



ARTÍFICE DA TRADIÇÃO: MODESTO BROCOS Y GOMEZ (1852-1936) NO DEBATE SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL

Heloisa Selma Fernandes Capel*
Universidade Federal de Goiás – UFG
hcapel@gmail.com

RESUMO: O artigo discute o lugar do pintor e professor da Escola Nacional de Belas Artes (RJ) Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) no debate sobre a identidade da arte brasileira no final do século XIX e inícios do século XX. Evidencia os primórdios do debate sobre a arte nacional na Academia Imperial de Belas Artes e o posicionamento do pintor compostelano em sua obra escrita e pictórica, bem como as relações estabelecidas entre o pensamento do pintor, suas vinculações institucionais e apropriações pela crítica de arte. Parte da hipótese que a recepção da obra do pintor acompanha os movimentos de parte da elite intelectual brasileira e as tensões políticas que se estabelecem no final do Império e início da República.

PALAVRAS-CHAVE: Modesto Brocos – Identidade Nacional – Crítica de Arte

A CRAFTSMAN OF TRADITION: MODESTO BROCOS Y GOMEZ (1852-1936) IN THE NATIONAL IDENTITY DEBATE

ABSTRACT: This paper discusses the role of painter Modesto Brocos y Gomez (1852-1936), a former professor at Escola Nacional de Belas Artes (RJ), as regards the identity of Brazilian art in the late 19th century and early 20th century. It brings to the fore early debates concerning national art which were held at Academia Imperial de Belas Artes, the Galicia-born painter's views on the subject as expressed by his written and pictorial work, as well as the relations connecting such views, his institutional ties, and appropriations by art criticism. This paper is grounded on the assumption that the reception of Brocos y Gomez' work follows the movements of part of the Brazilian intellectual elite and the political tensions established at the fall of the Empire and the rise of the Republic.

KEYWORDS: Modesto Brocos Y Gomez – National Identity – Art Criticism

* Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Pós-Doutoranda em História junto ao NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura)/UFU, sob supervisão da Dra. Rosângela Patriota Ramos. A pesquisa conta com o apoio CAPES/FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás.

ESTUDOS DE TIPOS: ARTE NACIONAL “COM MUITO BOA VONTADE”

“Pintores possuem vistas altas e desinteressadas”.

Modesto Brocos

Quando o espanhol Modesto Brocos publica sua defesa da arte nacional em 1915, a antiga Academia Imperial de Belas Artes transformada em Escola Nacional após a República vivia um momento de absorção da defesa do novo sob outras bases. Não era mais a pintura de história o gênero mais estimulado e valorizado em meados do dezenove. A Academia havia passado por uma reforma e, dentre os projetos que se apresentavam à época, havia, inclusive, o que defendia sua extinção institucional. Academia significava, para parte da elite e da crítica, sinal de dirigismo na arte, de imitação da arte europeia e, por tal motivo, sem meios para produção com a devida e aspirada singularidade.

Brocos se insere como professor na Academia no mesmo período. Convidado pela ala moderada que havia vencido a disputa de reelaboração institucional, encontra terreno fértil para ser prestigiado e apoiado em suas opções de representação artística. O ápice de sua produção no Brasil localiza-se no último decênio do século, quando a Academia já havia sido remodelada e os novos princípios, ao menos retóricos, estavam em plena execução. Embora fosse espanhol e houvesse se naturalizado brasileiro por força dos estímulos republicanos, Brocos será um “arauto da arte nacional” para alguns, e, mesmo que essa fosse uma bandeira de defesa explícita pelo pintor em seu livro sobre arte, há contradições na maneira como lida com o ambiente e a composição do nacional em suas obras. “Suas vistas altas e desinteressadas”¹ estavam paradoxalmente ligadas à sua formação europeia e às forças políticos-institucionais que se organizaram em torno do pintor. É o que tentaremos discutir no artigo. As reflexões deste artigo fazem parte de uma pesquisa em curso, na qual o tema da arte nacional é explorado por meio da análise do pensamento imagético do pintor.

¹ BROCOS, Modesto. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. D’A Indústria do Livro, 1933.



