



## Abstratos e realistas: a América Latina e o vazio fundacional

### Abstracts and realists: Latin America and the foundational void

Dr. Artur de Vargas Giorgi

**Como citar:**

GIORGI, A.V. Abstratos e realistas: a América Latina e o vazio fundacional. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p.208-230, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4371>>.

DOI: <<https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4371>>.

**Imagem:** Joaquim Insley Pacheco, *Pedro II, Imperador do Brasil*, 1883, fotografia. Coleção Biblioteca Nacional, RJ (detalhe). Fonte: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=joaquim-insley-pacheco>>.

## Abstratos e realistas: a América Latina e o vazio fundacional

Abstracts and realists: Latin America and the foundational void

Dr. Artur de Vargas Giorgi\*

### Resumo

Este ensaio retoma a diferenciação entre as colonizações espanhola e portuguesa, proposta por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, para pensar as matrizes respectivamente abstratas e realistas que orientariam a produção de imagens de próceres da independência de nações latino-americanas. A leitura contrastiva de diferentes retratos permite uma análise nuançada desses véus, abstrações e representações, que afinal encobririam o vazio de nossas fundações sociais como um *trompe l'oeil*.

### Palavras-chave

Abstração. Realismo. América Latina. Fundação. Vazio.

### Abstract

This essay revisits the differentiation between Spanish and Portuguese colonization, proposed by Sérgio Buarque de Holanda in *Raízes do Brasil*, in order to think about the respectively abstract and realistic matrices that would guide the production of images of heroes of the independence in Latin American nations. The contrastive reading of different portraits allows a nuanced analysis of these veils, both abstractions and representations, which would eventually cover the emptiness of our social foundations as a *trompe l'oeil*.

### Keywords

Abstraction. Realism. Latin America. Foundation. Void.

1. Retomemos, para começar, um dos relatos fundacionais a respeito do que poderíamos chamar de formação da América Latina<sup>1</sup>. Trata-se de *Raízes do Brasil*, marco ensaístico do modernismo brasileiro e umas das mais pregnantes interpretações das significativas diferenças entre os projetos colonizadores de espanhóis e portugueses. Publicado em 1936, o texto de Sérgio Buarque de Holanda tornou-se célebre ao definir a *cordialidade* brasileira e ao reforçar a leitura arborescente e teleológica da cultura, dando sequência, com isso, a uma via aberta por Silvio Romero e José Veríssimo, e logo seguida por Gilberto Freyre, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Alfredo Bosi, entre outros. Nesse ensaio lemos, assim, uma das formulações mais bem acabadas para a formação do nacional brasileiro a partir de um incontornável processo de desterramento e, ainda, para o reconhecimento do “fora do lugar” como nosso lugar mais próprio<sup>2</sup>.

Agora, como já anunciado, igualmente célebre é a tipologia proposta pelo autor para a diferenciação das empresas colonizadoras ibéricas, notadamente no que diria respeito à “ética da ocupação” e à importância das cidades e do urbanismo como dispositivos de poder, em cada um dos respectivos projetos (ou, a rigor, na quase ausência de projeto, no caso português). Refiro-me ao binômio *ladrihador* e *semeador*. E aqui vale a leitura das principais passagens que dão contorno a essa caracterização. A primeira enquadra o ordenado voluntarismo da ocupação espanhola:

Já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: é um ato definido da vontade humana. As ruas não se deixam modelar pela sinuosidade e pelas asperezas do solo; impõem-lhes antes o acento voluntário da linha reta. O plano regular não nasce, aqui, nem ao menos de uma ideia religiosa, como a que inspirou a construção das cidades do Lácio e mais tarde a das colônias romanas, de acordo com o rito etrusco; foi simplesmente um triunfo da aspiração de ordenar e dominar o mundo conquistado. O traço retilíneo, em que se exprime a direção da vontade a um fim previsto e eleito, manifesta bem essa deliberação. E não é por acaso que ele impera decididamente em todas essas cidades espanholas, as primeiras cidades “abstratas” que edificaram europeus em nosso continente (Holanda, 1995: 96).

Já a segunda passagem, contrastiva, discorre sobre a acomodação da linha e da lida portuguesa no litoral; acomodação efêmera, excessiva, dispendiosa<sup>3</sup> (e que, seria possível considerar, não deixa de apontar para algo da sua lírica):

A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra “desleixo” – palavra que o escritor Aubrey Bell considerou tão tipicamente portuguesa como “saudade” e que, no seu entender, implica menos falta de energia do que uma íntima convicção de que “não vale a pena...”. Pode-se acrescentar que tal convicção, longe de exprimir desapego ou desprezo por esta vida, se prende antes a um realismo fundamental, que renuncia a transfigurar a realidade por meio de imaginações delirantes ou códigos de postura e regras formais (salvo nos casos onde estas regras já se tenham estereotipado em convenções e dispensem, assim, qualquer esforço ou artifício). Que aceita a vida, em suma, como a vida é, sem cerimônias, sem ilusões, sem impaciências, sem malícia e, muitas vezes, sem alegria (Holanda, 1995: 110).

Não obstante o esquematismo desse paradigma, podemos desdobrar daí o cerne do problema. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, abstratos são os espanhóis; realistas, os portugueses. Enquanto os primeiros encontram fundamento nas ideias, nos códigos, na linguagem que de algum modo seria capaz de conduzir a um ordenamento calculado e autônomo das formas e dos fins, numa sorte de *depuração* imaterial causadora de efeitos concretos na igualmente depurada materialidade – urbana, cidadina – do mundo, os outros preferem ou apenas se deixam ficar na *imitação* dos limites – agrários, naturais – do que já seria constatável, verificável, sensível em sua manifestação primeira, ordinária ou inespecífica, alheios, portanto, aos pressupostos necessários para a concreção de uma realidade autônoma, apoiada tão somente em sua própria proposição construtiva. Nesse preciso sentido, ao menos, poderíamos dizer que ali onde os espanhóis viam as palavras, os portugueses enxergavam as coisas; que se uns abstraíam, os outros, por sua vez, representavam; ou, finalmente, remetendo a uma valoração que faria escola na modernidade, que os espanhóis anunciavam a vanguarda; os portugueses, o kitsch.

Se o esquematismo do quadro oblitera as nuances, elas poderiam ser buscadas nos debates acerca da arte concreta que tomavam corpo na Europa e que acompanhariam os itinerários dos nomes ligados a *Bauhaus* e aos grupos *Círculo e Quadrado* e *Abstração-Criação*; entre eles, certamente, Torres Garcia. Debates que ainda na década de 1930 ganhariam espaço na imprensa brasileira, com uma intervenção de Kandinsky – um texto intitulado, exatamente, “Arte concreta” – nas páginas do hebdomadário carioca *Dom Casmurro*<sup>4</sup>; o mesmo jornal, aliás, em que Clarice Lispector logo faria uma de suas primeiras aparições (com o conto “Cartas a Hermengardo”), dando início a um trabalho marcado não pelo realismo da forma ou pela *mimesis* da história, mas sim pela concretude, já entendida como escritura do inexistente<sup>5</sup>. E precisaríamos considerar, ainda, que, em torno da arte concreta e da abstração geométrica, por via de legitimações de variadas ordens, todo um projeto cultural internacionalista seria construído pelos nacionalismos latino-americanos, desde o final da década de 1940, nos moldes de instituições norte-americanas, como o MoMA, de Nelson Rockefeller<sup>6</sup>. Nesse cenário, Pietro Maria Bardi, Romero Brest, Tomás Maldonado, Max Bill, Niomar Muniz Sodré e Sergio Milliet seriam alguns dos protagonistas. No Brasil, a criação do Museu de Arte de São Paulo (1947) e a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por Léon Degand para a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, marcariam, junto com a primeira Bienal, essa oficialização, aí estando cifrada a passagem de Portinari a Volpi, do Rio de Janeiro a Brasília. Frisemos: mais interessante do que contemplar a suposta estabilidade de quadros ou a polarização de esquemas é seguir a dinâmica do trânsito. Assim quem sabe conseguimos apontar o fundamento ausente que torna inesgotável qualquer objeto, “para além do que se pode ver” (Antelo, 2014: 260), mas sobre o qual se estendem esses véus, abstrações e representações, como um *trompe l’oeil*.

