



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

revista.afroasia@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Brasil

Selma Fernandes Capel, Heloisa
DIÁLOGOS INVERROSSÍMEIS IMAGENS DO NEGRO NA POÉTICA UTÓPICA DE
MODESTO BROCOS Y GOMEZ (1852-1936)
Afro-Ásia, núm. 51, 2015, pp. 119-139
Universidade Federal da Bahia
Bahía, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77046998002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

DIÁLOGOS INVEROSSÍMEIS

IMAGENS DO NEGRO NA POÉTICA UTÓPICA

DE MODESTO BROCOS Y GOMEZ (1852-1936)

*Heloisa Selma Fernandes Capel**

O debate história social *versus* história cultural coloca no centro a questão das inflexões da cultura sobre a realidade social e suas influências na análise e interpretação do historiador. Na trilha dos historiadores culturais, o cultural seria parte integrante do todo social, não podendo dissociar-se dele, nem da análise como um todo. Sob essa perspectiva, a análise do real não poderia ser tomada como elemento absoluto mas como âncora dinâmica e em constante processo de interpretação, só acessável por meio de estratégias que configuram sentidos.

Estimulada pelo debate proposto pelas articulações entre história social e história cultural, pretendo discutir as aproximações com a noção de realidade na poética de Modesto Brocos y Gomez (1852-1936), artista plástico espanhol radicado no Brasil. Afirmando-o como intérprete da realidade social e por meio de fragmentos de sua obra textual e pictórica, objetivo tecer considerações sobre seu pensamento utópico e ideais de verossimilhança. Em Brocos, o real é ora figurável, ora interpelado por meios ficcionais que o subvertem para provocar estranhamento e reflexão. Parto da hipótese de que, como intérprete, Modesto Brocos manipulou sentidos em explícitas figurações do real e imaginou diálogos inverossímeis, expondo resultados não raro assinalados pela ironia

* Professora da Universidade Federal de Goiás. hcapel@gmail.com

e pelo anedótico que, se, por um lado, marcaram sua intenção de crítica social, por outro, revelaram-no como um leitor imerso na tradição de seu tempo. Seria, portanto, necessário mergulhar em um universo cultural mais amplo para compreender as nuances que se depreendem de seu pensamento expresso em palavras e em imagens.

A figuração do verossímil na defesa de uma arte nacional

No pensamento de Modesto Brocos, há uma explícita intenção de apresentar o real quando o autor se filia às reformas da Escola Nacional de Belas Artes após a Proclamação da República e à defesa de uma identidade nacional por meio da arte. Em livro publicado já no século XX, o pintor escreve sobre a *Retórica dos pintores* (1933)¹ e é categórico ao afirmar que não havia uma arte genuinamente nacional no Brasil, mas que era preciso buscá-la. Com um olhar fundamentalmente estrangeiro sobre as bases da história e da tradição artística, expõe as dificuldades de uma arte nacional pelo fato de o Brasil ter um “passado curto” e dificuldades de identificar o nacional com genuína singularidade e não apenas como o que é feito no local. O autor reconhece, entretanto, alguma importância na arte marajó, “arte bem pobre”, mas que continha princípios elementares de uma arte genuína:

São de alguma importância os vasos de Marajó, temos ali um princípio que pode, com muito boa vontade, serem postos como ponto de partida inicial da arte nacional. Arte bem pobre em verdade, mas não temos outra onde nos basear, e como precisamos de uma base, por elementar e insuficiente que seja, nos contentaremos com aqueles princípios rudimentares para destacarmos daqueles simples vasos os princípios de nossa arte pictórica [...]. Não temos tradições, nosso passado é muito curto, as lendas ainda não estão fixadas, há as extraídas dos índios, que são poucas, e outras, a maior parte, trazidas da África, mas todas embrulhadas, sem contornos, em esboço.²

¹ Modesto Brocos y Gomez, *Retórica dos pintores*, Rio de Janeiro: Typ. d'a Indústria do Livro, 1933.

