

Da figuração à fulguração do detalhe: apropriações da imagem na crítica de gonzaga-duque a modesto brocos y gomez (1852-1936).

Heloisa Selma Fernandes Capel
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ABSTRACT

The present article discusses the importance of detail in the figuration of the Spaniard painter rooted in nineteenth-century Brazil, Modesto Brocos y Gomes (1852-1936). Inspired by the discussions of the art historian Georges Didi-Huberman and based on the critical reception of the painting *Engenho de Mandioca* (1982), considers opening images as a possibility of understanding European thoughts about Brazilian Afro-American population in the transition to the Republic.

Keywords: Modesto Brocos, Reception, Figuration, Detail, Image.

Resumo: o presente artigo discute a importância do detalhe na figuração do pintor compostelano radicado no Brasil oitocentista, Modesto Brocos y Gomes (1852-1936). Inspirado nas discussões do historiador da arte Georges Didi-Huberman e a partir da recepção crítica da obra *Engenho de Mandioca* (1982), considera possibilidades de abertura da imagem na compreensão do pensamento europeu sobre a população negra brasileira na transição para a República.

Palavras-chave: Modesto Brocos, Recepção, Figuração, Detalhe, Imagem

A pintura pensa.
Georges Didi-Huberman

O teórico e historiador da arte Georges Didi-Huberman afirma que *a pintura pensa*. Em seu livro inaugural *A Pintura Encarnada* (2012) reconta-nos a história de Frenhofer, personagem de um conto de Balzac¹ que trata da obsessão do pintor pela mimese figurativa, pelo desejo de ver e sentir a pintura como uma “obra viva”. Frenhofer era um mestre, um artesão do detalhe que animava qualquer representação. Um toque de seu pincel fazia com que as obras se tornassem “vivas”. Como personagem imaginário de Balzac, Frenhofer há dez anos executava uma pintura que desejava ele, correspondesse à execução fiel de uma figura feminina, um retrato encarnado da mulher amada. Quando, finalmente, após algum pudor e resistência, apresenta aos aprendizes Nicolas Poussin e François Porbus o resultado de sua “obra prima” quase acabada, ocorre um choque: os jovens artistas só vêem na obra de Frenhofer uma extensa mancha de cores, e, no canto inferior da tela a extremidade de um pé nu de mulher. Poussin e Porbus expressam a Frenhofer sua indignação pela falta de verossimilhança da pintura, o que provoca no pintor seu enlouquecimento e suicídio.

Didi-Huberman utiliza o conto de Balzac para discutir o problema estético da carnação² na pintura e os limites que levam à sua trágica ambição figurativa. O autor encara o conto filosófico como um meio para discutir aspectos de verossimilhança nas imagens, “impasses entre ausência e presença, a eficácia do visível e do invisível”, a potencia do detalhe que anima a obra figurativa, dentre outros aspectos (Didi-Huberman, 2012). Com uma extensa obra em que discute imagens não só como simples suporte de iconografia, mas como conceito operatório, o autor evoca uma série de questões sobre o tema, das quais escolherei dois princípios ou ideias-força que comparecem na pauta dos trabalhos dos historiadores culturais: o princípio da representação e a identificação com “métodos” da montagem. Por fim, dentro dos limites deste texto, apresentarei algumas inquietações na aplicação destes princípios à tela *Engenho de Mandioca* do pintor figurativo espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos y Gomez (1852-1936), por meio de Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), crítico respeitado que compareceu em diversos jornais brasileiros no final do

¹ No conto de Balzac, Nicolas Poussin (alusão ao pintor homônimo/1594-1665) é um jovem pintor que reside em Paris. Em uma visita ao seu mestre, encontra um experiente pintor com um discurso sobre a “obra perfeita”. “A obra-prima ignorada” é um texto que serve como pretexto para Balzac discutir as questões da arte e mostrar como a paixão pelo belo ideal leva um pintor à autodestruição. Um clássico sobre a busca da perfeição e a loucura (Resenha Editora Iluminuras). *Le Chef-d’œuvre inconnu* (em português, *A Obra-Prima Ignorada*) foi escrito em 1831 por Honoré de Balzac. Publicado primeiramente no jornal *L’Artiste*, foi integrado à sua *La Comédie Humaine* em 1846 e faz uma reflexão sobre a arte literária.