2. Nos marcos de uma ampla pesquisa sobre o trabalho do peruano José Gil de Castro, pintor de próceres da independência de nações latino-americanas, Laura Malosetti Costa oferece elementos importantes para uma análise desse fundamento ausente<sup>7</sup>. Seguirei esta via aberta por ela. Segundo a autora, se há um movimento de construção do cânone, também há uma segunda incidência, reconstrutiva, ou seja, *a posteriori*, que trata de negociar o futuro da história com demandas políticas e morais; é essa operação entre tempos que produz um excedente que escapa a qualquer *a priori*:

La hipótesis es que en el caso particular de la construcción de imágenes canónicas de los héroes, tras una aparente preocupación iconográfica por encontrar – y divulgar – la “vera efigie” de aquellos, el criterio que primó fue la reconstrucción ideal de su apariencia, siguiendo criterios de forma y estilo que se ajustaron más a consideraciones de índole moral y política, así como su adecuación a la función que debían cumplir.

Pero además – y sigo aquí a Louis Marin – algunos de estos retratos, cuya presencia y memoria se sostiene a partir del discurso historiográfico, parecen desbordarlo. Atravesadas por la palabra, ciertas imágenes atraviesan a su vez el discurso y lo transforman. Y probablemente algo en esos retratos – rostros, uniformes, miradas – calen más hondo en la psique de sucesivas generaciones de ciudadanos que la abstracción simplificada y estereotipada de los relatos históricos, memorizados un poco mecánicamente, en la escuela primaria (Costa, 2009: 112).



Fig. 1. Anónimo, *Retrato de la bandera (José de San Martín)*, s/d, óleo sobre tela, MHN Buenos Aires.

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato\\_más\\_canónico\\_de\\_José\\_de\\_San\\_Martín.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_más_canónico_de_José_de_San_Martín.jpg)>; José Gil de Castro,

Fig. 2. *General José de San Martín*, 1818, óleo sobre tela, MHN Buenos Aires.

Fonte: <<https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/retrato-de-san-martin-por-jose-gil-de-castro/>>

Em seu retrato mais célebre, o general José de San Martín traz à mão a bandeira Argentina, que envolve seu busto [Fig. 1]. Feito durante seu exílio na Europa, é atribuído a uma professora de desenho de sua filha. Nele, e ao contrário do estilo tardo-colonial dos retratos de José Gil de Castro, a postura romântica bem se ajusta à reconstrução idealizada do nacional, levada a cabo, ao final do século XIX, pelo plano pedagógico de instituições como o Museo Histórico Nacional<sup>8</sup>. Contudo, é no óleo de Gil de Castro, datado de 1818, que o general, vestindo uniforme de coronel e ostentando os símbolos (o barrete frígio,

o sol, a estrela) e os ornamentos da beligerância que conduziria o Exército dos Andes à vitória, aparece num ambiente interior, privado; e aí sua figura posa ao lado de uma mesa de trabalho que ocupa um segundo plano bem pronunciado, ostensivo: sobre o móvel estão, entre outros elementos, duas penas brancas num tinteiro; e sobre o manto que, cobrindo seu topo, escorre para os lados, lê-se a inscrição “Nada preferió mas que la / Libertad de su Patria” [Fig. 2]. A figura, em suma, é dúplice: compõe-se de pensamento e de sangue; de penas e de botas. Assim modula-se, sob o signo da unidade revolucionária, numa espécie de intelectualismo político-militarista, uma inflexão da abstração construtora que orientava a conquista espanhola.



Fig. 3. José Gil de Castro, *Mariscal Luis José de Orbegoso*, c. 1838, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Per. Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis\\_Jose\\_de\\_Orbegoso\\_y\\_Moncada.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis_Jose_de_Orbegoso_y_Moncada.jpg)>.

Outros heróis pintados por José Gil de Castro também vestem seus uniformes, carregam medalhas, brasões, espadas, adornos e, como no retrato do advogado e político Hipólito Francisco de Villegas, de 1818, no do general Tomás Guido, de 1819, ou no do marechal-presidente Luis José de Orbegoso, já

do final da década de 1830 [Fig.3], participam de composições regulares, com variações mínimas, nas quais igualmente se apresenta – como uma forma elementar dessa regularidade, poderia ser dito – a mesa de estudos ou de despachos, com o material de escrita sobre ela. Mas o retrato de Mariano Alejo Alvarez – advogado e político que é considerado um dos precursores ideológicos da independência do Peru e da pacificação da Colômbia – talvez seja aquele que melhor delineia uma vocação abstratizante: na biblioteca de sua casa, Alejo Alvarez aparece frontalmente, sério, sóbrio, com trajas austeros, segurando um livro que tem como título *Deberes del hombre*; de um dos lados está seu filho, uma criança que espelha o homem em pose e postura; do outro, novamente, a escrivãinha, com os instrumentos de trabalho e uma medalha. No último plano, depois da porta aberta da biblioteca, há um ambiente mais iluminado, com uma janela; por ela parece passar a luminosidade que é, no entanto, pálida, vale dizer, pouco ou mesmo nada “tropical”; e nenhuma paisagem, nada pode ser visto além: depois da janela, um retângulo de tom acinzentado é o que aponta o sentido do exterior ou da distância [Fig. 4].



Fig. 4. José Gil de Castro, *Mariano A. Álvarez y su hijo*, 1834, óleo sobre tela, Museo de Arte de Lima.  
Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File: José\\_Gil\\_de\\_Castro\\_-\\_Mariano\\_Alejo\\_Álvarez\\_and\\_his\\_Son.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:José_Gil_de_Castro_-_Mariano_Alejo_Álvarez_and_his_Son.jpg)>.

De outro modo, muitos trabalhos trazem fundos opacos. Com pouco volume, escuros, às vezes quase chapados, é como se esses fundos assumissem valores compositivos determinados não só por uma preocupação contrastiva que privilegiasse as figuras frontais – e nisso às vezes um tanto simplificadas – de cada retratado à frente, mas também, e talvez principalmente, pelo equilíbrio que deveria haver numa forma bidimensional, orgânica e matizada, sobreposta a um plano geométrico sem perspectiva – cujo limite é designado pelo recorte da tela e pelos marcos do quadro – de cor praticamente uniforme; ou ainda pelo equilíbrio a ser estabelecido entre essa forma e distintos planos geométricos, com ou sem perspectiva, e com distintas cores. Os retratos que Gil de Castro realizou do coronel Ramón Freire Serrano (1820) [Fig. 5] e de Simón Bolívar (1825) [Fig. 6], em Lima, são, a esse respeito, provavelmente os mais notáveis.



Fig.5. José Gil de Castro, *Coronel Ramón Freire Serrano*, 1820, óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.  
Fonte: <<http://www.mnba.gob.cl/gildecastro/662/w3-article-49899.html#menu>>.

Fig.6. José Gil de Castro, *Simón Bolívar*, 1825, óleo sobre tela. Palacio Federal Legislativo, Caracas, Venezuela.  
Fonte: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/4570/4311>>.

