

## INTELECTUAIS, POLÍTICA E CULTURA VISUAL NO CHILE OITOCENTISTA

VALÉRIA ALVES ESTEVES LIMA\*

Que as imagens tenham sido largamente utilizadas pelas elites e sociedades americanas após os movimentos de independência é fato já plenamente aceito pela historiografia. Compreendidas, por dirigentes dos movimentos revolucionários e pelos primeiros gestores das jovens nações, como meio de consolidar e socializar noções como identidade, nação, pertencimento etc, as imagens foram largamente empregadas como mecanismos de identificação e propaganda, além de servir como motivação para debates políticos e provocar reflexões de diversas ordens.

Se, por um lado, tal presença e utilização é realidade unanimemente aceita, um pouco mais complexas são as formas de operacionalização desses mecanismos, permitindo aos estudiosos abordar a questão por diferentes ângulos. Trata-se, em realidade, de um tema multifacetado, que vem se beneficiando das discussões epistemológicas e metodológicas que, nas últimas décadas, tem levado à revisão de estatutos e paradigmas das disciplinas relacionadas ao estudo das imagens. Os debates em torno dos Estudos Visuais e as contribuições da Geografia da Arte são exemplares nesse sentido e permitem refletir a respeito de uma parcela importante da produção iconográfica em países latino-americanos ao longo do século XIX, nomeadamente, aquela que foi intencionalmente produzida e/ou associada aos projetos de construção da identidade nacional nas novas repúblicas, bem como no Brasil monárquico pós-independência. Deixando de lado a discussão teórica em torno dos estudos visuais<sup>1</sup>, começando pela nomenclatura e abrangência do campo, podemos considerar que a produção imagética na América oitocentista se beneficia da proposta que está na base desses estudos e que revê a ideia do estatuto das imagens, relativizando a importância de critérios como qualidade artística ou hegemonia natural de determinados meios de elaboração de imagens sobre outros. A noção ampliada de uma *cultura visual* como sendo o objeto de estudos desse campo permite, por exemplo, rever o papel da iconografia produzida por viajantes em todas as partes do território americano. O fato de que grande parte da produção

---

\* Universidade Metodista de Piracicaba – Curso de História. Doutorado em História Social da Cultura – UNICAMP.

<sup>1</sup> Uma boa introdução ao tema encontra-se em KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**. Uberlândia, v.8, nº12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

de imagens nesse contexto tenha sido elaborada por artistas e profissionais estrangeiros acabou por constituir uma tradição de estudos da iconografia relacionada ao Novo Mundo que é, de certa forma, inédita, uma vez que em nenhum outro contexto, salvo a experiência americana, parece ter sido o termo *iconografia de viajantes* aplicado ao estudo das imagens artísticas. Tal conceito remete para uma visão eurocêntrica da história da arte, que dificulta a inserção da produção artística realizada em ambientes americanos no conjunto da história da arte mundial. Poderíamos, talvez, pensar no destino de uma produção “sem lugar” no interior dos parâmetros tradicionais da disciplina da história da arte, ainda que muitas iniciativas de estudiosos dessa área tenham alterado de forma significativa esse quadro nos últimos anos. Mesmo assim, soa confortável que essas imagens possam adquirir condições mais propícias de análise no interior dos estudos visuais, desobrigadas de pagar o tributo devido ao estatuto tradicional da “obra de arte”.

Do mesmo modo, vale incorporar, nessa análise, as proposições da geografia da arte, que ampliam significativamente as possibilidades de pensar a produção artística e visual aqui referida. Segundo Thomas DaCosta Kaufmann (2004: 7-13), as questões relacionadas à nova geografia evidenciam o papel de fatores ambientais (aí incluídos aspectos sociais, econômicos, psicológicos e materiais) nas transformações registradas em âmbitos artísticos e visuais. Considerando que produtores, obras e receptores estão igualmente condicionados por questões históricas (relacionadas ao *tempo*) e geográficas (relacionadas ao *lugar*) e que, na verdade, tais condicionantes estão longe de poderem ser pensados isoladamente, a geografia tem progressivamente ocupado um lugar de referência para a compreensão de processos artísticos. Nesse sentido, colocam-se como questões da geografia da arte saber

