

A repetição diferente: Aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX

Tadeu Chiarelli*

Resumo:

Este texto propõe uma reflexão sobre as relações entre algumas pinturas modernistas e parte da iconografia de Dom Pedro II, realizada no século XIX, com o objetivo de ressaltar uma unidade na estrutura de composição de ambas as produções, vistas como alegorias do Brasil.

Palavras-chave:

Arte; modernismo; século XIX

A proposta deste texto é estabelecer relações entre quatro diferentes grupos de imagens produzidas no Brasil entre a segunda metade do século XIX e os anos de 1930: quatro pinturas realizadas respectivamente por Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, em que figuras anônimas (reais ou concebidas pelos artistas) protagonizam cenas passíveis de serem entendidas como alegorias positivas da nação; duas paisagens, uma de Antonio Parreiras e outra de Giambattista Castagneto, que supostamente apresentam visões negativas da paisagem brasileira; os retratos de D. Pedro II, produzidos na segunda metade do século XIX, também capazes de serem interpretadas como alegorias do Brasil; três pinturas produzidas por Almeida Jr.

O objetivo principal é atentar para o fato de que – apesar das diferenças inegáveis – existiriam estruturas de composição unindo o primeiro e o terceiro grupos de obras, que se mantiveram intactas, apesar das variantes estilísticas, e das mudanças de ordem social e política ocorridas no período. Tanto um grupo quanto o outro são entendidos como “alegorias positivas” do Brasil e da terra brasileira.

Por sua vez, as pinturas de Parreiras e Castagneto serão encaradas como contrapontos a essa positividade notada nas pinturas modernistas. Já as pinturas de Almeida Jr. serão tratadas como pontos de inflexão à dicotomia estabelecida acima: se os retratos modernistas e aqueles de D. Pedro II se caracterizariam como esforços de construções alegóricas positivas do Brasil, e as paisagens de Parreiras e Castagneto sua negação, as pinturas de Almeida Jr. serão entendidas como um desvio a tornar ainda mais complexa a cultura visual do período.

*

Como já salientei em outro texto (CHIARELLI, 2008), nas obras de Lasar Segall, pintadas no Brasil na década de 1920, notam-se dois tipos de retratos: uma série de “anônimos”, normalmente figuras de indivíduos negros, em composições

* Crítico de arte e professor da ECA-USP.

exuberantes; a outra, uma série de retratos de figuras do convívio do artista, normalmente captadas em ambientes menos profusos.



FIGURA 1: Lasar Segall, "Bananal", óleo sobre tela, 87x127, 1927. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No primeiro grupo, detenho-me na obra "Bananal" (FIGURA 1). Nela distingue-se que Segall mantém pronunciada a diferença entre figura e fundo, estratégia que havia recuperado ainda na Alemanha, depois de seu estágio no âmbito das vertentes de vanguarda daquele país.

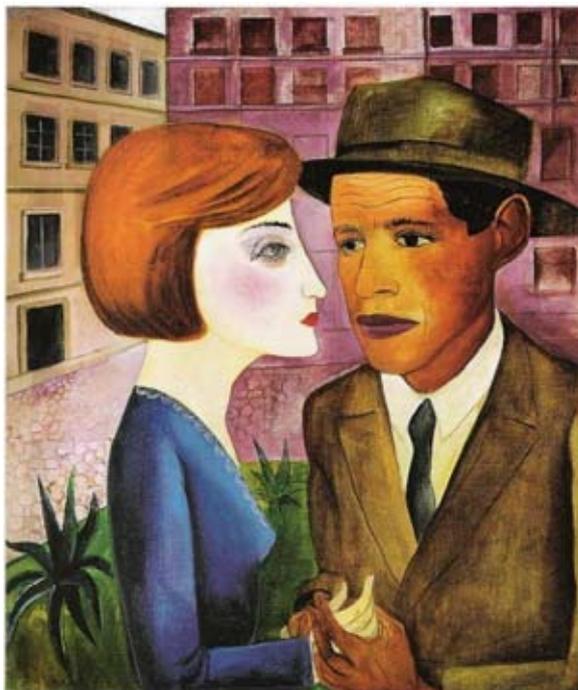


FIGURA 2: Lasar Segall, "Encontro" (ost, 66x48cm), 1924. Acervo Museu Lasar Segall, São Paulo.

No entanto, ao contrário de "Encontro" (FIGURA 2), pintado poucos anos antes, e mesmo dos retratos de Mário de Andrade e de Guilherme de Almeida (FIGURAS 3

e 4), em "Bananal", embora Segall mantenha a dicotomia figura/fundo e também a centralidade da figura principal, recupera, no interior de cada forma ali representada, uma articulação de planos que repete, já como "estilo", certas soluções "cubo-expressionistas" visíveis de maneira mais pujante, por exemplo, em "Eternos caminhantes" (FIGURA 5).¹



FIGURA 3: Lasar Segall, "Retrato de Mário de Andrade" (ost, 72x60cm), 1927. Coleção do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

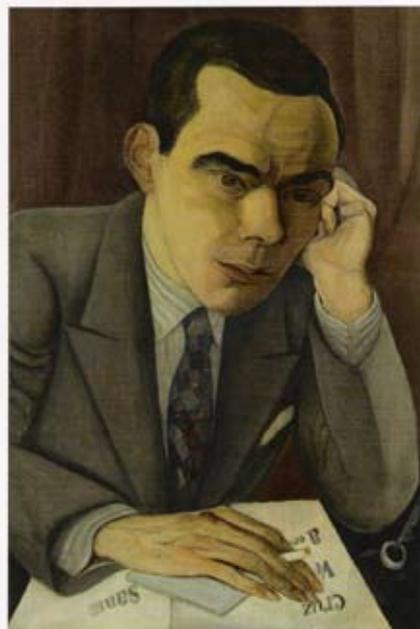


FIGURA 4: Lasar Segall, "Retrato de Guilherme de Almeida" (ost, 69x46cm), 1927. Acervo da Casa Guilherme de Almeida, São Paulo.



FIGURA 5: Lasar Segall, "Eternos caminhantes", 1919, ost.138 x 184cm. Coleção Museu Lasar Segall, São Paulo.

¹ No período em que o artista pintou "Eternos caminhantes", 1919, ost.138 x 184cm, coleção Museu Lasar Segall, São Paulo, ele se encontrava mergulhado no processo de experimentação de soluções plásticas vanguardistas.

Nota-se, portanto, em "Bananal" que o artista faz uso de dois procedimentos: por um lado mantém uma composição fundamentalmente convencional na tradição (dicotomia figura/fundo; centralização da figura; uso de cores descritivas) e, concomitante, propõe um tratamento que transforma a decomposição cubista dos planos em arranjo ornamental,² sempre respeitando os contornos divisórios entre figura e fundo.

É possível indagar sobre as razões que teriam levado Segall a proceder desse modo. Provavelmente a opção por um tratamento mais anguloso da figura principal buscasse enfatizar a singularidade do retratado, sua condição social, por meio de soluções plásticas mais ou menos próximas das máscaras africanas – um elo tanto com a história do cubismo quanto com a ancestralidade do retratado.

Se esse tratamento da cabeça confere à imagem um poder expressivo surpreendente, o mesmo não foi logrado na solução para a representação do bananal. Ao contrário da densa gravidade da figura do homem, a folhagem ao fundo oscila entre um caráter ornamental – em que, repito, nota-se a ressonância do cubismo transformada em "estilo" – e uma descrição mais ou menos objetiva.

Entretanto, percebe-se nesta obra que Segall, malgrado a nítida separação entre a figura do homem e a paisagem, estabeleceu elos de união entre ambos, a partir de um expediente peculiar: a paisagem do fundo da pintura, apesar de não compartilhar de toda a luz que banha a face em primeiro plano, "encosta" nessa última, chegando o artista, inclusive, a sugerir uma zona de sombra um tanto mais densa no contorno esquerdo do rosto retratado.

A partir desta constatação alguém indagaria sobre a razão que teria levado Segall a tentar neutralizar, em parte, as divisões entre a figura e o fundo que ele mesmo estipulara. Não creio, por exemplo, que o fato de Segall ter usado tal estratégia tenha sido devido a um desejo de enfatizar o caráter planar da pintura, e isto porque naquele período, ele sublinhava – não sem alguma aspereza deliberada –, a ilusão do espaço tridimensional, num esforço de recuperação de um conceito de pintura antes superado por ele.

A razão para tal fato, portanto, parece não se encontrar nas razões intrínsecas à obra. São externas suas questões. O que determinou aquele tratamento foi, talvez, o intuito de expressar a relação íntima que percebia entre o senhor retratado e seu entorno. Não, quem sabe, apenas pelo fato de entender que as bananeiras ao fundo eram o resultado do trabalho do homem figurado em primeiro plano como uma máscara de si mesmo (de sua condição e ancestralidade); mas por considerar, quem sabe, totalmente amalgamado o conjunto formado pela figura do ex-escravo e do bananal.

Nessa obra, a dicotomia natureza/cultura – também tão presente na iconografia do século XIX e de parte do século XX – foi problematizada porque Segall, embora não confundisse o homem retratado com a natureza que o circundava, parecia entendê-los como que possuídos por uma espécie de essência comum. Para um

² Esta observação que sublinha o caráter ornamental de "Bananal" não pretende retirar da obra o seu interesse artístico e estético, mas apenas chamar a atenção para um fato: se em "Eternos Caminhantes", as soluções oriundas do cubismo e do expressionismo são visíveis a partir da própria estrutura da composição da obra, em "Bananal", pelo contrário, elas assumem um caráter de adereço.

olhar ainda não totalmente aclimatado à realidade física e humana do Brasil, é plausível que Segall tenha entendido o homem e o produto do seu trabalho dentro de um esquema de estranhamento, em que a luminosidade do sol, a exuberância das plantas e a negritude do trabalhador em foco, faziam parte de um emblema do país em que escolhera viver.

Diferente é a obra "Tropical" (FIGURA 6), de Anita Malfatti³. Frente a uma vegetação tropical, a figura carrega um balaio com frutos da terra, numa explícita alegoria da fertilidade dos trópicos e, mais especificamente, do Brasil.



FIGURA 6: Anita Malfatti, "Tropical", óleo sobre tela, 77 x 102cm, 1916. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

É interessante atentar como a artista, ao propor esta espécie de conciliação entre o apelo por uma arte nacional de cunho naturalista – forte no contexto paulistano dos anos 1910⁴ – e certa expressividade tributária das vanguardas históricas, não titubeou em lançar mão da tradição iconográfica da deusa Ceres e de figuras alegóricas dela derivadas (FIGURAS 7 e 8), conectadas aos conceitos de "abundância", "agricultura", "terra", etc., já devidamente estipuladas no tratado de Cesare Ripa, do final do século XVI (RIPA, 1992).⁵



³ Um dos nomes propostos pela artista para a mesma obra foi "Negra baiana". Sobre o assunto consultar, do autor, "Tropical, de Anita Malfatti" (CHIARELLI, 2008b, p. 63 e segs).