O que sugerem esses quadros? Em uma palavra: uma abstração cifrada. Ou mais precisamente: uma abstração cifrada na figuração. Nos retratos, os próceres surgem como figuras antropomórficas superpostas a padrões geométricos, como numa inflexão do que pode ser encontrado em certos relevos



e tapeçarias da arte pré-colombiana. Tais padrões geométricos, que *a priori* situariam os homens na tridimensionalidade dos seus espaços físicos, são, no entanto, de uma referencialidade frouxa, atópica, mais determinada pelas sombras dos corpos do que pelo ambiente. É como se Simón Bolívar, sobretudo, aparecesse quase suspenso sobre dois retângulos de dimensões e cores diferentes; e sua forma é simplificada, algo depurada em linhas e cores, numa pose napoleônica que, apesar da ilusão de profundidade, garantida pela alternância dos quadriláteros coloridos do retângulo inferior, traz algo das figuras zoo-antropomórficas bidimensionais ameríndias ou egípcias. E nesse sentido, ainda, a espada, o poder que Bolívar segura com uma das mãos não deixaria de remeter, numa sorte de sobrevivência do *pathos*, às imagens itifálicas que aparecem com frequência em diversas culturas antigas. Aqui, no momento fundacional – o nascimento da Nação –, vê-se assomar a enigmática relação entre o erotismo e a morte que tanto intrigou Bataille; pois se uma das mãos aponta para a virilidade, a outra, por baixo do traje, repousa sobre o peito; como se, em vez de tratar-se de um tributo à inspiração revolucionária, o gesto indicasse o ponto de uma ferida fatal. O gesto da figura de Bolívar encenaria menos uma pose – uma representação, uma referência, uma figuração – do que uma pausa; um estranho e irrepresentável saber corporal, ou mais precisamente, um não-saber *de cor*: no violento instante da paixão, leva-se a mão ao coração tanto para expô-lo como para cobri-lo, de modo que, em sua aporia, tal gesto seria a imagem mesma do *des-cobrimento*. Em outras palavras, trata-se de uma espécie de furo no tecido simbólico: a Nação surgiria ferida de morte no justo momento do seu nascimento. O ideal romântico que sustenta a teleologia da revolução fica suspenso. Talvez seja esta, afinal, a cifra histórica nesses retratos tardo-coloniais do “mulato” José Gil de Castro; cifra histórica que se apresenta indissociável do ciframento da abstração.

Agora, se me atenho à singular produção de Gil de Castro, tentando dar desdobramento à leitura de Malosetti Costa, certamente isso não significa a ausência de outros pintores do século XIX que poderiam ser considerados a partir das mesmas lentes. Não obstante, em busca de maior abrangência e contrastes, poderia ser interessante cotejar a produção de não-acadêmicos e de acadêmicos latino-americanos (de tradição espanhola, francesa, italiana), marcando seus contextos específicos (Viñuales, 2003). Nesse caso, seria sugestivo, por exemplo, o trabalho do colombiano Pedro José Figueroa, pintor de Bolívar<sup>9</sup>; seriam relevantes os quadros do argentino Prilidiano Pueyrredón, notável retratista que esteve no Rio de Janeiro de 1841 a 1843, após período de formação na Europa (entre Paris e Cádiz); ou ainda os retratos do mexicano Juan Cordero, de escola italiana, mas com “cierto popularismo” que aponta sua “factura goyesca”, além do heroísmo das composições, que segundo Salvador Toscano endereça seu lugar de “antepasado inmediato del muralismo mexicano” (1946: 03). Do mesmo modo, poderia ser interessante levar em conta os distintos efeitos das reformas borbônicas e as consideráveis diferenças nos processos de independência; por exemplo, entre aqueles conduzidos nos distritos administrativos que compunham a Capitania Geral da Guatemala e os ocorridos nas ilhas de Cuba e Porto Rico, ou entre estes e os propagados, também de modo vário, ao sul do continente (Dym, 2009; McFarlane, 2009).

Por um lado, sinalizo aqui tais possibilidades como quem especula uma cartografia imaginária de nações latino-americanas; por outro, e principalmente, atento com isso para a oportunidade de salientar o argumento. Trata-se da proposição da incompletude incontornável do quadro relativo a “a América Latina”, como da abertura, falta ou contingência de qualquer “quadro”; proposição que não se dissocia,

portanto, do fragmento, isto é, que reivindica o recorte deliberado dos corpos, dos espaços e dos tempos: este é justamente o procedimento que suplementa a indecidibilidade ontológica, na medida em que inscreve continuamente a própria impossibilidade da inscrição do inexistente como a forma efetiva e rigorosa da crítica. É de acordo com esse procedimento, é com essa operação que, a cada vez, *uma América Latina* – assim como *um Brasil* – pode vir a significar, ou melhor, a fazer sentido, como faz sentido *uma imagem*<sup>10</sup>, ou ainda, *uma cena*; quem sabe ao modo como Luis Juan Guerrero a propôs – benjaminianamente – em 1949, por ocasião do Primeiro Congresso Nacional de Filosofia, realizado em Mendoza, Argentina. Afirma o autor em “Escenas de la vida estética”: “Preferiríamos seguir, si fuera posible, el ritmo de un *film* de aventuras, como el más adecuado para exponer, precisamente, nuestra perspectiva de la vida humana como una aventura de la imaginación”. Uma cena, um *film*, uma *montagem*, enfim – e não um todo orgânico, natural e necessário, o nascido. “No se trata, por consiguiente, de *demonstrar* nada. (...) Se trata solamente de *provocar sugerencias*” (Guerrero, 1950: 221). Por certo, os fracionamentos e os impasses nas definições das fronteiras nacionais não estavam dissociados dessa perspectiva cênica postulada para as artes:

Da mesma forma, a ideia de nacional não nos permite isolar objetos que, a rigor, possamos chamar de nacionais. Não há esses objetos. Existe o nacional como dimensão peculiar e semovente do mundo simbólico. E a oficialização do nacional que confunde, assim, nacional e natural e, em última análise, nacional e real quando, na verdade, deveríamos entender que o nacional não pressupõe um dado espontâneo mas uma identidade socialmente construída. O nacional é uma representação ou, em outras palavras, o nacional é uma tradução, daí que longe de ser contínua, a transmissão do nacional aja por intermitência e por descontinuidades (Antelo, 2010: 20).

3. A leitura de alguns retratos de próceres da formação do Brasil parece sugerir um entendimento distinto. Mas qual? O que sugeriria esse jogo das diferenças? Talvez pudesse ser dito que no caso brasileiro haveria, a princípio, uma destacada prevalência do contexto sobre o texto, do dado sobre o efeito, enquanto que, em nações surgidas com a superação do domínio espanhol haveria, ao contrário, uma maior negociação de forças ambivalentes. Uma narrativa canônica do modernismo afirmaria mesmo que, por meio da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, o império teria logrado institucionalizar a momentânea obliteração do barroco brasileiro pelo estilo neoclássico, tutelado e devidamente aclimatado. E que seriam necessários os contatos marginais e as viagens dos modernistas aprendizes para que o passado colonial pudesse ser ressituated, reivindicado *a posteriori*, como um futuro que não havia passado. Nesse caso, em contraste, os quadros de José Gil de Castro, retratista da moda da sociedade chilena e logo pintor oficial dos movimentos de independência, apontariam a trama constante e tensa, no tecido simbólico das novas nações emancipadas do domínio espanhol, entre contaminações coloniais, arcaicas, *patéticas*, e ideais românticos, sublimadores de qualquer tensão pela consumação revolucionária.