² Carnação é a pintura da anatomia ilusória da figura quando se confere à obra o tom da pele e o estofamento no caso da escultura, que é a imitação dos tecidos da época, realizada em várias camadas. Segundo Campos, a carnação, pintura do rosto, mãos, pés ou outras partes do corpo à mostra (intitulada *encarnação*), almejava o efeito da carne humana (Campos, 2006, p.60-61).

século XIX e início do século XX³. Neste ponto, farei um acento na **aporia do detalhe**. O detalhe que poderia levar à *obra viva ideal* ambicionada pelos pintores e críticos do século XIX, mas que poderia destruir sua fidelidade. Em *Engenho de Mandioca* (1892), o detalhe não é da natureza da idealização, mas da fratura. E isso apresenta sintomas que nos permitem refletir sobre homogeneização e diferenciação estética, fissuras que apontam diálogos com elementos da escravidão e projetos culturais do dezenove.

A imagem-sintoma e necessidade de uma crítica da representação

Como herdeiro dos debates da crise da objetividade em história e da relativização da linearidade temporal na história da arte, Didi-Huberman é claro quando afirma: “se pede muito pouco a imagem quando a reduzimos a aparência, mas se pede muito quando buscamos nela o real” (Didi-Huberman, 2008, p.12). Imagens não representam, imagens *abrem* uma série de perspectivas de correlações e possibilidades de leitura e associações. Imagens contém, para ele, “sintomas”, não no aspecto clínico ou semiológico, mas no sentido que provocam um “mal-estar”, concepção, para alguns, deslocada do vocabulário clínico para o pensamento crítico⁴. O autor também evoca o sentido grego do “sintoma” relacionando-o a ideia do acidente, de um abalo. Historiadores são sismógrafos e lidam com sintomas.

O sintoma na imagem interrompe o curso normal da representação e irrompe, soberano e ao mesmo tempo subterrâneo, desdobrando-se em memórias, sobrevivências e temporalidades impuras. Ao invés de uma imagem-representação de tempos lineares, Didi-Huberman nos fala de “imagens-sintoma” em tempos anacrônicos. Relacionando o sintoma com o conceito de inconsciente, o autor reconhece o esforço de Roger Chartier em atestar a porosidade do campo cultural e o reforço da ideia, defendida um século antes por Aby Warburg, de uma “história cultural do social”. Considera, entretanto, que a justificativa da ideia de representação ficou a metade do caminho, pois, compreendendo a imagem como conceito operatório e não como simples suporte de iconografia, é necessário revisar o conceito de *psiquis* com a inclusão da noção de sintoma e de inconsciente, além de repensar a submissão da imagem, ao tempo cronológico (Didi-Huberman, 2008, p.71). Para o autor é preciso realizar a crítica da representação.

A crítica da representação nos evoca a ideia da semelhança na imagem e ao nos informar que a história da ideia tem pelo menos dois começos, o autor convoca Vasari (1511-1574), que ao mesmo tempo em que contribuiu com uma tradição humanista de imagem, semelhança e arte, traiu a concepção original de Plínio, o Velho (23 d.C – 79d.C.). O que Vasari entendeu como arte, não é o

³ Luiz Gonzaga Duque Estrada, ou Gonzaga-Duque foi um destacado crítico de arte brasileiro que alcançou a condição de importante referência nos estudos sobre arte brasileira no final do século XIX e início do século XX. (...) Exerceu jornalismo cultural publicando críticas e crônicas em veículos como O Paiz, A Semana, Diário de Notícias, Folha Popular, Kósmos e Fon-fon, dentre outros. SILVA, E. do N. A Crítica de Gonzaga-Duque e a reprodução do real nas artes plásticas (ver bibliografia).