⁴ Sobre o assunto ler, entre outros: Um jeca nos vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (CHIARELLI, 1995).

⁵ A primeira edição da obra é de 1593.

Em "Tropical" a distinção entre figura e fundo é plena, e embora haja um sutil deslocamento da figura da mulher para o lado direito da composição, é ela também quem protagoniza a cena, ao lado da tradicional cornucópia transformada em balaio de frutas.

O mesmo pendor alegórico encontrado nessa pintura de Malfatti, evocando o suposto caráter pródigo da terra brasileira, é percebido em "Vendedor de frutas" (FIGURA 9), obra de Tarsila do Amaral, pintada em 1925. Embora o personagem seja masculino, ele parece reviver tanto o mito de Ceres, já detectado na pintura de Malfatti, quanto aquele de Vênus nascida das águas, consagrado por Sandro Botticelli, no século XV.

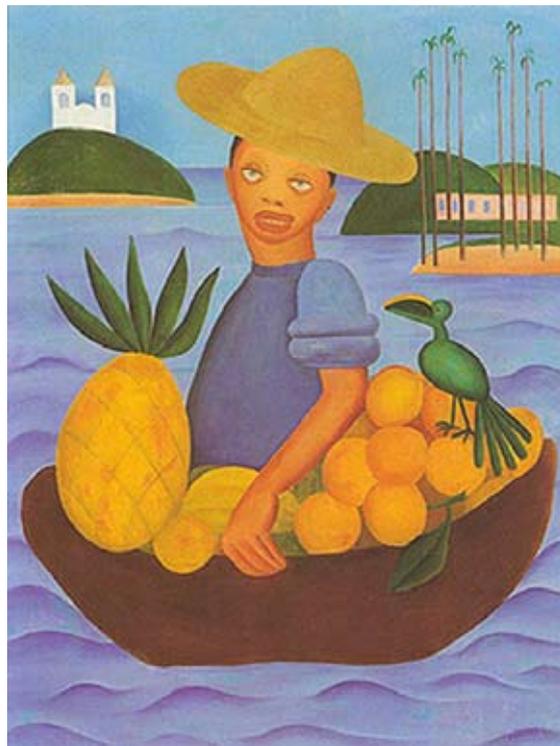


FIGURA 9: Tarsila do Amaral, "Vendedor de frutas", 1925, óleo sobre tela, 108,5x84,5cm. Coleção Gilberto Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Como em "Tropical", está entranhada ali uma concepção de Brasil como território paradisíaco, fecundo, em que os frutos da terra são colhidos sem (aparente) trabalho. Por outro lado, destaca-se que a representação da figura masculina como um mestiço, como um mulato, não se dá apenas pela ênfase à descrição da cor de sua pele, mas pelo sublinhar dos olhos azuis e dos caricatos lábios negróides. Singular, porém com fortes semelhanças com "Bananal" de Segall, é a pintura "O lavrador de café", de Portinari (FIGURA 10). Posicionada no centro da composição, a figura do trabalhador foi concebida com o intuito de enfatizar a ligação entre o homem e a terra.

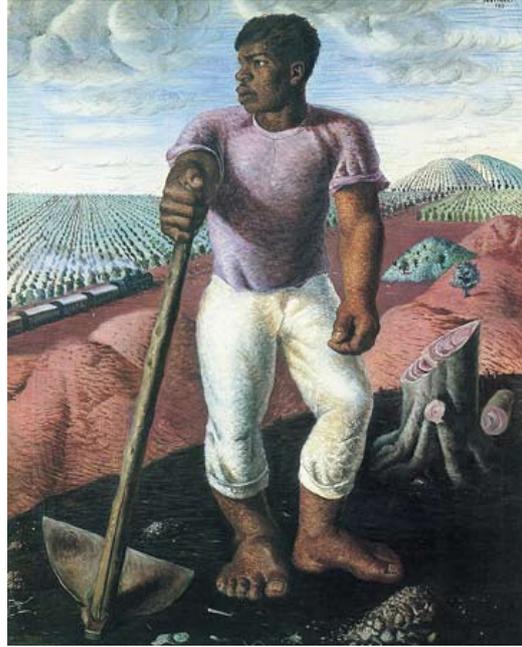


FIGURA 10: Candido Portinari, "O lavrador de café", óleo sobre tela, 100x81cm, 1939. Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Essa versão modernista de "O derrubador brasileiro" (FIGURA 11), de Almeida Jr.,⁶ e pintada já no clima beligerante de 1939, faz ressurgir o antigo lavrador, antes cansado da lida, agora em pé e altaneiro, ligado à terra não apenas pela deformação expressiva dos pés que aparecem plantados ao solo, mas também pela maneira como segura a ferramenta de trabalho, extensão do seu corpo, índice de sua função no mundo.

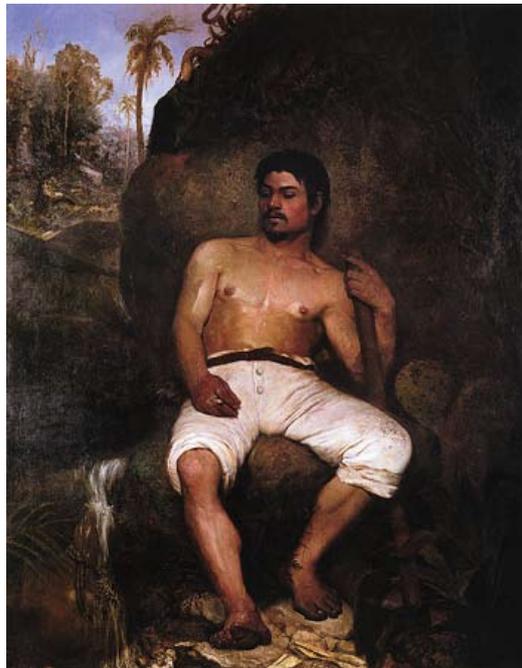


FIGURA 11: Almeida Jr., "O derrubador brasileiro", óleo sobre tela, 227 x 182 cm, 1879. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

⁶ Voltarei a me referir a esta e a outras obras de Almeida Jr. no decorrer deste texto.

É de se reparar como a figura do lavrador olha ao longe, orgulhoso, e, ao mesmo tempo, aparentemente alheio à locomotiva que, ao longe, não ameaça seu papel de protagonista em mais essa alegoria positiva do país.

Os partidos escolhidos por Portinari para a execução do trabalho demonstram como o artista instrumentalizava os vários aportes dos estilos artísticos do passado (incluindo aqui as vanguardas das primeiras décadas do século XX), no sentido de construir sua apologia do Brasil, visto através da figura do trabalhador: em "O lavrador de café", o artista conjuga a deformação expressiva à descrição do corpo e do rosto da figura, resultando numa pintura antinaturalista apenas porque nessa descrição o artista sublinha a monumentalidade da forma, o que o obrigou a certas sínteses.

No fundo da pintura, Portinari se vale livremente da tradição paisagística do Primeiro Renascimento, usando-a com o intuito de sublinhar a imensidão da terra brasileira (que se prolonga ao fundo, à direita e à esquerda) ao mesmo tempo em que abusa da síntese formal, não apenas replicando a própria herança renascentista, mas igualmente certo ascetismo haurido na visualização de alguns pintores contemporâneos italianos.⁷

O contato de "O lavrador de café" com "Bananal" de Lasar Segall – involuntário, por certo – encontra-se, sobretudo, pelo fato de Portinari também mostrar a natureza como lugar de trabalho do homem, visão oposta àquela apresentada por Malfatti e Tarsila, em que a natureza apresenta seus frutos como dádivas a serem recolhidas. Oposta, porém, nem por isso, menos laudatória.

*

Antonio Candido, em seu livro Formação da literatura brasileira assim define o Romantismo brasileiro:

[...] Tendo-se originado de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, é [o Romantismo] ao mesmo tempo nacional e universal. O seu interesse maior do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais, resultando um movimento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos mais brasileiro, mais autêntico dentre os que tivemos. (CANDIDO, 2006, p.332)⁸

A explanação de Antonio Candido cabe no programa modernista de 1922 para a pintura. Como uma "ramificação" local do modernismo internacional,⁹ a pintura modernista brasileira ajusta a essas demandas internacionais aquelas locais, pre-

⁷ Refiro-me aqui a certas soluções encontradas em algumas pinturas novecentistas de Carlo Carrà e Mario Sironi (neste caso, sobretudo, a maneira que Portinari parece emprestar de Sironi para caracterizar os vagões do trem).

⁸ Tomo a liberdade de me valer de um texto sobre literatura no Brasil para o direcionamento de minhas reflexões sobre arte no Brasil durante o século XIX, por não encontrar na bibliografia específica aportes para os encaminhamentos do meu raciocínio.

⁹ Aqui, a expressão "modernismo internacional" é entendida de uma forma alargada, cobrindo as práticas que definiriam a arte da primeira metade do século XX, ou seja, tanto as vanguardas quanto o retorno à ordem. Se a "opção preferencial" do modernismo de 1922 foi pelas vertentes mais conservadoras do retorno à ordem, não resta dúvida de que ele soube também instrumentalizar certas soluções um tanto mais radicais – hauridas no âmbito das vanguardas da época –, quando isso o interessou.

sentes no país, de fato, desde antes do romantismo.

Na pintura modernista, a exemplo do romantismo literário brasileiro do século XIX, as sugestões formais vindas da cena internacional foram apropriadas e instrumentalizadas no sentido de reestruturarem e colocarem sob novas condições formais as demandas requeridas pelo ambiente local, desde o século anterior.

Relembrando um dos pronunciamentos de Mário de Andrade sobre o modernismo de 1922, aquele movimento teria significado a “reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional” (ANDRADE, 1942). Reverificação e remodelação que não significou a superação das inquietações e necessidades apresentadas pelo debate crítico local, estabelecido desde o século XIX.¹⁰

E qual seria a grande demanda do ambiente brasileiro que, surgida no século XIX, ainda era capaz de mobilizar jovens artistas e intelectuais inquietos nos anos anteriores e posteriores a 1922, ano do centenário da Independência do país? Justamente a demanda pela constituição de uma “arte nacional”, aparecida ainda antes da Independência do país,¹¹ mas agora revestida por uma modernidade entendida como “estilo moderno”, sorvida dos movimentos artísticos internacionais da primeira metade do século XX.