No entanto, como hipótese, tal distinção talhante, na medida em que pressuporia duas ontologias, é um *mito*. E não apenas porque – seria possível argumentar – a parcial obliteração do barroco no Brasil na verdade já se anunciara “precocemente”, na segunda metade do século XVIII, e pode ser acompanhada, por exemplo, em obras de Antônio José Landi e no estilo contrastante, também tenso, de Mestre Valentim (Amaral, 1998; Carvalho, 1999; Pessoa *et. al.*, 2018). Mas principalmente porque, a valer essa narrativa mítica, seria como se, no seio de um mesmo corpo original, no centro de uma mesma tradição

ibérica tivesse havido, em algum momento, talvez para sempre perdido, mas ainda imaginável, uma *decisão*, um desvio ou um salto a partir do qual duas linhas, dois pensamentos a respeito do sensível passaram a existir paralelamente. Daí então, dois modos opostos de pensar as imagens estariam na base do mito de uma diferença essencial entre as colonizações espanhola e portuguesa. Todavia, dois modos opostos de pensar igualmente levam à interrupção do próprio mito, quando colocados em contato num ponto indecidível, que difere esse paradigma opositivo e expõe as artes nacionais, não como representações de formas autônomas e identitárias, mas como investigações tautológicas acerca do vazio. Pois duas linhas paralelas se tocam quando deslocadas numa distância sem termo, vale dizer, passa-se da voz do *uno* à *algaravia*, da linearidade da tradição para a disseminação da tradução, para a extradição. Nos idos da Corte, desterrados como Sarmiento, Alberdi e Mármol ensaiavam a nação com uma ideia de governabilidade condicionada à flutuação do sistema, ou seja, à circulação, à passagem, ao comércio (Antelo, 2010: 19-20/36-37).

Continuemos o percurso. Manuel de Araújo Porto-Alegre foi um dos primeiros discípulos, na Academia Imperial de Belas Artes, de Debret, Grandjean de Montigny e outros bonapartistas que seguiam, mais de dez anos depois, a missão iniciada em 1816 sob a liderança de Lebreton. Futuramente, após cumprir, também como pioneiro, sua viagem iniciática pela Europa, levado justamente por Debret, quando este retorna do Brasil, seria ainda o primeiro brasileiro a ser diretor da instituição, com o reconhecimento de D. Pedro II. Em *Retrato de D. Pedro I* [Fig. 7], de 1826, Araújo Porto-Alegre elaborou a sua versão do imperador constitucionalista: trata-se de um quadro em que a figura de D. Pedro I aparece, em trajes militares, com o livro da constituição de 1824 numa das mãos, apoiado sobre algumas folhas de diário soltas numa mesa que, mais ao fundo, apresenta conhecidos elementos que acentuam a ilustração do sujeito: as penas e o tinteiro. Não obstante, pelo arco que abre o ambiente privado ao *exterior* – e que ocupa, na composição, a altura do busto do imperador, ombreando-o, portanto, ainda que no recuo do plano – assoma algo que só poderia ser chamado *exótico*: uma paisagem caprichosa, em vegetação, céu e morros que se estendem além dos limites da técnica neoclássica presente na arquitetura do jardim da Quinta da Boa Vista. Diríamos que há um dado natural – realista, paisagístico – que é simultaneamente reconhecido e elaborado pelo pintor como um componente indissociável na constituição unitária da nação. Um dado fenomenológico que, no processo progressivo da civilização, situa-se no limiar entre o sem cultivo e a cultura. Assim, nesse construto simbólico, estão lado a lado a natureza inanimada e o sujeito, sendo que este se mostra igualmente tocado pela ambivalência: sua figura castrense é a responsável pela operação de captura mediante a liberação; de modo que, segundo uma lógica que é, sim, própria do ideal teleológico revolucionário, numa clara alusão ao bonapartismo, consuma-se romanticamente um progresso que é eminentemente formal, já que seu efeito, a rigor, é a emancipação como condição para o exercício do controle. Em outras palavras: a lei – o Estado, a Constituição – e a vida – as páginas do diário, de tipos móveis – são tocadas por uma mesma caducidade, uma mesma contingência que, não sendo de todo alheia nem à lei nem à vida, tampouco lhes é essencialmente própria, na medida em que transita por uma zona de indiscernibilidade denominada, neste caso, *poder moderador*. É essa complexa tessitura que envolve também a abertura exterior perfeitamente identificável. Uma composição que não tem nada de natural, sem dúvida, mas que corresponde à naturalização das contingências históricas e naturais em curso.



Fig. 7. Manuel de Araújo Porto-Alegre, *Retrato de D. Pedro I*, 1826, óleo sobre tela. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: <<http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-215/>>.

Esse assédio da paisagem natural dos trópicos, no quadro de Araújo Porto-Alegre um tanto discreto, ganharia maior protagonismo no tratamento que outros pintores deram à figura do responsável pela independência do Brasil. Desafeto de Debret, “Henrique José da Silva, pintor português, veio para o Brasil precisamente nessa época, em que uma última forma de ‘despotismo ilustrado’ tentava salvar a colônia para a coroa bragantina e, ao mesmo tempo, elevar o edifício do novo Reino” (Pedrosa, 1998: 78). Ou seja: o seu D. Pedro I é outro; uma figura muito mais afinada com a continuidade da tradição sebastianista do que com a sua interrupção pelo voluntarismo revolucionário bonapartista-davidiano (muito embora os elementos da arquitetura clássica – colunas, balaustrada – estejam presentes emoldurando a cena). Não à toa, portanto, num retrato de D. Pedro I feito por Henrique José da Silva [Fig. 8], a coroa, conquanto esteja ao alcance de sua mão, demora acéfala sobre uma almofada; ao contrário dos trabalhos executados por Debret, nos quais o imperador, num gesto em certo sentido vanguardista, continua a lógica dinástica ao romper com a tradição bragantina apenas para inaugurar uma nova, à luso-brasileira, aparecendo, então, não somente aclamado, mas devidamente coroado<sup>11</sup>.



Fig. 8. Henrique José da Silva, *Retrato de Dom Pedro I*, c. 1825, óleo sobre tela. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.  
Fonte: <<http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-227/>>.

Seja como for, torna-se notável o verdadeiro destaque dado à paisagem carioca – o morro do Pão de Açúcar, o céu, as praias, o mar – que se vê ao fundo, através de um generoso vão na fachada do edifício<sup>12</sup>. Na composição triangulam, assim, os elementos principais: a coroa, à esquerda; a natureza, quase no centro, ao fundo; D. Pedro I, logo à direita, novamente em primeiro plano. E, paralela ao braço da figura, uma linha – ou melhor: uma cadeia significativa – poderia ser traçada: da coroa à cabeça, sendo que, no deslocamento das formas e com elas, nada impediria a monstruosa montanha de cristalizar-se sobre, ou mesmo no lugar, da cabeça do imperador. Em outras palavras: uma coroa ociosa

por si não esgota ou investe a figura da independência; esta parece delinear-se juntamente com essas outras formas informes, gigantes, indomesticáveis, exóticas; formas que não deixam de variar e de plasmarem-se segundo uma bem conhecida lógica de fluxos, circulações, comércios: *pão de açúcar* é de fato um monte; um doce, uma mercadoria, uma imagem, um nome.



Fig. 9. Benedito Calixto, *Retrato de Dom Pedro I*, 1902, óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista. Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benedito\\_Calixto\\_-\\_Retrato\\_de\\_Dom\\_Pedro\\_I,\\_1902.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benedito_Calixto_-_Retrato_de_Dom_Pedro_I,_1902.jpg)>.

