso ao mar que levou Solano López e ao Paraguai à ruína.

Tanto o escritor quanto o pintor se apropriaram deste que é um dos temas mais controversos de nossa história, com premissas afins e opostas. A principal afinidade está em ambos mostrarem a magnitude do belicismo, nem antes, nem depois ultrapassado, na América Latina, que faz da Decembrada o episódio a partir do qual outras fases do conflito internacional são rememorados. A matança em torno do arroio Avaí se tornou a epítome daquela guerra. A oposição decorre da perspectiva adotada: uma, a da exaltação patriótica e épica; a outra, a ironização da beligerância, capaz de ressaltar aspectos picarescos, canhestros, tanto dos heróis aureolados pela História quanto dos indigentes, “bucha de canhão” para conflitos alheios ao seu discernimento. Texto literário e pintura propõem visões avessas e indissociadas da Guerra do Paraguai: grandiosidade e catástrofe, em cada passo destas narrativas.

Durante a refrega às margens do Avaí, a força paraguaia bateu-se com tenacidade, mas foi envolvida e destruída por um movimento de flanco, com a chegada de três mil homens de reforço ao exército brasileiro. Apenas cem paraguaios sobreviveram ao confronto. A vulgata do evento registra a participação de centenas de mulheres entre os combatentes. Estes detalhes são pivôs para a metaficção concebida por Torero.

Para abordar a multivariada de aspectos e a densidade dos dois objetos colocados em correlação, valemo-nos de Aby Warburg e Walter Benjamin, pesquisadores que vêm sendo continuamente associados pelo privilégio que atribuem ao elemento imagético, nas representações da história factual e cultural.

Nossas articulações entre a narrativa literária e a pictórica se baseiam nos conceitos de *Nachleben* (“sobrevivência”), *Pathosformel* (“fórmulas emotivas”) e *Bilderfahrzeuge*⁴ (“imagens-veículos”, capazes de transportar motivos no tempo e no espaço e fazê-las reaparecer, reconotadas, em figurações históricas da arte), elaborados por Aby Warburg, e de *dialektisches Bild* (“imagem dialética”), *Denkbilder* (“imagens de pensamento” em micronarrativas) e *Bildgedächtnis* (“memória visual”), desenvolvidos por Walter Benjamin – todas instauradoras de uma espaçotemporalidade heterogênea, impura, salpicada de sedimentos remotos, protensões e retensões, no contexto da atualidade em que são produzidas –, e por dois estudos referenciais sobre a Batalha do Avaí, de Lilian Schwarcz (2013) e de Jorge Coli (2002), pela via da história da arte.

A tela magnífica, de mais de 60 m², é uma pintura celebrante da construção histórica do Brasil, no apogeu do 2º Reinado (1840-1889). Este exemplar do gênero “pintura de batalhas” não foge, entretanto, às transformações da mentalidade que, ao longo do XIX, esvaziaram o heroísmo sanguinário e relegaram os grandes quadros históricos a “ficções fabricantes de História” (COLI: 2002, p. 115).

O quadro reflete a nova tendência do gênero: ficcionaliza a beligerância em suas incontáveis formas, não mais como apoteose da bravura, mas como o engolfamento de inúmeras micronarrativas (microquadros), numa estrutura elíptica e helicoidal, que evolui das bordas inferiores da tela e sobe num “imenso redemoinho, cujo vórtice é o horizonte” (COLI, id., p. 116). A visão tumultuosa e violenta da guerra é uma *Denkbild* (BENJAMIN: 2004), uma forma de encarar a catástrofe humana nas suas dimensões empíricas, oníricas e de memória⁵. É uma imagem imaginada. Nas palavras de Gerhard Richter (2007: p.17), ela “incorpora a presença negativa do infinito nas características estéticas formais de sua própria finitude”⁶ A “imagem de pensamento” sobre a guerra brota, na tela, maximizada, em situações discrepantes e chocantes, que fazem pensar. A tela é uma *Denkbild* recoletiva, resultante de várias *Denkbilder* distribuídas na tela.

