

A Pintura Histórica Degenerada: Fundamentos da intericonicidade crítica da obra de arte

Marcus Vinicius de Paula

Quem visitar o Palácio Itamaraty no Rio de Janeiro e observar a tela *Pax et Concordia* (300 x 431 cm) pintada em 1902 por Pedro Américo de Figueiredo e Melo [Figura 1] poderá experimentar um estranhamento resultante da sensação de estar diante de uma obra de arte que parece gozar de enorme prestígio e, ao mesmo tempo, estar desconectada do conceito de Arte. Trata-se de um legítimo representante da pintura histórica¹ acadêmica, ou seja, do que hoje grande parte da teoria da arte considera uma antítese da arte. Pedro Américo cursou a École des Beaux-Arts em Paris e foi discípulo de Ingres. A produção desses “discípulos de Ingres” foi se tornando invisível para a História da Arte a partir do início do século XX. Foram enclausurados “a um pacote etiquetado



Figura 1

como acadêmico” (PEREIRA, 2001, p. 73) que os afastaram das discussões teóricas.

Certamente no Brasil ainda conservamos Pedro Américo e Victor Meireles em lugar de destaque, mas no âmbito internacional eles são ainda mais imperceptíveis do que os representantes europeus do rotulado Academicismo. Diante de *Pax et Concordia* pode parecer evidente que, de algum modo, a tradição da pintura histórica europeia encontrava-se ali, contraditoriamente, em sua plenitude e, ao mesmo tempo, corrompida. Como se aquela obra de arte portadora de um *status* elevado tivesse degenerado sua posição privilegiada dentro da escala de gêneros construída pelas academias. Portanto, ao que parece, o denominado “grande gênero” se de-generou e, como pretendo sugerir, fundamentou a crise dos gêneros que se operou na arte moderna causando, também, consequências que ainda reverberam na produção contemporânea. Teria então, a pintura histórica do século XIX, sido responsável pela ruína da hierarquia dos modelos pictóricos que ela mesma ditava?

Um artigo de Rafael Alves Pinto Júnior intitulado *Pax et Concordia: A arquitetura como caminho para a alegoria* surgiu como o estopim para um novo olhar que possa nos ajudar na nossa reflexão, pois estabelece uma análise crítica que transcende a mera decifração do tema. Calcado no sentido simbólico da arquitetura representada na tela, o artigo, extrai uma análise focada em referências sociopolíticas para concluir que tanto a paz quanto a concórdia eram falsos atributos para a recém-proclamada república. “Mediante a alegoria a República procurava uma legitimação, ainda que imagética”, “as fontes desta estabilidade encontravam-se no passado imperial, encontrando neste, um lastro de unidade enquanto nação”. Rafael Alves Pinto apontou diversos indícios que procuravam conectar a República sem história com a tradição imperial brasileira, dentre elas a tela da proclamação da independência, também de Pedro Américo, reproduzida numa das paredes do enorme edifício representado na pintura. O autor inteligentemente identifica esse edifício como uma arquitetura típica de museu ou templo-museu, como diz ele, através do qual todo o cortejo alegórico da Paz, vestida com o manto imperial de D. Pedro II, teria atravessado. Esse templo-museu é também por ele denominado museu-galeria cujo simbolismo é apontado como o de um local depositário de cultura e, portanto, de tradição. O artigo reforça a conhecida noção de que a pintura histórica no século XIX tornou-se caracteristicamente estatal, mas também demonstra uma contradição dentro dessa relação.

Esse artigo e um segundo olhar sobre a tela fizeram ver que a arquitetura a que Rafael chamou de templo-museu-galeria possui uma fachada que lembra o *Grand Palais* em Paris. Prédio construído para a Exposição Universal de 1900 e que passou a ser utilizado como local do salão oficial da academia francesa de pintura e escultura. Era um espaço tipicamente associado às multidões e à massificação do olhar. Tratava-se não apenas de um signo de cultura e tradição, como identificou Alves Pinto, mas também, remetia às passagens analisadas por Walter Benjamin. Tratava-se de um indício da arquitetura efêmera e da sociedade de consumo, ou seja, um signo de fantasmagoria. Desse modo, eram indicativos de cultura e tradição, mas como fetiche. Portanto, tudo de ilusório que haveria na associação da paz e da concórdia à República Brasileira se autoexpunha, na mediada em que, grande parte de toda a fantasmagórica alegoria emergia através daquela passagem (“lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria”. BENJAMIN, 2009, p.43).

Desse modo, a falsa tradição republicana, identificada por Alves Pinto, não se realizou simplesmente através da apropriação de um signo da tradição monárquica, mas por meio de signos de uma tradição reificada. Pedro Américo não utilizou uma referência arquitetônica imperial, em vez disso, aludiu diretamente a um modelo típico da Modernidade Industrial. Outro dado importante (que analisaremos mais adiante) é que a própria consagração de Pedro Américo como pintor erudito foi também tratada como mercadoria, pois sua famosa tela do grito do Ipiranga ocupa lugar de destaque nesse templo do consumo visual (uma pintura está representada dentro da outra).

Não estamos muito interessados na apropriação que a república tenha feito de símbolos monárquicos, mas no modo como essa apropriação ocorreu. Em *Pax et Concordia* a composição apoteótica e toda iconografia aproxima-se das estratégias de marketing e dos ícones da cultura de massa veiculados no final do século XIX e início do XX. Subitamente, todos aqueles seres mitológicos e todo aquele arranjo visual passaram a remeter aos cartazes, às capas de revistas ou às embalagens de biscoito, café e chocolate e, também, aos roteiros e ilustrações de folhetins daquela época, ao mesmo tempo em que se afastavam da erudição acadêmica. Toda a pompa da obra prima estatal se revelava como mero clichê publicitário. O estranhamento diante da solenidade erudita de *Pax et Concordia*, que sentimos inicialmente, pareceu encontrar uma justificativa no efêmero e na superficialidade dos estereótipos. Subitamente, a conexão mais apropriada para a grandiosa escala de *Pax et Concordia* seria um *outdoor* e não alguma tela monumental dos

grandes mestres do passado. Ao que tudo indicava, a cultura visual erudita formulada pela pintura europeia parecia ter corrompido seu próprio vocabulário.

Diante dessas questões, a pintura histórica em crise produzida por Pedro Américo passa a funcionar como uma imagem questionadora dela mesma. Entendemos que ao se degenerar, a pintura histórica acabou por propiciar estranhamento e, por conseguinte, reflexão sobre seus fundamentos. Precisamos, então, investigar esses fundamentos para que possamos entender essa dobra crítica. Iremos, então, primeiro definir o que entendemos como pintura histórica para em seguida definir a pintura histórica degenerada e a importância dessa noção para a produção contemporânea e para a construção de uma geografia da arte.

A Pintura Histórica sob uma perspectiva iconológica

Graig Owens assinala que “a história da arte foi concebida como a ciência da atribuição” (OWENS, 2012, p. 166) isso implica um modo de segregar as obras e suas questões rotulando-as em períodos específicos que, apesar de não as impedir de continuar a despertar interesse crítico, é indiferente a esse interesse. Independente das discussões em torno dos modos de periodização o fato é que a História da Arte estabelece linhas cronológicas que distanciam as obras de arte no espaço e no tempo.

Porém, alheias à linearidade da História da Arte, as obras já haviam determinado outro modo de lidar com o passado, estamos nos referindo à noção de pintura histórica (é preciso esclarecer que o termo “histórica” foi inicialmente utilizado no sentido de anedótica e não como referência à História da Cultura). Essa convenção instituída pela arte europeia (e que talvez se confunda com ela) começou a ser definida entre os séculos XV e XVI; durante o processo de reconhecimento intelectual do pintor. Dentro de uma cultura logocêntrica, a imagem icônica, para obter o mesmo *status* da escrita, passou a afirmar-se como uma linguagem e a pintura histórica foi o palco onde se realizou essa experiência².

Na segunda metade do século XVII, André Félibien estabeleceu a “Hierarquia clássica dos gêneros” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 38-45), decretando como valor fundamental a nobreza do tema e da narrativa. Portanto, consolidou-se no século XVII como uma pintura retórica³, ou melhor, como uma pintura que absorveu e equiparou-se à erudição poética⁴. Passou, então, a reproduzir a intertextualidade literária por meio de narrativas visuais complexas. No entanto, no século XIX esse gênero de pintura sofreu

diversas modificações que acabaram por banalizar essas narrativas aproximando-as dos discursos simplistas veiculados pelos novos meios de comunicação de massa⁵. No século XX, essa suposta decadência fez com que fosse rotulada como um equívoco estético retrógrado e reacionário pelas correntes da Arte Moderna levando, assim, ao seu desaparecimento da prática artística⁶. Porém, é possível que a noção de pintura histórica, ainda hoje, esteja sendo reformulada no âmbito da produção contemporânea⁷ e que seu fundamento não se restrinja à aparente linearidade narrativa que abriga. Queremos crer que em vez disso, ela pode ser definida como uma linguagem visual complexa que envolve uma rede de citações capazes de nos guiar por um atlas da produção artística cujas fronteiras estão sempre em expansão⁸.