O que está por trás dos comentários acima é a sugestão de que teria ocorrido com a produção artística do movimento de 1922, em relação às vertentes artísticas que lhe antecederam no Brasil, algo semelhante ao percebido por Antonio Candido quando analisou a passagem do arcadismo para o romantismo no Brasil. Enxergando muitos pontos em comum nessas duas correntes do século XIX – apesar das evidentes dessemelhanças –, o estudioso, quando explicita as premissas de seu estudo sobre o período de formação da literatura no Brasil, aponta:

Embora reconheça a importância da noção de período, utilizei-a aqui incidentalmente e atendendo à evidência estética e histórica, sem preocupar-me com distinções rigorosas. Isso, porque o intuito foi sugerir, tanto quanto possível, a idéia de movimento, passagem, comunicação – entre fases, grupos e obras; sugerir uma certa labilidade que permitisse ao leitor sentir, por exemplo, que a separação evidente, do ponto de vista estético, entre as fases neoclássica e romântica, é contrabalançada, do ponto de vista histórico, pela sua unidade profunda. À diferença entre essas fases, procuro somar a idéia da sua continuidade, no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura. (CANDIDO, 2006, p. 38)

Seguindo de novo na direção apontada por Candido, e trazendo o problema daquela labilidade sugerida por ele para o momento também oscilante, de avanços e recuos, que caracterizam o período em questão (1850 - déc. 1930), afirmo que, apesar de todas as notáveis diferenças visíveis entre parte significativa da pintura modernista e a retratística de D. Pedro II, é possível estabelecer conexões entre

¹⁰ Sobre o assunto, ler: “Entre Almeida Jr. e Picasso”, de Tadeu Chiarelli (1994).

¹¹ No livro de Jean Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (2008) percebe-se a consciência da necessidade de constituição de uma arte nacional já no Primeiro Reinado, não apenas no texto dos artistas, mas igualmente em sua produção dos trajes para os membros da Família Real e outros elementos cerimoniais. Esta questão voltará a ser comentada aqui.

elas. Conexões não apenas do ponto de vista histórico e ideológico, mas também (ou por causa) do ponto de vista estético. Conexões produtivas, na medida em que, se minimamente esclarecidas, poderão trazer outras possibilidades para a compreensão do sistema artístico brasileiro desse período fundamental de constituição da complexa modernidade que então se instituía no país.

*

A princípio, muitas das telas pintadas por Malfatti, Segall, Portinari e Tarsila poderiam se ajustar à noção de nativismo, formulada por Antonio Candido, para descrever a presença desse sentimento, numa situação ainda anterior à eclosão do movimento romântico no país.

A certa altura de seu estudo, o autor destaca que, ainda sob os influxos do neoclássico, alguns poetas locais vão deixando de evocar a natureza de forma abstrata (como determinavam os cânones daquela escola) para indicarem localizações específicas:

Esta determinação da paisagem, aproximando-a da sensibilidade pessoal, reforça de algum modo a velha tendência de celebração nativista, que dali a pouco dará lugar a uma das manifestações centrais da literatura romântica: a paisagem como estímulo e expressão do nacionalismo, seja o monumental [...], seja o sentimental [...]. (Idem)

É certo que numa primeira tentativa de estabelecer relações entre a literatura romântica no Brasil e a produção pictórica local, essa descrição de Candido talvez se adaptasse com mais facilidade a determinadas pinturas produzidas no Brasil ainda no século XIX, do que àquela do modernismo de 1922.

Porém, mesmo no quadro da pintura do século XIX brasileiro, é difícil definir as obras que poderiam ser caracterizadas com facilidade como românticas, tendo como parâmetro a questão do nacionalismo "monumental" ou "sentimental", proposto pelo autor. Expressão genérica demais, "pintura romântica", no Brasil, pode significar tanto a produção oficial de Victor Meirelles e Pedro Américo – "monumentais" –, até as pinturas mais intimistas de Antonio Parreiras e Giambattista Castagneto – "sentimentais".

Fixando o interesse nesses dois últimos pintores, em suas respectivas produções, inclusive, o sentimentalismo romântico – ou a monumentalidade, em certas pinturas de Parreiras –, nem sempre significou uma expressão positiva de nacionalismo.

"Sertaneja (Teresópolis, RJ)", de Antonio Parreiras, e "Trecho da praia de São Roque, em Paquetá", de Giambattista Castagneto (FIGURAS 12 e 13), dão provas desse problema.



FIGURA 12: Antonio Parreiras, "Sertaneja, Teresópolis, RJ", óleo sobre tela, 273 x 472cm, de 1896. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



FIGURA 13: Giambattista Castagneto, "Trecho da praia de São Roque, em Paquetá", óleo sobre tela, 32 x 40cm, 1898c. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

"Sertaneja" – em que a paisagem do sertão é descrita como lugar epopéico – pode ser identificada como uma metáfora da terra brasileira, captada por meio do acento descritivo e pujante da natureza local, encetado pelo viés épico que o autor desejou conferir-lhe. Nela, no entanto, a natureza não é representada como paraíso dádivoso, ou como fruto do trabalho do homem, pelo contrário: ela parece impor-se como um obstáculo à sua própria submissão, exigindo daquele que tem como objetivo domá-la, uma força que transcende sua própria humanidade. Em "Trecho da praia de São Roque...", de Castagneto, por sua vez, percebe-se a visão comovida do artista retratando de forma extraordinariamente melancólica a explosão da luz tropical num recanto do litoral brasileiro. A representação da terra brasileira sob uma luz que cega de tanto que ilumina, "Trecho..." também pode ser interpretada como uma metáfora do espetáculo da natureza do Brasil,

mas talvez, e da mesma forma que na obra de Parreiras, das agruras reservadas àqueles que tentassem dominá-la.

Essas duas pinturas diferem-se daquelas dos modernistas até aqui comentadas, por dois motivos principais: em primeiro lugar porque é a paisagem brasileira, apenas em seus aspectos físicos quem as protagoniza, enquanto nas outras quatro nota-se que tanto os aspectos físicos quanto humanos da paisagem local foram fundamentais para a concepção de todas elas.

Em segundo lugar, se nas telas de Malfatti, Tarsila, Portinari e Segall existe uma visão positiva em relação à natureza e ao homem brasileiros, nas telas de Parreiras e Castagneto, como sublinhei, não existe a mesma possibilidade de compreendê-las como um discurso crédulo na exterioridade espetacular da paisagem local, assim como em seu domínio fácil.¹²

Assim, além das óbvias diferenças estéticas que separam as pinturas modernistas aqui tratadas, daquelas de Parreiras e Castagneto, o que também as distancia é que, nas primeiras a paisagem humana foi colocada como um elemento integrante e fundamental da paisagem física, agindo como instrumento para realçar o caráter confiante e mesmo ufanista de algumas delas, enquanto que nas pinturas que formam o segundo grupo, apenas as características físicas e pouco positivas da terra brasileira as protagonizaram.

A unir os dois grupos, o temário geral, de cunho nativista (em alguns casos, deliberadamente nacionalista, "patriótico"), no sentido de que os artistas dos dois grupos buscavam ou então estavam (ou foram inseridos), em discussões que propunham a constituição de uma "arte nacional". Além dessa temática, unia-os igualmente – e não se pode esquecer – a manutenção de um espaço pictórico ilusório, pautado em esquemas visuais ainda tributários da pintura ocidental tradicional. Esquemas problematizados, fragilizados mesmo, mas, nem por isso, dali ausentes.

*

"Entre" esses dois grupos, a obra de Almeida Jr. não poderia deixar de ser apontada como um elo problemático, em que as interpretações possíveis das obras anteriormente comentadas, convergem e ganham novos significados.

Já foi estabelecida aqui a relação entre "O lavrador de café", de Portinari, e "O derrubador brasileiro", de Almeida Jr. A primeira obra pode, de fato, ser entendida como uma retomada do tema proposto em "O derrubador brasileiro", que assentava o homem do campo como aquele que fertiliza a terra do Brasil. Afinal, tal possibilidade respalda-se na evidência temática e em certos elementos compositivos, presentes

¹² Essa interpretação que tenta detectar, sob o aparente esplendor da natureza brasileira, o lado negativo da paisagem local, visível nas telas de Parreiras e Castagneto, só foi possível a partir da leitura do texto sobre a obra "Caipira picando fumo", de autoria do crítico Rodrigo Naves. Nele, o autor chama a atenção para a presença, no contexto cultural brasileiro da segunda metade do século XIX, de teorias deterministas, com uma visão pouco positiva em relação aos obstáculos de constituição de uma civilização no Brasil devido às peculiaridades da natureza local, em seus aspectos físicos e humanos. No texto, o autor ainda sublinha a possibilidade dessas teorias terem influenciado na percepção de Almeida Jr. sobre o meio físico e social do interior do estado de São Paulo. NAVES, Rodrigo. "Almeida Júnior: o sol no meio do caminho" (2005, p. 135 e segs). Sobre o mesmo assunto, sugiro a leitura do importante livro de Luciana Murari, *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)* (2009).

em ambos: a figura do trabalhador; a presença dos instrumentos de trabalho; a natureza “derrubada” pela ação do trabalhador; a presença de um tronco cortado, indicando esse processo de posse da natureza pelo trabalho.

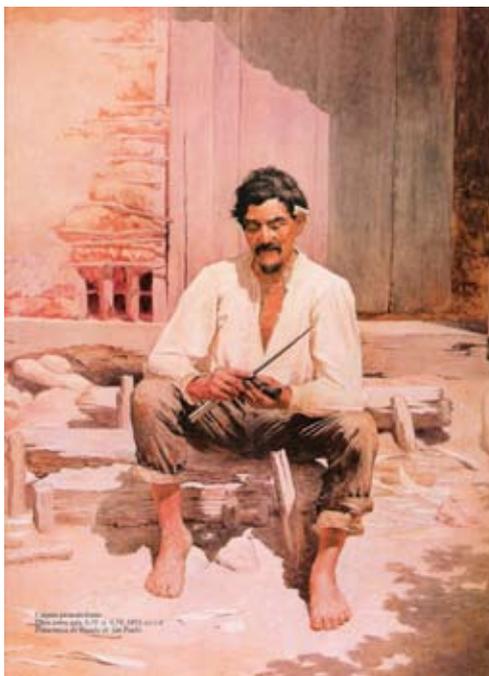
No entanto, a similaridade entre Portinari e Almeida Jr. não está presente apenas na escolha das temáticas. Encontra-se também no papel que o último artista desempenhou como parâmetro para Portinari. No início da carreira, Candido Portinari concebia a obra de Almeida Jr. como um exemplo a ser seguido. Indagado em Paris, em 1930, sobre a possibilidade de ser constituído no Brasil um tipo de pintura típica, ele afirma:

[...] Sim; mas, primeiro, é preciso criar o espírito nacional (...) Almeida Jr., que é do tamanho do maior pintor da França, abriu a picada para a pintura brasileira, mas deixaram crescer capim de novo. E entretanto o seu exemplo continua enchendo os nossos museus com a sua grandeza esquecida de todos [...].¹³

Observando em retrospecto, nota-se que Portinari de fato trilhou a “picada para a pintura brasileira”, aberta por Almeida Jr. como, aliás, Mário de Andrade desejava.¹⁴ Onde foi dar esta estrada, no entanto, seria motivo para outro texto.