Selecionamos, no painel pictórico de Américo⁷, quatro núcleos representativos dos fenômenos que pretendemos demonstrar: a interação de códigos artísticos, coligados por um elemento externo, que preside a significância da representação. Este *tertium quid* constitui, ao mesmo tempo, o critério de recorte da obra de Américo e o dispositivo articulatório de nossa equação comparativa: pintura x literatura, *A Batalha do Avaí* x *Ira*.

- 1º núcleo: Os heróis



Figura 1: Pedro Américo. Batalha do Avaí. (Detalhe: 1º núcleo)

No centro, à esquerda, entre a cúpula esfumada que se vai formando no céu e o fosso criado pela convergência das tropas aliadas, destacam-se os heróis em suas montarias: o Capitão de Mar-e-Guerra Luiz Pereira da Cunha, de binóculos, no cavalo negro; erguendo-se da sela; no cavalo

castanho, o (antes) Marechal e (depois da guerra) Barão da Penha, e, entre os dois, o General Caxias, plácido, sobre o corcel branco, formando um trindade nada fogosa, quase apática, infensa à conflagração do terror. Os heróis, como os deuses que a imagem épica evoca, contemplando a andromaquia, distantes, impecáveis e inatingíveis, estão desinvestidos de qualquer traço heroico. Estão ofuscados pelo tumulto retratado e pelo cataclismo que o circunscreve – na terra, o ataque por todos os lados do Avaí; no firmamento, a borrasca. Juntos, *Denkbilder*, o dilúvio de sangue. Paradoxalmente, aos pés das figuras máximas que ocupam a faixa mais elevada da ocupação humana, encontram-se os adversários, agora suplicantes; a uma distância estratégica, as patentes assistem à andromaquia – são os deuses inferiores, no campo de batalha. O trio está retirado, destacado da totalidade furiosa, que arrebanha a todos os demais.

De forma semelhante se estrutura a narrativa de Torero, introduzida por um grupo de sete capítulos que fornece os retratos das personagens principais, segundo a hierarquia militar decrescente, do Rei, que teleguia a guerra desde Portugal, seguindo-se pelo General, o Coronel, o Capitão, o Tenente, o Sargento até o Soldado raso, protagonista da guerra fictícia, mas que está diretamente ligada à Batalha do Avaí, pela rota fluvial que alinhava os capítulos, na marcha até o arroio, e pela culminância da trama no massacre ocorrido com a chegada do reforço dos três mil. Com a morte do Soldado (cap. 47), abre-se o epílogo, sete capítulos em sequência simetricamente inversa ao prólogo, informando a situação dos sobreviventes e bem-sucedidos no pós-guerra, fechando-se, assim, o arco narrativo no ponto onde se iniciou, a sala do Rei. A organização dos capítulos coincide com o que se observa na *Ilíada* – em cuja ordenação dos episódios, no primeiro e no último cantos, se verifica a mesma ordem invertida, cantos inicial e final emoldurando o embaralhamento de um sem-número de eventos, nos cantos internos. Na metaficção de Torero, os poemas homéricos (sobretudo a *Ilíada*) se encontram fina, sublinearmente intertextualizados, mas o que prevalece é outra coisa: a paródia de procedimentos estilísticos da épica grega agencia o desmonte de “verdades” a respeito da Guerra do Paraguai e a abordagem literal das imagens de pensamento sobre a guerra, num texto que não desiste do ‘trabalho hegeliano’ do conceito, que se dá pela via ficcional. A referência épica é, por isso, uma *Nachleben*, sobrevivência de passagens homéricas, transformadas em veículos para a compreensão de algo totalmente diferente de sua origem e absolutamente atual, em relação à questão que se abre: que guerra foi afinal aquela? Onde estão seus atores principais, os vencidos e, sobretudo, os anônimos e esquecidos?