*(...) how art is related to, determined by, or determines – or is affected by or affects – the place in which it is made; how art is identified with a people, culture, region, nation, or state; and how art in various places is to be interrelated, through diffusion or contact. They [geographical considerations] raise concerns about how areas of study are to be delimited, spatially as well as chronologically.* (KAUFMANN, 2004: 7-8)

Tais preocupações vão ao encontro das necessidades dos estudos de imagens produzidas nas repúblicas americanas nos Oitocentos, considerando que tais condutas evitarão o risco de estabelecer conclusões premeditadas e generalizantes a respeito desse *corpus*. É preciso destacar que a atuação de estrangeiros na América não esteve limitada ao mapeamento

e identificação do território nos limites das ciências naturais e humanas, o que teria dado origem à citada *iconografia de viajantes*, mas estiveram diretamente vinculados aos propósitos políticos das elites locais atuantes no contexto da independência americana. Um complexo mecanismo de transferência e apropriação de ideias, homens e modelos marcou a história dos Estados americanos ao longo de todo o século XIX, impondo a urgência de considerar as questões propostas pela geografia da arte. Às influências já presentes no território desde os tempos coloniais vieram se juntar os propósitos das novas elites, preocupadas em elaborar discursos fundacionais que demarcassem a oposição ao espanhol e ao passado colonial, ao mesmo tempo em que se viam na urgência de fundar uma cultura própria a partir de elementos estranhos. Constituiu-se, assim, uma iconografia de caráter político que, por suas características específicas, não se pode compreender sem as devidas considerações a respeito do tempo e lugar(es) de sua produção, atuação e circulação.

Em grande parte dos casos, as propostas de readequação sociopolítica levadas a cabo nesses contextos apoiavam-se na reelaboração de referências culturais, mediadas pelas produções artísticas e literárias que ensaiavam uma autonomia compartilhada com a inevitável presença de modelos europeus no imaginário social e no repertório intelectual das elites políticas. A apropriação de correntes artísticas e intelectuais europeias e sua integração aos projetos nacionais foi a marca registrada dos esforços de construção de identidade em países como o Chile, onde uma elite ilustrada liberal assumira a condução desse processo a partir da década de 1820.

Este trabalho trata de um aspecto da transferência de modelos e da atuação de artistas estrangeiros na república chilena, buscando indicar a propriedade de analisá-lo a partir das referências teóricas acima esboçadas. Trata-se de uma reflexão ainda em desenvolvimento e, portanto, sem conclusões que se possam consideradas completas.

### **O intelectual e o artista**

Santiago do Chile, 1843. Um intelectual e um artista. Domingos Faustino Sarmiento e Raymond Quinsac de Monvoisin. Dois estrangeiros em terras chilenas, conectados pelos estreitos laços que uniam, na época, a intelectualidade latino-americana e europeia em torno dos projetos desenvolvimentistas empreendidos pelo novo governo, instaurado em 1842.

Monvoisin chega ao Chile no ano seguinte à posse do presidente Manuel Bulnes, cujas iniciativas renovadoras incluíam importantes projetos relacionados à educação e instrução do povo chileno. Entre os projetos da chamada *Geração de 42* estava a aproximação entre o Chile e a experiente Europa, nomeadamente a França, de onde acorriam ideias, intelectuais e artistas comprometidos com os projetos do governo Bulnes. Desde as últimas décadas do século XVIII e, sobretudo, no momento de afirmação e consolidação dos novos Estados americanos, foi comum encontrar membros das elites crioulas em centros europeus, principalmente em Paris. Tal condição permitiu a Monvoisin contar com um forte incentivo para sua vinda ao Chile. No final da década de 1820, o pintor, que residia em Paris desde 1816, conheceu Mariano Egaña, Encarregado de Negócios do Chile em Paris, dando início a um intenso contato com intelectuais e políticos chilenos que acabaria por levá-lo à América. A alguns jovens chilenos residentes na cidade, Monvoisin deu aulas de desenho, além de realizar retratos de todas essas personalidades, alguns dos quais tiveram uma circulação no ambiente santiaguino a partir do final dos anos 1820. Tais contatos constituem, assim, um elemento fundamental para a compreensão das relações artísticas que mais tarde se desenvolveriam em Santiago, sob a influência de Monvoisin.