O prof. M. Brocos no meio de seus alunos

Foto no interior do livro de Modesto Brocos **Retórica dos Pintores**

O livro do professor Brocos, **Retórica dos Pintores** foi publicado em 1933,² poucos anos antes de sua morte. Para parte da crítica, no século XX Brocos já não possuía o mesmo vigor artístico e produzia mais do mesmo como um “medalhão enferrujado”.³ Brocos era um pintor de costumes, havia sido premiado com a Medalha de Ouro por sua obra *Redenção de Cã* na Exposição de 1895, mas desde então, a crise na Academia, as questões sobre o ensino de artes e a nova conjuntura política e institucional movimentavam a crítica de arte e a imprensa acerca do debate sobre a identidade da arte brasileira. Nesse sentido, por mais que nenhuma crítica tenha desdenhado seu talento técnico e habilidades formais, suas opções deixam de ter respaldo, cedendo espaço para a valorização de um tipo de arte mais diversificada e não mais somente atrelada à defesa figurativa dos primeiros tempos. Brocos também parece abandonar suas intenções iniciais e voltar-se para produções menos preocupadas com a definição de uma linha de elaboração composicional e estilística ligada a uma arte pretensamente nacional e mais comprometida, talvez, com uma variada produção que

² BROCOS, Modesto. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. D’A Indústria do Livro, 1933.

³ Essa é a opinião do crítico Gonçalo Alves, expressa em Notas do “*Salon*” – Angelina Agostini. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 1, 6 de set. 1912. Disponível em 19 & 20. Digitalização de Mirian Nogueira Seraphim. Transcrição de Andrea Garcia Dias da Cruz. Acessado em 01 de julho de 2014.

lhe conferia meios de sustento. Das mais de cinquenta obras passíveis de serem identificadas por meio da crítica de arte nos jornais do final dos oitocentos e inícios do século XX, muitas delas sem possibilidade de localização por terem sido vendidas a particulares, a grande maioria refere-se ao retrato e à paisagem no século XX.

No livro **Retórica dos Pintores** (1933), Brocos explica que sua opinião sobre a arte nacional já havia sido exposta em uma entrevista em 1915, concedida por ele ao jornal **O Imparcial**. Na entrevista, ele opinava sobre o assunto e considerava que para responder a pergunta sobre a arte nacional ele deveria olhar para o passado brasileiro e admitir dificuldades, pois o passado brasileiro era muito curto em nacionalidade e tempo se comparado à Europa.⁴ Não havia tradição artística, nem mesmo tempo suficiente para amadurecê-la por meio de mestres da pintura, o que deveria de fato ocorrer na interpretação do professor artista.

De qualquer maneira, para o autor, a arte nacional não poderia ser restrita à produção local, mas precisava se destacar por alguma originalidade. Não havia tradição de arte brasileira desde seus inícios, pois a arte introduzida pela Missão Francesa em 1816 e que poderia ter sido o marco inicial de uma arte futura, ainda estava longe de se constituir em suas especificidades como ocorria na Europa. Isso acontecia porque as lendas, tanto indígenas quanto africanas, não estavam ainda fixadas no Brasil em sua opinião. Do que se produziu aqui, Brocos elegia os vasos da arte Marajó como algo significativo, mas eram os únicos, em sua opinião, que com muito esforço, poderiam ser o início de uma arte nacional, embora fossem representativos de uma “arte bem pobre”.⁵ Brocos não compreendia a identidade da arte nacional como algo que se relacionava apenas com a arte feita no próprio local, mas como passível de resultar em algum tipo de originalidade, o que era impossível em uma localidade sem tradição artística como a brasileira. Assim ele se insere no processo como um artista que procura meios para auxiliar no desenvolvimento artístico local, mas que está consciente da impossibilidade de desenvolvimento rápido de uma arte local que apresentasse elementos relevantes.

Ao ensinar sobre arte em **Retórica dos Pintores** e discutir a questão, entretanto, o autor chega a identificar caminhos precursores em obras de artistas como

⁴ BROCOS, Modesto. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. D’A Indústria do Livro, 1933, p. 131

⁵ Ibid.

Almeida Júnior (1850-1899) e seus caipiras para o caso da pintura⁶. O foco no tema dos caipiras na descrição e defesa da arte de Almeida Júnior pressupõe que para buscar o nacional na arte, um pintor precisaria ir além dos seus esquemas pré-estabelecidos, no caso de Brocos herdados diretamente de sua formação europeia, mas processar-se por meio da observação empírica da localidade, pela observação dos **tipos nacionais**, elementos únicos que pudessem contribuir na composição de uma obra. Talvez seja por essa perspectiva que o pintor elege o negro como tema em várias de suas obras. Tal recorrência fará com que seja considerado um pioneiro da representação do negro de maneira quase inédita desde as pinturas de Debret e sua partida em 1831. A partir da posição expressa do pintor, examinemos suas escolhas e a apropriação de sua obra pela crítica de arte.