Mas talvez a prevalência da paisagem “natural” nos retratos de heróis nacionais do Brasil tenha sido levada a cabo somente no momento republicano. Mesmo quando o retratado seguia sendo o proclamador da independência. Numa tela de Benedito Calixto de 1902 [Fig. 9], D. Pedro I, ainda jovem,

encontra-se apaisanado e desembaraçado de quase todos os limites arquitetônicos (resta apenas uma balaustrada). Sua pose é ao mesmo tempo ereta e suave, e o semblante é tranquilo. Com efeito, sem o peso da parafernália monárquica, a figura parece descansar tendo ao fundo a calma paisagem da várzea e da cidade de São Paulo. Nascido no litoral do Estado, Calixto foi pintor de muitas dessas paisagens litorâneas onde se desdobram cenas fundacionais – *Fundação de São Vicente* (1900), *Fundação de Santos* (1922) – que não podem ser de todo assimiladas pelos padrões conciliadores tributários da Academia francesa: há uma perplexidade nessas imagens, um desencontro ligado ao próprio procedimento empregado pelo artista: para realizá-las, Calixto se valia de estudos fotográficos prévios, quer dizer, ele profanava a norma liberal incorporando às telas, com o uso da máquina, a contingência, “la ‘chispa’ del azar” que segue brilhando nas pinturas, tornando-as pouco aptas para serem “soporte de la memoria de la gesta revolucionaria” (Costa, 2009: 121-122) e contrariando, afinal, a proposta pedagógica que, explícita ou tacitamente, alentava a Missão Francesa. Quer dizer: Calixto situa-se à margem, e aí cita a figura anacrônica de D. Pedro I, como um morto-vivo nas margens da cidade, fora dos marcos da ruptura e da continuidade nobiliárias: não há na composição a verticalidade do Estado; não há as botas, marcantes na iconografia do imperador caudilhesco<sup>13</sup>; e se permanece a fidalguia – no semblante? na moda? –, ela quase mimetiza, em seus tons terrosos, a abertura horizontal, plebeia, frondosa e suja da nação, uma vez também vivida “naturalmente” pelo rapaz<sup>14</sup>. Trata-se de um paisano na paisagem; de uma fotografia cifrada; de uma insinuação, um preparo, talvez, para o povo: essa ausência que, sempre aí, ainda no final do século XIX ganharia semblante nas telas de Almeida Jr., sendo disseminada, já no século XX, por Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari etc.

Talvez D. Pedro II não seja um personagem que possa figurar confortavelmente na galeria de próceres do Brasil; ao menos não é um personagem que ostenta sem controvérsias os convencionais traços heroicos atribuídos a tais figuras. Ainda assim, seu nome e suas imagens são muito importantes, na medida em que, sinalizando a passagem à república – ou seja, ineludivelmente presentes na construção de uma nova inflexão para o *nacional*, inclusive com outras técnicas que não a pintura, mais “democráticas”, como a litografia e a fotografia –, tensionam o dado “natural” – por meio, é certo, do mesmo crivo representacional, realista – junto à figura do imperador ilustrado e cidadão. E em algumas das imagens de D. Pedro II, como veremos, essa tensão é tão grande que, a despeito da nomeação e da centralidade da forma antrópica, o protagonismo na composição da cena pode mesmo ser deslocado.

Tadeu Chiarelli (2009) aporta algumas considerações interessantes a esse respeito. Seu estudo do que ele denomina “construções alegóricas do Brasil” articula alguns retratos modernistas, paisagens de Parreiras e de Castagneto, algumas pinturas de Almeida Jr. e retratos de D. Pedro II. Em jogo, a construção do *nacional* como uma heterogeneidade sem consenso no tradicional espaço cúbico da representação, compartilhado pela pintura e pela fotografia, no qual se coloca a dicotomia entre figura e fundo, com distintas soluções de profundidade. O maior esforço será dedicado para a problematização da própria composição, em que os distintos elementos e planos se tensionam. Assim, ao comentar os traços gerais de muitas das composições que retratam D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II, Chiarelli destaca a oposição entre “natureza” e “cultura”, que lhe serve de baliza para toda a análise. E nas linhas

seguintes podemos ler outra formulação para o realismo que Sérgio Buarque de Holanda já detectara como estruturante da colonização portuguesa:

As colunas serão detalhes compositivos muito presentes nas representações futuras de D. Pedro II, uma característica igualmente percebida na representação de vários monarcas europeus, como também nos retratos de seu avô e de seu pai. No entanto, um detalhe compositivo que os retratos de D. Pedro II dividirão apenas com aqueles de seu avô e de seu pai, é um índice natural preciso, que distingue esses retratos brasileiros daqueles europeus. Refiro-me à presença, ao fundo de alguns retratos de João VI, Pedro I e Pedro II, de algum topos específico da paisagem carioca.

Apenas o morro do Pão de Açúcar, ou toda a Baía da Guanabara, estarão presentes em retratos significativos dos monarcas (...) Com o passar do tempo, no entanto, e com a subida ao trono de Pedro II, esses índices característicos da topografia carioca (...) em muitas oportunidades cederão lugar a uma paisagem mais genérica do Brasil (Chiarelli, 2009: 146).



Fig. 10. Johann Moritz Rugendas, *Retrato de D. Pedro II*, 1846, óleo sobre tela. Coleção de João de Orleans e Bragança, Rio de Janeiro. Fonte: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/139/153](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/139/153)>.



A inflexão do elemento “natural” desse realismo é o que, segundo Chiarelli, estruturará os retratos de D. Pedro II, de modo que o emblema da nação se consolidará com a indissociação do corpo do príncipe e dos índices da paisagem. Num retrato do imperador feito por Rugendas [Fig. 10], em 1846, o crítico parece encontrar um dos exemplos mais acabados dessa indissociação<sup>15</sup>. Vale citar a passagem:

Esse retrato parece-me, de fato, uma das mais precisas alegorias do Brasil, constituída no século XIX, dentro de um projeto de nação que ganha força a partir da elevação de Pedro II ao trono: um herdeiro da alta nobreza europeia e da civilização constituída naquele continente (esta última representada não apenas pela figura do monarca, mas também pelos elementos arquitetônicos clássicos), impondo-se à barbárie tropical, representada pela flora que, na tela, só parece temer a figura do imperador. O Brasil não era apenas Pedro II e não apenas a mata bravia; era, sim, a tensão constante entre essas duas forças. A interpretação acima, em que pese a leitura de textos seminais sobre o período (...), está aderida à própria estrutura da obra. Como é possível perceber, toda a vegetação ali representada possui as folhas, os galhos, de maneira geral, voltados para a figura do imperador, emoldurando-o e, ao mesmo tempo, parecendo ameaçá-lo. Os elementos arquitetônicos, à esquerda da figura principal, se, por um lado, reforçam a verticalidade da figura do imperador – salientando a sobriedade da composição –, por outro mostram dificuldade em impor-se à vegetação luxuriante que parece obstruir, ou dificultar, sua franca implantação em solo brasílico (*Ibidem*: 149-150).