² Brocos y Gomez, *Retórica dos pintores*, p.133. É interessante observar que a arte marajoara será valorizada por alguns artistas que, sob a influência do Romantismo, escolherão o que deveria ou não ser usado como emblemático para a discussão da identidade nacional no século XIX e primeira metade do século XX pelos modernistas. Para a antropóloga Ana Maria Linhares, enquanto os

Ao reconhecer que as artes foram trazidas ao Brasil pela Missão Francesa com D. João VI por meio de Le Breton, em 1816, argumenta que “desgraçadamente”, a missão só conseguiu introduzir aqui a arte francesa e que mesmo os pensionistas da Escola que foram enviados à Europa estudaram arte francesa, ou, no máximo, italiana. Defende, ainda, que seriam necessárias “muitas gerações” para produzir algo de qualidade no campo artístico. Em sua opinião, a única exceção estava na arte produzida por Almeida Júnior (1850-1899) em suas representações do caipira paulista, pintura que se diferenciava da dos artistas do seu tempo e apresentava “alguma originalidade”.³

Ao que tudo indica, a admiração pela postura de Almeida Júnior não ficou só na retórica. Brocos chega a ser comparado a Almeida Júnior pelo crítico Luiz Gonzaga Duque Estrada⁴ no Salão de 1904, analogia que depreciava o pintor e suas influências, já que, na análise do crítico, a técnica deveria ser superior à temática e esses pintores teriam se tornado “pastosos, amaneirados e duros” em sua militância por apresentar o nacional por meio da arte.⁵ Na opinião de Gonzaga-Duque, ao analisar a obra *Cena doméstica* exposta no Salão de 1904, Brocos expressava inquestionável mérito como desenhista, mas falhava na tentativa de se-

índios de língua tupi dos tempos coloniais foram exaltados pelo Romantismo, por terem sido assimilados ou simplesmente destruídos, as etnias mais resistentes, como as dos tapuias e botocudos, foram completamente rechaçadas. A autora conclui que, nesse caso, “o etnocentrismo pairou nas pesquisas que influenciaram a exaltação da cerâmica marajoara como emblema de identidade no século XIX”. Analisando os documentos dos *Archivos* de um dos primeiros museus de História Natural do Brasil nascido no século XIX, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, a pesquisadora observou que cientistas se empenharam em atribuir civilidade e nobreza às peças para que pudessem representar emblema de identidade nacional: “cientistas do Museu Nacional como Ladislau Netto, Ferreira Penna e Charles Frederick Hartt se esforçaram em caracterizar as peças como obras influenciadas por suposta migração externa, de lugares ditos civilizados, como a Grécia. A beleza das peças fez com que eles se empenhassem em atribuir civilidade aos objetos”. Todavia, a arte marajoara só estaria definitivamente na valorização dos pintores a partir de Eliseu Visconti e artistas posteriores vinculados ao movimento modernista no Brasil. A este respeito, ver: Ana Maria Linhares, “Cerâmica marajoara e identidade no século XIX”, *Jornal da Universidade Federal do Pará*, v.29, n.122 (2014).

³ Brocos y Gomez, *Retórica dos pintores*, p.133.

⁴ 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. Ver Elizeu Silva, “A crítica de Gonzaga-Duque e a reprodução do real nas artes plásticas”, <https://www.academia.edu/3279316/A_critica_de_Gonzaga-Duque_e_a_reproducao_do_real_nas_artes_plasticas>, acessado em 20/06/2014.

⁵ Luiz Gonzaga Duque Estrada, *A arte brasileira*, Campinas: Mercado das Letras, 1995, p.46.

uir Almeida Júnior criando obras sem interesse estético em que faltava naturalidade e boa composição.⁶

É interessante observar que, ao fazer a crítica aos retratos expostos no Salão de 1904, Gonzaga-Duque exalta alguns trabalhos que para ele eram “maravilhosos transportes do real para a tela, provas do domínio da palheta em que o artista recompõe na tela o que vê”.⁷ O crítico acreditava que deveria “haver vida na arte”, já que a Academia em seus primeiros tempos fazia a imposição de formas, o que resultava em obras frias e sem vida.⁸ Entretanto, em que pesem as críticas, outros como Félix Ferreira (1895) já haviam defendido que a pintura de paisagem e de gênero seriam os veículos para uma pintura nacional. A intenção de apresentar o figurável com fidelidade era um valor para os críticos, e Modesto Brocos tentará fazê-lo com a precisão possível, unindo a técnica ao tema rural que acreditava ser importante para a arte nacional. Mesmo com essa intenção de fidelidade, sua arte estava comprometida pela “falta de vida”, como nos explica Gonzaga-Duque, o que apresentaria resultado em telas pastosas e duras. O figurável poderia mostrar, mas ao mesmo tempo esconder, intenções, tendências, ideias conscientes ou inconscientes sobre o Brasil.