⁴ Nesse sentido, ver resenha de JORGE, Eduardo. *Histórias de Fantasmas para Adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman* Disponível em: [www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf)

mesmo que defendeu Plínio. No lugar em que Vasari inaugurou um regime epistêmico fechado do discurso sobre arte, um saber “específico” e “autônomo” de objetos figurativos, Plínio ofereceu “uma arborescência enciclopédica de um regime epistêmico aberto, em que os objetos figurativos não são mais que uma manifestação, dentre outras, da arte humana” (Didi-Huberman, 2008, pp.103-104). Para Plínio, as artes são extensivas à “história natural” em ampla acepção. Se para Vasari a concepção de arte era cronológica, para Plínio, a ideia de arte e figuração era antropológica. Plínio dizia que “a semelhança estava morta” e, por uma leitura equivocada do autor, não se percebe que a imagem ou sua ideia de pintura estava relacionada a uma genealogia cultural que envolvia a lei, a justiça e o direito romano. Em Plínio, a arte só ocorre em mediação com um ponto de vista cultural, uma ética, uma política.

Para Didi-Huberman, a imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas. Com Walter Benjamin, o autor atesta que a imagem é um fenômeno originário de cada apresentação da história, assim, necessita ser pensada em suas contradições e paradoxos: “na presença e no que representa, no devenir do que muda e no êxtase do que permanece” (Didi-Huberman, 2008, p.168). A “imagem dialética” de Benjamin é compreendida por ele não como figuração, mas como algo que “fulgura”: a imagem dialética é uma imagem de “fulguração”. Como uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado, ela desenha um espaço que lhe é próprio, que caracteriza sua dupla temporalidade de atualidade integral e abertura em todos os lados do tempo (idem). A imagem dialética oscila entre a presença e a representação, entre mutações e permanências:

En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y este choque emite una fulguración cuya duración es muy breve pero que hace visible, que ilumina la auténtica historicidad de las cosas que acto seguido desaparecen o quedan veladas (Didi-Huberman, 2008, p.21).

Diante da fulguração que inclui a fusão de tempos, não há síntese dialética, mas uma “dialética em suspenso” que nos levam a imagens que enganam e se desagregam, imagens que se desmontam e montam como peças de um relógio.

A imagem-malícia e a concepção de montagem

Las imagenes poseen un sentido sólo si las considera como focos de energía y de intersecciones de experiencias decisivas.

Carl Einstein

Os sintomas da imagem nos levam à ideia da *imagem-malícia* introduzida por Didi-Huberman. A imagem é malícia e astúcia, pois se mostra e se dispersa, suas manifestações se dissolvem e se desmontam da mesma maneira que de desarmam as peças de um relógio. De um lado, suspender e destruir, por outro discernir (Didi-Huberman, 2008, p.172). O paradigma da malícia conversa também com a ideia benjaminiana do caleidoscópio: configuração visual entrecortada, feita de restos dispersos. Para Benjamin, a imagem está no coração do processo histórico, pois a história separa as partes que “formam um todo em

imagens e não em histórias” (Idem, p.22). O historiador da imagem como conceito operatório é um *chiffonnier*, personagem central de Walter Benjamin que alude à atitude do historiador, um catador que recolhe refugos, monta e desmonta dados em uma arqueologia psíquica dos restos. A imagem-malícia está caracterizada, assim, por uma dupla inflexão: caracteriza-se como fonte de pecado e de conhecimento. Pecado por seus anacronismos e conteúdos fantasmáticos, conhecimento pela desmontagem da história e montagem de sua historicidade. Como enfatiza Antonio Oviedo na apresentação do livro *Ante El Tiempo*:

(la) imagem-malícia queda también canalizada por una doble-inflexión, em la cual las cosas se desmontan por el síntoma, repleto de insidias, turbia irracionalidad y malestar y por el saber, el conocimiento, cuyos procedimientos em todo caso transitan por senderos distintos (Didi-Huberman, 2008, p.22).