Determinante, porém, para sua vinda foi a atuação de Francisco Javier Rosales, que dirigia a Legação Chilena em Paris no ano de 1842, quando se efetivaram as condições para a sua viagem. Favorecido por um contexto de estabilidade política que inspirava realizações no campo da educação e da cultura, o governo Bulnes havia, no ano anterior, dado os primeiros passos para a organização de uma escola de desenho aplicado às artes e à indústria, bem como de uma escola de pintura, enviando à Europa o jovem Antonio Gana. Financiada pelo governo, Gana faria estudos de belas artes na França, a fim de se capacitar para assumir a condução dos estabelecimentos acima citados. Em meio ao cumprimento desse objetivo, porém, Rosales resolve apresentar e defender o nome de Monvoisin ao governo, sugerindo que sua presença seria garantia do sucesso dos empreendimentos planejados pela administração Bulnes, pelo simples fato de ser francês e acumular significativa experiência nos meios artísticos europeus. No início de 1842, Monvoisin elabora o projeto para a organização de uma escola de pintura, escultura e arquitetura em Santiago, que logo foi

encaminhado por Rosales ao Ministro das Relações Exteriores do Chile, efetivando as condições oficiais de seu projeto americano.

Deste modo, a presença de Monvoisin no Chile está relacionada com o projeto oficial de organizar ali uma escola de desenho e pintura, bem como desenvolver o gosto pelas belas-arts entre a sociedade chilena. Ressentiam-se os intelectuais e políticos locais de que, no Chile, não se havia ainda verificado a formação de artistas que pudessem enriquecer os templos e salões chilenos com “produções nacionais”, o que imaginavam poder corrigir com a presença de tão notável mestre das artes. Contrariando as expectativas dos meios oficiais chilenos, porém, Monvoisin abandonou o projeto oficial de uma escola de desenho e pintura, optando por uma carreira de grande sucesso entre as elites daquele país, onde permaneceu até 1857.

Sarmiento, por sua vez, acompanhara de perto a ascensão de Bulnes ao poder e a implementação de medidas destinadas a elevar o nível intelectual e cultural da sociedade chilena. Exilado no Chile desde 1840, pela segunda vez, o escritor torna-se uma das personalidades mais destacadas do meio intelectual em Santiago, tendo fundado dois periódicos, publicado sua clássica obra *Facundo ou Civilização e Barbárie* (1845) e viajado, a mando do governo chileno, por diversos países americanos, europeus e também pela África, entre os anos de 1845 e 1848. Dessa experiência resulta a obra *Viagens por Europa, África e América* (1849).

A atuação intelectual e política de Sarmiento no Chile valeu-se da imprensa como ferramenta e suporte primordial. Reconhecia a alta reputação da imprensa chilena a partir da década de 1840 e afirmava sua importância para o sucesso dos empreendimentos oficiais promovidos pelo novo governo, funcionando como uma força capaz de concretizar os projetos que animavam as mentes de muitos. Em suas palavras, “(...) son raros los casos en que un escritor puede imprimir a una sociedad su pensamiento propio pero *es condición de la prensa tomar de la sociedad las ideas que están en germen e incubarlas, animarlas y allanarles el camino para que marchen*” (SARMIENTO, 2006: 199). Tomando a imprensa como sujeito, parecia que Sarmiento se escondia por trás de uma condição de suposto anonimato para expressar suas ideias e defender suas opiniões, elas próprias já latentes, “em germe”, na sociedade. No que se refere à crítica de arte, é inegável que a imprensa chilena estava, na

época de Sarmiento, sinalizando o que Dario Gamboni identifica como a emergência de um “polo jornalístico” no interior de um processo de profissionalização da crítica de arte ao longo do século XIX (GAMBONI, 1991: 10). Era nas páginas dos principais periódicos da época que se travavam os debates e noticiavam-se as ocorrências relacionadas aos mundos da arte nos contextos das novas repúblicas americanas, bem como no reduto monárquico brasileiro. Artistas, intelectuais e políticos exerciam, a um só tempo, suas funções específicas no mundo cultural latino-americano e o papel de críticos de arte, perfil apenas tardiamente definido no continente.