Brocos se naturaliza brasileiro após sua volta à Escola Nacional de Belas Artes, em 1890, a convite de seu diretor, Rodolfo Bernardelli, e passa a executar obras com esforço de apresentar o Brasil real, com suas peculiaridades em relação ao universo dos costumes ligados ao mundo rural. Era a atitude que se esperava dele e que o próprio pintor defendia

⁶ Estrada, *A arte brasileira*, pp.45-6.

⁷ Gonzaga Duque. O Salão de 1904. *Kósmos*, Rio de Janeiro, set. 1904, n/p. <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>, acessado em 20/07/2014.

⁸ “A vida no objeto de arte exigida por Gonzaga-Duque parece-nos ter uma relação com a ‘verdade do realismo’, na concepção de uma mimese mais próxima do ‘real’, essa que acaba sendo distorcida, desconfigurada por causa da aproximação exagerada das lentes de aumento que os artistas utilizam.” Embora isso seja verdade, Alexandra Espindola ainda completa que o autor vê a vida na arte em outros estilos, e que, por esse motivo, é difícil associar a vida na arte de Gonzaga-Duque com uma associação exclusiva com o realismo: “Por isso não podemos dizer que somente na arte realista e naturalista Gonzaga Duque identifique vida, pois ele faz e analisa arte simbolista e impressionista carregadas de vida. Ao mesmo tempo em que entende como arte a produção imagista, exalta o artista que trabalha ao ar livre e executa através da observação. Todas essas maneiras de conceber a arte nos mostram o hibridismo de Gonzaga Duque, que, assim como seu tempo, é entrecruzado de várias tendências estéticas”. Alexandra Filomena Espindola, “Vida na arte em Gonzaga Duque”, *19&20*, v.4, n.4 (2009), <http://www.dezenovevinte.net/criticas/gd_afé.htm>, acessado em 20/06/2013.



Figura 1 - Modesto Brocos. *Engenho de mandioca*. 1892. Óleo sobre tela, 54 x 75 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

em seus escritos sobre a arte nacional. É dessa fase a obra *Engenho de mandioca* (1892) que, para Paulo Herkenhoff, contém aspectos singulares que apresentam o trabalho do negro escravo, aspecto obliterado por Almeida Júnior, o pintor considerado como precursor da arte nacional:

Foi necessário um estrangeiro, o espanhol Modesto Brocos [...] representar a ética do trabalho do negro ex-escravo em O Engenho de Mandioca (1892), que reputo como o melhor quadro em termos plásticos de pintura de gênero do século XIX brasileiro [...].⁹

De fato, em 1892, Brocos expõe sua primeira individual e nela apresenta *Engenho de mandioca* (Figura 1), quadro atribuído à sua in-

⁹ Paulo Herkenhoff, “Corpo, arte e filosofia no Brasil. Primeiras notas”, s/d, <<http://pt.scribd.com/doc/53015739/Corpo-arte-e-filosofia-no-brasil>>, acessado em 20/06/2013, p.224.

tenção de realizar obras inspiradas na atmosfera interiorana com a lição regionalista de Almeida Júnior.¹⁰ A obra é uma representação de um grupo de trabalhadores, em sua maioria mulheres, sentados em torno de uma pilha de mandiocas.¹¹ A atividade ocorre em um galpão, provavelmente uma casa de farinha feita de pau a pique, e envolve a etapa de descascar a mandioca (chamada em algumas regiões de tirada do capote), etapa conhecida por ser um momento de socialização do grupo, das cantorias e conversas coletivas das mulheres. 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 atendesse a um chamado externo, as outras 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. 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. A obra nos impacta 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. Seria essa a tal falta de “vida na arte” de que falava Gonzaga-Duque?

Fábio Lopes dos Santos teve uma percepção similar. Afirma que o cuidadoso registro da luz, do 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

¹⁰ José Roberto Teixeira Leite, *Pintores espanhóis no Brasil*, São Paulo: Espaço Cultural Sérgio Barcellos, 1996, p.18.

¹¹ A atividade ocorre em um galpão e envolve a atividade comum à época que era de raspar as cascas, recolher balaios, lavar a mandioca e depois ralar, prensar, peneirar e levar ao forno a lenha para secar. O forno normalmente tinha pás movidas por tração animal.

o pintor e o grupo humano que retrata” [...]. O autor ainda 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”.¹² Santos percebe 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, a 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.