Desmontar e montar como se faz com um relógio ou com um caleidoscópio, a *imagem-malícia* também conversa com o cubismo de Carl Einstein (1885-1940), historiador de arte maldito que, ao lado de Warburg e Benjamin, auxiliaram o autor a contemplar o pensamento multifocal da imagem. Três autores da geração fracassada que produziu conhecimentos fora dos espaços convencionais.

Na teoria da experiência visual de Carl Einstein ao estudar a arte africana, o cubismo não representa, mas oportuniza uma experiência de “ser” e de “trabalho”⁵ que opera na incessante dialética da montagem e desmontagem que nunca descansa. Partindo do princípio que o visível não era mais o “que o olho confrontava, mas a totalidade das vistas possíveis extraídas de pontos ao redor do objeto” (Berger, 1998, p.20), o cubismo criou encadeamentos autônomos e ao mesmo tempo interligados favorecendo a dialética da mobilidade psíquica e formal das imagens. Para Didi-Huberman, esse trabalho decompõe e ao mesmo tempo produz:

Ese trabajo se efectúa en la incesante dialéctica de una descomposición fecunda y de una producción que jamás encuentra reposo ni resultado fijo, justamente porque su fuerza reside en la apertura inquieta, en la capacidad de insurrección perpetua y de autodescomposición de la forma (Didi-Huberman, 2008, p.285).

Carl Einstein nos fala de compreender a espacialidade cubista em seus efeitos de simultaneidade, de identidade e diferença, de associações e dissociações em que ele identificou “campos de força” (campos de formas) que rompem com a representação clássica e o espaço contínuo no qual estavam dispostos os objetos e personagens da imagem (Idem, pp.282-283). Sob esta perspectiva, a defesa do realismo deve ser compreendida não como um estilo de representação, mas como a defesa de um gênero de processos metamórficos de “criar o real” (Idem, p.305).

A “imagem-malícia” nos coloca diante do tempo e estar diante do tempo é se confrontar com a memória que é psíquica e anacrônica em seus efeitos de montagem. Essa “imagem-malícia” nos revela, com a leitura de Benjamin apropriada por Didi-Huberman, uma arqueologia psíquica (não psicológica) em

⁵ No duplo sentido da agonia e do parto. Didi-Huberman, 2008, p.284.

um campo de interrogação antropológico e político das imagens. A memória não seria, nesta concepção arqueológica, uma faculdade objetiva, mas estaria nos vestígios que atualizam a escavação e na substância mesma do solo, nos sedimentos revoltos pelos rastros e instrumentos do escavador. Estaria no presente mesmo dessa arqueologia e em seus gestos metódicos. Aceder aos campos de força da imagem só pode ocorrer por uma renúncia às substâncias (de formas ou estilos) para abrir a imagem.

Ao abrir a imagem como sintoma e operação de montagem, Didi-Huberman nos convoca a ao abrir e pensar o ver. Ver no campo da experiência. Mas, se queremos abrir o ver na atividade artística e pensar o ver como atividade crítica, devemos exigir que o ver “assassine” o perceber apenas como uma observação passiva e tautológica (Idem, p. 305).

Encarnar o real, recolher o detalhe na crítica de Gonzaga Duque a Modesto Brocos

Inspirado em Warburg, Didi-Huberman nos aponta a obsessão pelo detalhe como impossibilidade e potência. Detalhe como traço de vida e perfeição na imagem para a arte figurativa à migração do detalhe como fragmento de montagem do *chiffonier*, o trapeiro benjaminiano. Nesta última acepção, o detalhe não é o “instrumento da metamorfose da pintura em corpo e materialidade viva” como queria Frenhofer e seus jovens pintores aprendizes. Entre o fantasma do ideal matemático e metamórfico da perfeição, está o que se quebra (sintoma) no detalhe e fulgura. O pé figurativo da mulher amada de Frenhofer emergido do caos de tintas e cores é o detalhe - sintoma contraponto impossibilidade de “perfazer” a pintura, fazê-la ir até o fim como queria Frenhofer com sua obra inacabada há dez anos. O fulgor do detalhe pode ser o acontecimento pictórico de uma fratura da pintura ideal, fulgor-sintoma que pode ser duplo: de uma violência delusiva ou de uma violência realista (Idem, p.106). Em ambas, explica há evidência de uma impossibilidade: “a do caráter equívoco do estatuto figural do fragmento”. Pois, como diz, “esse estatuto nada tem de evidente” (Idem). A figuração e o perfazer da pintura foram ideais de perfeição para críticos e artistas brasileiros do século XIX.