*

A produção que Almeida Jr. desenvolveu quando se estabeleceu em São Paulo, após seu segundo estágio em Paris, pode ser dividida entre aquelas pinturas de temática “caipira”, que mais o notabilizaram, e aquelas em que retratava membros da burguesia do lugar. Em ambos os grupos nota-se – às vezes de forma explícita, às vezes de forma mais sutil –, a consciência de produzir imagens de uma natureza específica, em termos físicos e humanos – um “nativismo” peculiar, especializado na retratação da burguesia e das camadas mais miseráveis da população do estado de São Paulo.



¹³ Plínio Salgado, “Um pintor brasileiro em Paris”, Correio Paulistano. São Paulo, 8 de out. 1930. Apud CHIARELLI, T. Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade (2007, p. 124).

¹⁴ Sobre as relações entre as obras de Almeida Jr. e de Portinari e a crítica de Mário de Andrade, consultar, entre outros: CHIARELLI (Idem).

FIGURA 14: Almeida Jr, "Caipira picando fumo", óleo sobre tela, 202x141cm, 1893. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Mais emblemática do que "O derrubador brasileiro", "Caipira picando fumo" (FIGURA 14), é um exemplo desse nativismo particular que, ao invés de sublinhar apenas os aspectos físicos da natureza brasileira (como Parreiras e Castagneto), enfatiza também as características da paisagem humana do interior do país, em suas relações complexas com as singularidades da paisagem física que a envolve.¹⁵ É neste sentido, portanto, que a obra de Almeida Jr. pode ser entendida como o elo problemático, unindo a paisagem física local (protagonista única nas pinturas de Castagneto e Parreiras) à paisagem humana (protagonista nas obras modernistas... e nos retratos dos imperadores).

Minha inclinação é perceber as pinturas "caipiras" de Almeida Jr. como uma espécie de arrolamento estético-documental do que o paulista do final do século XIX supostamente deixava de ser – um miserável, vivendo em condições degradantes, submetido a uma apatia pouco produtiva. Essas produções, parece, queriam preservar nas telas esse tipo supostamente em extinção, quer pela presença cada vez maior de imigrantes que chegavam ao interior do estado de São Paulo, quer pelo "novo paulista" que surgia satisfeito e confiante nos dividendos que o café lhe trazia.¹⁶

A confiança e a positividade depositadas no paulista surgem, não nas pinturas de cenas rurais, produzidas pelo artista, mas nas obras em que ele descreve o cotidiano da burguesia local.

"Cena de família de Adolfo Augusto Pinto" (FIGURA 15) descreve a intimidade de uma família paulistana abastada, em que a miséria física e humana do interior do estado é substituída pelo bem-estar e pela opulência. Nessa cena familiar e urbana, a exuberante natureza brasileira já aparece devidamente domesticada, quer pelos limites traçados no canteiro do quintal vislumbrado à esquerda do quadro, quer nos vasos que adornam a sala da residência (e também devidamente emoldurada como emblema da "arte nacional" em cima do piano).

Porém, a confiança no futuro da cidade e do estado talvez esteja mais evidente ainda em outra obra de temática urbana do pintor. Refiro-me ao quadro "Leitura" (FIGURA 16). Nela, tanto o primeiro plano – que descreve um terraço onde uma mulher se dedica à leitura –, quanto a residência vista ao fundo, à esquerda, denotam a tranqüilidade de uma vida burguesa em que as necessidades requeridas de bem-estar parecem satisfeitas.

¹⁵ No artigo já citado, o crítico Rodrigo Nunes, atentando para o tratamento que Almeida Jr. dá à luz em "Caipira picando fumo", chama a atenção para esse aspecto da natureza local que, à sombra de várias teorias deterministas da época, submete o homem, mais do que o redime. O autor chama a atenção igualmente para os possíveis paradoxos entre as proposições apontadas pelo artista naquela e em outras obras de sua "fase caipira" e a recepção que elas obtiveram junto a artistas e críticos.

¹⁶ Sobre o assunto ler: CHIARELLI, T. Pintura não é só beleza, sobretudo o capítulo 10 ("A natureza/O homem"). Op.cit., p. 225 e segs.



FIGURA 15: Almeida Jr, "Cena de família de Adolfo Augusto Pinto", óleo sobre tela, 106x137cm, 1891. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 16: Almeida Jr, "Leitura", óleo sobre tela, 95x141cm, 1892. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A essa estabilidade, fruto de uma idéia de progresso sem vinculação com qualquer localismo redutor, opõe-se, no entanto, ao caráter semi-rural do centro velho da capital paulista, visto na tela, à direita, ao fundo. Tal visão obriga o observador

a manter-se atento ao “passado-presente” da cidade que então se esforçava para tornar-se européia. Em “Leitura”, o passado confronta-se com o novo, não apenas pela oposição entre parâmetros sociais burgueses, de matriz européia, e aqueles ainda dos tempos coloniais. E isto porque a própria estrutura da obra, explicitando outros agenciamentos de configuração da cena – em que, ao ilusionismo da pintura tradicional, são acrescentadas outras soluções de composição hauridas na pintura européia mais avançada –, indica que Almeida Jr. buscava novos critérios, que não aqueles consagrados pela academia, para dar continuidade à sua obra.¹⁷

*

Apesar das possibilidades aqui apresentadas para o estabelecimento de outras interpretações da obra de Almeida Jr., para a continuidade deste artigo é importante ter claro que, independente dos objetivos do artista ao produzir suas “pinturas caipiras” e aquelas “burguesas”, o fato é que as primeiras, no histórico de sua recepção, foram reconhecidas como as primeiras a exaltar de forma positiva o homem local e o seu ambiente.¹⁸

Examinando a bibliografia específica, ela é praticamente unânime ao afirmar que, antes dos modernistas de 1922, Almeida Jr., com aquela série, teria sido aquele quem primeiro colocou, de maneira sistemática, o homem local no centro de uma composição pictórica. E, independente do fato de ter realizado tal propósito visando enaltecer esse homem, ou eternizá-lo nas pinturas como documentos de uma realidade em desejável processo de extinção – ou, como propõe Naves, chamar a atenção para a impossibilidade de uma civilização nos trópicos –, o fato é que, direta ou indiretamente, serviu de modelo primeiro a todos os artistas que, em um futuro próximo, teriam como meta constituir as alegorias do Brasil e do brasileiro.¹⁹

*

Se as obras de Parreiras, Castagneto e Almeida Jr. aqui comentadas, podem ser entendidas como elos que ligariam os “nativismos” do século XIX às pinturas modernistas tratadas no início, haveria outro tipo de produção visual à espera de ser acrescentado a essa corrente. Refiro-me aos retratos da família imperial.

Apenas em um período mais recente essa produção vem sendo integrada à reflexão sobre a cultura visual no Brasil do século XIX (SCHWARCZ, 1998), e trazê-la para o campo da história da arte, creio, trará dados importantes para a compreensão mais aprofundada sobre os fios que se entrelaçam no campo visual brasileiro do período que me proponho estudar neste artigo.

¹⁷ O jovem estudioso Fabio D´Almeida Maciel, do Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, desenvolve um estudo específico sobre a obra em questão, atento aos contatos possíveis de “A leitura” com algumas obras de Manet.

¹⁸ É vasta a bibliografia sobre a recepção positiva da obra de Almeida Jr., a entendê-la como aquela que primeiro redimiu o homem brasileiro do campo, transformando-o em protagonista de sua pintura. Desde Wenceslau Brás e Ezequiel Freire, até autores mais recentes – passando por Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e outros –, essa interpretação de fato entronizou Almeida Jr. como o pintor brasileiro por excelência. Sobre o assunto ler, entre outros: CHIARELLI, Tadeu. Pintura não é só beleza (2007).

¹⁹ O depoimento de Candido Portinari a Plínio Salgado, citado acima, reforça esta afirmação.

Para introduzir os retratos da família imperial ao universo desses comentários, parto de uma constatação: essa produção, levada a cabo no Brasil, repetia aqui as estruturas típicas dos retratos dos membros das famílias reais e da nobreza europeia, que vinham se constituindo há séculos.

Tal constatação, num primeiro momento, poderá parecer risível, uma vez que, como seria de se esperar, os Bragança, obviamente, faziam ecoar aqui a tradição que trouxeram da Europa. No entanto, chamo a atenção para o fato de que essa tradição, ao ser transplantada para o Brasil, na circunstância local do século XIX, encontrou uma situação completamente diferente daquela presente nos países europeus, fato que levou seus produtores a uma série de adaptações, no sentido de aclimatar seus pressupostos à realidade da corte brasileira.

Além do depoimento de Debret, que lança os primeiros dados sobre a construção da "imagem do rei" no Brasil (DEBRET, 2008), já existem algumas reflexões importantes, no campo da história social e política, sobre o que significou a constituição da imagem da monarquia no Brasil, com o intuito de perceber os desafios implícitos na criação dos símbolos do império bragantino nos trópicos. Ao lado desses, novas e importantes pesquisas recentemente publicadas, trazem à tona documentos de época até então desprezados, ou não analisados com a importância devida, com interpretações que, estou certo, aos poucos ganharão cada vez mais publicidade, reorientando os novos estudos sobre a arte do século XIX no Brasil.²⁰

Neste artigo, no entanto, não me aprofundarei na importância desses novos estudos. Contento-me em apenas chamar a atenção dos interessados sobre eles, convidando-os a entrar em contato com os mesmos. Meu interesse é trazer outro dado para o aprofundamento dos debates sobre as questões relativas à construção da "imagem do rei" no Brasil, dentro da circunstância específica do país, durante o século XIX.

Levantarei essas questões que julgo pertinentes para, daí, estabelecer as possíveis conexões entre essa retratística e as pinturas modernistas comentadas no início deste texto.