Na mesma exposição em que é premiado pela obra Redenção de Cã (Figura 1) em 1895, o pintor expõe dez telas sobre negros⁷. Dentre elas, Feiticeira (Figura 2) e informa a crítica, cabeças de estudos sobre negros. A especialidade no tema levou o excurador do Museu Nacional de Belas Artes entre 2003-2006, Paulo Herkenhoff, a valorizar o trabalho do artista em detrimento de seus contemporâneos que, em pleno debate abolicionista, ignoraram o tema, como foi o caso de Almeida Júnior. Herkenhoff considera a ausência um “déficit social e político da arte brasileira” e afirma que foi necessário um estrangeiro, o espanhol Brocos, no caso, para apresentar o negro em suas atividades de trabalho, como é o caso de Engenho de Mandioca (Figura 3) ou mesmo explorando outros assuntos como em Redenção de Cã (1895), tela utilizada como defesa da política do embranquecimento por João Batista Lacerda⁸, mas que Herkenhoff aponta como um dos avanços e refinamentos na posição de Debret. Na tela, Brocos se

⁶ BROCOS, Modesto. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. D’A Indústria do Livro, 1933, p. 131.

⁷ “O Sr. Modesto Brocos, professor da Escola Nacional de Belas Artes expõe dez quadros. O Sr. Brocos é incontestavelmente um artista de verdadeiro talento, bom desenhista e que tem largueza na sua maneira de pintar. Ultimamente tem feito especialidade no estudo feliz de tipos de raça negra, como bem o demonstra a quase totalidade dos seus trabalhos expostos”. NOTAS SOBRE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 2, 7 set. 1895. Disponível em 19& 20. Transcrição de Vinicius Moraes de Aguiar. Acesso em 01 de julho de 2014.

⁸ A obra foi premiada na II Exposição Geral de Belas Artes com a medalha de ouro em 1895 e usada por J.B. Lacerda, em 1911, para abrir o I Congresso Internacional das Raças. No I Congresso Internacional das Raças, realizado em julho de 1911, em Londres, o diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro apresentou sua tese *Sur les Metis au Bresil* e trouxe, na abertura, o quadro Redenção de Cã, com a legenda que “o negro passará ao branco, após a terceira geração, por efeito do cruzamento das raças”. João Batista Lacerda foi explícito em sua hipótese e defesa da miscigenação como etapa para o branqueamento, movimento que teria sido defendido pelo autor da pintura.

posicionaria sobre o assunto, talvez realizando um “processo de exposição de fatos sociais, ironia crítica e fala na terceira pessoa”. Herkenhoff discorda das apropriações correntes em relação à obra e enfatiza que Brocos não tinha a intenção de defender o embranquecimento em Redenção de Cã,⁹ mas de apresentar o debate, ainda em ebulição em sua época.¹⁰

De fato, ao comentar sobre o quadro após a exposição na Escola Nacional de Belas Artes em 1895, um crítico de arte do **Jornal do Commercio** datado de 7 de setembro de 1895 chega a dizer que o tema é delicado para o trato público:

[...] o assunto em si é pouco delicado para ser assim publicamente tratado: envolve fatos sociais que realmente se dão, mas que não são aceitos na ordem geral das coisas. Fere preconceitos ainda arraigados em muitos espíritos e, para ser compreendido, demanda explicações demasiadamente delicadas para serem franca e claramente expostas.¹¹

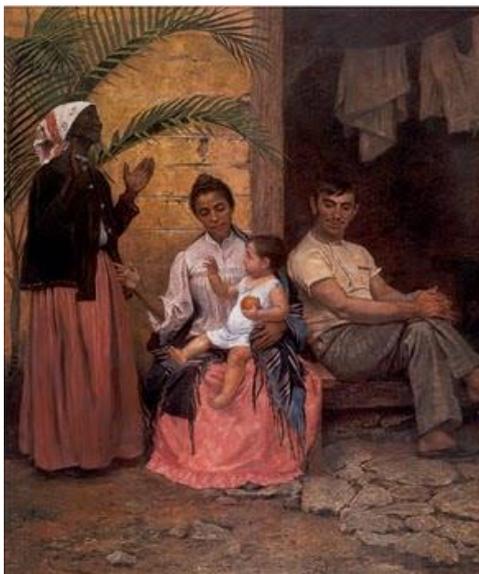
Tais evidências nos fazem pensar que sua representação tem tom mais irônico do que militante ou mesmo ligado à algum tipo de opinião oficial. O debate sobre a política de miscigenação ainda não havia produzido consensos, embora estivesse em pleno amadurecimento como alternativa do projeto liberal e sob a influência das discussões raciais do período.¹²

⁹ HERKENHOFF, Paulo. Corpo, Arte e Filosofia no Brasil. **Seminários Internacionais do Museu Vale**, p. 224, 2007. Disponível em: <www.seminariosmv.org.br/2007/textos/txt_paulo.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2014.