Instaura-se, através do uso jocoso do discurso épico, a dessolenização da pompa militar e a derrogação do próprio sentido atribuído àquela guerra. São inúmeros os gestos verbais típicos da epopeia, bem como o pastiche de episódios ou a livre apropriação de motivos dos poemas homéricos e de outras fontes da tradição clássica, refigurados.

Na moldagem épica da paródia, são especialmente bem empregados os epítetos⁸ (que se colocam no lugar dos nomes das personagens), o estilo formular do verso homérico (em frases que se repetem, com pequenas, mas significativas variações), as enumerações exaustivas; no plano da mecânica épica, preces paródicas (caps. 35 e 120), as descrições detalhadas, os banquetes em campo de batalha e além-mar (cap. 9, 33, 47), os combates singulares (cap. 18), os incêndios (caps. 25, 26 e 34), as intervenções sobrenaturais (cap. 39, o céu enegrece, e 40, o Soldado é salvo por milagre), os fatos simultâneos (na batalha e na corte: caps. 23 e 24; 41 e 42), as piras dos mortos (cap. 30 e 35), as antecipações de desfecho, os catálogos (dos “jumentos”/da tropa, cap. 14; dos heróis/ligados a santos padroeiros, cap. 15; das mulheres, cap. 46), a ida itimorata do Soldado ao acampamento estrangeiro (cap. 41, refazendo o episódio de Príamo aos pés de Aquiles, *Il.*, XXIV), o aprezamento de um espião que é morto depois de fornecer informações (como Dólon, *Il.*, X) e outros marcadores (discursivos e narratológicos), a serviço de uma nova percepção do evento celebrado como o mais bem-sucedido empreendimento militar brasileiro.

Dando suporte à *Nachleben* humorística da nossa *Ilíada*, um repertório de engramas visuais e literários de longa tradição ressurge na narrativa atual. A *Odisseia* é rememorada, quando o Tenente, após perder um olho em combate, é chamado Ciclope (cap. 46); ou os aliados são ludibriados pelo cordão humano amarrado à entrada da cidade invadida pelos paraguaios, causa da guerra (cap. 18), e depois pelo engenhoso estratagema das baionetas, posicionadas no alto do forte, para simular presença humana, quando os paraguaios já se tinham retirado (cap. 20) – os paraguaios encarnam a astúcia malévola de Ulisses; ou ainda quando o Soldado, depois da vitória sobre o inimigo, confessa que ser esquecido naquele fim de mundo importava muito pouco, já que continuaria próximo à amada – “até um casebre no meio do Hades e à beira do Aqueronte seria um palácio para eles” (XTG, p. 164), um pastiche das palavras de Aquiles, já morto: “Preferia servir como pastor na Terra, a ser rei do Hades” (*Od.* XI, 488-491).

Outras apropriações da antologia clássica são também identificáveis. É o caso dos mais de cem coléricos abandonados às margens de um rio⁹ (cap. 31), que recobra a tragédia de *Filoctetes* (Sófocles, 409 a.C.), ou o episódio do Soldado, ao assistir ao morticínio de companheiros e inimigos, do alto do forte, que remete ao alívio do observador de um naufrágio por estar distante, em lugar seguro, no *De Rerum natura* (livro II) de Lucrécio (séc. I a.C.). Nas palavras do narrador, “Dali de cima pôde ver muitos compatriotas dizimados pela pontaria dos inimigos. Admirava suas mortes heroicas e, ao mesmo tempo, agradecia a Deus por não ser um deles” (XTG, p. 66). Mas na guerra é diferente: o mar de sangue vai buscar suas vítimas ou as atrai para ele. Ao final do mesmo capítulo, depois que o Soldado apeia da torre para o combate corpo a corpo, o narrador aprofunda aquela experiência do turbilhão (XTG, p; 68):

Graças ao tom humorístico, a narrativa sustenta a associação de um discurso consagrado (heroico) a uma lógica que lhe é contrária, e desta forma resulta por dialetizá-lo. Seja no alto em que os oficiais fleumáticos se encontram, seja no baixo, onde os combatentes morrem, a deseroificação prevalece como tema.