Gostaríamos então, de definir os fundamentos da pintura histórica, segundo uma perspectiva iconológica, ou seja, através de suas estratégias figurativas. Desse modo, poderemos elucidar sua vocação para a construção de um mapa geográfico da arte em contrapartida à História da Arte, que a consagrou no passado, mas que a expulsou da atualidade.

Entendo que os principais fundamentos iconológicos da pintura histórica seriam: primeiro a **erudição**⁹ que pode ser definida como os vários sentidos ocultos existentes na obra que só podem ser acessados por iniciados (os eruditos) e segundo as **citações críticas**:¹⁰ esses sentidos ocultos se manifestam por meio de evocações figurativas que estabelecem um diálogo com modelos reconhecidos como exemplares, não é a mera cópia de um modelo, mas uma alusão crítica: uma releitura. Essas citações não se caracterizavam apenas como influência autoritária de alguma obra do passado, mas como evocação que contribuiria para a construção dos sentidos da obra atual e também para uma revisão da obra citada; o terceiro fundamento seria a **fragmentação narrativa** ocasionada por essas citações.

A linearidade da narrativa de uma obra é fendida pela citação desses modelos, ou seja, a continuidade da leitura visual é interrompida pela identificação de uma alusão que a remete à outra obra. Quanto mais erudita for a obra, mais fragmentada por citações será sua narrativa; o quarto fundamento seria relativo a um efeito oposto ao apontado no terceiro, pois trata-se da **expansão narrativa**. Isso significa que as citações conectam a leitura visual de uma obra a de outras obras, algo próximo a um hipertexto; por fim, o último fundamento seria a própria **inserção nessa rede de citações**, ou seja, todo esse mecanismo fazia com que as pinturas históricas estabelecessem um atlas, ou um mapa da



Figura 2

cultura visual erudita. É preciso esclarecer que essa rede não incluía apenas outras pinturas históricas, mas também conceitos teológicos e filosóficos, mitos e fatos históricos, gravuras e esculturas, etc. Portanto, não criava uma rede autônoma de obras de arte, ou seja, se abria para as manifestações culturais de um modo geral. Porém, é preciso salientar que essa rede só se expõe devido à prática da pintura histórica. Entendemos que, foi a intencionalidade dessa intericonicidade¹¹ crítica, executada através de citações, que colocou em evidência esse atlas¹².

Vejamos, então, um exemplo: Entre 1637-39 Nicolas Poussin pintou *Os israelitas recolhem o maná* [Figura 2] e inseriu a figura de Moisés de uma maneira que aproximasse a representação desse personagem bíblico à figura de Platão pintada por Rafael na Famosa *Escola de Atenas* no Vaticano¹³ [Figura 3]. A narrativa de Poussin foi fendida porque o observador, ao identificar a citação, interrompe a leitura visual da pintura e desloca seu interesse para a narrativa da obra citada), ao mesmo tempo em que uma obra se prolonga na outra (porque o sentido da narrativa da obra citada faz repensar o sentido da que está citando).

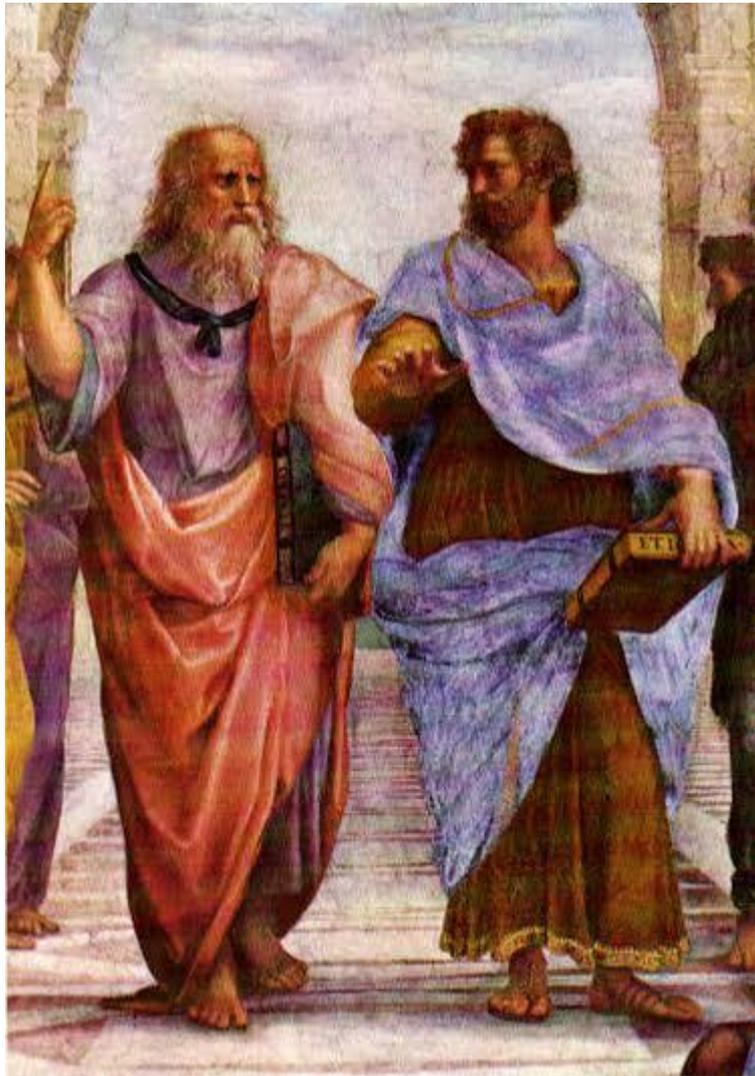


Figura 3

O fragmento figurativo de uma obra implantado num novo contexto, o interrompe, provocando um estranhamento que impele o leitor à procura desse parentesco escondido¹⁴. Desse modo, O “Platão” de Rafael volta a produzir sentido por meio do “Moisés” de Poussin¹⁵. Poussin problematizou a representação, atraindo outra pintura para dentro de sua obra¹⁶. Esse mecanismo acaba por determinar uma dobra, um nó semântico entre as obras, que supera a distância cronológica. Isso faria com que o “Platão” não petrificasse num dogma iconográfico, pois volta a ser questionado na outra obra. Além disso, a narrativa

da pintura de Poussin abre-se para a de Rafael e vice-versa. Não se trata da imitação de um modelo, mas do questionamento desse modelo. Agindo, assim, Poussin reacendeu e reelaborou questões do vocabulário visual renascentista. Fica estabelecido um diálogo entre as obras que as conecta como entroncamentos de uma rede. Certamente existem muitas outras citações nessa tela o que produz conexões com outras obras.

A crise do mecanismo de citações eruditas

Vamos agora desconstruir essa intericonicidade crítica da pintura histórica que acabamos de definir.

Alguns pintores e artistas plásticos, a partir do século XIX, problematizaram esses fundamentos citados acima: Édouard Manet ao pintar *A Execução do Imperador Maximiliano*, em 1867, nos induz a perceber que não é mais possível estabelecer essas citações sendo indiferente à contaminação do fundamento erudito pela cultura de massa¹⁷. Hal Foster (em *Arquivos da Arte Moderna*¹⁸) afirma que Manet expõe de modo evidente o pastiche que ameaçava o que podemos denominar como cultura visual difundida pela pintura europeia. A tipologia consagrada pelas academias, que deveria determinar um vocabulário figurativo que seria enriquecido a cada nova obra, estava sendo banalizada pelo comércio das imagens que se instituiu com o surgimento da indústria gráfica¹⁹. Certamente Manet tinha consciência de que as ilustrações veiculadas nos periódicos sensacionalistas, tal como ocorreu com o fuzilamento do Imperador do México, haviam corrompido o modo de contemplar as imagens²⁰. Desse modo, ao que tudo indica, a pintura histórica na modernidade transformou a alusão a modelos figurativos eruditos em



Figura 4

repetição banal de estereótipos. Adaptou-se ao olhar das massas.