Por outro lado, como pintor de costumes nacionais, Brocos ainda opera como um artista que dialoga com esquemas prontos, como bem intui o crítico Gonzaga-Duque em reportagem na imprensa. Em crítica publicada no *Diário do Commercio* de 11 de agosto de 1892, por ocasião da 1^a Exposição Individual de Brocos na Escola Nacional de Belas Artes, Gonzaga-Duque é entusiástico quando descreve a realidade “adorável” e “grande paciência figurativa” de sua tela *Engenho de mandioca*:

[...] 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 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 enhumacaçado e mamas pelleguentas, 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, sobressai, 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 trabalhoconjunto. 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.¹³

¹² Fábio Lopes de Souza Santos, “Almeida Júnior, modernização e identidade paulista: pintura da vida moderna, o caipira e os bandeirantes”, in ANPUH, XXIII Simpósio Nacional de História, *Anais* (Londrina: ANPUH, 2005), p.2.

¹³ Gonzaga Duque, “Exposição Brocos”, *Diario do Commercio*, Biblioteca Nacional, Hemeroteca, 11 de agosto de 1892, p.2.

E tudo seria perfeito, não fosse pelo detalhe. Brocos trai o ideal de realidade 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”.¹⁴ Tal opção afeta todo o conjunto da obra na opinião do crítico, que 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”.¹⁵ 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 de elementos como traço essencial para que o pintor executasse verdadeiramente uma obra de arte. O detalhe imperfeito é, para Gonzaga-Duque, demoníaco, um “suplício de pesadelo que quebra a chama de vida da pintura”.¹⁶

Como uma violência, explica-nos Didi-Huberman, o detalhe é um efeito do desastre na ordem do visível.¹⁷ 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. 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 se desarmam as peças de um relógio. Por um lado, suspender e destruir, por outro, discernir.¹⁸ O paradigma da

¹⁴ Gonzaga Duque, “Exposição Brocos”, p.2.

¹⁵ Gonzaga Duque, “Exposição Brocos”, p.2.

¹⁶ Gonzaga Duque, “Exposição Brocos”, p.2.

¹⁷ Didi-Huberman utiliza um conto de Balzac (*Le Chef-d'œuvre inconnu*) para discutir o problema estético da carnação na pintura, além dos 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 potência do detalhe que anima a obra figurativa, dentre outros aspectos. Georges Didi-Huberman, *A pintura encarnada*, seguido de *A obra-prima desconhecida* de Honoré de Balzac, São Paulo: Escuta/Editora Fapesp, 2012.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Córdoba: Adriana Hidalgo, 2011, p.172.

malícia conversa também com a ideia benjaminiana do caleidoscópio: configurações visuais entrecortadas feitas 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.¹⁹ O historiador da imagem como conceito operatório é um *chiffonier*, 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; de pecado por seus anacronismos e conteúdos fantasmáticos, e de conhecimento pela desmontagem da história e montagem de sua historicidade. Como enfatiza Antonio Oviedo na apresentação do livro *Ante el tiempo*:

[la] imagen-malicia queda también canalizada por una “doble inflexión” en la cual las cosas se desmontan por el síntoma, repleto de insidias, turbia irracionalidad y malestar, y por el saber, el conocimiento, cuyos procedimientos en todo caso transitan por senderos distintos.²⁰

Desmontando e montando 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, auxilia 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”²¹ que opera na incessante dialética da montagem e desmontagem que nunca descansa. Partindo do princípio de que o visível não era mais o que o olho confrontava, “mas a totalidade das vistas possíveis extraídas de pontos ao redor do objeto”,²² 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:

¹⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.171.

²⁰ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.22.

²¹ No duplo sentido da agonia e do parto. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.284.

²² John Berger, *Modos de ver*, Rio de Janeiro: Record, 1998, p.20.

Esse 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 en la forma.²³

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.²⁴ Sob essa 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”.²⁵

A imagem-malícia nos coloca diante do tempo, e estar diante do tempo é se confrontar com a memória que é, simultaneamente, 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 um campo de interrogação antropológico e político das imagens. A memória não seria, nessa 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 poderia 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 abrir e pensar o ver. Ver no campo da experiência. Mas, se queremos abrir o ver na atividade artística e pensar o ver na atividade crítica, devemos exigir que o ver *assassine* o perceber apenas como uma observação passiva e tautológica.²⁶ Como um warburgiano assumido, Didi-Huberman nos aponta a obsessão pelo detalhe como impossibilidade e potência. Detalhe como traço de vida e perfeição

²³ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.285

²⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp.282-3.

²⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.305.

²⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.305.



Figura 2 - Eugène Delacroix. *A morte de Sardanapal*. Esboço.



Figura 3 - Eugène Delacroix. *Mulheres de Argel*. 1834. Óleo sobre tela, 180 x 229 cm.

na imagem para a arte figurativa, a migração do detalhe como fragmento de montagem do *chiffonier*, o trapeiro benjaminiano.