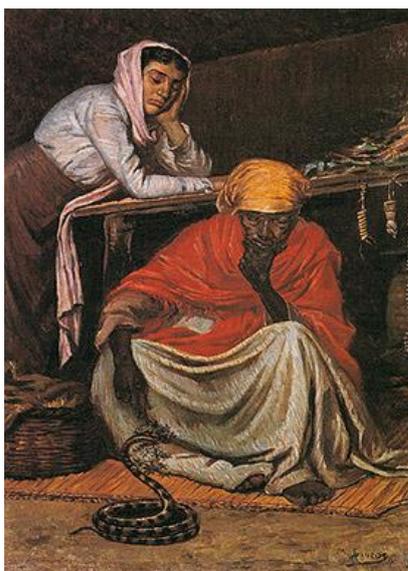
¹⁰ Para um debate sobre a obra e o preconceito, consultar LOTIERZO, T. H. P. **Contornos do (In)Visível: A Redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹¹ NOTAS SOBRE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 2, 7 set. 1895.

¹² Sobre o assunto, consultar a obra SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.



Redenção de Cã. 1895. Óleo s/Tela, 199 x 166 cm. RJ, MNBA.



Feiticeira. c. 1895. Óleo s/ Tela. 45cm x 34cm .C. Particular

A busca pela pintura dos tipos havia sido iniciada antes da premiação de 1895. Parece ter sido mesmo uma opção desde o princípio das atividades efetivas do artista no Brasil, pois a atuação de Brocos na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ocorreu logo que a escola passou pela reforma no alvorecer da República. Ele foi convidado a compor o quadro de professores pelo Diretor, Rodolfo Bernardelli e logo que assumiu a cadeira de professor de desenho figurado na ENBA, faz sua primeira Exposição Individual em 1892, apresentando, mesmo com produção variada, dois gêneros que

alimentavam a aspiração de uma arte nacional: a pintura de costumes e a pintura de paisagens. A pintura de paisagem foi sempre importante nas recomendações da Academia em vários momentos¹³ e mesmo que tenha aqui e ali, se apresentado como tema na obra de Brocos, na exposição de 1892 a tônica geral parece ter sido outra. A exposição foi muito elogiada pela crítica de arte e o destaque ficou por conta da tela *Engenho de Mandioca* (1892).



Modesto Brocos. *Engenho de Mandioca*, 1892. Óleo sobre tela, 54 x75cm, RJ, MNBA.

Em uma crítica publicada em **O Paiz** em julho de 1892, o intérprete da exposição afirma a dificuldade em enquadrar o pintor em qualquer classificação que expressasse sua produção diversificada, “variada em assuntos e gêneros”. Todavia, sublinha duas qualidades incontestes do artista: o domínio do desenho e a capacidade de observação. Sua arte, segundo o crítico, continha elementos singulares, próprios de

¹³ Segundo Dias: “enquanto na Europa a história criara a geografia, aqui a geografia criara a história”. Mesmo com o curto período de valorização da pintura histórica na administração de Porto Alegre (1854-1857) na Academia, a autora enfatiza a importância da pintura de paisagem desde os seus inícios. No período da estruturação institucional com Félix-Emile Taunay (1824-1851), observou-se que houve uma inversão na importância dos gêneros considerados mais elevados. No Brasil, ao invés do gênero de história, nesse primeiro momento, a paisagem, gênero desprestigiado na Europa, era algo valorizado, pois aqui havia uma densidade simbólica na extensão do território e uma necessidade, de esquecer o passado colonizado. Assim, conclui Dias que “caberá à pintura de paisagem dar uma fisionomia ao mito de fundação de um território”. DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**. Félix-Emile Taunay e o Brasil (1824 – 1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 15.