Em *Quatro horas na galeria do Louvre* (de 1847, de François Auguste Biard – [Figura 4] é possível constatar, de modo irônico, essa subversão do ritual da contemplação da pintura acadêmica. Vemos que o público alvo das pinturas não é mais um pequeno grupo de iniciados no “ocultismo” erudito, dispostos a encontrar o que se esconderia por trás das figuras, mas uma classe média, voraz consumidora de imagens, em busca da superficialidade do entretenimento. Os diversos olhares, que podem ser caracterizados como “degenerados” segundo nossa reflexão, registrados por Biard revelam um desajuste no qual espectadores, acostumados às composições figurativas estereotipadas veiculadas nos periódicos, contemplam de modo “inadequado” imagens que deveriam representar uma cultura visual privilegiada. Porém, o que estamos tentando demonstrar é que esse modo “inadequado” é na verdade uma nova adequação.

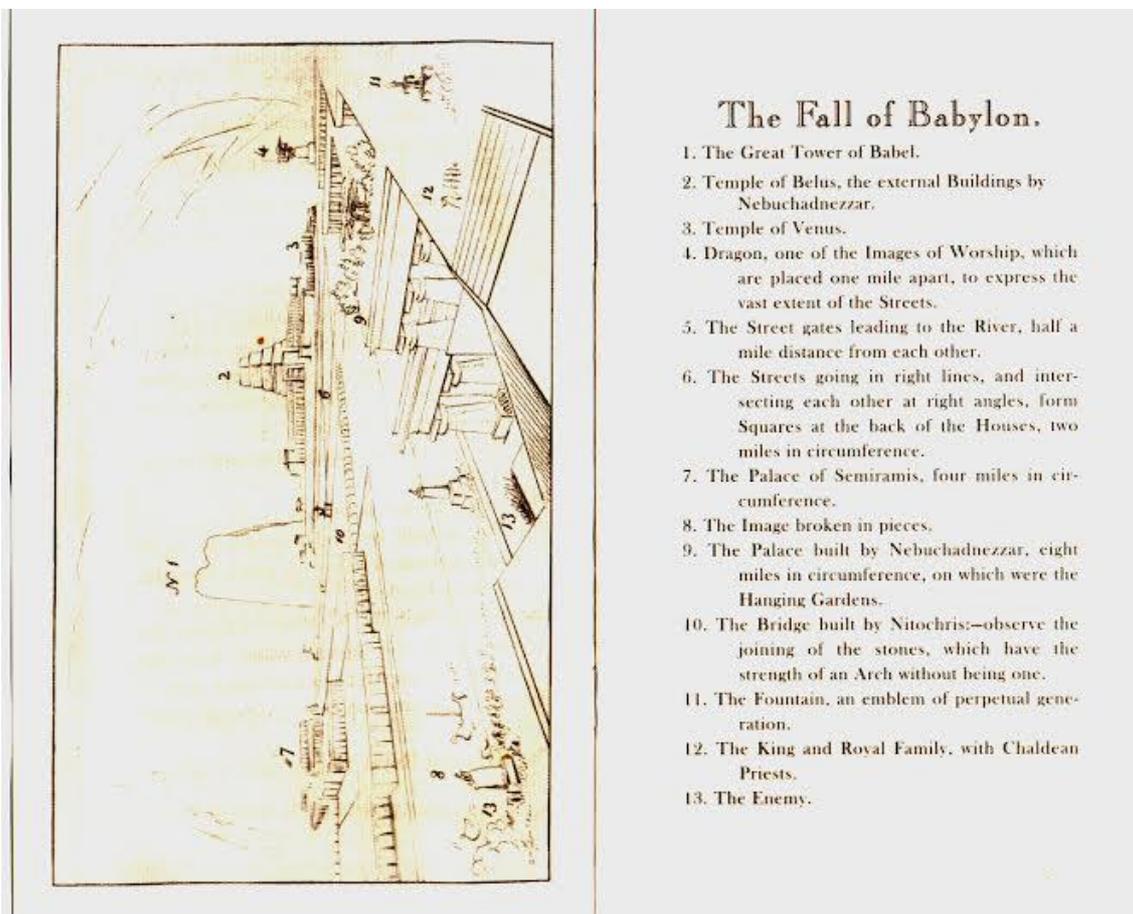


Figura 5

Uma recente exposição das colossais pinturas históricas de John Martin (1789 -1854) na Tate Britain recriou esse ritual de devoção a uma erudição banalizada, distribuindo aos visitantes os mesmos roteiros visuais [Figura 5] que eram oferecidos no início do século XIX. Eram mapas enumerando as referências eruditas que deveriam ser reconhecidas nas telas. Fica evidente que toda complexidade visual da representação foi reduzida a uma cartilha didática que permite ao cidadão de classe média apreciar detalhes que só poderiam ser identificados por uma pequena elite cultural. Porém, essa cartilha consegue produzir apenas uma versão simplista do complexo mecanismo de contemplação da pintura histórica.



Figura 6

Nosso interesse, então, é entender essa crise dos fundamentos da pintura histórica através da corrupção que se efetuou na produção da própria pintura acadêmica e não por meio de seus críticos, tal como o citado Manet. Pretendemos reinserir o Academicismo nessa questão para verificar que essa produção rotulada como estéril pode ter muito a contribuir para a construção teórica da imagem e da arte. Vamos, então, retornar ao nosso Pedro Américo, um dos mais famosos representantes da pintura histórica brasileira no século XIX.

Um mecanismo semelhante ao que verificamos entre a pintura de Poussin e o afresco de Rafael ocorre entre a tela *Independência ou Morte* (de 1886-88, pintada por Pedro Américo em Florença – [Figura 6] e a tela *1807, Friedland*, nome de uma batalha em



Figura 7

que o exército napoleônico saiu vitorioso. A pintura retrata o imperador francês a cavalo cercado por sua tropa montada – [Figura 7], de Ernest Meissonier (de 1875). Pedro Américo aproximou certas características da figura do imperador brasileiro à figura de Napoleão. Assim como o Moisés de Poussin remete ao Platão de Rafael, o D. Pedro I remete ao Napoleão de Meissonier. Existem até mesmo insinuações de que o pintor brasileiro tivesse plagiado o francês²¹.

Essa insinuação é bem pertinente porque nos leva a pensar se deveríamos levantar a mesma suspeita às infindáveis citações que podem ser encontradas na obra de Poussin. Certamente não faria sentido, pois esse regime de citações era, como já explicamos, o fundamento da linguagem visual dessa arte erudita²². Esse mecanismo acabou se tornando parte integrante do ensino das academias. Sonia Gomes Pereira nos fala sobre a amplitude da noção de composição (PEREIRA, 2005) e como ela se relaciona com a narrativa das obras e com o aprendizado de modelos, com intuito de servir como esteio iconográfico para as novas criações. Era, portanto, uma apropriação não só legitimada, mas também, legitimadora do *status* erudito do pintor.

O problema é que Pedro Américo está inserido num novo contexto no qual esses modelos ganharam valor de mercado e, por conseguinte, direito autoral. Além disso, também perderam o privilégio de serem reconhecidos por poucos iniciados e passaram a ser consumidos pela massa pela difusão das imagens pelos novos meios de comunicação visual, tal como a fotografia e as ilustrações em periódicos²³. Paul Barlow coloca de modo

esclarecedor a migração, durante o século XIX, do que poderíamos chamar de linguagem visual da pintura histórica das imponentes telas a óleo para as páginas do *Illustrated London News*, onde, segundo o autor, algumas “pinturas históricas” são convertidas em gravuras e utilizadas para ilustrar artigos ou a própria notícia se converte em pintura histórica, pois é traduzida numa ilustração que utiliza os cânones figurativos do “grande gênero” (BARLOW, 2005, p. 3-4). Porém, esse novo modo de apreciação da pintura histórica gera um tipo de reconhecimento superficial característico da leitura dos jornais ilustrados que tinha como intenção comercial vender entretenimento figurativo. Matthew Potter, por sua vez, diz que a partir do final do século XVIII a pintura histórica passou a utilizar temas atuais revestidos de um “espírito épico” (POTTER, 2005, p. 5-7) (poderíamos acrescentar: “espírito de folhetim”), ou seja, transforma-se no que Edgard Wind (WIND, 1938, p.121) denominou como *news-picture* (que ele define como uma pintura histórica cuja narrativa se reduz a um slogan) e que poderíamos traduzir como uma “pintura manchete”. Tanto a tela de Pedro Américo quanto a de Meissonier apresentam essas características.

Se *Independência ou Morte* (também apelidada como *Grito do Ipiranga*) e *Friedland* fossem comparadas lado a lado seria possível perceber imediatamente que Pedro Américo sobrepujou o espetáculo visual do modelo francês por meio de uma escala quase três vezes maior (*Friedland* tem 242 cm de comprimento e o *Grito do Ipiranga* tem 760 cm). Queremos crer que essa maximização²⁴ antecipa um tipo de espetáculo cinematográfico que se consolidaria no início do século XX (nos referimos à sensacional grandiloquência que encontramos em grandes filmes épicos tal como *Intolerância*²⁵). Precisava ser grande o suficiente para ser exposta a um vasto público ao mesmo tempo em que buscava capturar o interesse do maior número possível de olhares. Por isso precisava ser tão bombástico quanto a chocante realidade das manchetes dos jornais.