Gonzaga-Duque elogia a pintura de Modesto Brocos, a harmonia das figuras e da composição, mas o detalhe quebra a harmonia. 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 detalhe de Gonzaga-Duque nos fornece, desse modo, a chave para “abrir” a obra *Engenho de mandioca* e, de quebra, contribui para destacar características importantes de Modesto Brocos em seu pensamento sobre o negro recém-liberto e seu futuro no Brasil do final dos Oitocentos.

O lenço da negra de costas para a tela é um detalhe que se destaca por sua associação com turbantes marroquinos de Eugène 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 2) e, mais diretamente, a *Mulheres de Argel* /1834 (Figura 3) de Delacroix. 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 do espanhol encarnam os fantasmas e sobrevivências da influência oriental na cultura ibérica.

Brocos estudou em Paris e, certamente, conhecia a obra. Era admirador do pintor²⁷ e foi influenciado por sua composição. Mas Brocos era também um pintor de costumes, um defensor da arte genuína, um pintor que tinha como espectador implícito o crítico que defendia o real na arte, Gonzaga-Duque. Esperava-se, portanto, que sua representação da cena de costumes brasileiros fosse animada por uma observação original, fruto das características singulares da sociedade brasileira dos Oitocentos. Brocos não pintou a cena que via, mas recriou a cena do engenho de mandioca com esquemas pré-definidos pela pintura europeia. Segundo Tatiana Lotierzo, haveria, ainda, uma clara inspiração nos desenhos de Ernest Hébert, pintor francês que havia sido professor de Brocos na Escola de

²⁷ Em *Retórica dos pintores* (1933), Brocos considera Delacroix como um grande observador e colorista. Delacroix, por outro lado, trazia consigo características da cultura oriental, o que, sem dúvida, influenciará o pintor compostelano.



Figura 4 - Victor Frond. *Rendeiras*. 1858-1861. Litografia. Brasil pitoresco. Charles Ribeyrolles.



Figura 5 - Victor Frond. *Descascadoras de mandioca*. 1858-1861. Litografia. Brasil pitoresco. Charles Ribeyrolles.

Belas Artes de Paris. Em cenas de trabalho com camponesas italianas, Brocos encontrou as posições femininas em postura, corte e caiamento das roupas.²⁸ Para Lotierzo, o pintor encontrou ainda referências nas litografias de Victor Frond²⁹ que compõem o livro *Brazil pitoresco*. As posturas femininas presentes nas obras *Rendeiras*/1858-1861 (Figura 4) e *Descascadoras de mandioca* /1858-1861 (Figura 5) evocam a gestualidade do costume em uma expressão “realista-idealista”, segundo a autora.³⁰

Que naturalismo/realismo é esse que sai da observação direta e leva à execução de repertórios típicos europeus do século dezenove? Brocos é um defensor explícito da arte brasileira, mas é um pintor assombrado por “fantasmas para adultos”, na expressão de Didi-Huberman. 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 do 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 ele, 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 lençôlo que enturba a cabeça, a pintura apresenta fissuras que nos apontam para o futuro.

Brocos apresenta a realidade de maneira mimética, com um real figurável, mas nem por isso explícito. Mas não só a figuração do passado

²⁸ Tatiana H. P. Lotierzo, “Contornos do (in)visível: a *Redenção de Cam*, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos” (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013), p.213.

²⁹ Jean-Victor Frond, fotógrafo e pintor francês que possuiu um estúdio no Rio de Janeiro entre os anos de 1858 e 1862. Tornou-se, em 1859, autor do primeiro livro de fotografia da América Latina: *Brazil pitoresco* (com texto de Charles Ribeyrolles). Nessa 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.

³⁰ Lotierzo, “Contornos do (in)visível”, p.212.



Figura 6 - Modesto Brocos. *Redenção de Cã*. 1895.
Óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Rio de Janeiro, Museu
Nacional de Belas Artes.

como um conjunto homogêneo estará nas preocupações do pintor; ele também nos trará registros sobre o futuro. Sob a inspiração dos novos tempos republicanos, Brocos, ele próprio um republicano, reapresenta-nos o passado e dialoga com discussões de seu tempo que apontam possibilidades, tendências. Ele constrói seu pensamento em uma relação direta com a realidade que procura expressar com precisão formal, mais que etnográfica, quando se trata de argumentar sobre o passado construído, apresentá-lo como parte da cultura nacional, mas altera essa relação quando nos apresenta o futuro, expresso em sua tela anedótica sobre o branqueamento do Brasil negro (*A redenção de Cã/1895*), ou mesmo em sua obra ficcional *Viaje a Marte* (publicada em 1930). Nesses trabalhos, Brocos lança mão da ficcionalização da história em tons anedóticos para causar estranheza ao leitor e falar das projeções do futuro.