Interessa aqui destacar a ambivalência que Tadeu Chiarelli encontra nessa dicotomia. Ainda que o projeto de nação em curso se baseasse na imposição da civilização europeia sobre a “barbárie tropical”, havia uma espécie de resistência “natural”, uma resistência “real”, por assim dizer, a tais planos: contra o rei, a realidade, quando não o Real, já que a contínua inscrição da “natureza” não deixa de ser sintoma de que algo *não cessa de não se escrever*. Como sabemos, essa ausência, assim presente, foi com frequência reduzida ao *a priori* “negativo”, ofensivo, obnubilante das forças telúricas, que não deixou de ser apontado como razão para o insucesso do florescimento, nos trópicos, das temperadas flores europeias. Aqui, as condições ideais se dariam somente em estufa. Seja como for, nada impede que se inverta esse sinal eurocêntrico de prejuízo, no caso de se suspender a lógica determinista. Diríamos então: raízes, árvores, frutos do Brasil; tudo o que vingasse da *inoperância* da tradição ocidental. Não seria o caso da mera negação, portanto, mas sim do desvio, do mimetismo diferencial (de resto já apontado, a seu modo, por Sérgio Buarque de Holanda<sup>16</sup>); a contribuição milionária de todos os construtos antropofágicos.

Vale seguir por mais um momento outra imagem comentada por Tadeu Chiarelli. A questão da “artificialidade” da nação brasileira – uma artificialidade “realista”, isto é, sem os retoques posteriores da pintura ou da litografia – é logo destacada pelo crítico numa fotografia de 1883 que retrata D. Pedro II, em ambiente exterior, sentado em meio a plantas tropicais [Fig. 11].

Ali, antes de vermos o imperador sábio e cidadão, comendo de novo um único emblema com aquilo que teoricamente à sua figura se oporia (a natureza brasílica), visualizamos simplesmente a imagem de um velho, rodeado de folhagens, e parecendo pouco à vontade naquela situação.

Essa imagem, apesar de não sabermos nada sobre sua origem e destinação, parece o emblema mais perfeito do império brasileiro, no final do século XIX: uma instituição em grande parte artificial que não consegue mais impor sua imagem idealizada (materializada

nos códigos de representação pictórica) à realidade dos fatos (a objetividade maior do retrato fotográfico, sem retoques).

Natureza e cultura, civilização e barbárie, a união mesmo tensa dessas dicotomias – que durante algumas décadas resultou em imagens com alguma potencialidade de convencimento (...) – mostra-se agora incapaz de se sustentar, frente aos novos desafios que a sociedade brasileira vivia, frente ao caráter impiedosamente “realista” e objetivo da fotografia, quando não edulcorado pelos processos litográficos (*Ibidem*: 157).



Fig. 11. Joaquim Insley Pacheco, *Pedro II, Imperador do Brasil*, 1883, fotografia. Coleção Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Uma natureza artificial ganha espaço e desequilibra a convivência dos opostos. Para Chiarelli, sinal dos tempos, quando uma artificialidade é desmentida por outra, isto é, quando o “caráter impiedosamente ‘realista’ e objetivo da fotografia” parece espelhar, paradoxalmente, a falta de “realismo” e objetividade da instituição imperial. Da articulação de Segall, Malfatti, Tarsila e Portinari com telas de Parreiras e de Castagneto, pinturas de Almeida Jr. e retratos de D. Pedro II, a conclusão a que Tadeu Chiarelli chega é a seguinte: “Substituindo Pedro II adentra a figura do caboclo, ou da mulata ou do negro – o ‘povo’ brasileiro – que, em conjunto com os mesmos índices tropicais, formam os novos emblemas positivos da nação” (*Ibidem*: 159).

4. Aqui é preciso marcar alguns pontos – e com isso encerro este provisório ensaio. Ainda que saliente a tensão da qual redonda o *povo*, Chiarelli mantém uma oposição quase inequívoca entre a “natureza”

e o “homem”, entre a “barbárie” e a “cultura”, oposição sustentada por uma compreensão eminentemente formal e tautológica. Assim, para o crítico, é preciso que se retire uma figura antrópica para que se faça presente outra em seu lugar, mantendo ambas, de qualquer modo, a devida distância do que lhes é alheio: a exterioridade não-humana. Ou então, é preciso que se retire o humano para que reste só a “natureza”, bruta, imponente, *desumana*, como nas paisagens de Parreiras e de Castagneto que ele comenta (*Ibidem*: 135-136). Desse modo, não pode Chiarelli atentar para as metamorfoses: sua leitura reconhece a ausência/presença de objetos, mas não o *pathos* que se move entre as formas. Quer dizer: assim como não há política sem paixão, o *povo* não é aquilo que advém quando da ausência da figura do imperador – do herói, do pai, do poder –, substituindo-o; compartilhando o aspecto indomesticável, complexo, ambivalente – sedutor e ameaçador, ou *frondoso e sujo*, diria Mário Pedrosa –, em todo caso sempre potente do que se denomina “natureza”, o *povo*, *um povo* sempre esteve nessas imagens: *sempre aí*, *ausente*, *des-coberto* a um só tempo, num tempo suspenso: uma obscuridade contemporânea que provém da neutralização das luzes da época.

A tensão que se sente nos retratos de D. Pedro II em que sua figura está cercada pela flora tropical é, desse modo, a tensão, não entre uma forma instituída e outra – “revolucionária”, “democrática”, “moderna”, “republicana” – que logo viria substituí-la no poder, mas entre uma forma instituída e o *informe* obliterado, mas absolutamente potente, a um só tempo destruidor e criador. Nos retratos modernistas de anônimos, em que muitas vezes a profundidade do cubo pictórico se reduz até quase plasmarem-se à figura em primeiro plano, assim como nos retratos ainda acadêmicos de Almeida Jr., apresentar-se-iam, então, não *tipos* (“caboclo”, “mulata”, “negro” etc.), mas sim, a cada vez, *um topos*, isto é, uma demanda, uma contenda, um significante momentaneamente investido de contorno afetivo, de figuração sensível; significante que assoma de um fundo que, conquanto não seja outra coisa do que a própria superfície, permanecia, no entanto, mimetizado e quase indistinto – em “segundo plano” – nas dobras do tecido simbólico. Numa palavra, talvez: *Os Sertões*.

Assim como a abstração cifrada nos retratos de Gil de Castro, a presença cada vez mais ostensiva da “natureza” é uma forma vicária da presença contingente do povo, por antonomásia, nome político do irrepresentável<sup>17</sup>. Entre abstratos e realistas, a América Latina, esse construto heterogêneo, expõe reiteradamente o seu vazio fundacional. Ou ainda: cada retrato surge, a seu modo, como semblante e como sintoma do fundamento ausente da sociedade, de sua indecidibilidade ontológica (Antelo, 2015). Essa poderia ser a síntese da proposição aqui ensaiada. Proposição que aponta para uma circularidade; pois tal “natureza” – como a “cultura”, como qualquer essência ou particularidade – só pode ser cada vez mais ostensiva na medida em que é cada vez mais construída, em que se faz cada vez mais sensível. Isto é, se a *mimese* dessa “natureza” – forma vicária de um povo contingente, de um fundamento ausente – responde a uma vontade de descobrimento, de desvelamento, vontade de um “realismo fundamental” que teria guiado o olhar do colonizador europeu sobre o outro exótico, seu movimento só é possível em função do construto, do artifício, da técnica: em suma, do cobrimento, do velamento que é inseparável do sensível. Seja na “cultura” abstrata e depurada seja na “natureza” realista e mimética, é precisamente esse aspecto *ficcional* que deve ser constatado, já que é ele, sempre, que suplementa nosso encontro faltoso com o objeto, ou seja, a origem. Somente assim podemos tratar de um contínuo descobrimento que não seja tributário da contínua naturalização, não só da natureza e da cultura, mas também da descoberta. Somente assim podemos retornar a essas

imagens diferindo-as em seu retorno: para tratarmos de uma outra nação, de outros nascimentos que não os constituídos pelo domínio ou pelo prejuízo da civilização sobre a barbárie. Somente assim, finalmente, um povo qualquer pode efetivamente *informar-se*; um povo indomesticável, real, singular-e-plural como as forças, as imagens, os nomes.