*

O ingresso do Brasil na modernidade do século XIX caracteriza-se por um interessante processo de amálgamas entre instituições anacrônicas, e os índices mais aceitos de transformação que caracterizariam a sociedade ocidental durante aquele período.

Pela leitura de jornais, revistas, e mesmo romances publicados naquela época, fica patente como a população brasileira de então introjetava em seu cotidiano, marcado por arcaísmos brutais – e a escravidão seria o mais funesto entre eles –, certas "facilidades", típicas da sociedade industrial que então se estruturava resolutamente em outros países, estabelecendo uma nova lógica para as relações de poder e sociabilidade. Essa lógica, quando aqui chegava, no entanto, era ab-

²⁰ Entre esses textos, destaco: SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831* (1999); LOPEZ, Emilio Carlos Rodrigues. *Festas públicas, memória e representação. Um estudo sobre manifestações políticas na corte do Rio de Janeiro, 1808-1822* (2004).

sorvida, adaptada e vivenciada em um processo interessante de amalgamento no tecido social do país.

Para exemplificar tal situação, tão peculiar, mencionaria a absorção dos avanços técnicos do século XIX e, de maneira específica, a reprodutibilidade técnica de imagens. Interessa chamar a atenção para como ela foi devidamente apreendida e submetida à realidade local, sem que as inovações nesse campo significassem, necessariamente, mudanças estruturais na sociedade, pelo contrário.

Como é sabido, tanto a litografia como a fotografia, em grande parte dos casos, serviu para “naturalizar” o estatuto da escravidão no país, muitas vezes associando a retratação dos escravos à tradição iconográfica dos retratos de camponeses europeus, estabelecida e difundida com maior ênfase a partir do século XVIII na Europa (CHIARELLI, 2009, p. 61).²¹

É neste sentido, inclusive, que tendo a acreditar que, mais do que as grandes pinturas históricas de Pedro Américo e Victor Meirelles – e mais ainda do que as telas que representavam personagens da literatura indianista²² – os retratos dos dois imperadores e de seus familiares disseminados via litografia e fotografia, conseguiram adentrar com maior profundidade no tecido social do país, estruturando esquemas visuais em um espectro mais amplo da população.

Para justificar essas considerações, e embasar meu argumento relativo à necessidade de se estudar com atenção a presença da retratística imperial junto às várias camadas da sociedade brasileira do século XIX, lembro aqui de *O bom crioulo*, romance de Alberto Caminha.²³

É notável, nessa obra, como a figura do imperador Pedro II, supostamente representada em uma litografia, atua como uma espécie de deus protetor dos dois personagens principais da trama.²⁴ Embora uma peça literária, *O bom crioulo*, eivado de características descritivas, testemunha, em vários trechos, a presença do retrato imperial agindo no cotidiano de pessoas simples do Rio de Janeiro de então, fora do ambiente áulico da corte.

José Roberto Teixeira Leite, em sua obra sobre as ressonâncias da arte e da cultura chinesa no Brasil, recupera documentos de época interessantes, que dão bem a dimensão do quanto a figura do imperador era cultuada ainda no século XIX no Brasil. Dentre os vários exemplos levantados pelo estudioso, destacaria as declarações de Camilo João de Valdetaro, provedor da Casa da Moeda, em 1843, sobre os selos postais brasileiros criados em 1842:

Na Inglaterra se usa em tais selos e estampas gravar a efígie da Rainha com o valor da respectiva taxa, isto ali pode ser muito próprio – e sou levado a crer que é fundada em utilidade pública, mas entre nos, além de impróprio, pode dar lugar

²¹ Cheguei a tratar rapidamente sobre este assunto em texto sobre a fotografia de Marc Ferrez: “Marc Ferrez e a tradição da pintura” (2009, p. 61 e segs).

²² Refiro-me aqui às obras “Moema” (1862), de Victor Meirelles – MASP –, “Iracema” (1881), de José Maria de Medeiros e “O último tamoio” (1883) – ambas do MNBA – entre outras.

²³ CAMINHA, Adolfo. *O bom crioulo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

²⁴ Idem, *passim*.

a continuadas falsificações e as razões em que me baseio são estas: usa-se aqui por princípio de dever e respeito por a efigie do Monarca só em objetos perduráveis e dignos de veneração e nunca naqueles que por sua natureza pouco tempo depois de feitos tem de ser necessariamente inutilizados. (LEITE, 1999, p.48)²⁵

Impossível, a partir dessas leituras, não levar em conta a necessidade de estudos mais específicos sobre o tema, no sentido de avaliar o quanto a penetração das imagens impressas do imperador atuaram no corpo social brasileiro.

Por outro lado, se é importante analisar a penetração dessas imagens nos ambientes populares do século XIX, tornou-se necessário igualmente levantar hipóteses sobre o papel que elas podem ter jogado, mais tarde, na cultura visual do século XX. Essas imagens foram levadas em conta para a renovação do imaginário brasileiro do século passado? Serviram de parâmetro a ser negado ou problematizado, por um outro universo de imagens? Em que medida as pinturas modernistas discutidas no início deste artigo propunham a substituição da figura do imperador – até pouco tempo a mais cultuada simbolização possível do Brasil – pela figura do trabalhador ou do “povo” brasileiro?

Todas essas questões, por certo, aqui não serão devidamente respondidas. O empenho deste artigo é apenas levantar esses problemas, percorrendo algumas pistas formais, intrínsecas à estruturação dessas imagens, e algumas outras de caráter histórico e sociológico.

*

Como foi mencionado, a chegada da família real portuguesa ao Brasil – e o conseqüente processo de independência do país, seguido do primeiro e segundo reinados –, ocorre em um período significativo para o campo da produção e reprodução de imagens técnicas: refiro-me ao fato de que o desencadear dessa série de acontecimentos históricos sucede em alguns anos a descoberta do processo litográfico por Johann Alois Senefelder, em 1796, e a imediata disseminação de imagens litográficas por todo o mundo; por outro lado, a condução de D. Pedro II ao trono ocorre apenas um ano após a descoberta oficial da fotografia na França, em 1839, e todo o reinado desse monarca seria marcado pela expansão desse meio de reprodução mecânica de imagens por todo o mundo, inclusive no Brasil. A esse último dado devem ser aderidas as profundas transformações políticas e sociais ocorridas na Europa e em outros continentes que, desestabilizando figuras de autoridade em grande parte do planeta, obrigarão a alguns desses personagens a abandonar – pelo menos publicamente – certos protocolos e cerimoniais que cercavam suas figuras, assumindo atitudes e comportamentos, pelo menos aparentemente, mais democráticos.

Esta questão surge com clareza no caso de D. Pedro II, que tentará passar para a história uma imagem de sábio e de rei cidadão, disseminando essa mesma pessoa não apenas por meio de retratos feitos a óleo, já devidamente convencionados pela tradição e, da mesma forma, pelo uso e instrumentalização da litogravura e da fotografia.

²⁵ Anuário do Museu Imperial. Petrópolis, 1942, p. 69. Apud LEITE (1999, p. 48).

Muitos dos esquemas da retratística tradicional da realeza e da nobreza européias serão transplantados, traduzidos e adaptados para os novos meios de reprodução de imagens acima apontados, perpetuando poses e atributos protocolares da realeza, apesar dos trajes civis usados por Pedro II e outros membros de sua família.

*

Uma das mais intrigantes “alegorias do Brasil”, produzidas no século XIX, é uma litografia em que uma criança branca é apresentada no colo de uma escrava negra (FIGURA 17).²⁶ A mucama com o corpo de perfil, mas com o rosto voltado para o observador, segura a criança, suportando-a com os braços e com a perna direita. O movimento do corpo acentua suas formas sensuais. A criança parece tranqüila e também observa o espectador. Atrás da dupla, a natureza tropical.

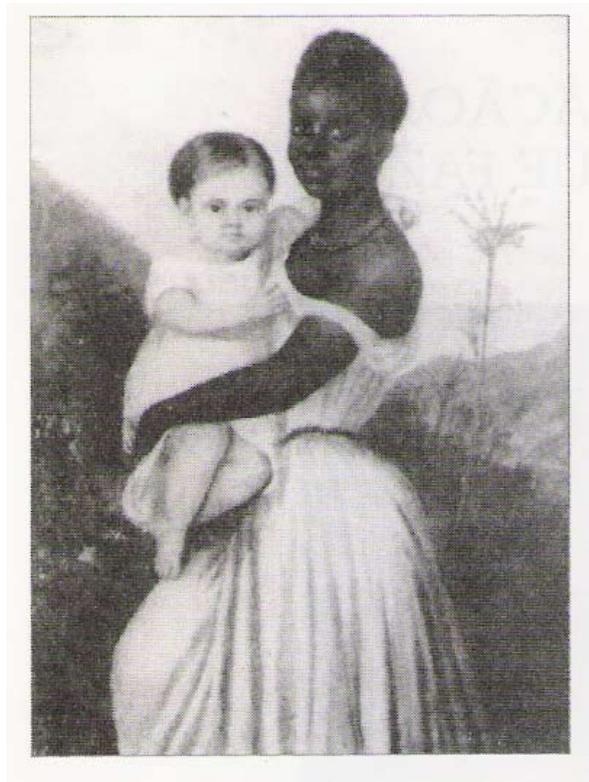


FIGURA 17: Imagem atribuída a Debret, s.d., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

Mais eloqüente que mil palavras, essa litografia sintetiza a situação de iniquidade na qual se assentava o país naquele período: uma elite branca, diminuta, sustentada pela instituição da escravidão.

Tal alegoria torna-se ainda mais veemente quando se especula se ela seria, na verdade, o retrato do futuro D. Pedro II nos braços de uma escrava, de autoria de Jean-Baptiste Debret.

²⁶ No catálogo geral da obra de Debret produzido por Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (Debret e o Brasil. Obra completa (2008) essa litogravura não consta nem no item das obras erroneamente atribuídas ao artista. No entanto, no livro Mauá Empresário do Império, de Jorge Caldeira (1995) – de onde foi retirada a imagem –, consta que a obra é atribuída a Debret e que a criança retratada pode ser D. Pedro II quando criança.

Verdadeira ou falsa a atribuição ao autor, ou verdadeiro ou falso que a criança que serviu de modelo à composição era de fato D. Pedro II quando criança, a questão é que essa litogravura pode continuar significando uma forte alegoria do Brasil do início do século XIX, uma alusão contundente à circunstância do futuro imperador criança, um órfão representante das mais antigas famílias européias, aclimatado, por força dos acontecimentos, a uma paisagem física e humana muito distante de sua paisagem de origem; uma alegoria do seu futuro império, sustentado pelo corpo da instituição escravista do país.