Tudo indica que Brocos usou estratégia anedótica para comentar os esforços de branqueamento da nação ao final do século XIX. Paulo Herkenhoff diz que ouviu da neta do pintor que ele próprio não defendia a miscigenação,³¹ como usualmente encontramos em análises sobre a obra *Redenção de Cã*, de 1895 (Figura 6).

A tela estaria na terceira pessoa e falaria das projeções de branqueamento que o pintor captava nas intenções de determinados grupos políticos ao final do século XIX. A obra foi premiada na II Exposição Geral de Belas Artes com a medalha de ouro (1895) e usada por J. B. Lacerda, em 1911, para abrir o I Congresso Internacional das Raças. Sua recepção foi absoluta na defesa do branqueamento, mas tudo indica não ter sido essa a intenção do pintor. Os ares de ceticismo quase crítico da figura do colono branco na tela, a predominância dos tons amarelados defendidos pelo pintor como meio para se apresentar uma anedota em *Retórica dos pintores* (1933), ou mesmo a própria maneira de abordar o assunto: com um “Graças a Deus” que, de tão explícito, se apresentava irônico, podem ser sintomas do diálogo com a realidade em terceira pessoa de que nos fala Fábio Santos e Paulo Herkenhoff. A realidade figurável precisaria, mais uma vez, ser captada com mais nuances e sutilezas, desnaturalizando-se a figuração direta em que o pintor representava e o real que nos chega como dado ou fonte.

Ficções inverossímeis em delírios utópicos: o caso *Viaje a Marte*

Nosso pintor parece ter ideias eugênicas mais radicais e gostar de anedotas. Soube muito bem utilizá-las para realizar sua ficção literária no livro *Viaje a Marte*, publicado em 1930, em Valência. O livro foi pensado desde que tinha vinte anos e suas ideias “amadurecidas em reflexões durante seu ofício como gravador”, atividade que, segundo ele próprio, “lhe conferia tempo para pensar”. De inspiração claramente socialista, o autor começa por afirmar, no Prólogo, que uma ficção era necessária, pois o mal-estar da sociedade não se resolveria com regulamentos, “nem catecismos, nem com lei alguma, mas pela luta entre os que aspiram e

³¹ Herkenhoff, “Corpo, arte e filosofia”, p.224.

os que resistem”.³² O livro foi escrito em primeira pessoa e contém referências históricas claras como o encontro com o personagem histórico Benito Jerónimo Feijoó y Montenegro (1676-1764), frade da Ordem de São Bento, intelectual ensaísta considerado representante da primeira Ilustração espanhola e precursor da Encyclopédia. Feijoó é o guia do personagem-autor e o instrutor das mudanças processadas na sociedade marciana que, em uma época “bárbara”, havia experimentado um tipo de vida como a que se vivia na Terra. A sociedade terrestre era o mundo de Modesto Brocos: o mundo configurado entre a sociedade espanhola e a brasileira da segunda metade do século XIX e primeiros anos no século XX.³³

Em *Viaje a Marte*, podemos observar orientações sobre a justiça, a educação, além da igualdade de direitos entre os sexos, que deveria ser realizada a partir de uma raça única e de uma língua única. As preocupações com o cruzamento das raças já estariam presentes na sua obra, como resultado do clima da época: discussões europeias sobre as raças que oscilava entre uma reação à visão unitária da humanidade no Iluminismo — como pressuposto igualitário das revoluções burguesas — e concentração do debate em aspectos biológicos e culturais das doutrinas sociais. A ideia da unificação das raças está presente em *Viaje a Marte*, e algumas especificidades se constituem no jogo da inverossimilhança acentuado desde as utopias renascentistas. O autor quer que suas ideias sejam praticadas, mas, ao mesmo tempo, dedica um significativo espaço para conjecturar acerca de instituições, como as religiosas; que, em seu texto, tomam força como ideias absurdas para enfatizar os estranhamentos próprios em textos com modo anedótico. Como exemplo, examinemos sua defesa de uma ordem religiosa, a das Irmãs Humanitárias.

³² Modesto Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, Valencia: Arte y Letras, 1930, p.11.