Como teria dito Napoleão diante da enorme representação de sua coroação pintada por David: “Quanta verdade! Isso não é uma pintura; pode-se perambular dentro da imagem; a vida está em toda parte” (NÖEL, 1989, p. 73). Esse empenho no espetacular efeito visual tanto reflete o apelo de Dennis Diderot aos pintores históricos para que aperfeiçoassem seu virtuosismo técnico (LICHTENSTEIN, 2006, p.84), quanto o interesse que se desenvolveu no século XIX em relação à fisiologia do olhar (os mecanismo fantasmagóricos envolvidos nas ilusões de ótica se tornaram fundamento do entretenimento visual) conforme assinala Jonathan Crary (CRARY, 2012). Isso faria com

que o grande público pudesse experimentar a notícia se desenrolando “ao vivo”. O “caipira”, que no *Grito do Ipiranga* volta seu olhar atônito para trás e contempla a cena épica e, porque não, cinematográfica, “representa todos os brasileiros” (SCHLICHTA, 2009) e duplica o olhar da massa que em 1888 presencia aquela “manchete histórica” de 1822.

Pedro Américo segue uma estratégia semelhante à utilizada por Jacques-Louis David que difunde estereótipos²⁶ por meio de um divertido espetáculo ótico que produz uma precisa reconstituição de época que fossiliza as citações, no sentido que a citação não produz mais uma profundidade reflexiva, mas apenas se manifesta como um significado petrificado. Torna-se o que Georg Otte denomina como “citação mal feita”: “aquela que não interrompe o fluxo linear do texto no qual está inserida, ou seja, tem a única função de confirmar a argumentação linear desenvolvida no texto” (OTTE, 1996, p.219). Não se trata mais de uma citação crítica que atrai a narrativa visual de uma obra para dentro da outra, mas de um rápido reconhecimento de uma gramática visual de clichês. Não se estabelece um diálogo entre as obras.

O público não irá questionar a retórica do *Grito do Ipiranga* por meio da figura de Napoleão²⁷, mas em vez disso, irá ler com grande rapidez o slogan: “imperador vitorioso”. Não podemos, também, nos esquecer de que a pintura acadêmica francesa, na virada do século XVIII para o XIX, assumiu um repúdio aos intrincados detalhes alegóricos entendidos como ornamentos supérfluos em favor do impacto simbólico de “formas que exijam o mínimo de tempo para serem decifradas” (STAROBINSKI, 1989, p.100). Desse modo, a clareza do símbolo em oposição ao ocultismo alegórico pode ter servido, paradoxalmente, como agente de uma cegueira visual. Podemos então deduzir que, tanto o deslumbramento do efeito ótico quanto a decifração imediata do símbolo estreitaram o olhar.

Esses mecanismos geraram uma contemplação acrítica e imune a qualquer estranhamento. O espetáculo dos efeitos especiais (utilizando o termo do vocabulário cinematográfico hollywoodiano e que hoje em dia está submetido à tecnologia da computação gráfica)²⁸, unido a uma comunicação imediatista, dá acesso indiscriminado a todos os olhares, mas estreita a leitura visual²⁹. A citação não consegue mais fragmentar o tema tornando a narrativa linear e simplista. A partir de tudo isso, a citação transformou-se em apropriação, pois a composição do *Grito do Ipiranga* e a de *Friedland* compartilham da construção de um vocabulário visual pasteurizado típico da cultura de massa (na qual



Figura 8

os direitos autorais dos modelos são valorizados na razão inversa da desvalorização de suas narrativas) e não mais de uma linguagem visual reflexiva e volátil típica de uma cultura erudita privilegiada.

Por outro lado, o clichê, típico da cultura da reprodutibilidade, inserido numa obra legitimada como erudita, acaba despertando um estranhamento crítico nesse mesmo mecanismo de citações que inibiu. A citação, que parecia ter sobrevivido apenas como cacoete, acaba revelando uma crise nos fundamentos da pintura histórica. A apropriação entendida como uma corrupção da citação

erudita torna-se um instrumento reflexivo. Desse modo, a apropriação crítica realizada por Marcel Duchamp no *ready-made* retificado L.H.O.O.Q (1919 –[Figura 8]),³⁰ pode ser encarada como uma estratégia que reintroduz o clichê no sistema de citações eruditas das artes plásticas. A referência não é diretamente à Mona Lisa de Da Vinci, mas à sua reprodução fotográfica. Para entender a distância entre a apropriação de Duchamp e as alusões de Poussin é preciso entender a citação degenerada de Pedro Américo. A conexão que Poussin estabeleceu entre Moisés e Platão encontra seu reverso na citação desconexa que L.H.O.O.Q. faz à Mona Lisa. O *ready-made* resgatou no limite do estereótipo o olhar crítico que havia se petrificado. Porém, a resposta para essa reversão se encontra na corrupção da rede de citações que se efetuou na pintura histórica no século XIX.

O reverso da citação

A partir de 1860, o sistema de salões na França associou-se ao sistema das exposições universais e transformou-se no que poderíamos denominar como um salão *fast food*. Essas grandes exibições (juntamente com o surgimento das galerias, das lojas de departamentos, dos jornais ilustrados e dos cartazes como litográficos) inauguraram um modo de consumo visual efêmero e, as telas a óleo, lá expostas, passaram a compartilhar dessa mesma prática. A grandiloquência épica dos slogans visuais cedeu às tentações fugazes da moda. Essa nova fase da pintura histórica recebeu a denominação pejorativa de arte *pompier*³¹, que remete à semelhança entre os capacetes dos bombeiros parisienses e os elmos dos personagens greco-romanos que povoavam essas telas. A “janela renascentista” transformou-se numa vitrine voltada para uma contemplação rápida, alienada e voraz. O fascínio provocado pelos efeitos visuais foi preservado pela opulência ornamental historicista em que o elmo e os diversos outros elementos, se transformaram em meros álibis de citações eruditas³². Detalhes que, no entanto, enfeitiçavam o olhar. Desse modo, a erudição não tinha outra função além de construir desejo de consumo.

O sentido da erudição reduziu-se ao significado oculto do elmo, utilizado como figura emblemática devido à denominação “*pompier*”, mas poderia ser qualquer outro elemento historicista que “agregava valor”, expressão característica do vocabulário do marketing contemporâneo, mas que se adéqua perfeitamente ao conceito. No entanto, esse esvaziamento radical do significado oculto da citação acabou por inviabilizar a difusão das mensagens visuais típicas da cultura de massa que identificamos no *Grito do Ipiranga*, pois paralisava a tradução do slogan da “pintura manchete”. A leitura visual estereotipada tornou-se inoperante dentro desse novo ritual de contemplação. A citação converteu-se em fetiche porque além de ser mera desculpa tornou-se, paradoxalmente, o elemento mais desejado.

Esse ecletismo *pompier* que permitia saltar de uma tela, retratando o século XVIII para outra reconstituindo o Antigo Egito criava uma nova rede de citações que oferecia principalmente a ausência. A ausência é o fundamento de todo o sistema referencial publicitário, como sugere Baudrillard (BAUDRILLAR, 2008, p. 173-204). Por esse motivo suas conexões são eternamente insatisfeitas. Assim, toda citação seria, agora, oca. Todo olhar seria fugaz, pois todo estereótipo seria descartável, pois a obsolescência exigida pela moda não permite fixar estereótipos. Porém, mais uma vez instaura-se um estranhamento justamente porque esse regime de citações é desconexo e errático. A



Figura 9

leitura visual da massa, nos grandes salões de exposição, mergulha no vazio labiríntico da eterna insatisfação. O olhar flana de uma tela à outra em busca do próximo “elmo”, do mesmo modo que a população aprendia a vagar de uma vitrine à outra perambulando nos templos do consumo recém-inaugurados tanto na Paris do século de XIX quanto no Rio de janeiro do início do século XX.

A partir dessas colocações podemos, mais uma vez, nos voltar para a tela *Pax et Concordia* de Pedro Américo, citada no início do artigo. A inserção do *Grito do Ipiranga* na parede do grande pavilhão de exposição estabelece uma citação crítica que acaba remetendo ao modo de contemplação da pintura *pompier*. A tela de 1888 surge como uma vitrine dentro da tela de 1902 [Figura 9]. Surge como mercadoria exposta e, desse modo, a linearidade de sua narrativa se esvazia. Não se trata mais de um slogan noticiando o “imperador vitorioso”, mas de um bem de consumo valioso. Toda figuração que poderia contribuir para a construção de uma narrativa visual se fragmenta em ofertas iconográficas que são como *upgrades* que elevam o valor da pintura.