Na crítica de Gonzaga Duque a Modesto Brocos⁶, pintor figurativo espanhol do dezenove e professor da ENBA/RJ, há “chama de vida” na arte do pintor, pois Brocos é “fidelíssimo”. Tem “grande paciência observadora”, sua arte “transporta” e é de uma “realidade adorável”. De forma análoga ao conto de Balzac, a obsessão figurativa é o que dá o tom à crítica e a aspiração da perfeição da pintura em seu ideal de metamorfose.

Em crítica publicada no “Diário do Commercio” de 11 de agosto de 1892, por ocasião da 1ª Exposição Individual *de Brocos* na Escola Nacional de Belas Artes, Gonzaga – Duque é entusiástico quando descreve a realidade “adorável” e “grande paciência figurativa” de um de seus quadros, **Engenho de Mandioca (Figura 1)**:

(...) a raspa no engenho, em pleno dia, o círculo de negras fechando o amontoado da mandioca. Esta, cabeceante e sorna, de velhice, abatida de nádegas sobre o

⁶ O artista plástico espanhol radicado no Brasil Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) foi professor da Escola Nacional de Belas Artes.

chão, pernas estiradas, torso contorcido á direita, descasca a raiz parda que a terra alimentou e inchou; aquella, encarapitada a um tôro, vae dando conta do serviço, ventre enchumaçado e mamas pellegentas, em accuso derreado d'uma flacidez gasta de aleitamentos longos, sob o lenço d'estamparia, que pende do pescoço á cinta.

Em torno da runa cônica do mandiocal, sobresaie, alem das figuras descriptas, a de uma fula que, despreoccupada por instantes, volve a cabeça a um interlocutor invisível e lhe sorri, respondendo o que quer que seja...

Brilham os seus olhos iluminados pela alegria. E ella toda, nesse movimento, tem tanta animação, fal-o tão naturalmente, que, por si só, aviva o trabalho conjuncto. Pelo fundo, na prensa rouquenha dos tipitis, no poeiramento do coche das peneiras, nos rasos fornos inclinados, andam pessoas a labutar, enquanto lá fora, por uma porta aberta, o sol irradia, revigorando o verde novo dos plantios que não se vê para onde findam (Gonzaga-Duque, 1892, p.02).

E tudo seria perfeito, não fosse pelo detalhe (Figura 2). Brocos trai a idealidade por um “maldito detalhe de imperfectibilidade!” na expressão exclamativa de Gonzaga – Duque. Para ele, a obra é quase *viva*, não fosse por uma nota desarmônica: “a má impressão causada pelo lenço que a negra, de costas para fora da tela traz enturbateando a cabeça” (Idem).



Figura 1 - Modesto Brocos. *Engenho de Mandioca*, 1892. Óleo sobre Tela, 54 x 75cm. RJ, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: José Roberto Teixeira Leite, 1996.

E Gonzaga-Duque é categórico quando faz a analogia com a poesia: “a imperfectibilidade do detalhe de uma rima estafada “rasga” a pequenina construção preciosa de um verso” (Idem). Elemento “estafante”, esse, o de buscar o ideal quebrado pelo sintoma-fragmento do detalhe. Gonzaga-Duque chega a ter um vislumbre da impossibilidade da representação viva no fulgor do detalhe-sintoma figurativo quando nos diz: “estas artes são, mais que outras, transportadoras, lutam com a fidelidade da cópia e a impossibilidade de fazer-se compreender”. Mas, logo depois, como se o clarão se apagasse, defende o convencionalismo no agrupamento dos elementos como traço essencial para que

o pintor executasse, verdadeiramente, uma obra de arte (Idem). O detalhe imperfeito é, para Gonzaga-Duque demoníaco, um “suplício de pesadelo que quebra a chama de vida da pintura”. Como uma violência, explica-nos Didi-Huberman, o detalhe é um efeito do desastre na ordem do visível. Esse detalhe pode ser então, pensado como fratura, como sintoma que quebra a representação e provoca aberturas. Detalhe que recolhido em fragmento, pode nos ajudar a ver e a pensar com a imagem.