³³ Segundo Augustin Jaureguízar (2009), a opção do autor por Marte pode ter sido influenciada pelo fato de que, à época, o Planeta Vermelho era considerado o mais parecido com a Terra. Imagina, ainda, que o pintor-escritor, pode ter conhecido a notoriedade do filme *Aelita*, utopia socialista em Marte, rodada em 1924, por Yakov Protazanov. Augustin Jaureguízar (Augusto Uribe), “El Viaje a Marte de Modesto Brocos”, *Arbor: Ciéncia, Pensamiento y Cultura*, v.185, n.740 (2009), pp.1313-22, <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/>>, acessado em 13/07/2012. Para mais detalhes sobre os elementos utópicos na obra, ver: Heloisa Selma Fernandes Capel e Geraldo Witeze Jr. “Performances híbridas no pensamento utópico de Modesto Brocos y Gomez (1852-1936)”, *Estudos Ibero-Americanos*, v.38, n.2, <<http://revistaseletronicas.puers.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/12071>>, acessado em 20/06/2014.

O tema se encontra presente em vários momentos da obra utópica de Brocos, todavia, há um capítulo, em específico, em que o autor detalha o funcionamento da instituição, “uma das mais robustas da sociedade marciana”.³⁴ A “Hermanad de Las Hermanas Humanitarias” seria uma estratégia de grande destaque na cultura marciana. Por meio dela, muitos aspectos da sociedade poderiam ser corrigidos: da ordenação dos impulsos de conservação da espécie às práticas assistencialistas que envolviam trabalhos em asilos, internatos e hospitais. O ilustrado Feijoó lamenta não ter tratado do assunto em sua obra literária enquanto esteve na Terra. As “Hermanas Humanitarias” são apresentadas formalmente como irmãs de caridade, mas, na prática, agem como prostitutas sagradas. Suas funções sexuais são claras, como atender às “necessidades masculinas” zelando pela saúde, moralidade, práticas de higiene e prevenção de doenças. As Hermanas, inclusive, eram recrutadas em grupos para atender ao Exército.

No capítulo em que Feijoó explica sobre as Hermanas, fica claro que a instituição se originou pelo fechamento de conventos nos “tempos bárbaros na Terra”. Os conventos foram退iros de pessoas “ociosas”, que viviam uma “vida egoísta e folgazã”.³⁵ Com as reformas, houve substituição dos conventos pelas casas das Hermanas, advindas das casas de prostituição, que “na Terra nunca foram devidamente valorizadas”.³⁶

Para o autor, as reformas em Marte deram outro *status* às prostitutas (embora o autor não use explicitamente essa designação), conferindo-lhes uma posição de respeito e consideração das autoridades. As Hermanas possuíam espaços reservados nos teatros e igrejas e, fora de seu ministério, eram tratadas como virgens. Embora enfatize a valorização social das Hermanas, o autor acaba por deixar à mostra os paradoxos da função quando explica como são recrutadas, ou mesmo, ao detalhar algumas das tarefas a que estavam submetidas essas mulheres. As Hermanas limpavam o convento, e dentre elas havia jovens enviadas para o local como castigo por algum juiz. O recrutamento de tais mulheres ocorria por indicação das comunidades locais de higiene, e elas eram escolhidas entre “as que não estavam aptas ao matrimônio: ‘principalmente as histéricas, as de temperamento ardente e

³⁴ Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, p.223.

³⁵ Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, p.224.

³⁶ Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, pp.229-30.

as voluntárias”³⁷. Logo em seguida, o autor informa que elas eram de todas as camadas sociais e que entrariam na irmandade a fim de serem “esposas da humanidade”, em uma “orgulhosa, saudável e benéfica missão”. Para completar o quadro, os homens que visitavam as Hermanas contribuíam com uma “*limosna*”,³⁸ que servia para as despesas do convento. As Hermanas faziam voto de pobreza e, portanto, não poderiam receber presentes ou pecúnias que as levassem a algum tipo de enriquecimento.