um “ser pensante”, cuja elaboração escapava aos “artifícios comerciais”.¹⁴ Na maior manifestação de talento do artista, estaria, segundo a opinião do crítico, em sua habilidade em pintar negros que considerava como “modelos difíceis”, que poucos artistas conseguiram captar. Como afirma: “conseguir pintar essa raça com tal perfeição, dar-lhe movimento na *physionomia* e vida, é o mais que se pode exigir de um pintor”.¹⁵ Brocos faz isso em Engenho de Mandioca, verdadeiro *tour de force*, atestado do alto valor do artista. São catorze figuras de negros apresentados “de maneira admirável” segundo o crítico. Brocos os pinta “sem artifícios” e, após fazer uma descrição minuciosa do quadro, conclui: “é um belo estudo de costumes nacionais e daí o seu duplo valor”.¹⁶

A avaliação de Brocos como um pintor de costumes estaria ligada, na apropriação crítica, à sua habilidade em “observar” e “pintar tipos nacionais, especialmente ao pintar negros”, portanto. Mas, como andava o debate sobre a arte nacional junto à intelectualidade brasileira nos inícios da Escola Nacional de Belas Artes?

DA PINTURA DE COSTUMES AO “REALISMO DAS EVIDÊNCIAS”: BROCOS E A ARTE ACADÊMICA

Segundo Tadeu Chiarelli, estudar a crítica de arte do século XIX tem sido importante para se estabelecer “as bases remotas” do debate sobre a arte nacional que vai se intensificar no século XX com o modernismo.¹⁷ A questão da nacionalidade na arte é um debate complexo e muitas vezes contraditório, segundo o autor. Seus fundamentos estão no século XIX e remontam à criação da Academia Imperial de Belas Artes, na qual, sob a influência da Missão Francesa e a difícil conjuntura para as artes visuais no Brasil Imperial, o debate sobre a arte nacional caminhava de forma lenta, conforme o estabelecimento institucional da Academia e as disputas político-institucionais.

¹⁴ MODESTO BROCOS. *O Paíz*, Quarta-Feira, 27 de julho de 1892. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (crítica sem identificação de autoria).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira (prefácio). In: DUQUE, Gonzaga. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11-71.

Era de se esperar, segundo Chiarelli, que com a fundação da Academia à moda europeia, o artista brasileiro deixasse de ser mero artesão e aliasse sua perícia formal ao saber intelectual, “consciente das tradições artísticas e intelectuais do momento”.¹⁸ A história da Academia demonstrou, entretanto, que sua trajetória envolveu uma série de disputas e um relacionamento nem sempre pacífico entre os seus pares e com os dirigentes nacionais desde o Império.

A conjuntura que fomenta o desejo pela arte nacional se iniciou a partir da Independência e se intensificou no Segundo Reinado (1840-1889) com a necessidade de se criar um passado, uma história brasileira independente de Portugal. O movimento teve ressonâncias no IHGB, criado em 1838 e foi ampliado no campo cultural e artístico carioca abarcando a literatura e o teatro. Chiarelli identifica que a adesão das artes visuais ao debate só ocorreu um pouco mais tarde, causada, talvez, pelas dificuldades do próprio estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes e influências do preconceito local em relação às artes manuais.¹⁹

Superadas as dificuldades iniciais da Academia e sua organização na gestão de Félix-Emile Taunay (1834-1851), a publicação do artigo de Manuel Araújo Porto Alegre na Revista do IHGB praticamente inaugurou a discussão. Nela, sob a influência do idealismo e da geração romântica encontraremos o esforço de elaboração da memória da Antiga Escola de Pintura Fluminense²⁰ e argumentos que se encaminharão para a defesa da “pintura histórica” e da “retratística oficial”, tônicas da administração

¹⁸ CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira (prefácio). In: DUQUE, Gonzaga. **Arte Brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14

²⁰ Segundo a Enciclopédia de Artes Visuais: “Escola fluminense de pintura é o nome que se dá aos pintores em atividade na cidade do Rio de Janeiro no século XVIII. O termo surge em 1841, em artigo do pintor e caricaturista, crítico, historiador de arte e professor, verdadeiro homem do seu século, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Acatando a sugestão que seu mestre Debret (1768-1848) lhe faz de cuidar da história das artes no Brasil e respondendo à necessidade de inventar uma tradição para um país recentemente emancipado, Porto-Alegre escreve **Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense**, o primeiro ensaio sobre história das belas artes brasileiras que se conhece. Para comprovar a existência de uma “nação brasileira”, anterior à criação do País propriamente dito, Porto-Alegre procura mostrar que existe uma unidade nos pintores em atividade no Rio de Janeiro do século XVIII. A partir desse artigo, a Escola fluminense de pintura é considerada pelos autores como fato consumado da história da arte brasileira, como se pode verificar, por exemplo, nos textos do crítico Gonzaga Duque (1863-1911) e de Antônio da Cunha Barbosa e Argeu Guimarães. Para esses estudiosos, Porto-Alegre é a principal fonte. Escola Fluminense de Pintura”. ESCOLA FLUMINENSE DE pintura. **Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=13541>. A respeito do assunto, ver também: SQUEFF, Leticia Coelho. Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de pintura fluminense. **Rotunda**, Campinas, n 1, Centro de Pesquisas em História das Artes no Brasil (CEPAB), Instituto de Artes, Unicamp, p. 19, 2003.