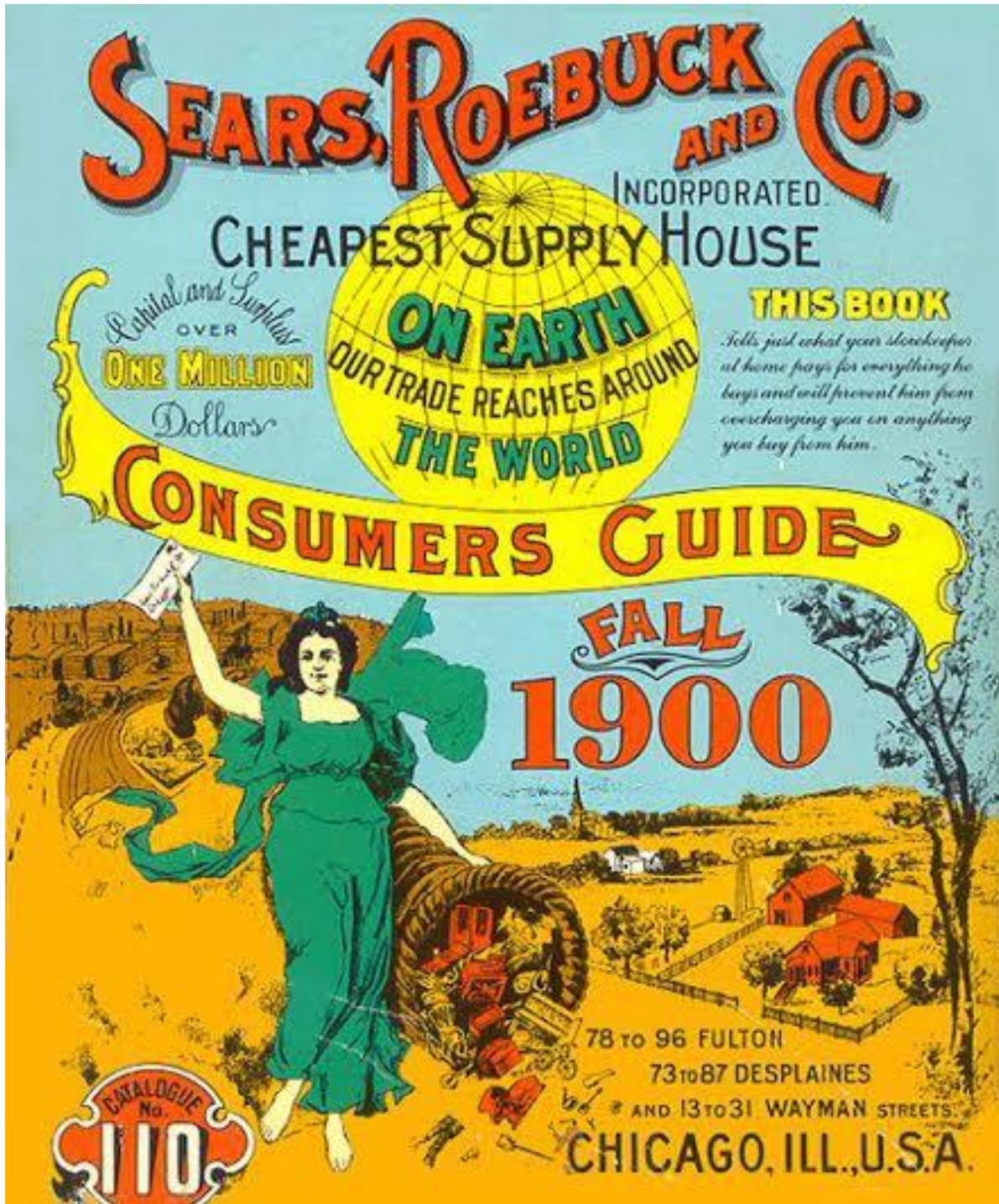


Figura 10

Por outro lado, as figuras alegóricas e a composição apoteótica de *Pax et Concordia* remetem ao imaginário associado à produção gráfica comercial (fig. 10) que foi, paradoxalmente, instituído pela própria pintura histórica. Desse modo, tanto a pintura acadêmica quanto a produção gráfica acabam remetendo-se uma a outra, ou seja, não é mais possível identificar quem é o modelo, o que ainda era evidente na relação entre o

Grito do Ipiranga e *Friedland*. Ninguém ousará acusar Pedro Américo de ter plagiado o cartaz de alguma exposição universal ou a capa do catálogo de uma loja de departamentos.

Em *Pax et Concordia* vemos, então, uma pintura histórica cujas citações remetem a cartazes, rótulos, jornais ilustrados, etc. que poderiam ser também caracterizados como *pompier*. Além disso, é preciso frisar que esses modelos gráficos são efêmeros, pois não são armazenados em museus ou em palácios e edifícios públicos, mas atirados no lixo logo que sua função publicitária se esgote. Levando-se em conta essa relação na qual citações, tanto críticas quanto acríicas, tornaram-se meros fetiches destinados a produzir desejo de consumo, podemos deduzir que a tela de Pedro Américo não está apenas anunciando a república por um valor de mercado igual ao da monarquia, mas também anunciando que a obra de Pedro Américo entrou em liquidação³³. As figuras da paz e da concórdia poderiam ser também a alegoria do encontro entre a “qualidade” e os “preços baixos”, pois causam uma euforia visual típica de uma promoção de vendas. Todo aquele aparato iconográfico inserido dentro daquela composição se traduz em um “cartaz” (feito a óleo) onde todas as citações eruditas converteram-se em feitiço, paradoxalmente passageiro e urgente.

Todo esse contexto subverte a relação entre arte e erudição, mas paradoxalmente recupera a dialética das citações e a transparência do mecanismo que os estereótipos inibiam. No campo da publicidade permaneceria opaco, como demonstrou Baudrillard, mas em sua pretensão à Arte, o vocabulário visual *pompier* acabou sendo atirado à lata de lixo e de modo crítico, virado do avesso. A intericonicidade crítica que se estabelecia entre o “Moisés” de Poussin e o “Platão” de Rafael, que foi anulada entre o “D. Pedro I” de Pedro Américo e o “Napoleão” de Meissonier, retorna de modo contraditório entre as alegorias retratadas em *Pax et Concordia* e as alegorias que povoavam os cartazes da Exposições Universais e as páginas do *Illustrated London News*, para citar apenas dois exemplos. A alusão que legitimava as alegorias não era mais a algum modelo consagrado pela arte erudita, mas a uma cópia degenerada e mais indigna que a imagem feita a óleo que a aludiu. Desse modo, a leitura visual degenerada *pompier* acabou sendo um dos principais responsáveis por despertar o olhar crítico de artistas desde Manet e Degas até Picasso e Duchamp.

Essa conexão, paradoxalmente desconexa, estabelecida pela citação *pompier* pode ser associada aos *ready-mades*. Duchamp escolhia, e tomava por citação, de modo aleatório seus modelos decaídos, apenas como álibis. Não estamos sugerindo que sejam

procedimentos idênticos, mas que ambos estão associados ao surgimento de uma cultura visual consumista e fugaz e à subversão da pintura histórica. A contribuição de Duchamp e da pintura *pompier* para a gramática visual erudita é a sua desconstrução. Contribuem às avessas. Porém, a estratégia de Duchamp não reside exatamente numa intericonicidade labiríntica e superficial semelhante ao atravessar do olhar de uma vitrine à outra, mas na instabilidade questionadora de experimentar esse trânsito sem nunca atingir o referencial.

No entanto, para se constatar o processo de reversão da pintura histórica seria insuficiente utilizar o *ready-made*, pois entendemos que ele foi muito mais um resultado desse processo. É preciso, então, recorrer a uma obra que associa diretamente a monumental escala histórica ao modo de percepção estabelecido pelas vitrines comerciais. De maneira diametralmente oposta à instantaneidade do *ready-made*, o *Grande Vidro* envolveu referências que retiveram a atenção de Duchamp por vários anos. Antes de 1914, já é possível identificá-lo, revirando as mesmas questões que seriam obscuramente estruturadas ou desestruturadas na *Green Box* publicada, em 1934, que produz, de modo contraditório, uma rígida e caótica gramática.

Algumas das citações desconexas que corrompem a ambição narrativa do *Grande Vidro* foram registradas por esse rígido manual de acesso. Porém, na grande vitrine de Duchamp, linguagem e visão buscam inutilmente reformular uma retórica da imagem. Os efeitos visuais que identificamos no *Grito do Ipiranga* e em *Pax et Concordia* estão presentes no *Grande Vidro*, mas entraram e curto circuito. O sistema de citações que identificamos por meio do “Platão” de Rafael e do “Moisés” de Poussin não consegue encontrar os meios de conexão. O método pelo qual as obras construíam uma espécie de mapa da arte continuava a sobreviver, mas de modo desconexo.