## Referências

- AMARAL, A. *Artes plásticas na semana de 22*. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANTELO, R. O objecto textual de Clarice. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, n. 246, p. 255-279, enero-marzo 2014.
- \_\_\_\_\_. *Algaravia: discursos de nação* [1998]. 2 ed. Florianópolis: Edufsc, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Archifilologías latinoamericanas*. Lecturas tras el agotamiento. Villa María: Eduvim, 2015.
- CARVALHO, A. M. F. M. de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CHIARELLI, T. A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. *Crítica Cultural*, vol. 4, n. 2, p. 125-161, 2009.
- CHICANGANA-BAYONA, Y. A. Imagens, conceitos e cultura política: a pintura sobre a independência da Colômbia na primeira metade do século XIX. *Tempo*, vol. 17, n. 31, p.145-176, 2011.
- COCCHIARALE, F.; GEIGER, A. B. (org.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987 (Coleção Temas e Debates, 5).
- COSTA, L. M. ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. *Crítica Cultural*, vol. 4, n. 2, p. 111-123, 2009.
- DEBRET, J. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Vol. III. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de L'Institute de France, 1839.
- DIAS, E. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*, vol.14, n.1, p. 243-261, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. Olhos livres da história. *Ícone*, Recife, v. 16, n. 2, p.161-172, 2018.
- DYM, J. Actas de independencia: de la Capitanía General de Guatemala a la República Federal de Centroamérica. In: PALACIOS, M. *Las independencias hispanoamericanas*. Interpretaciones 200 años después. Bogotá: Norma, 2009, p. 339-366.
- GARCÍA, M. A. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011 (Arte y pensamiento).
- GIUNTA, A.; COSTA, L. M. (org.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008.
- GUERRERO, L. J. Escenas de la vida estética [Mendoza, 1949]. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, tomo I, p. 221-241.
- HERRERA, M. J.; MARCHESI, M. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil* [1936]. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KANDINSKY, W. Arte concreta. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, p. 02, 14 jan. 1939.
- KNAUSS, P. (org.). *O retrato do rei dom João VI: 200 anos da aclamação de dom João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarves*. Catálogo. Textos de António M. Trigueiros,

Patricia D. Telles. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional; Artepadilla, 2019.

KOJÈVE, A. Las pinturas concretas de Kandinsky [1936]. In: *Kandinsky*. Traducción: Yago Barja de Quiroga. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 09-61.

LACLAU, E. *La razón populista*. Traducción: Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LISPECTOR, C. *Água viva* [1973]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

McFARLANE, A. La caída de la monarquía española y la independencia hispanoamericana. In: PALACIOS, Marco. *Las independencias hispanoamericanas. Interpretaciones 200 años después*. Bogotá: Norma, 2009, p. 31-59.

PEDROSA, M. Da missão francesa – seus obstáculos políticos. In: *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998, p. 41-114.

\_\_\_\_\_. Rivalidade luso-francesa na iconografia imperial. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno 3, p. 1-6, 15 dez. 1957.

PESSOA, A.; PEREIRA, M.; KOPPE, K. (orgs.). *Gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, J. La pintura venezolana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. *Lenguajes en tránsito. Atrio. Revista de Historia del Arte*, n. 25, p. 148-169, 2019.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOSCANO, S. *Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX*. Monterrey: Universidad de Nuevo León, 1946.

TOVAR, F. G. *El arte colombiano*. 3 ed. Bogotá: Plaza & Janes, 2002.

VIÑUALES, R. G. Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX). In: CHUST, M.; MÍNGUEZ, V. (Eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. València: Universitat de València, 2003, p. 281-306.

## Notas

\* Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Brasil). E-mail: <artur.vg@hotmail.com>. ORCID:<<https://orcid.org/0000-0003-0942-2595>>.

<sup>1</sup> “Se se pode aplicar a expressão ‘obra fundadora’ a alguns autores e livros do ensaísmo brasileiro no século XX, *Raízes do Brasil* estará certamente entre eles” (Holanda, 1995: orelha do livro).

<sup>2</sup> “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (Holanda, 1995: 31). E ainda: “Mas os positivistas foram apenas os exemplares mais característicos de uma raça humana que prosperou consideravelmente em nosso país, logo que este começou a ter consciência de si. (...) Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam. Na verdade, a ideologia impessoal do liberalismo democrático jamais se naturalizou entre nós. Só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes. A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar a situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos” (Holanda, 1995: 160).

<sup>3</sup> Sérgio Buarque de Holanda prefere outros termos: “A rotina e não a razão abstrata foi o princípio que norteou os portugueses, nesta como em tantas outras expressões de sua atividade colonizadora. Preferiam agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até ao fim. Raros os estabelecimentos fundados por eles no Brasil que não tenham mudado uma, duas ou mais vezes de sítio, e a presença da clássica vila velha ao lado de certos centros urbanos de origem colonial é persistente testemunho dessa atitude tateante e perdulária” (Holanda, 1995: 109).

<sup>4</sup> O texto mostra mais que uma deriva terminológica do pintor, estando em jogo um esvaziamento do *a priori* tanto do objeto quanto do sujeito. “Quando eu penso em todos estes debates ao redor da ausência do objeto (...) é que vejo a imensa força do ‘hábito’ e ao mesmo tempo a imensa força da pintura chamada ‘abstrata’ ou não figurativa e que eu prefiro chamar ‘concreta’” (Kandinsky, 1939: 2). Na verdade, a mudança foi marcada pela leitura dos seus quadros feita por seu sobrinho Alexandre Kojève. Em “As pinturas concretas de Kandinsky”, Kojève, que já vinha trabalhando suas ideias sobre o in-existente na arte e sobre a arte do in-existente, propõe que um quadro é como são os objetos, ou seja, de maneira absoluta e não relativa; com o que a arte não seria a depuração nem trataria da ausência do objeto (exterior, prévio, perdido), mas sim de um *objeto ausente*, ou *in-existente*. Coloca-se o pensamento de uma negatividade irreductível que habita o cerne dos seres, das coisas, e com isso se supera o paradigma positivo que sustentava a representação: se a “essência” do objeto exterior é esvaziada, o mesmo acontece com qualquer “essência” do aporte subjetivo. *Arte concreta* seria então aquela emancipada da função de meio para a cognição subjetiva do exterior; enquanto *abstratas* seriam, por sua vez, as representações de uma verdade que estaria supostamente além, mas dada anteriormente, já que estas sempre se apresentam redutoras e parciais. “A arte da pintura ‘não representativa’ é a arte de encarnar (...) um belo pictórico que não foi encarnado, que não está encarnado e que não será encarnado em parte alguma em nenhum objeto real à margem do quadro mesmo”, escreve Kojève. “Esta arte pode ser chamada a arte de Kandinsky, já que Kandinsky foi o primeiro a pintar quadros objetivos e concretos (a partir de 1910)” (Kojève, 2007: 40-41). *Dom Casmurro* não revela a fonte da primeira publicação: *XXe. Siècle*, n. 1, mar. 1938, p. 9-16.

<sup>5</sup> Na epigrafe de *Água viva* encontram-se as palavras do escritor e artista plástico Michel Seuphor – fundador, com Torres Garcia, do grupo *Círculo e Quadrado* –, retiradas do seu livro sobre a história da pintura abstrata: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência” (Lispector, 1998: 7). Imprescindível para esse assunto e para esta exposição é a leitura proposta por Raul Antelo em “O objecto textual de Clarice” (2014).

<sup>6</sup> A bibliografia sobre o assunto é extensa. No Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, na Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, encontra-se um arquivo fundamental. Aqui, remeterei aos trabalhos de María Amália García, Andrea Giunta, Laura Malosetti Costa, María José Herrera, Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, cujas referências se encontram acima.