- 2º núcleo: O confisco das bandeiras



Figura 2 Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. Detalhe: 2º Núcleo.

No primeiro plano da tela, aparece, em destaque, um oficial brasileiro empunhando dois estandartes paraguaios, troféus de guerra que indicam a supremacia dos aliados no pandemônio da batalha. O oficial, provavelmente o Tenente Alves Pereira, está cercado por inimigos. As bandeiras rotas já indicam o fim da batalha, a derrota dos paraguaios.

O combatente brasileiro se situa entre dois paraguaios armados: à esquerda, o que empunha a lança, mesmo subjugado entre as patas do cavalo, tenta segurar-lhe as rédeas; o outro, à direita, empunhando um sabre, ostenta o peito nu, selvagem, a expressão facial da barbárie. O tenente está também sob a mira do oficial paraguaio com o corpo contorcido, ainda que deitado, no plano inferior esquerdo, por sobre soldados que pilham. companheiros feridos ou mortos, uma cabeça degolada e uma mão amputada. Tudo, para o bem e para o mal, em torno das bandeiras, que constituíram, depois, uma questão diplomática entre Brasil e Paraguai¹⁰.

Lilia Schwarcz (2013: pp. 83-85 e 128) chama a atenção para o simbolismo das bandeiras, sua função como sinalizador das tropas em ação e seu papel de catalizador moral dos combatentes. Warburg identifica outras dimensões neste indispensável item da pintura de batalha: a bandeira é também uma arma, poderosa, defensiva de outra ordem: ela evoca deusa do vento, Fortuna, que o militar agarra em forma corpórea, como potência capaz de decidir seu destino. Além do mais, ela estipula territórios, mas também os coloca em trânsito. Em torno dela se mata e se

morre. A dialética do estandarte pátrio estrutura a cena. A microtela se constrói a partir desta imagem dialética, onde vida e morte, heroísmo e vileza, raças e etnias, bárbaros seminus e civilizados trajados e calçados digladiam. Armas mortíferas emparelham com objetos de supérflua utilidade (tambor, cantil, moedas e uniforme pilhados, corneta, pele da montaria). Todos estão por fio, enlaçados às bandeiras esfarrapadas, signos da vitória e do fracasso ao mesmo tempo. Na metaficção, a instabilidade da própria guerra e a inconsistente ideia que dela fazem as personagens de Torero invertem o potencial dialético das bandeiras. Elas entram na narrativa, “num cercadinho formado por oito recrutas” (*XTE*, p. 64), marcham silenciosas, sem serem mencionadas, até a recuperação do território invadido por Solano López, quando atacantes e atacados selam a paz “com animadas conversas de botequim, cães das duas nacionalidades caçando comida juntos e crianças correndo pela rua, muitas vezes agitando a bandeira dos que haviam matado seus pais”(id., p 156) e chegam à etapa final “desglamourizadas”, como mero ornamento cenográfico: a última bandeira da narrativa é hasteada no momento em que simultaneamente se festeja “a grande vitória nacional” e são sepultadas as vítimas da sabotagem à solenidade (*id*, p.169). A dialética negativa esfarrapa o simbolismo solene e austero do lábaro.

Torero, com o riso nervoso, rechaça os horrores da guerra como escândalo. O silêncio fala nele. Américo, acadêmico e romântico, é grandiloquente, aponta, com o duplo mastro, o centro luminoso do quadro, o rojão disparado ao firmamento e a vibrante cortina de fogo e fumaça ao fundo.

- o 3º núcleo: O soldado que nos olha



Figura 4: Pedro Américo. Detalhe: 3º Núcleo.