Entendemos que esse atlas da arte formado pela rede de citações foi, em grande parte, resultado da intericonicidade crítica que a pintura histórica formulou. Dentro dessa perspectiva o *Grande Vidro* é ao mesmo tempo o limite máximo e o colapso dessa estratégia, pois a imagem está saturada por citações, mas que paradoxalmente não conseguem mais fechar o circuito conectivo. Na pintura *pompier*, por sua vez, o processo é semelhante, pois o vocabulário iconográfico erudito é apenas um álibi que é desconectado da imagem ao ser devorada pelo desejo de consumo do observador. Portanto, nos dois casos existe narrativa visual em excesso, mas a imagem se tornou ilegível.

A crise no *Grande Vidro*, assim como na pintura *pompier*, reside também no modo imperfeito com que se conectam com essa rede geográfica da arte, pois se inserem por meio de entrecruzamentos indignos e imperfeitos, ou seja, os nós com que se atam essa teia, que cria uma gramática para a cultura visual erudita, são nós prestes a desatar.

Por outro lado, Octavio Paz aponta, no *Grande Vidro*, um possível referencial clássico envolvendo Ovídio e o mito de Diana no banho (PAZ, 1989, 143-158). Arturo Schwarz (SCHWARTZ, 1989, p. 80-98), também indica um referencial iconográfico alquímico nessa obra de Duchamp. Porém, não se deve deixar enganar por essa armadilha, pois, como sugere David Antin (ANTIN, 1989, p. 80-98), toda e qualquer citação, ali inserida, se dissolve no instante em que o espectador tenta concluir sua conexão. Portanto, as análises de Octavio Paz ou de Schwarz não devem ser entendidas de modo simplista. Com Duchamp a citação evapora-se ao ser conectada. A conexão é também um desconectar, mas que ao se desconectar, abre-se para uma nova conexão³⁴. O simples contato com a ambiguidade banal do título da obra (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) já é suficiente para colocar o espectador diante de um apelo frustrante à erudição poética.

É uma intericonicidade aprisionada no interior de seu próprio labirinto. A “tela histórica” de Duchamp é também uma antivitrine onde nenhum fetiche a ultrapassa, pois todo desejo de consumo frustra-se ao esbarrar com os sedimentos que estão na superfície do vidro. De modo simplista, poderíamos dizer que Duchamp elevou a vitrine ao *status* de pintura histórica, mas para que a afirmação não se encerre nessa redução é preciso compreender que a pintura histórica acadêmica do século XIX já havia degenerado seu *status* equiparando-se com as vitrines comerciais. Portanto, no *Grande Vidro*, a máquina comercial do desejo, típico da sociedade industrial do consumo, é remetida de volta ao ritual de decifração dos significados ocultos, ou seja, essa obra de Duchamp é uma pintura histórica degenerada em vitrine histórica que se afirma como pintura histórica novamente.

Não é mera crítica à corrupção, mas uma assimilação. Portanto, Duchamp não é um herói que resgata a pintura histórica e seus mecanismos da degradação, mas um louco que empurra essa mesma degradação para dentro da cultura visual erudita de onde ela intencionava escapar, tal como apontamos na relação entre *Pax et Concordia* e a produção gráfica. Por esse motivo a antiarte de Duchamp afirmou-se como Arte e a antiarte *pompier* dissolveu-se na cultura de massa. Desse modo, Duchamp não é um

exterminador da pintura histórica, mas um artista que conseguiu encontrar a sobrevida do “grande gênero”.

O *Grande Vidro* parece nos indicar que toda superficialidade e toda ausência a que estamos constantemente expostos pela cultura do consumo não será vencida pela solidez erudita da Arte que ali se oferece, pelo contrário, será experimentada com maior intensidade. A Arte que sobrevive dentro da antiarte é ao mesmo tempo enormemente profunda e extremamente superficial. Dentro dessa perspectiva o *Grande Vidro* se torna a mais erudita de todas as pinturas históricas e, ao mesmo tempo, o buraco negro da linguagem visual. Portanto, pode reacender as composições de todas as obras de arte, desde a *Santa Ceia* de Da Vinci até *Pax et Concordia*, mas ao mesmo tempo não se conecta a nenhuma. O nó anacrônico que existe entre o “Moisés” de Poussin e o “Platão” de Rafael; o *Grande Vidro* estabelece com toda a arte europeia, porém é um nó que se desfaz infinitamente. O *Grande Vidro* é, portanto, uma pintura histórica tão degenerada quanto a pintura *pompier*, pois refletem a contaminação do mecanismo erudito pela cultura visual do fetiche e do efêmero. Ambos estão sujeitos à premissa do desejo de consumo que nunca pode ser consumado, mantendo o olhar eternamente celibatário.

Assim como a pintura histórica construiu um mecanismo erudito de conexões que permitia tecer um atlas das obras de arte de todos os tempos, a pintura histórica degenerada que pulsa na produção contemporânea também possibilita traçar um mapa das artes plásticas. No entanto, essa geografia da arte com a qual lidamos hoje é de tal modo labiríntica que dificilmente poderá produzir um modelo didático que garanta algum “fio de Ariadne”. Um ensino que espelhasse esse mecanismo desconexo possivelmente seria impenetrável aos olhares adestrados pela cultura visual do entretenimento que, apesar de ser igualmente fragmentada, dissimula-se em confortáveis imagens por meio do hipnótico fetiche que inibe qualquer instabilidade crítica por parte do observador. Portanto, o ensino de teoria da arte talvez devesse primeiramente voltar-se para uma reflexão sobre a própria cultura do consumo visual, para que a partir dela, conseguisse penetrar nesse fascinante e obscuro labirinto.

Marcos Vinicius de Paula é professor Adjunto da EBA-UFRJ, Doutor em Design pela PUC-Rio, Mestre em História e Crítica de Arte pela EBA-UFRJ

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016



Referências Bibliográficas:

- ANTIN, David. "Duchamp and Language". In: *Duchamp*. D'HARNONCOURT, Anne (org.). Munique: Prestel-Verlag, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BARLOW, Paul. "The Deaph of History Painting". *Visual Culture in Britain*, vol. 6, no. 1, Summer 2005, pp1-4.
- BARTHOLOMEU, Cezar (org.). "Dossiê Warburg". *Revista Arte & Ensaios* 19, ano XVI, dezembro 2009, pp. 118-143.
- BAUDRILLARD, Jean. *Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. "Grandville ou as Exposições Universais". In: *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BRANDÃO, Antônio J. de Souza. "Sistema de representação na Arte Barroca". *Revista Eutomia*, ano I, número 2 (307-317).
- BUCHLOH, Benjamin. "Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea". *Revista Arte & Ensaios* 7. UFRJ, ano VII, número 7, 2000.
- BYIGTON, Elisa. *O Projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.
- CAVALCANTI, Ana. "Entre a Alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro". *Revista Arte & Ensaios*, número 9, 2002.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "Diálogos da História da Arte: as apropriações na pintura histórica". In: *Anais do XXVII Colóquio do Comitê de História da Arte*. Salvador: Ed. C/Arte, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador, visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DOY, Gen. "History Painting Then and Now". In: *Visual Culture in Britain*, vol. 6, no. 1, Summer 2005, 11-12.
- ECO, Umberto. "Os Códigos Visuais". In: *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FOSTER, Hal. "Arquivos da Arte Moderna". *Revista Arte & Ensaios* 19, ano XVI, dezembro de 2009.
- GINZBURG, Carlo. "Ticiano, Ovídeo e os códigos da figuração erótica no século XVI". In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KEAZOR, Henry. *Poussin*. Lisboa: Taschen, 2008.
- LÉCHARNY, Loius-Marie. *L'Art Pompier*. Paris: Presse Universitaires de France, 1998.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura* Vol. 10. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: EdUsp, 2001.
- MARTINS, Luiz Renato. "A Reinvenção do realismo como arte do instante". *Revista Arte & Ensaios 8*, ano VIII, 2001.
- MINK, Janis. *Duchamp*. Colonia: Taschen, 1996.
- NOËL, Bernard. *David*. New York: Crown Publishers, Inc., 1989.
- OBRIST, Hans U. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Equipe Bei, 2008.
- OLIVEIRA, Vladimir Machado. "1877: A Polêmica pintura da Batalha do Avahy exposta em uma rotunda de panorama no Rio de Janeiro". In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Publicações EBA, 2012
- OTTE, Georg. "Rememoração e citação em Walter Benjamin". *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 4 . pp. 211 -223. out. 1996.
- OWENS, Garig. "Representação, Apropriação e Poder". *Revista Arte& Ensaios 23*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012.
- PAULA, Marcus Vinicius de. "A Sombra da Iluminura". *Revista Poiésis 13*, ano 10, agosto 2009, pp. 41-58.
- PAZ, Octavio. "Water writes always in plural". In: *Duchamp*. D'HARNONCOURT, Anne (org.). Munique: Prestel-Verlag, 1989.
- PEREIRA, Sonia Gomes. "Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão". In: *Revista Arte & Ensaios* número 8 de 2001, pp. 73-83.
- _____. "As Tipologias da Tradição Clássica e a Pintura Brasileira do Século XIX". Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/59_XXVICBHA_S%C3%B4nia%20Gomes%20Pereira.pdf
- _____. "História, Arte e Estilo no século XIX". In: *Revista Concinnitas*, número 8 vol 1, ano 6, 2005.
- PINTO, Rafael Alves. "*Pax et Concordia: a arquitetura como caminho da alegoria*". Disponível em: www.dezenovevinte/obras/obras_paxconcordia.htm.
- POTTER, Matthew. "History Painting in the Nineteenth Century". In: *Visual Culture in Britain*, vol. 6, no. 1, Summer 2005.
- SCARSO, Davide. "Enciclopédia e Hipertexto: fórmulas e arquétipos, Aby Warburg e Carl G. Jung". www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/dscarso.
- SCHLICHTA, Consuelo A. "Independência ou Morte (1888), de Pedro Américo: a pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação". *Anais do XXV Simpósio Nacional de História, ANPUH*, 2009.