Nesse contexto, Sarmiento é considerado o fundador da crítica de arte na Argentina e é como redator de artes de *El Progreso*, em Santiago, que o intelectual argentino vai noticiar, em uma série de escritos, os fatos relacionados à presença de Monvoisin no Chile e ao episódio da exposição por ele realizada no início de março de 1843.<sup>2</sup>

### **O artista e as obras: a Exposição na Universidad de San Felipe**

Ao findar o mês de janeiro de 1843, Monvoisin chegava à cidade de Santiago do Chile, procedente de Buenos Aires. Trazia em sua bagagem uma coleção de mais de uma dezena de trabalhos de sua autoria. Pouco mais de um mês depois da chegada do artista ao Chile, nove deles seriam expostos nas antigas dependências da *Universidad de San Felipe*, configurando o momento consagrado pela historiografia e pela crítica chilenas como a primeira exposição de arte realizada no país. Para além do impacto contemporâneo provocado pela mostra, seu lugar na história da arte local parecia ainda assegurado nas palavras do destacado artista chileno Pedro Lira, o qual, em carta escrita no dia 10 de setembro de 1900, insistia na avaliação do evento como “uno de lós más sensacionales hechos artísticos de la época”<sup>3</sup>.

Naquela ocasião foram apresentadas ao reduzido e, segundo os pareceres da época, desinformado público santiaguino, as seguintes obras: *Ali Pachá e Vasiliki*, *Branca de Beaulieu*, *Nove Termidor*, *Heloísa no sepulcro de Abelardo*, *Joana de Arco*, *Mendigo*

<sup>2</sup> Sobre os contatos entre Sarmiento e Monvoisin e os artigos publicados em *El Progreso*, ver: GARCÍA MARTÍNEZ, 1963, p. 45-55.

<sup>3</sup> CARTAS de Don Pedro Lira a M. Ernest Labadie. *Revista Chilena de Historia y Geografía*. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitária, enero-junio 1948, p.12.

espanhol, *Menino parisiense pescando*, *Missa católica* (esboço) e *Aristomenes*. As páginas do periódico *El Progreso*, publicado diariamente na capital, noticiaram entusiasticamente a exposição, dando continuidade ao destaque já registrado em edições anteriores à presença do renomado francês entre o tímido meio social chileno, como exemplifica a seguinte notícia:

*O Sr. Monvoisin, um dos primeiros retratistas de Paris e uma das maiores reputações artísticas como pintor de história, está para chegar ao Chile. (...) As artes liberais no Chile farão uma aquisição importantíssima com o Sr. Monvoisin, e seus talentos poderão consagrar-se a ilustrar uma multidão de assuntos nacionais, dignos de exercitar o pincel dos grandes mestres europeus.*<sup>4</sup>

Assim como a experiência europeia do artista era garantia da eficiência de sua presença e obras, lamentava-se na imprensa a reduzida capacidade do público para o exercício da leitura temática e também formal das obras apresentadas, considerando que, como destaca Pedro Lira em documento já citado, “(...) éramos en esa época casi bárbaros, desde el punto de vista artístico”. Quanto à primeira afirmação, pode-se dizer que as obras expostas eram exemplares do melhor da produção de Monvoisin, formado entre o neoclassicismo pós-davidiano e o romantismo das primeiras décadas do século XIX. Temas históricos, literários e mitológicos preenchiam telas de grande formato e encantavam os olhares dos visitantes, a quem ofereciam a possibilidade de uma experiência estética certamente nova. Até então, os grandes formatos estavam reservados na arte local aos temas religiosos e, ainda assim, não costumavam receber a intensidade das cores e a complexidade dos arranjos estilísticos que lhes oferecia o artista francês. É quase certo que não os pudessem compreender: nem os arranjos, nem os temas... Por fim, entre os fatores que explicariam o sucesso da exposição, resta ainda creditar algum papel ao “capital pessoal” de Monvoisin. Sua trajetória nos meios artísticos parisienses, ainda que encerrada em clima de desacordo e descrédito, permitia-lhe oferecer ao público americano um currículo que incluía premiações acadêmicas, um período de estudos em Roma, a convivência com destacados artistas do cenário francês (Guérin, Ary Scheffer, Delacroix, Géricault, entre outros) e, o que talvez fosse sua moeda de maior valor, as relações com a corte e a realeza francesas. Dando continuidade aos trabalhos realizados para diversos membros da nobreza francesa desde os anos de sua formação acadêmica, sob a Monarquia de Julho Monvoisin participa do grande projeto museológico de Louis Philippe em Versalhes, executando uma série de retratos de reis merovíngios e de marechais franceses.

<sup>4</sup> Un gran artista en Chile. *El Progreso*, Santiago de Chile, p.1, 15 de janeiro 1843.