No centro da tela de Pedro Américo e em meio ao furor da batalha, deparamo-nos com o soldado que traz o número 33 em seu quepe. Trata-se do autorretrato do pintor, e 33, a sua idade ao executar o quadro. O artista toma para si uma narração que supõe indelegável e para a qual abdica da ação na batalha: apresenta-se imóvel diante da profusão de movimentos violentos. Toda a força da sua atuação está concentrada em uma emoção muda diante do horror da guerra, diante do

medo da morte, diante do sentir primitivo que o leva, em um intervalo de oscilação (WARBURG: 2010, p. 3), a empreender o gesto excessivo e absurdo de olhar para quem o olha fora da tela. Com este gesto enseja um encontro, ampliando o espaço de criação e transformando a representação plástica do soldado em texto, testemunho da barbárie.

Em seu rosto, o soldado 33 traz a marca da nossa frágil humanidade, insígnia do homem comum, sem qualidades notórias, mas que se agiganta no breve intervalo (Zwischenraun) entre a sua imobilidade e a ação inaparente dos olhos que nos olham: instante de enigma onde um rosto ganha vida e retorna do passado para habitar entre nós no mais incongruente e vital anacronismo. O olhar aterrado, perplexo, é também indagador. Somente a questão e a resposta, juntas, resgatam o lógos da imagem.

A imagem do soldado 33 ganha também uma dimensão emblemática, por estar ladeado por um soldado negro, rompendo o silêncio iconográfico sobre a participação de escravos no exército brasileiro (SCHWARCZ: 2013, p. 156). O olhar enviesado do soldado negro mostra um “estar no mundo” sem ideologias, sem voz: ele não nos olha diretamente, nem olha diretamente para a batalha, apenas se coloca próximo ao soldado 33 em uma situação de igualdade, para que uma denúncia de injustiça social também possa ser proclamada, mesmo inserida na injustiça maior de uma guerra.

Há tantas leituras possíveis para a imagem do soldado 33, que José Roberto Torero, na obra ficcional, parece fazer o retorno dessa imagem indagadora, perplexa como protagonista do seu romance, fundando sua decisão justamente na busca “do homem comum, nascido de pais analfabetos, pobre, sem nada que o distinga, seja tique, mania, trejeito, cicatriz, tatuagem, ou mesmo uma simples verruga” (XTG, p.35).

O autor faz do Soldado o dispositivo ficcional para um julgamento isento e talvez mais fidedigno sobre aquela guerra. A esse soldado não é dada a destreza para o combate, mas sim, a condição de sentir as injustiças, os despropósitos do mundo e o caráter antipredicativo de sua conclusão empírica: “*a vida é uma coisa sem sentido, nem justiça*” (XTG, p. 97). A contemporaneidade já não idolatra o saber instituído e positivista e abre espaço para o retorno do saber vindo da experimentação cotidiana do mundo¹¹.

O soldado da ficção literária percorre a gangorra das mais diversas emoções em suas graduações: raiva, ódio, fúria, ira, cólera, rancor, desgosto e, principalmente, só ele conhece o amor e a cândida amizade. Portanto, como um retorno da tela de Pedro Américo, só o olhar dele salta das páginas e nos diz o que é o sentir humano, dialetizando com o efeito anestésico da guerra e com falas vazias do verdadeiro sentir, como a preleção do capelão às tropas: “*Vão em paz e matai, trucidai e esquartejai para que o amor reine no mundo, amém*” (XTG, p.119).

O soldado 33 também ressurgue no texto literário através do Preto, soldado negro, ingênuo e divertido. Da relação de amizade com o protagonista surgem contradições que potencializam o “páthos” do texto: a leveza contrabalança a soberba, o riso atenua o horror; a ingenuidade, à ação estratégica, o homem obreia com o herói.

Nos últimos capítulos da obra de Torero, já com a batalha ganha e a guerra terminada, um episódio inesperado e descabido tira a vida do protagonista e de seu amigo Preto. A tensão se expande e ganha o ápice de dramaticidade, na fala do Soldado à morte, ao pensar nas injustiças da vida e no peso da Moira implacável: “Por que eu?” (Torero, 1998, p. 158). Frase singela que abarca todo o mistério da existência.