SCHWARZ, Arturo. "The Alchemist stripped bare in the bachelor even". In: *Duchamp*. D'HARNONCOURT, Anne (org.). Munique: Prestel-Verlag, 1989.

STAROBINSKI, Jean. *1789, Os Emblemas da Razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

VENTURA, Rejane Bernal. "A Doutrina do Ut Pictura Poesis segundo Pino e Dolce". In: *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. Set./out./nov./dez. De 2011, vol. 8 ano VIII no. 3.

WIND, Edgar. "The Revolution of the History Painting". In: *Journal of the Warburg Institute*, vol 2 , no. 2 (oct.1938).

Lista De Imagens:

- 1- Pedro Américo, *Pax et Concordia* (300 x 431 cm), 1902, óleo sobre tela, Palácio Itamaraty, Rio de Janeiro.
- 2- Nicolas Poussin, *Os israelitas recolhem o maná* (149 x 200 cm), entre 1637-39, óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris.
- 3- Rafael, *Escola de Atenas* (detalhe), entre 1510-1, afresco, Vaticano. (detalhe)
- 4- François Auguste Biard, *Quatro horas na galeria do Louvre* (57 x 67 cm), 1847, óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris.
- 5- Fac-símile de panfleto do século XIX produzido pela Tate Britain para a exposição das pinturas de John Martin (1789 -1854).
- 6- Pedro Américo, *Independência ou Morte*, entre 1886-88, óleo sobre tela, Museu do Ipiranga, São Paulo.
- 7- Ernest Meissonier, *1807, Friedland*, 1875, óleo sobre tela, Museu Metropolitan, N.Y.
- 8- Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. (ready-made retificado)*, de 1919, lápis sobre uma reprodução da Mona Lisa, Museu de Arte da Filadélfia.
- 9- Pedro Américo, *Pax et Concordia* (detalhe da figura 1), fotografia tirada pelo autor.
- 10-Capa do catálogo da Sears, Roebuck de Chicago, de 1900, técnica gráfica de reprodução em série.

1 A utilização da palavra "histórica" pode gerar alguns problemas. A palavra "estória", que não existe mais na língua portuguesa, seria a mais apropriada, pois a pintura histórica acadêmica era caracterizada por ser narrativa. Portanto, os temas não precisavam, obrigatoriamente, ser baseados em fatos históricos. Apesar

disso, no século XIX, os temas históricos foram muito desejados, apreciados e executados. Desse modo, a pintura “estórica” muitas vezes confundiu-se com a pintura histórica, propriamente dita.

2 Na Idade Média as iluminuras também possuíam essa característica, no entanto, eram pintadas no interior dos livros o que conferia a elas o caráter de escritura. A pintura histórica não é mera migração da iluminura para fora do livro, pois envolve a participação de outros fatores. Para outros esclarecimentos sobre a iluminura medieval ver: PAULA, Marcus Vinicius de. 2009.

3 Dentro de um projeto de qualificação intelectual, as artes visuais no Renascimento construíram uma proximidade entre a pintura e a poesia utilizando a máxima de Horácio *Ut pictura poesis* como justificativa (BYIGTON, 2009, pp. 30-31).

4 De acordo com Rejane Bernal Ventura: “no século XVI” (os tratadistas da pintura) “empreenderam um programa de valorização da pintura por meio da equiparação à poesia, aplicando como estrutura de aproximação entre as duas artes, preceitos de Arte Retórica e das Poéticas”. Teria sido através desse processo que se teria formulado a concepção de “um discurso feito de figuras”; a pintura histórica (VENTURA, 2011).

5 Edgar Wind diz que a temática da pintura histórica na virada do século XVIII para o XIX passa a refletir um caráter publicitário semelhante às manchetes de jornal. Essa característica teria se manifestado primeiro em obras de pintores norte americanos (durante o período da independência dos Estados Unidos) e depois nos pintores franceses durante a Revolução (WIND, 1938).

6 Apesar de Paul Barlow nos lembrar de que o Modernismo, em parte, se construiu sobre a rejeição e a consequente extinção da pintura histórica, queremos crer que essa “morte” não é um processo que resultou em seu total desaparecimento. Ocorreram desdobramentos inesperados que iremos tratar neste artigo. Sobre essa ambiguidade da “morte” da pintura histórica ver BARLOW, 2005.

7 Gen Doy sugere alguns desdobramentos da pintura histórica na arte contemporânea, mas sob uma perspectiva de representar a história do século XX e XXI (DOY, 2005). Nós vamos sugerir outro tipo de desdobramento que diz respeito ao mecanismo intericônico instituído por esse gênero de pintura.

8 O método iconológico desenvolvido por Aby Warburg (o Atlas Mnemosine) também propõe um mapa labiríntico de citações onde as imagens produzidas pela cultura de massa e a arte erudita estabelecem conexões (ver BARTHOLOMEU, 2009). Apesar de haver uma proximidade entre o que estamos sugerindo e o Atlas de Warburg, não estamos utilizando a concepção denominada como *pathosformeln*.

9 Do latim *ex rudis* significa *ex-rude* e *rude* significa “que cresceu naturalmente”. Portanto, carrega o estigma de “artificial”, de artifício. Com certeza, a maior parte da estética modernista que buscava a percepção não contaminada pela cultura, teve motivos para rejeitar a palavra “erudição”.

10 O termo “citação” será utilizado segundo uma perspectiva benjaminiana (ver: OTTE, 1996).

11 O termo “intericonicidade” é um neologismo aparentemente criado por Márcia Arbex e que corresponderia à noção de intertextualidade, mas aqui está sendo utilizado de modo composto (“intericonicidade crítica”).

12 Giulio Carlo Argan, num momento de interesse iconológico, identifica esse caráter crítico da citação: “ao retomar dois esquemas rafaelescos” (...) “Caravaggio não pedia a Rafael a solução dos próprios problemas, mas se propunha a problematizar Rafael” (...) “(Caravaggio) não pode deixar de afrontar o problema dos modelos clássicos para demonstrar precisamente que não eram modelos, mas problemas e que só como tais conservavam uma razão na atualidade do presente”. (ARGAN, 2004, p. 213, 215). Porém, acredita que seja uma exclusividade da obra de Caravaggio. Entendemos que Caravaggio apenas colocou a questão em evidência, mas qualquer outra citação produziria essa reatualização do modelo, mesmo que inadvertidamente.

13 Poussin é emblemático na utilização labiríntica dessas citações. Em a Aparição de Santa Francesca Romana, de 1656, hoje no Louvre, “combina citações de Rafael (um dos anjos do afresco A Expulsão de Heliodoro, no Vaticano), da Antiguidade (uma estátua de gladiador e a figura do Nióbide Morto), e uma escultura da época, de Santa Cecília, do escultor Stefano Maderno)” (KEAZOR, 2008, p69).

14 Esta frase foi reconstruída a partir de uma frase de Georg Otte (OTTE, 1996, p. 218-219).

15 Quando Louis Marin analisa essa mesma obra sob a perspectiva da frase de Poussin: “ Leia a história e o quadro”, revolve diversas camadas legíveis e visíveis da pintura histórica, mas não parece atentar para o fato de que esse mecanismo de referências externas acaba por fragmentar a leitura visual (MARIN, 2001, p. 19-37).