O melhoramento das raças deveria ser feito em separado, “pois a raça branca e a amarela havia sido de fácil mestiçagem na sociedade marciana”.³⁹ A raça negra era de “difícil mestiçagem”, e seria necessário proibir casamentos e usar as Hermanas Humanitarias para tal fim, por diversas gerações. Assim, as raças tidas como inferiores iriam se aperfeiçoando. Todavia, foi um trabalho que durou mil anos e resultou em um planeta com aspecto unitário de linhas e cor. O resultado se apresentou com uma configuração mais homogênea que o autor descreve:

No Equador, a raça é mais fina de linhas e encarnações bistro,⁴⁰ especialmente nos homens e na medida em que se sobe ou baixa o Equador, a cor é menos morena, atenuando-se à medida em que os habitantes se aproximam dos trópicos; logo que se afastam deles, aparecem os habitantes com a pele mais clara, e, quando chegam às zonas temperadas, começam a ficar com a pele rosada, aclarando-se mais quando se sobe em direção aos pólos.⁴¹

Em outro momento, o autor também defende a eliminação dos doentes e deficientes físicos por meio da eutanásia e, sem pudores morais, que considerava hipócritas. Informa, ainda, que, em Marte, os recém-nascidos defeituosos eram afogados em uma piscina à moda grega, prática que julga um “belo ato de acordo social e estético”.⁴² Em estratégias figurativas e imaginativas mescladas de retórica anedótica, Brocos nos apresenta sua ficção para realizar a crítica social.

³⁷ Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, p.226.

³⁸ Dinheiro que, tradicionalmente, definido nos Evangelhos e no Cristianismo primitivo, se oferece, em troca de nada, aos pobres e necessitados, à conservação de templos ou para o clero.

³⁹ Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, p.183.

⁴⁰ Bistre: castanho-amarelada, marrom.

⁴¹ Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, p.184.

⁴² Brocos y Gomez, *Viaje a Marte*, pp.200-1.

Voltando, então, à inquietação inicial: como compreender o pensamento de Brocos, sem investigar o imaginário europeu e brasileiro no século XIX, as nuances de sua própria construção, bem como as especificidades do próprio pintor como intérprete de seu tempo? Não se pode ignorar que a eugenia, presente na Europa desde o século XIX, tenha tido sua recepção formal no Brasil no início do século XX com a criação da Sociedade Eugênica de São Paulo (1918) e a formação do Comitê Central de Eugenismo (1931) com sua luta pela proibição da imigração de não brancos para o Brasil e a intensificação dos debates sobre a miscigenação.⁴³ Há que se considerar a recepção das ideias eugênicas em alguns setores da elite brasileira e suas implicações na formação da identidade nacional a ser forjada por determinados extratos e grupos sociais artísticos na primeira metade do século XX. Por um agenciamento político-social, o pintor europeu menosprezou as tradições indígenas como suficientes para se criar uma arte nacional, postura inversa à do Modernismo brasileiro e, quando pretendeu dar um sentido autenticamente nacional à expressão do negro, ele a realizou com modelos europeus pré-concebidos.

Brocos costurou ideias e posturas ao apresentar o real objetivo em telas figurativas e conversou com a realidade de seu tempo quando teve a intenção de ficcionar. Enquanto a história social se ocupasse em definir o significado social da produção de Brocos, a história cultural tentaria compreender os sentidos construídos em torno da montagem de seus discursos textuais e pictóricos.

Texto recebido em 22 de junho de 2014 e aprovado em 10 de fevereiro de 2015.

Resumo

Este artigo objetiva discutir a poética utópica do pintor espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). Sob uma perspectiva cultural, pretende identificar, na produção imagética e textual do autor, elementos que se depreendem dos significados de sua obra, bem como de sua construção cultural. Por meio de múltiplas clivagens entre a ideia e o gênero utópico, entre a sociedade do final do século XIX e as representações do pintor, objetiva investigar formas e motivos culturais que atuam à revelia do autor, ao mesmo tempo em que dialogam com interesses e posições assumidas no texto e na recepção de suas expressões artísticas. O esforço parte do princípio de que um tratamento “cultural do social” seria necessário para compreender as complexas relações que atuam na produção e recepção das utopias de Brocos sobre a população negra, em confronto com pensamentos e ideias circundantes nos meios artísticos e políticos brasileiros do final do século XIX.

Palavras-chave: utopia - história cultural - Modesto Brocos - eugenics.

Abstract

This article discusses the utopian poetics of Modesto Brocos y Gomez (1852-1936), a Spanish painter resident in Brazil. Written from a cultural history perspective, it aims at identifying, in both his imagery and textual production, the meanings and cultural construction contained in his work. Using multiple cleavages between the idea and the utopian genre, between late 19th-century society and the painter's representations, it investigates implicit cultural forms and motifs that played out in the author's work, in spite of his intentions, while interacting with interests and positions present in his text and in the reception of his artistic idiom. It is an effort to understand the complex links that act upon in the production and reception of Brocos' utopia about the black population, in light of thoughts and ideas of artistic and political groups in Brazil at the end of the 19th century.

Keywords: utopia, cultural history, Modesto Brocos, eugenics