O futuro imperador será retratado desde bebê. A primeira de suas inúmeras imagens, comprovadamente dele, é de autoria de Jean-Baptiste Debret, e data de 1826 (FIGURA 18). Um retrato pouco usual dentro da retratística de membro das famílias nobres, em que o então príncipe herdeiro aparece solitário e chorando em um plano bastante fechado, enfatizando seu sofrimento.

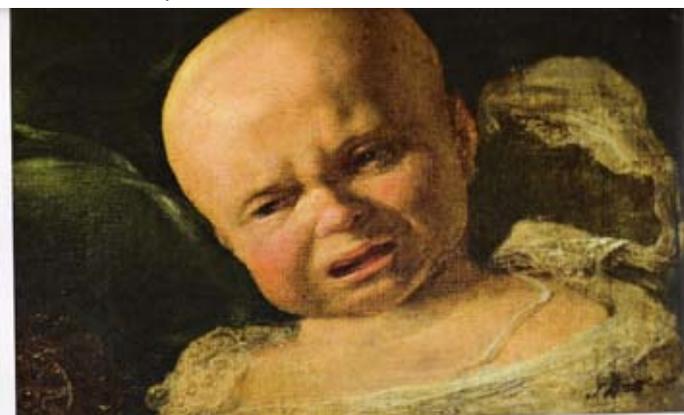


FIGURA 18: Debret, "Retrato de D. Pedro II com um ano de idade", óleo sobre tela, 25 x 33cm. Palácio do Itamaraty, Brasília.

Antes de assumir o trono, em 1840, existem poucas imagens conhecidas do futuro imperador. Dentre elas, destaca-se uma litogravura, de autoria de Félix Taunay, em que é representado ao lado de suas irmãs (FIGURA 19).



FIGURA 19: Félix Taunay, "D. Pedro, D. Francisca e D. Januária", s.d., litografia colorida, 26,5 x 35cm, Museu Imperial de Petrópolis/IPHAN.

Esta imagem aparentemente singela do futuro imperador em seu ambiente familiar apresenta dados reveladores de uma simbologia, que sublinham o futuro que aguardava o ilustre personagem. Se a analisarmos, veremos que a composição se divide em duas partes praticamente iguais. Do lado esquerdo, ao fundo, nota-se dominante uma pintura de paisagem de cunho arcádico, em que pessoas parecem descansar ao redor de uma fonte. Contrastando com essa visão idílica, do lado direito da imagem sobressai, também ao fundo, um grave móvel de madeira, repleto de livros em sua parte superior, e um globo terrestre.

Se de um lado encontra-se uma representação da natureza, domesticada pelo gosto neoclássico – mas nem por isso menos insinuante dos prazeres da vida –, do outro estão simbolizados os deveres do futuro monarca que, antes de qualquer outro afazer, deveria primar pela sapiência e o respeito às responsabilidades do cargo.

Nota-se que o móvel que sustenta os livros está adornado por dois pequenos detalhes que representam colunas que, supostamente, por sua vez, suportam os livros, símbolos do estudo e da sabedoria.

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 (FIGURAS 20 e 21).²⁷ Com o passar do tempo, no entanto, e com a subida ao trono de Pedro II, esses índices característicos da topografia carioca, como será visto, em muitas oportunidades cederão lugar a uma paisagem mais genérica do Brasil.



²⁷ Chamo a atenção para a seguinte pintura: "Retrato de D. João VI", de Jean-Baptiste Debret (ver FIGURA 20).

FIGURA 20: Jean Baptiste Debret, "Retrato de D. João VI", 1817, óleo sobre tela, 60x42 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN.



FIGURA 21: "Retrato de D. Pedro I" gravado em Paris por Jean Baptiste Raphael Urbain Massard, com base no desenho de Henrique José da Silva, diretor da Academia de Belas Artes

*

Embora não se conheça um estudo sistemático da retratística de Pedro II, realizado com o objetivo de descrever suas características gerais, as poses mais comuns etc., a princípio é possível afirmar que as imagens do imperador aparecem, como a de seus pares europeus, em ambientes fechados, sendo que nos últimos planos da pintura nota-se um pedaço de paisagem discreto, ou mais evidente, dependendo da composição.

Em "Retrato de D. Pedro II" (FIGURA 22), de Félix Taunay, s. d., por exemplo, o então jovem príncipe ocupa o centro do quadro à frente de um trono, de onde emana uma luz misteriosa. Atrás da coluna (parcialmente encoberta pelo cortinado) surge a paisagem carioca identificando o lugar onde reina o novo monarca, assim como reinaram seus antecessores.

Se o jovem Pedro é o símbolo mais puro da nação brasileira, representado em um cenário idêntico àqueles em que posavam os outros monarcas europeus (o pedestal, o trono, a coroa, o cortinado, a coluna, o terraço), os índices da paisagem local, como referido, reforçam essa convenção que identifica a imagem do imperador ao país.



FIGURA 22: Félix Émile Taunay, Retrato de sua majestade o imperador D. Pedro II, 1835, óleo sobre tela, 202,5x131,4 cm. Coleção da Escola Nacional de Belas Artes, 1937

Já perceptível na retratística de D. João VI e D. Pedro I, mas totalmente estruturador nos retratos de Pedro II (e também no de alguns de seus familiares, sobretudo naqueles da princesa Isabel), o corpo do príncipe e os índices da paisagem brasileira que lhe servem de fundo – ou que, em algumas composições, como será visto, o envolvem – formarão um único emblema da nação, constituída a partir do domínio da civilização europeia (o corpo do rei e alguns elementos arquitetônicos) sobre a barbárie americana (os índices da paisagem do lugar).

*

Como mencionado acima, o retrato de Pedro II, realizado por Félix Taunay, inscreve-se numa vasta tradição de retratos da realeza em que a imagem do rei, como alegoria da nação, aparece em situações intramuros, centralizada e envolta pelos índices de seu poder (o trono, a coroa, etc.), tendo, ao fundo, a menção mais ou menos óbvia – dependendo de cada composição – do território onde tal poder é exercido.

Porém, dentro do universo de imagens de Pedro II, também é digna de nota a presença de composições em que o monarca aparece em cenas extramuros, emoldurado, ou envolvido, pela paisagem ou pela flora local.



FIGURA 23: Rugendas, “Retrato de D. Pedro II”, 1846, óleo sobre tela, 100 x 79cm. Coleção de João de Orleans e Bragança, Rio de Janeiro.

“Retrato de D. Pedro II” (FIGURA 23), de Rugendas, pintado em 1846, é um exemplo digno de atenção.²⁸ A tela representa o imperador com 20 anos de idade, vestido em trajes de gala. Colocado no centro da composição, sua figura surge envolvida por uma densa vegetação tropical, tendo, ao seu lado esquerdo, alguns elementos arquitetônicos que, com dificuldade, sobressaem à mesma vegetação que os envolvem.

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 européia 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 (SANTOS, 2007), 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

²⁸ A imagem desta obra está publicada em: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. América de Rugendas. Obras e documentos (1999, p. 59).

à vegetação luxuriante que parece obstruir, ou dificultar, sua franca implantação em solo brasílico.

Por outro lado, apesar dos esforços de Rugendas, e do poder que emana da figura de Pedro II, é visível que essa alegoria não foi produzida ao ar livre. É nítido como o entorno de imperador explicita-se enquanto cenário e pano de boca, em que o azul do céu é usado para realçar a cabeça do monarca, aliando-a à pureza celestial. Esse caráter cenográfico, ao estabelecer de maneira involuntária o descolamento entre a figura de Pedro II e seu entorno, torna a pintura prenhe de artificialismo, sobretudo para nosso olhar contemporâneo.²⁹ Tal característica, no entanto, se depõe contra a pintura em termos de resolução técnica, inconscientemente sublinha a tensão entre natureza e cultura, enfatizada no sentido primeiro da obra.

*

Não é possível afirmar que "Retrato de D. Pedro II", de Rugendas, tenha servido de parâmetro para a significativa produção de litografias e fotografias em que a figura de Pedro II, envolto pela paisagem e/ou pela flora brasileira, era a protagonista. Faltam dados sobre essa questão. No entanto, examinando o universo de imagens do imperador, produzido via esses meios de reprodução técnica, é notável a presença de estruturas semelhantes àquela visível na obra do artista alemão.



FIGURA 24: Litografia anônima, "Retrato de D. Pedro II". Coleção Fundação Biblioteca Nacional.

Uma litografia anônima, intitulada "Retrato de D. Pedro" (FIGURA 24), apresenta o jovem monarca com idade aproximada de 20 anos, em meio perfil, com o

²⁹ Reconheço aqui o perigo do anacronismo. Porém, considero que a argumentação onde ele se insere tem sua pertinência, na medida em que a obra de Rugendas – como, aliás, todas as obras de arte – tende a perdurar no tempo, podendo, portanto, em determinados casos, ser interpretada por olhares formados após a execução material da mesma.

semblante entre altaneiro e tímido.³⁰ Ao fundo, emoldurando sua efigie, a flora tropical.

Nessa imagem nota-se o processo de tradução da fotografia para a litogravura. Existe um claro descompasso de tratamento entre figura e fundo: se na primeira, o detalhamento aponta para o caráter descritivo da matriz fotográfica que lhe deu origem (provavelmente um daguerreótipo, hoje perdido), o fundo foi trabalhado com maior liberdade expressiva, a partir de gestos mais discretos e suaves.

Essas diferenças entre o protagonista e o cenário não comprometem a qualidade da obra e nem afetam seu sentido último: o jovem imperador – herdeiro, não apenas do trono brasileiro, mas também de toda a tradição européia – impõe-se, não sem alguma soberba, à natureza brasileira, que parece se afastar, sublinhando assim a proeminência do protagonista.

Na litografia “Retrato de D. Pedro II aos 20 anos” (FIGURA 25), nota-se uma singularidade que já podia ser notada na pintura de Rugendas, discutida acima.

Como mencionado anteriormente, a maioria dos retratos da realeza e da nobreza européias apresentava seus protagonistas em espaços interiores, onde, muitas vezes, era possível perceber, ao fundo, uma abertura que indicava a existência de um terraço e, mais ao fundo ainda, uma paisagem determinada. O próprio Pedro II, como visto, assim foi retratado por Félix Taunay.



FIGURA 25: Litografia anônima, “Retrato de D. Pedro II aos 20 anos”. Fundação Biblioteca Nacional.