de Porto Alegre e seu apoio aos pintores Vitor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905). Segundo Chiarelli, a opção da Academia encaminha-se, nessa primeira etapa, para a construção idealizada de uma “mitologia brasileira”, baseada nas obras de gênero histórico, voltadas para a glorificação dos valores do Império.²¹ Então, dessa considerada origem nasce a primeira defesa de uma arte nacional: inspirada nos grandes mestres do passado, especialmente europeus, e, sob a influência do romantismo e do realismo deveria “rejeitar a cópia servil da natureza e ser mais propensa ao ideal”, como mais tarde defenderá o diretor do Liceu de Artes e Ofícios, Bethencourt da Silva.²²

O início dos debates sobre arte brasileira só aconteceria, de fato, após 1879, com a exposição **Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira**, a última exposição do Império. Nela, houve a valorização do realismo com nuances do romantismo e da arte iniciada com a Missão Francesa. Após esse momento, a oposição abolicionista e republicana fará a defesa da arte nacional realista e naturalista, com destaque para os estudos de paisagem. Segundo Chiarelli, a **Revista Ilustrada** é o veículo das críticas ao ensino e à produção da Academia e o principal meio de valorização da produção dos paisagistas brasileiros.²³ Desse processo, parte dos opositores à Academia vão propor em 1890 o Projeto Montenegro²⁴ defendendo sua extinção e um dos mais importantes críticos do período, Gonzaga-Duque Estrada, apoiará o projeto. Especialmente por sua crítica ao academicismo, Gonzaga-Duque será

²¹ CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE, Gonzaga. **Arte Brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 15.

²² Ibid., p. 20.

²³ Ibid.

²⁴ Segundo Camila Dazzi e Arthur Valle: “Com a proclamação da República, à 15 de novembro de 1889, alguns artistas, percebendo no evento a possibilidade de promover uma ansiada reforma do ensino artístico no Brasil, organizaram-se em grupos. Além de Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, autores de um projeto defendendo a continuidade da Academia na forma de uma escola moderna de arte, havia o grupo dos denominados Positivistas, que, encabeçados pelas figuras de Montenegro Cordeiro, Decio Villares e Aurelio de Figueiredo encaminharam ao Governo, em 30 de janeiro de 1890, um projeto de reforma do ensino das artes plásticas no país, baseado em princípios bastante diversos daqueles defendidos por Bernardelli e Amoêdo [...] Como o seu próprio título alardeava, o projeto elaborado pelos Positivistas propunha uma completa “reforma no ensino das artes plasticas”, que deixaria de ser centralizado na Academia - instituição, segundo eles, monopolista, “caduca e retrógrada” -, para ser implantado em escolas públicas, espalhadas por todo o Brasil, onde ficaria a cargo de pensionistas do Estado, “estudantes que provarem n’um prévio concurso, se acharem nos casos de ensinar os rudimentos de sua arte”. A bem dizer, portanto, os Positivistas nunca propuseram qualquer reforma da Academia, mas, sim, a sua pura e simples extinção e a consequente demissão de todos os seus membros”. DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. (Orgs.). “Projeto Montenegro”: A reforma do Ensino das Artes Plásticas em 1890. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/projeto_montenegro.htm>. Acesso em: 23 jul. 2014.

contra a “mitologia” e a “metafísica” que guiavam o ensino da Academia. Para ele, a arte necessitava ter “vida” e essa intensidade só poderia advir da observação de um realismo não idealista, mas apoiado em evidências, um “realismo das evidências”.