A aflição e a questão em aberto que o olhar da figura pintada expressa também estão no Sargento de Torero perante os parceiros unidos até na morte, “(...) *indagando com os olhos o que não podia com a voz*” (XTG, p. 169). Confirmadas as duas mortes, o Conta Almas (soldado responsável pelo aponte das baixas) as contabiliza no registro dos sinistros e derrama as únicas lágrimas que verteu durante toda a guerra pelo reconhecimento de que ali jazia toda a humanidade. Os olhos que nos olham, na tela de Pedro Américo, se fecham no livro de Torero. Última sequência de imagens para nos afirmar, como Warburg já o sabia, que imbricados um no outro, o passado não cessa de interagir com o presente e, só quando assim compreendemos, nos apossamos da chave para a riqueza de uma leitura que não ignore a potência da vida póstuma nas imagens sobreviventes.

- 4º núcleo: Mulher na carroça



Figura 4: Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. Detalhe: 4º Núcleo.

No canto inferior direito da tela, a imagem de uma família paraguaia, em meio à batalha, nos leva a articulações com o conceito-chave que Warburg lapidou magistralmente como sobrevivência (*Nachleben*) das formas e imagens: “*Pathosformel*”, ou seja, a “fórmula” corporal que denuncia um “páthos”, uma forte emoção que confere força a partir de contradições intrínsecas que a constituem.

A cena da família intensifica a ideia de que a violência bélica é invasora e desrespeitosa com a vida cotidiana, através de uma imagem a um só tempo particular e destoante da estética da batalha. As expressões e gestos são de desespero, ódio, medo, em corpos de natureza diversa dos soldados, armas e uniformes. Cabe lembrar que a história confirmou a presença ativa de mulheres e crianças paraguaias no confronto com a Tríplice Aliança. Exército de descamisados e mulheres na linha de combate, tendo como punição não só a morte, mas a violação de seus corpos, compõem um cenário de barbárie e catástrofe que a nada nem a ninguém enaltece.

O artista transpõe essa realidade em um recorte específico, uma carroça abalroada, onde se encontram uma mulher, seus filhos e um velho cego. Tais personagens preenchem o miniquadro com um paradigma coreográfico que remete a uma dramatização psicológica, alcançando um patamar peculiar de percepção. Tornam-se evidentes as imagens veículo (*Bilderfahrzeug*) para que uma herança arcaica seja conduzida pelo tempo, e o que parecia perdido entre as ruínas dos séculos recobre energia para dar sequência a sua transmissão, atravessando a fronteira permeável entre passado e presente. Ao iluminarmos a mulher da carroça, deparamo-nos com três “*Pathosformeln*” do feminismo que rivalizam entre si. Em primeiro lugar, a força do feminismo na sua expressão de maternidade, na defesa incondicional dos filhos diante do perigo: o corpo da mulher se torna o pilar de abrigo ao suspender um filho (aparentemente já sem vida, pela cor cianótica) e proteger o outro com entorse corporal; em uma segunda representação, percebemos a *Pathosformel* do feminino em sua manifestação de ninfa, as roupas diáfanas, os seios desnudos, uma deusa erotizada na mais contundente aparição de Vênus, e por último, a representação poderosa de uma Erínia, através da emoção avassaladora que vaza de seus olhos, desejo incontrolável de vingança. Os olhos tomados pela fúria se contrapõem à cegueira do velho ao seu lado, em uma imagem dialética de profundo alcance: os olhos da mulher já roubaram toda intensidade do sentido de ver; ao velho restam apenas as mãos espalmadas ao ar, em uma coreografia precária que intenta captar, tatilmente, o horror do que se passa. Por outro lado, o olhar de potencial mortífero desta combatente se maximiza no olhar idêntico ao do touro que defende a carroça: a mulher e o animal miram na mesma direção, têm o mesmo ângulo de reversão, a mesma ferocidade. Na mater furiosa encontram-se a ninfa e a mênade, a Erínia e Philótes¹², a mãe e a filha (Antígona protegendo seu velho pai cego), a campesina e o soldado.