Figura 2 - Modesto Brocos. *Engenho de Mandioca*, 1892. **Detalhe.** Óleo sobre Tela, 54 x 75cm. RJ, Museu Nacional de Belas Artes

Gonzaga-Duque elogia a pintura, a harmonia das figuras e da composição, mas o detalhe quebra a harmonia. Na obra de Brocos, a ênfase não é na naturalidade da ação humana realizada em grupo, mas na marcação do espaço, fortemente destacado pelo tratamento fotográfico da luz. À exceção da mulher que se volta em meio corpo à direita do observador da tela como se atendessem a um chamado externo (outro detalhe-sintoma), as figuras parecem silentes, marcadas por certo artificialismo técnico. Trata-se, possivelmente, da representação de ex-escravos em sua atividade de trabalho cotidiano. Não há diálogo direto com o observador da tela e as cores, predominantemente terrosas, envolvem o grupo humano e as raízes, como se na composição dos elementos, eles fizessem parte de um mesmo conjunto por terem a mesma natureza, humanos e vegetais. O grupo humano e seu objeto de trabalho são tratados com certa homogeneidade, sem individualização significativa das figuras. Sentadas, as mulheres se curvam em uma postura estético corporal recorrente: a de concentração e subserviência à ação. A ênfase na cor terrosa da mandioca se sobrepõe à atividade do grupo humano, em sua maioria mulheres. A obra nos toca pela homogeneidade do conjunto e pelo tratamento da luz, não por alguma ênfase crítica às condições em que os escravos recém libertos (desde 1888) estavam submetidos ou mesmo pela exposição de algum tipo de legado dos africanos.

Fábio Lopes dos Santos (2005) tem uma percepção similar. Afirma que o cuidadoso registro da luz, espaço e da atividade, denotam um registro etnográfico, mas não induzem a uma empatia entre o pintor e o tema: “não se observa nessa pintura, qualquer traço de empatia explícita entre o pintor e o grupo humano que retrata” (...) e completa: “se olharmos para a pintura pensando nos ideais de uma cultura nacional orgânica, perceberemos a dificuldade em assimilar o legado deixado pelo trabalho escravo” (Santos, 2005,

p.2). Santos lê a obra de Brocos sob a tensão entre os ventos modernizadores que envolviam a elite na virada do século e a necessidade de conformar e ajustar o passado tradicional. Segundo ele, essa pintura de gênero, redesenhada em representação de costumes nacionais, responde às demandas da época que buscavam encurtar a distância entre a vida nacional e a alta cultura, além de privilegiar temas étnicos (Idem, p.2). Brocos apresenta a realidade de maneira mimética, com um real figurável, mas que precisa ser aberto, pois a imagem é malícia e astúcia.

Qual o “erro” do detalhe figurativo para Gonzaga-Duque em Engenho de Mandioca? É o lenço que enturba a cabeça. Ele compara o lenço da negra de costas com outros lenços da composição e conclui que há uma quebra de homogeneidade. O lenço da negra de costas para a tela é um detalhe que se destaca por sua associação com turbantes marroquinos de Delacroix, pintor da oficialidade francesa. O lenço-turbante da negra de costas nos remete aos esboços dos turbantes de *A Morte de Sardanapal* — 1872 (Figura 3), e mais diretamente, às *Mulheres de Argel* (1834) de Delacroix (Figura 4). Na disposição do grupo de mulheres sentadas em círculo, na presença da negra de turbante, na torção dos corpos e gestos, na escolha dos tons terrosos, as mulheres da mandioca do quadro brasileiro encarnam os fantasmas e sobrevivências da influência oriental na cultura ibérica. Brocos estudou em Paris e, certamente conhecia a obra de Delacroix. Mas Brocos era também um pintor de costumes, um gravador. Segundo Lotierzo (2013, p.212), outra abertura possível se dá na referência às litografias de Victor Frond⁷ que compõem o livro *Brasil Pitoresco* (Figura 5). As posturas femininas presentes nas obras *Rendeiras* (1858-1861) e *Descascadoras de Mandioca* (1858-1861) evocam a gestualidade do costume.