Em que pese alguma contradição nas opiniões de Gonzaga-Duque no material publicado em jornais e revistas do período e influenciado pelos teóricos Eugene Verón (1825-1889) e principalmente Hyppolyte Taine,²⁵ o crítico defenderá a arte nacional com tons de “imparcialidade, observação e naturalidade sem afetações”. Taine é determinista e faz um elogio à raça, elemento a ser absorvido por Gonzaga Duque e utilizado como lente para ler artistas como Modesto Brocos. Baseado no princípio da raça como semente da arte, o ápice da formação de um povo, é que Gonzaga –Duque vai considerar Brocos como um legítimo representante de sua cultura, um “pintor de raça, um pintor de fibra”, só por sua origem e de forma quase independente de sua formação artística. Para o crítico, Brocos era alguém que ocupava um lugar de destaque na pintura brasileira do século. Na crítica publicada no **Diário do Commercio** de 1892, Gonzaga-Duque é entusiástico ao avaliar a Exposição Individual de Modesto Brocos e associa a origem do pintor às suas opções artísticas:

Pintor de raça, pintor de fibra, nascido para ser pintor pela fatalidade de sua organização e, sem dúvida, por influências hereditárias que eu não conheço, mas é de supor, existem como estão nos elementos psychicho-physiologicos de todos os artistas, elle tomou um lugar bem definido e digno entre os representantes da pintura contemporânea do Brasil. Sem lhe conhecer os caracteres ethograficos, sem possuir documentos que afirmem as influencias determinantes da sua predisposição artística, comprehende-se, deante desta exposição que o seu organisador e autor é um requintado temperamento de colorista, bastante completo para deixar de ser uma consequência de boas disposições aproveitadas ou perdidas. [...] esse nome hespanhol que fere agradavelmente ao ouvido, trazem à visão evocada um typo moreno de peninsular, cabellos negros, tão negros como devem ser seus olhos inquietos, característico d’esssa raça sul-europea em que o

²⁵ Para Tadeu Chiarelli, o pensamento do filósofo e historiador da arte francês Hyppolyte Taine (1828-1893) é fundamental para o pensamento de Gonzaga-Duque sobre a arte brasileira, em especial seu pessimismo e o método que emprega para ler a arte local. Utilizando-se de metáforas da natureza, o determinista Taine desenvolve um meio de estudo de história da arte que envolve três instâncias, ou partes fundamentais: a **semente**, para ele identificada como a raça e o clima, a **planta**, expressão do próprio povo com seu meio e sua história e por fim, a **flor**, a arte, em especial a pintura. A arte seria o produto de um determinado contexto histórico-social e de uma raça e é seguindo este pressuposto que Gonzaga-Duque vai analisar a arte brasileira. Pela influência de suas leituras e da conjuntura desfavorável adotada por parte da elite brasileira do período é que o autor vai assumir-se pessimista no primeiro e no último capítulo, segundo Chiarelli, Mas, ainda segundo o autor, Gonzaga-Duque se trai no interior do livro, apresentando potencialidades da arte brasileira, o que torna sua posição um tanto ambígua. Cf. CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE, Gonzaga. **Arte Brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 22-23.

domínio sarraceno deixou, arraigados ao gosto do povo, o brio berrento das tintas vivas, a immobilidade insofrida e a valentia blasonada, a par da sentimentalidade dos cantores, da paixão pelos muriquins trementes e queixosos das guitarras, em noites idyllicas de luar dormente.²⁶

O crítico é bastante pessimista quanto à ideia de uma arte nacional em seu livro sobre arte brasileira, mas fará elogios e também críticas a Brocos, considerando suas qualidades e defeitos nesse sentido. A despeito de seus elogios iniciais, da quase aproximação de Brocos ao “realismo das evidências” que defendia, vejamos a crítica ao quadro Engenho de Mandioca, ainda no período áureo da produção do pintor espanhol, no momento em que se esforçava por realizar a pintura dos tipos, da raça negra em específico como princípio para a busca do nacional na arte. Nela, Gonzaga-Duque identifica elementos importantes do que valorizava como arte “viva”. Para ele, Brocos realiza o estudo de *typos* nacionais com grande “paciência observadora”. Destaque-se que este era um elemento de valor para o crítico, a pintura não a partir da idealização, mas a partir da observação empírica. Brocos tinha méritos por sua “arte transportadora” e por sua escolha do assunto, estudo de tipos que segundo o crítico, foi conseguido “com o maior êxito” e constituía um “excelente produto”. Ao avaliar Engenho de Mandioca, Gonzaga-Duque parte da valorização da natureza racial do pintor e busca observar a obra por meio de suas lentes acentuadas pela observação empírica e escolha do assunto. Para o crítico Brocos é preciso na observação da atividade da mandioca executada por um grupo de mulheres com uma realidade adorável e vívida:

[...] 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 tóro, vae dando conta do serviço, ventre enchumado e mamas pellegentas, em accuso derreado d’uma flacidez gasta de aleitamentos longos, sob o lenço d’estamparia, que pende do pescoço á cinta. Em torno da runa cônica do mandiocal, sobrasae, alem das figuras descriptas, a de uma fula que, despreoccupada por instantes, volve a cabeça a um interlocutor invisível e lhe sorri, respondendo o que quer que seja...Brilham os seus olhos iluminados pela alegria. E ella toda, nesse movimento, tem tanta animação, fal-o tão naturalmente, que, por si só, aviva o trabalho conjuncto. Pelo fundo, na prensa rouquenha dos tipitis, no poeiramento do coche das peneiras, nos rasos fornos inclinados, andam pessoas a labutar, enquanto lá fora, por uma porta aberta, o sol

²⁶ GONZAGA-DUQUE. Exposição Brocos. **Diario do Commercio**, Quinta Feira, p. 2, 11 ago. 1892. Biblioteca Nacional, Hemeroteca.

irradia, revigorando o verde novo dos plantios que não se vê para onde findam.²⁷

Todavia, mesmo com tal avaliação, Gonzaga-Duque aponta um detalhe de imperfectibilidade, detalhe que, segundo ele dá um tom desarmônico ao quadro e desarticula o todo da obra: “a má impressão causada pelo lenço que a negra, de costas para fora da tela traz enturbateando a cabeça”.²⁸ Detalhe que quebra o ritmo do quadro e desloca o conjunto e sua totalidade figurativa na opinião do crítico.

Gonzaga-Duque não se aprofunda em explicar sua indisposição com o detalhe, mas é possível inferir que a especificidade ocorra pelo estranhamento nos ornamentos acentuados do turbante apresentado à moda oriental, sua singularidade em relação aos outros adereços, o que pode ter ocorrido por sua possível apropriação do pintor Eugène Delacroix (1798-1893). Ao compararmos Engenho de Mandioca/1892 (Figura 3) e Mulheres de Argel (Figura 4) é possível observar algumas similaridades, evidentes na estruturação da obra, sua organização circular, na composição geral das figuras em corpos e gestos, em especial na torção do corpo da negra que se destaca do conjunto, além do deslocado orientalismo do detalhe identificado por Gonzaga-Duque.



Modesto Brocos. Engenho de Mandioca, 1892. Óleo sobre tela, 54 x75cm, RJ, MNBA.

²⁷ GONZAGA-DUQUE. Exposição Brocos. **Diário do Commercio**, Quinta Feira, p. 2, 11 ago. 1892. Biblioteca Nacional, Hemeroteca.

²⁸ Ibid.



E. Delacroix. Mulheres de Argel. 1834. Óleo s/tela, 180 x 229cm. M. do Louvre, Paris

Brocos estudou em Paris, certamente conhecia a obra e se inspirou nela para realizar Engenho de Mandioca. Na disposição do grupo de mulheres sentadas em círculo, na posição cênica da luz, na presença da negra de turbante, na movimentação corporal e escolha dos tons terrosos, as mulheres da mandioca do quadro brasileiro encarnam sobrevivências da influência europeia na cultura artística de Brocos. Portanto, sua execução do assunto apresenta traços contraditórios: ao mesmo tempo em que busca a afirmação dos tipos nacionais como elementos valorizados pela crítica de época, o pintor só consegue realizá-lo por meio da apropriação de esquemas prévios europeus, sem a observação empírica tão defendida por Gonzaga –Duque.

De todo modo, é possível imaginar que Brocos atendeu, em parte, aos reclames da crítica e das forças político-institucionais que o cercavam no período áureo de sua produção: a conjuntura em torno de 1892, quando realiza sua exposição individual. Era o auge da discussão sobre a função da Academia Nacional de Belas Artes, sua reestruturação nos primeiros anos da República que acompanha a necessidade de refundar a arte e a história brasileiras. Brocos vai tentar dialogar com as discussões do período e vinculado à ala moderada institucional, atender às expectativas de desenvolver uma arte voltada para a “observação” da cultura nacional. O processo chega ao ápice quando três anos mais tarde, em 1895 é celebrado com **Redenção de Cã**, obra premiada por ousar tocar em um ponto delicado das discussões raciais do período: a defesa da miscigenação. Por parte da crítica oficial essa era a defesa do artista. Todavia, exames

mais minuciosos de sua obra e pensamento, bem como de suas vinculações políticos-institucionais, podem demonstrar uma posição crítica e irônica em relação aos temas da miscigenação e da real possibilidade de uma arte nacional.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/08/2014. PARECER DADO EM 25/10/2014



www.revistafenix.pro.br