Em Torero, a imagem da mulher na guerra retorna, numa atitude de consentimento: “...dessa vez a mulher não nasceu de uma costela, mas de uma carroça que acabara de estacionar no outro lado da rua” (XTG, p.44). É a Mulher das Cartas, que acompanha o marido em sua atividade de fornecer insumos aos militares, inclusive papel para as cartas que o casal redige. Ela aparece imantada não apenas por seus saberes escriturais, mas por ser a consumação do ditame bíblico que

vincula a fidelidade da mulher ao acompanhamento do marido aonde quer que ele vá: “Meu lugar é onde tu estiveres” (id., ib.), reescritura de um versículo do Antigo Testamento (Ruth 1, 16). Para o Soldado, aquela “Frase comum, mal copiada do livro de Ruth, cujo autor bem poderia tê-la copiado de um poema egípcio ou de um canto persa, mas que soou nobre aos ouvidos do bom marido” (id., ib.), despoletou a potência de um motivo arcaico, embaralhado com inúmeras variações. Assimilada ao imaginário judaico-cristão, ela é a figura do encantamento amoroso que pagãos, judeus e cristãos, antigos e modernos emulam.

A atualização dessa mulher deusa, ninfa diáfana que, aos olhos do Soldado, encobre com seus movimentos de graça e encantamento a crueza da guerra, se constrói em uma delicada graduação, na imagem literária: “...pela primeira vez, desde a morte do marido, olhou-se num espelho e penteou os cabelos” (XTG, p. 122). Impossível não visualizar a ninfa de tempos remotos em sua vida póstuma, onde o rio agora é espelho, e um pente de osso substitui dedos graciosos que, no passado, alisavam seus cabelos.

Para concluir, a pintura de Américo e o texto literário de Torero nos desafiaram a ler imagens que nos apontam a moldagem artística e ficcional dos fatos e apontam o percurso que esses conteúdos imagéticos fizeram ao migrarem de uma mídia para outra, em um recontar anacrônico pontuado pelo retorno de materiais arcaicos que se atualizaram em novas e surpreendentes aparições. Os teóricos pensaram em separado estes flashes da “vida em movimento” (bewegtes Leben) capturados em Pathosformeln, portadoras de uma memória plasmada por visões que nunca morrem: fantasmais, para Warburg; “cristais de tempo onde o Outrora se encontra com o Agora em um relâmpago”, para Benjamin.

Verificamos como imagens veículo, retirando materiais arcaicos dos meandros de uma memória ancestral, colocam em tensão tempos descontínuos, a pintura de 1870, a metaficção historiográfica de 1998, o hoje de 2017. Deste dinamismo assoma o tempo como força pulsional sempre disposta a cumprir seu destino de repetição e recomeço. Isto se configura na lição peculiar que Aby Warburg e Walter Benjamin não cessam de propagar e que, diante das criações artísticas, Jorge Coli (2005, p. 125) bem resumiu: “decifra-me ou tens tudo a perder”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: *Obras escolhidas II*. Rua de Mão única. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Brazilian Journal of Development

COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy de Pedro Américo. Proj. História. São Paulo (24), 2002. Pp. 113-127.

HOMERO. Íliada. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

NUÑEZ, Carlinda F. P. “A Ninfa e a Mênade: imagens antigas em histórias de amor e fúria na arte brasileira contemporânea”. Revista da Universidad de La Habana. Jul.-dic. 2016. Pp. 202-215.

RICHTER, Gerhard. Thought-images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life. Califórnia/EUA: Stanford University Press, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A Batalha do Avaí. A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: GMT Editores, 2013.

TORERO, José Roberto. Xadrez, truco e outras guerras. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

WARBURG, A.. A Renovação da Antiguidade pagã. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.