16 Segundo Louis Marin, a narrativa visual da pintura erudita sofria interferências de diversos códigos (questões de composição, iconográficas, relativas ao modo de percepção, etc.) que acabavam por remeter a toda uma cultura visual externa ao quadro (MARIN, 2001, p. 56-57).

17 Certamente não estamos pensando na obra de Manet como paradigma modernista da negação do tema e início de uma trajetória rumo a uma pintura atemática. Luiz Renato Martins mostra com clareza que a partir de 1980 “se abre a possibilidade para rediscussão da dimensão semântica da pintura de Manet” (MARTINS, 2001, p.104). Queremos então acrescentar que essa reavaliação da dimensão semântica da obra de Manet acaba abrindo espaço para se repensar também as questões temáticas que possivelmente foram colocadas pelo academicismo. Questões essas que foram ignoradas e desprezadas diante do discurso modernista que tinha por fundamento ético a negação dessa dimensão semântica.

18 De acordo com Hal Foster: “Manet expõe a estrutura-memória da pintura europeia” (FOSTER, 2009, p. 184). No entanto, acrescentaríamos que Manet expõe, na verdade, a banalização dessa “estrutura-memória” porque os referenciais teriam sido corrompidos por modelos degenerados.

19 Sonia Gomes Pereira nos informa que o estudo dos modelos consagrados fazia parte do ensino das academias e que, por esse motivo, no século XIX, os novos meios de reprodução da imagem passaram a contribuir com a viagem a Roma (privilégio para poucos estudantes que podiam ter contato mais próximo com esse modelos). Além disso, o Louvre passou a obter lucro com a venda das cópias (feitas pela moldagem de gesso) que eram compradas pelas academias do mundo todo (PEREIRA, 2006).

20 A partir do século XVI já havia gravuras feitas a partir de pinturas consagradas sendo reproduzidas e difundidas. Certamente é preciso levar em conta que é somente a partir do século XIX que surge uma reprodução que pode ser denominada como industrial e “de massa” (para maiores informações sobre a relação entre a pintura retórica do século XVII e a circulação da tipologia figurativa por meio de gravuras veja: ARGAN, Giulio Carlo, 2004, pp. 16-21). Por outro lado, Carlo Ginzburg explica que já no século XVI a iconografia de Ticiano foi afetada por modelos rústicos oriundos de uma produção gráfica popular (GINZBURG, 2012, p. 119-141). No entanto, queremos deixar claro que o que estamos identificando como uma degeneração dos modelos iconográficos está muito mais relacionada à transformação da imagem em mercadoria e uma conseqüente banalização do procedimento de leitura visual do que simplesmente com a ampliação do acesso aos códigos figurativos eruditos à população menos letrada.

21 Consuelo A. Schlichta trata dessa acusação dizendo que “o artista bebeu em múltiplas fontes para elaborar seus quadros [...] um diálogo constante permanente com a História da Arte”. Cita também o Discurso sobre o plágio (publicado em Florença em 1888 na revista *l'Arte Della Stampa*), no qual Pedro Américo se defendeu desse tipo de acusação, para afirmar que tudo se justifica por esse “diálogo profícuo com a pintura internacional” (SCHLICHTA, 2009).

22 Antônio Souza Brandão diz que não havia conceito de plágio no século XVII “visto que todos os preceitos já estavam predeterminados na fonte retórica dos auctores que deveriam ser imitados [...] fonte de saber” (BRANDÃO, p. 307-317).

23 Ana Cavalcanti identifica esse procedimento na obra de Eliseu Visconti. Para produzir a figura de uma das sereias do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro utilizou como referência outra sereia pintada por G. Wertheimer e publicada na revista *Figaro-Salon* de 1888. Isso nos serve para especular sobre as relações entre a citação legitimadora da pintura erudita e o aparecimento da noção de direitos autorais (CAVALCANTI, 2002, p. 54-55).

24 Dentro da tradição da pintura europeia, o gênero histórico sempre teve o privilégio de assumir maiores proporções que os gêneros menores. No período maneirista e barroco, algumas pinturas históricas também chegaram a assumir dimensões colossais. No entanto no período rococó houve uma valorização de pinturas menores. O fato é que esse retorno à dimensão colossal no século XIX está associado a fatores distintos dos

períodos anteriores. No século XIX estará muito mais relacionado ao olhar das multidões e no século XVII à imponência do poder monárquico e da Igreja associado à ocupação das enormes salas dos palácios e catedrais.

25 Paul Barlow entende que a pintura histórica ainda sobrevive em filmes épicos tal como *Intolerance* de D.W. Griffith, de 1916 (BARLOW, 2005, p. 1).

26 Umberto Eco mostra que signos icônicos estereotipados são como “cãibras da percepção”, pois funcionam como convenções iconográficas institucionalizadas que dirigem a leitura visual e, poderíamos acrescentar, cega o olhar crítico (ECO, 1976, p. 109).

27 Maraliz de Castro Vieira Christo mostra como era importante para Pedro Américo essa associação entre personagens através da pose. Compara a figura do General Osório na monumental *Batalha do Avaí* com a figura de Carlos Magno na tela *Charlemagne traversant les Alpes* (1847) de Paul Delaroche e a figura do Duque de Caxias, também na tela *Batalha do Avaí*, com a figura do Duque de d’Aumale na tela *La Prise de la Smala d’abd el-Kader par le duc d’Aumale à Taguin* (1844). CHRISTO, 2007, pp. 163-168.

28 Vladimir Machado de Oliveira comprova esse interesse de Pedro Américo por esses “efeitos visuais que deslumbravam o público” ao resgatar a exibição da tela *Batalha do Avaí* numa rotunda de panorama em 1877 (OLIVEIRA, Vladimir Machado. 1877: A Polêmica pintura da *Batalha do Avaí* exposta em uma rotunda de panorama no Rio de Janeiro. In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Publicações EBA, 2012, p. 140).

29 Trata-se dos mesmos efeitos visuais surpreendentes que Argan identifica no *trompe l’oeil* dos tetos barrocos (ARGAN, 2004, p. 94-97), mas retirados da dimensão celeste e atraídos para a banalidade do cotidiano. Desse modo, o que no século XVII era um elemento que enriquecia e tornava a retórica da imagem ainda mais complexa, no século XIX associou-se ao automatismo do cotidiano e por isso acabou fazendo com que a surpresa do efeito fosse encarada como passa tempo onde qualquer complexidade retórica é indesejável. De acordo com Jonathan Crary (CRARY, 2012), no século XIX ocorreu uma radical mudança no modo de percepção visual e por isso suspeitamos que os efeitos surpreendentes do *Grito do Ipiranga* estejam muito mais próximos do sonambulismo perceptivo característico das ilusões criadas pelo cinema norte-americano do que da crise perceptiva que despertava um teto de Andrea Pozzo ou de Piero de Cortona. Diante da tela de Pedro Américo ou numa sala de projeção de cinema, qualquer crise que afete a superficialidade da narrativa será encarada como uma obstrução do entretenimento.

30 Benjamin Buchloh utiliza justamente L.H.O.O.Q. de Duchamp para definir o princípio fundamental da apropriação como um procedimento de confiscar um ícone da história da cultura, mas degenerado pela perda de sua aura devido à reprodução em massa. Buchloh (fundamentado no pensamento de Walter Benjamin) indica que esse processo resulta de uma mudança no modo de percepção desses modelos que são identificados como bens de consumo (BUCHLOH, 2000, pp. 180-181).

31 O termo *pompier* está sendo utilizado aqui para designar obras produzidas no século XIX cuja temática envolvia esse gosto historicista difundido nas massas por meio das grandes exposições universais (LÉCHARNY, 1998).

32 Neste caso, uma erudição banalizada, semelhante ao que a História do Design identificou na ornamentação eclética do mobiliário no século XIX.

33 Rafael Alves Pinto informa que *Pax et Concordia* foi pintada num período de decadência do prestígio de Pedro Américo e que ele teria inserido o *Grito do Ipiranga* com intuito de divulgar seu “currículo” para os novos dirigentes do Brasil (PINTO, Rafael Alves).

34 Nas palavras da curadora Anne d’Harnoncourt sobre Duchamp: “sentíamos que a obra dele é mais como um quebra-cabeça figurativo que você tenta montar; é uma rede, com muitos fios e muitas peças, com que é possível criar vários temas, fazer diversas conexões. Sempre achei muito perigoso categorizar e dizer que Duchamp apenas se interessava por isso ou aquilo, porque na hora em que você diz isso, alguma coisa aparece de surpresa (...) um número infinito de nexos com muitas outras coisas na obra” dele mesmo “e muitas outras obras, de outros artistas”. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist (OBRIST, 2008, p. 218).