Porém, nessa litografia, o jovem imperador, como na pintura de Rugendas, é representado “ao ar livre”. Se na pintura mencionada, o nobre se apresenta no

³⁰ Esse e a maioria dos demais retratos de Pedro II comentados a partir de agora, foram examinados pela primeira vez formando o corpo de ilustrações do livro de Lília Moritz Schwarcz, já citado.

meio da vegetação, que parece se afastar com animosidade para a sua passagem, nessa litografia o monarca aparece encostado em uma balaustrada que protege a via de acesso entre a casa (o palácio, a tradição, a civilização) e a natureza brasílica.

Também nessa obra, a matriz da imagem do imperador deve ter sido um daguerreótipo transposto para a litografia. Nota-se, na composição, a artimanha do artista, que teve que colocar, entre a balaustrada e o braço esquerdo de sua majestade, uma espécie de manto para que a figura do imperador se adaptasse melhor à encenação pretendida.

Apesar desse detalhe, a litogravura tem seu interesse. Afinal, o artista resolveu bem a articulação entre a linha diagonal e descendente do parapeito e as verticais presentes na composição, sublinhadas na figura do imperador e das palmeiras ao longe, à direita.

Pedro II parece descansar após uma caminhada. Sua pose, de derivação napoleônica (reparar a mão esquerda sobre a farda, como apontando para si mesmo), transmite ao observador uma sensação de tranquilidade e confiança. Ele ali, naquele lugar (ou não-lugar?), entre o palácio e o litoral, entre a cultura e a natureza, entre a civilização e a barbárie, parece satisfeito ocupando o papel a ele atribuído de, com sua imagem, compor o quadro das contradições da nação que governava.

Embora não tenhamos documentos sobre a recepção dessa imagem à época de sua produção (quando pôde ter sido distribuída como encarte de alguma publicação ou então disseminada por outros meios), creio ser lícito conjecturar sobre o quanto essa imagem, aparentemente tão plácida, pode ter contribuído para a constituição do imaginário da nação nas mentes daqueles que pararam para observá-la.



FIGURA 26: "Retrato de D. Pedro II", anônimo, 1860c. Coleção Pedro Correa do Lago, São Paulo.

Na litografia "D. Pedro II" (FIGURA 26), realizada por volta de 1860, o imperador se apresenta, de novo, em um ambiente pouco usual nas representações da realeza e nobreza européias: mais uma vez, em um espaço "entre" a casa, a cultura, a civilização e a flora, a paisagem, a barbárie. Temos a impressão que ele está retratado em um terraço.

De fato, pela presença do cortinado amarrado, à esquerda, e uma banquetta à direita da figura de Pedro II, parece que o monarca estaria um pouco aquém, ou seja, ainda em um espaço interior, sendo que o terraço propriamente dito, e a natureza brasileira representada ao fundo, estavam depois do cortinado e da banquetta.

No entanto, como essa litografia é fruto também da transposição de uma imagem fotográfica, o artista parece não ter logrado gerenciar com sucesso tal transposição e, numa primeira visada, o monarca parece estar situado, com efeito, no terraço.

Retirando este aspecto técnico – que, afinal, faz toda a diferença, por colocar o imperador em "outro lugar" –, a imagem se enquadra nas estruturas compositivas mais tradicionais dos retratos da nobreza européia. Os elementos da cena, tão usuais naquelas representações (o cortinado, a coluna com o "P" entre louros na base, a balaustrada etc.), apenas contrastam com a presença poderosa de elementos da flora brasileira, à direita, ao fundo.

Se na litografia que acabei de comentar existe uma dúvida quanto à correta situação do imperador – se no interior de uma residência, ou no terraço –, na fotopintura "D. Pedro II" (FIGURA 27), produzida por volta de 1870,³¹ parece não haver dúvida.

³¹ Obra reproduzida em: VASQUEZ, 2003, p. 31.



FIGURA 27: Carneiro & Gaspar, "Dom Pedro II", c. 1870, fotopintura [de J. Courtois], 53 x 41,5 cm. Coleção Arquivo Grão-Pará.

O imperador, em trajes civis, surge confortavelmente sentado numa poltrona, em uma varanda. Interessante como ele aqui é retratado, dentro de um cenário e com uma indumentária que bem caracterizam os conflitos que devem ter existido para adequarem sua imagem às estruturas de um reinado que queria ser eternizado ao mesmo tempo como a encarnação da civilização europeia nos trópicos – com todos os condicionantes autoritários aí implícitos – e a figura do “rei cidadão”.

É notável como os tradicionais elementos da retratística oficial da realeza – a coluna, o cortinado, a balaustrada – se aliam, por um lado, à luxuriante paisagem do país – a vegetação que funciona como fundo e como adereço à cena – e, por outro, a pretensão bonomia imperial – os trajes e a poltrona burgueses, substituindo o traje de gala e o trono.

Apesar de única, esta fotopintura, pelos motivos apontados acima, denota um desejo de adaptar a figura de Pedro II às exigências da época que talvez necessitasse da figura de um líder desataviado dos índices mais evidentes de seu poder nobiliárquico sem perder, no entanto, o papel simbólico de síntese ou, pelo menos, de índice da civilização europeia em fricção direta com a barbárie.

*

Como mencionado, a maioria das imagens aqui comentadas foram baseadas em fotografias. Mesmo quando se tornou possível a produção fotográfica em larga escala, a imagem litográfica, conseguida a partir da tradução da imagem fotográfica para a pedra, continuou a ser usada, sobretudo para a ilustração de livros e revistas.³²

³² Sobre o assunto, consultar: CARLEBACH, Michael L. The origins of photojournalism in América (1992). Para o caso brasileiro: ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. História da fotorreportagem no

A litografia permitia ao artista, não apenas traduzir em “ponto grande” a imagem de origem fotográfica, como também, como visto, inserir no âmbito da pose original, elementos que tornassem mais complexas as composições. Nota-se em muitas delas como, ao lado, ou no fundo da imagem principal – conseguida a partir da transferência da imagem, cuja origem havia sido a fotografia –, era incluída uma série de detalhes. Muitas vezes os retoques finais da imagem avançavam sobre a própria figura do retratado, aproximando a imagem técnica da idealização sempre presente no retrato pictórico.

Essa prática de, sempre que possível, acrescentar à figura retratada de Pedro II, detalhes de contextos reais ou idealizados, permitia a esse tipo de produção absorver e manter intactos os esquemas de composição de retratos pictóricos, levando para um público maior a visão idealizada do imperador, mesmo quando este posava em trajes civis. Nessas litografias, Pedro II apresentava-se com uma dignidade e uma série de aparatos que tentavam distingui-lo dos cidadãos comuns, mesmo ele desejando ser reconhecido como um homem pouco afeito à solenidade do cargo.

Porém, o entusiasmo do monarca pela fotografia – da qual, segundo vários historiadores afirmam, teria sido um praticante de primeira hora³³ – o levou a servir de modelo, tanto para fotografias que desejavam transferir diretamente, para essa nova técnica, composições típicas da retratística real, quanto para experiências fotográficas, que buscavam explorar as potencialidades do novo meio.

No segundo caso, são conhecidas as imagens em que Pedro II foi utilizado como modelo para fotomontagens cujos resultados introduziram um tom bem-humorado ao conjunto de seus retratos (FIGURA 28).³⁴

Em outras fotos, no entanto, repete-se o mesmo esquema compositivo das pinturas mais convencionais da realeza européia, com as adaptações aqui estudadas. Na fotografia “D. Pedro II” (FIGURA 29), realizada quando o monarca já se apresentava mais avançado em anos, ele aparece sentado, exibindo sua barba branca de velho e sábio patriarca, rodeado pela flora tropical.

Brasil (2004).

³³ Sobre o assunto, consultar: VASQUEZ, Pedro Karp. Op. cit., p. 12 e segs.

³⁴ Algumas reproduções dessas fotomontagens podem ser visualizadas em: ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; FERNANDES JR., Rubens (curs.). De volta à luz. Fotografias nunca vistas do imperador (2003, p. 65, 67).

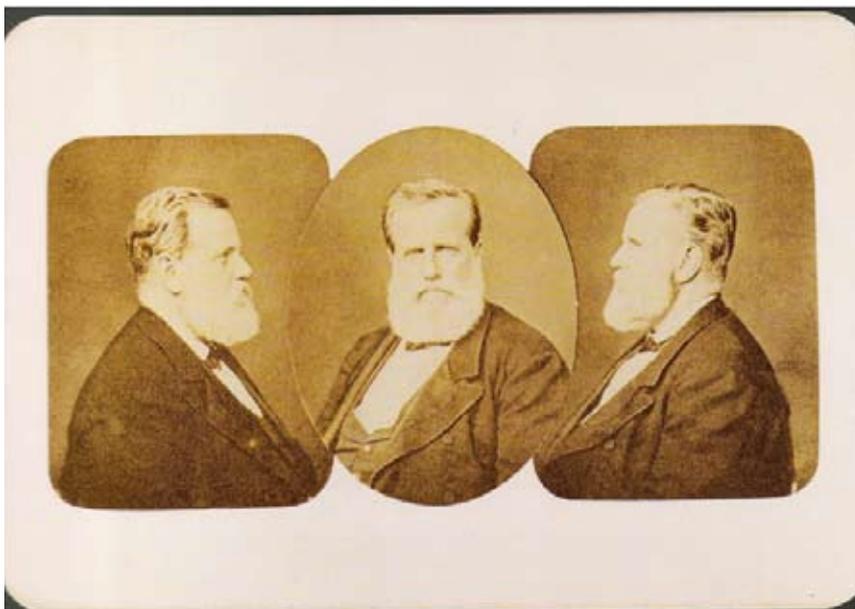


FIGURA 28: Revert Henrique Klumb, "D. Pedro II, Imperador do Brasil", Rio de Janeiro, c. 1875, papel albuminado, 10x14 cm. Acervo de D. João de Orleans e Bragança.

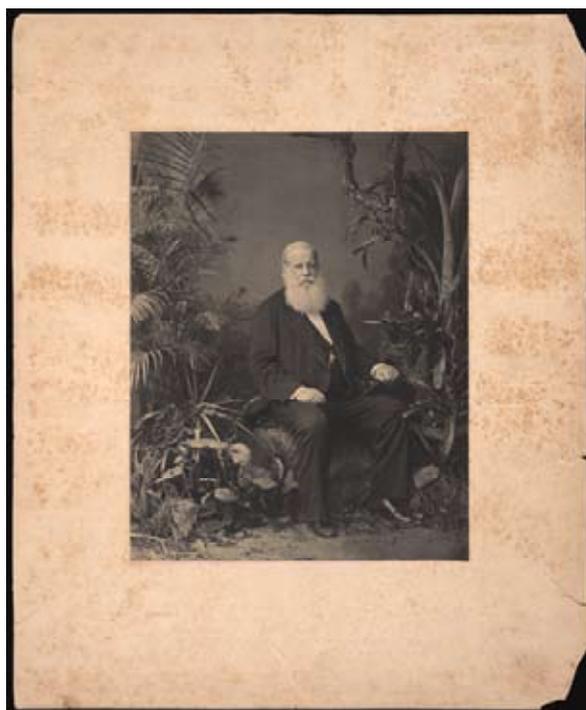


FIGURA 29: Joaquim Insley Pacheco, "Pedro II, Imperador do Brasil", 1883. Coleção Biblioteca Nacional-RJ.