<sup>7</sup> “Formado en los talleres de pintura colonial de Lima, activo en Chile al menos desde 1814, Gil de Castro se volvió el retratista de moda de la sociedad santiaguina y, desde el triunfo del Ejército de los Andes comandado por José de San Martín en la batalla de Chacabuco, el retratista de sus generales y altos oficiales, proto-antigraphista, cosmógrafo y topógrafo del ejército libertador. Entre 1817 y 1821 retrató a casi todos los oficiales de la plana mayor del ejército y luego volvió con éste a Lima donde realizó algunos de los retratos más difundidos de Simón Bolívar, y donde murió en 1837” (Costa, 2009: 114).

<sup>8</sup> “Fruto de un modelo historiográfico orientado a formar una ‘tradicción nacional’ armoniosa, organizado alrededor de los ‘grandes hombres’ de Mayo y las guerras de emancipación, que servirían de ejemplo y guía a las generaciones futuras, el Museo Histórico fundado en 1889 tuvo una clara función pedagógica. Los retratos, armas, uniformes y otras reliquias de aquellas gestas impresionarían la imaginación de los ciudadanos – y en particular los niños – sembrando en ellos sentimientos patrióticos. En este sentido, se organizó alrededor del carácter casi sagrado de su patrimonio. El MHN fue ante todo una colección venerable, un relicario, un templo de la patria y, en particular, de su ejército. Pero el museo funcionó también como promotor de homenajes, repatriaciones de restos, desfiles, apoteosis, suscripciones para erigir monumentos, además de numerosas publicaciones que difundieron imágenes de su patrimonio, a medida que éste se iba incrementando con un aluvión de donaciones. / La presencia de los héroes de la independencia en el museo se haría efectiva en las reliquias auténticas que éste atesorara: los uniformes que vistieron en las batallas, las medallas que recibieron, sus armas, sus pertenencias personales, etc. Pero aquel efecto de presencia sin duda no sería eficaz si los visitantes no podían ver el rostro de aquellos ‘grandes hombres’. De ahí la insistencia con que su fundador, Adolfo P. Carranza, pidió a las familias ‘buenos retratos’ de sus antepasados ilustres, originales, auténticos. Los primeros retratos de José de San Martín y sus oficiales que ingresaron al patrimonio del MHN fueron los retratos de José Gil de Castro, y en las primeras publicaciones éstos – y en particular el de San Martín – fueron reproducidos por miles” (Costa, 2009: 117).

<sup>9</sup> Francisco Gil Tovar, numa avaliação da arte colombiana da primeira metade do século XIX, afirma: “En las obras de la época no se da la impresión inmediata de la persona, sino del personaje, en forma plana y simple que denota el ascenso a categoría oficial de la actitud popular. Es notorio el deseo de observación natural de los dibujantes y pintores, que se esfuerzan por describir su tiempo, mediante un tipo de arte-testimonio, sin los conocimientos que les hubiera dado una escuela o academia, de haber existido en el país”. E mais adiante: “La casi absoluta falta de competencia en el oficio y la actitud reverente de los pintores de la primera mitad del siglo ante los personajes se manifestaba en los aspectos arcaizantes de los cuadros, en la tiesura o rigidez antianatómica de las figuras, en la enorme proporción de éstas con referencia a los paisajes, en la forma plana y rotunda de las cosas, en la falta de perspectiva natural y en la lejanía psicológica del pintor respecto de los hechos o personalidades retratadas. Pero todo ello configuraba desde luego un estilo iconográfico y una manifestación cultural que define bien al lugar y a la época”. A propósito de Pedro José Figueroa e seu filho, José Miguel Figueroa, salienta: “responden a la línea señalada al pintar a próceres, religiosos de alta jerarquía y personas de la alta clase social en las acartonadas formas de una muñequería plana y solemne, a la que algo se adeuda hoy el arte “pop” nacional” (Tovar, 2002: 90-92). Sobre a “flexibilidade ideológica” e certo aspecto alegórico do trabalho de Figueroa (Chicangana-Bayona, 2011).

<sup>10</sup> “(...) uma imagem – seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar algo, *manifesta um desejo*. Mas um desejo, como todo desejo, é *confuso na memória*” (Didi-Huberman, 2018: 165). Às vezes deslocadas, veladas, contraditórias, ou ainda,

como sintomas, as imagens emergem como forma, por certo, mas principalmente como força – daí o campo tenso e dinâmico que instauram.

<sup>11</sup> Na tradição bragantina, respeitava-se o mito do retorno de Dom Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. “Por isso, os reis da dinastia de Bragança não eram mais coroados, sendo somente aclamados. Deixava-se, assim, a coroa intocada, ao lado do trono” (Dias, 2006: 248). Uma célebre gravura de Debret chamada justamente *Coroação de D. Pedro I* pode ser conferida em: (Debret, 1839, prancha n. 9: 132-133).

<sup>12</sup> A inserção do Pão de Açúcar não era inédita: em escala reduzida, Debret já o havia introduzido num *Retrato de Dom João VI* (1817), e ainda antes (1814) Antonio Alves situara o soberano com a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar ao fundo (Knauss, 2019); também Henrique José da Silva já havia apresentado a paisagem, num retrato majestático de Dom Pedro I (c. 1822).

<sup>13</sup> “As botas que tanto chocaram os artistas parisienses, acostumados a indumentárias e etiquetas muito mais refinadas das cortes europeias, aqui no Rio de Janeiro foram aceitas, inclusive por Debret e compatriotas, sem espanto. Na realidade, faziam muito mais parte da própria personalidade do jovem imperante do que a coroa. As botas significavam que D. Pedro se tinha cingido a coroa imperial pela força, pela Revolução, e assim, quando se submetia às necessidades protocolares de pragmática e etiqueta, daquelas não se separava, pois elas é que lhe davam, juntamente com o resto – coroa, manto real e cetro – a sua verdadeira fisionomia de Imperador senão ilegítimo, pelo menos americano, caudilhesco” (Pedrosa, 1957: 6).

<sup>14</sup> “Quanto ao mau gosto, o arrivismo, o egoísmo engangento e plebeu com que se cobria de tudo que era atributo externo da majestade imperial, não passavam das características ‘naturais’ de um rapaz, embora príncipe, que aqui mal educado, se criou solto por aí, com arrieiros, mulheres e soldados pela quinta do pai e os arrabaldes frondosos e sujos do Rio de Janeiro de sua juventude” (Pedrosa, 1957: 6).

<sup>15</sup> Vale lembrar que o retrato feito por Rugendas não tem a mesma função oficial de outros retratos mencionados, ocupando então um papel distinto na divulgação do monarca (Schwarcz, 1998).

<sup>16</sup> “Acredito mesmo que, na capacidade para amoldar-se a todos os meios, em prejuízo, muitas vezes, de suas próprias características raciais e culturais, revelou o português melhores aptidões de colonizador do que os demais povos, porventura mais inflexivelmente aferrados às peculiaridades formadas no Velho Mundo. (...) os portugueses precisaram anular-se durante longo tempo para afinal vencerem. Como o grão de trigo dos Evangelhos, o qual há de primeiramente morrer para poder crescer e dar muitos frutos” (Holanda, 1995: 132-133).

<sup>17</sup> Segundo Laclau, “el ‘pueblo’ siempre va a ser algo más que el opuesto puro del poder. Existe un real del ‘pueblo’ que resiste la integración simbólica” (2005: 191).

Artigo recebido em novembro de 2019. Aprovado em abril de 2020.