Que naturalismo/realismo é esse que sai da observação direta e leva à execução de repertórios típicos europeus do dezenove? Brocos é um defensor explícito da arte brasileira, mas é um pintor assombrado por fantasmas para adultos na expressão de Didi- Huberman.



Figura 3 - E.
Delacroix. A Morte
de Sardanapalo.
1872. Esboço.

⁷ Jean-Victor Frond, fotógrafo e pintor francês, possuiu um estúdio no Rio de Janeiro entre os anos de 1858 e 1862. Tornou-se em 1859, o autor do primeiro livro de fotografia realizado na América Latina, *Brazil Pittoresco* (com texto de Charles Ribeyrolles). Nesta obra, apresentou pela primeira vez um registro fotográfico do trabalho escravo e da vida rural no país; e definiu os paradigmas da fotografia de paisagem no Rio de Janeiro, popularizando temas como o Pão de Açúcar, os Arcos da Carioca e o outeiro da Glória.



Figura 4 - E. Delacroix. *Mulheres de Argel*. 1834. 180 x 229cm. Museu do Louvre



Figura 5 - Victor Frond. *Descascadoras de Mandioca*. 1858-1861. Litografia. *Brasil Pitoresco*. Charles Ribeyrolles.

Há esforço de individualização em sua obra, mas isso só se vê na fratura do sintoma-detalhe. À exceção da mulher que responde ao chamado externo e ao turbante diferenciado da figura de costas para a tela, há fortes bases de padronização nas figuras: cores, corpos e composição geral. A homogeneidade dos tons de pele em *Engenho de Mandioca* também nos remete à pureza racial, ideal caro ao nosso pintor de costumes. Para Brocos, a tarefa apresentada de descascar mandiocas era uma atividade cotidiana que continha marcas da escravidão que ele encarava como massa informe. Os detalhes de individualização abrem-nos o ver para uma tímida tentativa de diferenciar, perceber o que emerge do informe. Sopravam ventos de mudança. Associados, talvez, à luz que irrompe na janela, com o gesto da ex-escrava que ergue o corpo e assume a fala, com a negra que dá as costas à tela e ousa um arranjo diferenciado no lenço que enturba a cabeça, a pintura de Brocos apresenta fissuras que nos apontam para o futuro.

Em poucos anos, Brocos pintará *Redenção de Cã* (1895), tela que será apropriada por determinados setores como visualização profética da política de branqueamento. “Em três gerações, o Brasil será branco”, estará escrito na legenda da tela usada para abrir o I Congresso Internacional das Raças de 1911. Como Delacroix, Brocos também fará diálogos com a política nacional, com a tentativa de confirmar a ideia de nação. Em poucos anos ele publicará uma ficção literária com princípios eugênicos, a obra *Viaje a Marte* (1936).

A obra de Brocos só pode ser vista como sintoma, portanto. Sintoma do que está no intervalo entre o que quer representar e o que evoca, entre o que apresenta e o que elide. Na iconologia dos intervalos, a obra de Brocos é apresentação e astúcia. Montagem de uma composição do que vemos e que nos olha. A imagem não nos mostra tudo, mas devemos ir a ela, desmontá-la em gestos cubistas para ver, abrir o detalhe.