Não se tem notícia sobre os objetivos que teriam levado o imperador a posar para essa foto. Muito provavelmente ela visava sua transposição para a litografia, com o intuito de ser distribuída largamente pelo Brasil, mas isso é uma hipótese apenas.

No entanto, ao examinar com atenção essa imagem, percebe-se que todo o caráter alegórico presente no esquema da composição, apesar de replicar as estru-

ras das pinturas da realeza europeia, já adaptadas às exigências de simbolização do Brasil – que, como visto, buscava aliar/contrapor civilização e barbárie, sempre com a efígie do imperador rodeado pela flora brasileira – fica comprometido pelo caráter prosaico do resultado final da foto. Ali, antes de vermos o imperador sábio e cidadão, compondo 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 (se lembrarmos algumas imagens comentadas acima) – 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.

*

Se excetuarmos as evidentes diferenças de estilemas que separam as imagens de Pedro II daquelas produzidas pelos artistas modernistas comentadas no início deste texto, será visto que uma estrutura compositiva as une: todas estão inseridas no universo de imagens concebidas a partir da organização cúbica do espaço de representação, comum à pintura e à fotografia.³⁵

Se a profundidade desse cubo é maior nas litografias de Pedro II e na pintura aqui comentada de Portinari, ou mais curta e problematizada nas obras de Malfatti, Segall ou Tarsila, nenhuma delas rompe com esse tipo de organização. E por não romperem, gerenciam os elementos de suas composições a partir da dicotomia figura/fundo. Em suma, são, em última instância, teatro, representações, apesar da maior ou menor obediência aos esquemas de representação tradicionais.

Essa similaridade, visível sob as óbvias diferenças entre as imagens aqui discutidas, é comprovada pelo fato de que todas elas apresentam uma figura humana rodeada por uma vegetação luxuriante ou por essa mesma vegetação apresentada como paisagem, ao fundo.

Tal constatação significaria que, em termos da constituição da cultura visual, no Brasil, da segunda metade do século XIX, até os anos de 1930, 1940, nada teria mudado? Sim e não, seria a resposta.

Em termos puramente formais, o que houve, de fato, foi um “encurtamento” geral da profundidade do espaço cúbico, no qual todos os artistas aqui comentados produziram. Com a exceção mais óbvia de algumas obras de Portinari (como a citada

³⁵ Sobre o assunto, consultar, entre outros: FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del renacimiento al cubismo* (1960) e FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* (2005).

“O lavrador de café”), em que a profundidade do cubo avançou para os confins da paisagem brasileira, as pinturas de Malfatti, Tarsila e Segall apenas trouxeram para mais perto do primeiro plano aquilo que a produção que as antecedeu deixava à distância.

Esse achatamento do espaço da representação pictórica, como sabemos, significou uma transformação considerável no campo da pintura no Brasil, possibilitando a crença de que uma ruptura profunda havia sido estabelecida no campo da arte no país, com todo o tipo de implicação estética e ideológica possível.

Porém, a manutenção, mesmo que problematizada, da dicotomia figura/fundo permite que nos indaguemos sobre o grau de profundidade dessa ruptura, o que pode trazer outras possibilidades de compreensão da cultura visual daquele período.

*

Se o referido achatamento não significou a superação da dicotomia figura/fundo, a questão do assunto, um dado “extra-plástico”, permaneceu na pintura modernista brasileira. Neste sentido, caberia indagar se o assunto, típico das “alegorias do Brasil” dos retratos de Pedro II, durante a segunda metade do século XIX, se manteve intacto. A resposta para isso é não.

Se nesse universo cronológico, ao invés de pularmos da efígie de Pedro II para as pinturas modernistas, pararmos a meio caminho, ou seja, nas pinturas “caipiras” de Almeida Jr., talvez consigamos obter alguns dados para prosseguir nessa série de indagações.

Em “Caipira picando fumo”, por exemplo, não percebemos ali a vegetação luxuriosa, tropical, que envolvia ou emoldurava a figura do imperador. Tampouco a figura do mesmo é visível. Substituída pela figura do caboclo paulista, esse, agora, surge envolto por outro elemento fundamental dos países tropicais: a luminosidade intensa que, inclusive, acaba por reduzir, de forma sutil, a profundidade cúbica da pintura.

De qualquer maneira, a estrutura da composição permanece a mesma: uma figura humana envolta pelos dados da natureza (no caso, a luz tropical). No entanto, essa substituição de personagens não parece gratuita. Afinal, trocar a efígie do imperador pela do caipira, e os índices de uma paisagem domável por outro irascível, não significa pouca coisa e sim uma mudança na perspectiva de se pensar o Brasil dentro das mesmas dicotomias exploradas nos retratos de Pedro II: as possibilidades de convivência, ajuste, ou síntese entre natureza/cultura, civilização/barbárie, etc.

Caberia refletir sobre essa repetição diferente, em Almeida Jr.: se a substituição da figura do imperador e da flora, por aquela do caboclo e pela luz violenta, significava de fato um posicionamento crítico do artista, frente à situação brasileira – embasado no debate aqui travado pela intelectualidade da época, sobre a dificuldade de criação de uma civilização verdadeira nos trópicos³⁶ –, ou então, uma atitude solitária de resgate do “verdadeiro” homem brasileiro, para conduzi-lo ao

³⁶ Como apontou o estudioso Rodrigo Naves em artigo aqui citado.

protagonizar, de forma positiva – como quiseram os críticos paulistanos, contemporâneos ou posteriores ao artista –, a arte brasileira.

Se o verdadeiro significado dessa e outras “alegorias do Brasil”, produzidas por Almeida Jr., permanece em suspensão (muitos estudos deverão ser realizados para saber se elas devem ser vistas como sínteses positivas ou negativas do país), creio que não restam dúvidas sobre a franca positividade das pinturas produzidas por Segall, Malfatti, Tarsila e Portinari.

Nas obras dos três primeiros, o cubo se estreita, mas não o suficiente para comprometer a tradicional dicotomia figura/fundo; a figura do imperador, por sua vez, sai de cena, deixando a paisagem típica intacta. 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.

Nessas pinturas, a oposição entre o personagem principal e o entorno já não surge tão gritante, tanto pelo caráter mais tendente ao plano das mesmas, quanto por outras estratégias de união e esfacelamento das diferenças entre as figuras e seu entorno.

No caso das pinturas de Candido Portinari, uma estratégia peculiar: ao contrário de seu suposto paradigma – Almeida Jr. – o pintor modernista, abusa muitas vezes da profundidade do cubo pictórico, amortecendo possíveis inaptações de seus personagens à natureza do país, pelo abaixamento tonal das cores que utiliza. Em suas pinturas a inóspita luminosidade dá lugar a tons baixos, terrosos, unindo natureza e cultura.

Tais diferenças entre a pintura de Portinari (e aqui poderíamos juntar certas obras de Di Cavalcanti), aquelas dos demais artistas modernistas comentados e a pintura “caipira” de Almeida Jr. denotam três maneiras diferentes de interpretar plasticamente emblemas do Brasil.

Com a figura de Pedro II substituída por efígies do “povo”, essas três vertentes apontam para o fato de que a arte aqui produzida, entre 1850 e 1950, carece de mais estudos que dêem conta de sua complexidade.

Bibliografia:

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. História da fotorreportagem no Brasil. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____; FERNANDES JR., Rubens (curs.). De volta à luz. Fotografias nunca vistas do imperador. São Paulo: Banco Santos/Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

BANDEIRA, Julio et al. Missão francesa. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2003

BANDEIRA, Júlio e CORRÊA DO LAGO, Pedro. Debret e o Brasil. Obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

- CALDEIRA, Jorge. Mauá Empresário do Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARLEBACH, Michael L. The origins of photojournalism in America. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- CHIARELLI, Tadeu. "Entre Almeida Jr. e Picasso". IN: FABRIS, Annateresa (org.). Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- _____. Um jeca nos vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995
- _____. Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. "Segall Realista: algumas considerações sobre a pintura do artista". In: SARAIVA, Roberta (coord.). Segall Realista. São Paulo: Museu Lasar Segall/Centro Cultural FIESP, 2008a.
- _____. "Tropical, de Anita Malfatti". In: Novos Estudos Cebrap nº 80, São Paulo, março 2008b.
- _____. "Marc Ferrez e a tradição da pintura". Boletim Grupo de Estudos Arte&Fotografia nº 3. São Paulo: Grupo de Estudos Arte&Fotografia, Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP, maio 2009.
- DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2008.
- DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. América de Rugendas. Obras e documentos. São Paulo: Estação Liberdade/Kosmos, 1999.
- FLORES, Laura González. Fotografía y pintura: dos medios diferentes? Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- FRANCASTEL, Pierre. Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del renacimiento al cubismo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.
- LEITE, José Roberto Teixeira. A China no Brasil: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- LOPEZ, Emilio Carlos Rodrigues. Festas públicas, memória e representação. Um estudo sobre manifestações políticas na corte do Rio de Janeiro, 1808-1822. São Paulo: Humanitas/FFLCHUSP, 2004.
- MURARI, Luciana. Natureza e cultura no Brasil (1870-1922). São Paulo: Editora Alameda, 2009.
- NAVES, Rodrigo. "Almeida Júnior: o sol no meio do caminho". Novos Estudos Cebrap nº 73, São Paulo, novembro de 2005.
- RIPA, Cesare. Iconologia. Edizione pratica di Piero Buscaroli. Prefazione di Mario Praz. Milano: TEA, 1992.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A invenção do Brasil. Ensaio de história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. Pátria coroadada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

VASQUEZ, Pedro Karp. O Brasil na fotografia oitocentista. São Paulo: Metalivros, 2003.

Title:

Different repetition: Aspects of art in Brazil of the XXth and XIXth centuries

Abstract:

This text proposes a reflection about the relationship between some modernist paintings and part of D.Pedro II's iconography accomplished in the XIXth century. Its objective is to stress the unity of composition structure of both productions seen as allegories of Brazil.

Keywords:

Art; modernism; XIXth century