Abriu a oposição homogeneidade e individualização assinaladas por Gonzaga-Duque em *Engenho de Mandioca* na crítica de Brocos é acolher detalhes como sintomas que fulguram. O turbante detalhe imperfeito de Gonzaga-Duque abre-nos o ver para os códigos culturais e esquemas apropriados pelo artista. Brocos não pinta a mulher que vê, mas a que já conhecia pelas obras de seu tempo. Como espanhol naturalizado, os rasgos de indiferenciação da figura trazidos pelo lenço-turbante nos falam de fissuras e remetem-nos à forma “pastosa e dura” que seus quadros serão apropriados na exposição de 1904, pelo mesmo Gonzaga-Duque⁸. A “vida na arte” para Gonzaga-Duque foi um traço ambicionado para além do naturalismo/realismo⁹. Figurar o real com Brocos é pensar a coerção do verossímil na obsessão de Frenhofer e seus discípulos. Como Frenhofer, Gonzaga-Duque visa ao encarnado e seus princípios o levam à noção equívoca de “quadro-vivo”(Didi-huberman, 2012, p. 03). Pois, figurar é violentar a forma, é associar e montar.

Delacroix teria sido, especula-se, o grande inspirador do conto de Balzac. Como o Frenhofer da “Obra-Prima Desconhecida”, ele expressou a dúvida estafante do encarnar no processo da figuração: “trabalharei até a agonia. O que fazer quando chegar o momento em que a realidade não estiver mais a altura do meu sonho?” A pintura pensa. Afirma Didi-Huberman (2012, p.19). E “esta é uma questão infernal. Talvez impensável para o pensamento”.

Bibliografia

- BERGER, J. *Modos de Ver*, Rio de Janeiro, Record, 1998.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro — cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*, Belo Horizonte, Editora Crisálida, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El Tiempo*, traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada. Seguido de A Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac*, São Paulo, Ed. Escuta/Editora Fapesp, 2012.
- GONZAGA-DUQUE. “Exposição Brocos”. *Diário do Commercio*, Quinta Feira, 11 de agosto de 1892, p.02. Biblioteca Nacional (Hemeroteca).
- GONZAGA-DUQUE. “O Salão de 1904”. *Kosmos*, Rio de Janeiro, set. 1904. http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=DUQUE%2C_Gonzaga._O_SAL%C3%83O_DE_1904._K%C3%B3smos%2C_Rio_de_Janeiro%2C_set._1904%2C_n/p (20/06/2014).

⁸DUQUE, Gonzaga. *O Salão de 1904*. Kosmos, Rio de Janeiro, set.1904. Disponível em 19 & 20 (ver bibliografia).

⁹SPINDOLA, Alexandra Filomena. *Vida na Arte em Gonzaga Duque*. Disponível em 19 & 20 (ver bibliografia)

- JORGE, Eduardo. *Histórias de Fantasmas para Adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman*. Disponível em:
[www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf)
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Espanhóis no Brasil*, São Paulo, Espaço Cultural Sérgio Barcellos, 1996.
- LOTIERZO, Tatiana H. P. *Contornos do (in)visível: a redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos*. [Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2013].
- SANTOS, Fábio Lopes de Souza. *Almeida Júnior, Modernização e Identidade Paulista: pintura da vida moderna, o caipira e os bandeirantes*, ANPUH – XXIII Simpósio Nacional De História. Anais, 2005.
- SILVA, E. do N. *A Crítica de Gonzaga-Duque e a reprodução do real nas artes plásticas*. http://www.dezenovevinte.net/criticas/gd_afe.htm (20/06/2013).
- SPINDOLA, Alexandra Filomena. *Vida na Arte em Gonzaga Duque*. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/gd_afe.htm

Heloisa Selma Fernandes Capel é Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Coordena também o Grupo de Estudos em História e Imagens (CNPq/UFG). Realizou pesquisa sobre Modesto Brocos em estágio pós-doutoral junto ao Núcleo de História Social da Arte e da Cultura (UFU) com apoio da CAPES/FAPEG.

Contato: hcapel@gmail.com

Recebido: 02/02/2015

Aceito: 22/03/2015