Um desentendimento com Alfonse de Cailleux, figura eminente nos meios museológicos franceses, afastou Monvoisin do projeto de Versalhes e impôs a urgência de uma mudança de rumos na vida do artista: *persona non grata* no cenário francês, o artista faria brilhar os olhos de uma elite que investiu em sua vinda, na expectativa da solução de problemas e carências que obstruíam o desenvolvimento da ainda jovem república. A exposição nas dependências da *Universidad de San Felipe*, tradicional foco da intelectualidade chilena desde os tempos coloniais, demonstrava ser um promissor começo.

A respeito do impacto da exposição, segundo Josefina de La Maza, estudiosa da arte chilena e que analisou o material publicado sobre o evento, ainda hoje é difícil definir com exatidão em que teria consistido tal êxito. Em suas palavras, “¿Fue un triunfo artístico o social? ¿Fue la obra de Monvoisin comprendida desde un punto de vista artístico o las obras presentadas sólo desataron los deseos de autorepresentación de la elite chilena?” (DE LA MAZA CHEVESICH, 2012).

### **A exposição e a crítica: educação visual da sociedade chilena**

A mostra organizada com as obras trazidas na bagagem de Monvoisin provocou algumas ações significativas no que se refere à cultura artística e visual da sociedade santiaguiana da primeira metade do século XIX. Como já foi mencionado, a crítica da época e escritos posteriores insistiam na incapacidade demonstrada pelo público local no sentido de compreender o que estava se passando: desde o significado da presença de Monvoisin no país até a compreensão de suas obras, tudo estava por ser esclarecido ao povo que uma elite ilustrada desejava, ao seu modo, instruir.

No mesmo dia da inauguração da mostra - 04 de março de 1843, o jornal *El Progreso* publicava uma descrição das telas expostas nas salas da Universidad de San Felipe, cujos temas eram apresentados ao público curioso e ainda desprovido de tal repertório. Pequenos verbetes resumiam a história do personagem ou evento representado, especificando o momento escolhido pelo artista para a tela em questão. Mesmo os trabalhos de temáticas menos específicas, como *Menino parisiense pescando* e o esboço de *Missa católica* são objetos de descrição pelo autor do artigo. Para o primeiro deles, lê-se:

*Es costumbre en Paris entre los niños del pueblo desnudarse y sentarse en los botes de las lavanderas a pezcar con caña: ese cuadro representa a uno de esos*

*pobrecillos lazaronis de la sociedad parisiense. A lo léjos se divisa el Puente-Nuevo del Sena y la estatua de Enrique IV.*<sup>5</sup>

Tal explicação permitia ao público acercar-se de um costume prosaico entre os franceses de determinada camada social, bem como identificar referências arquitetônicas e artísticas de significativa importância no contexto urbano da cidade. Para as demais telas, além da explicação mencionada, algumas delas contaram com outro cuidado dos editores de *El Progreso*. Durante todo o restante do mês, foram publicados, na forma de folhetins, textos relacionados às telas de Monvoisin, como o romance *Blanche de Beaulieu* e um longo escrito sobre Ali Pachá, personagens de algumas das telas expostas.<sup>6</sup> Tais iniciativas, provavelmente ligadas ao nome de Sarmiento, indicam a preocupação dos intelectuais ativos no governo Bulnes no sentido de promover a instrução e, no caso específico da exposição das obras artísticas de Monvoisin, a formação do gosto entre a sociedade chilena. Nesse sentido, ganha especial significação o artigo assinado por Sarmiento e publicado um dia antes da abertura da exposição, com o título *Pinturas del Sr. Monvoisin*<sup>7</sup>.

Como já destacado, a vinda de Monvoisin para o Chile, no interior do quadro que a configurou, deve ser entendida como projeto de uma elite que já vinha há tempos ensaiando uma forma de se autorrepresentar e, em paralelo, reafirmar a especificidade de uma “consciência nacional” chilena<sup>8</sup>. No artigo, ao declarar que o público de Santiago não possuía elementos para admirar “as criações da inteligência do artista”, Sarmiento descortina um cenário no qual estavam em evidência questões como o estatuto dos gêneros artísticos e sua “funcionalidade” nos projetos da elite chilena, aspectos do mecenato no Chile oitocentista e da formação do gosto entre a sociedade local, a incipiente condição da crítica de arte no período e, em especial, o papel da arte para o amadurecimento político da nação chilena.

Entre outros aspectos, Sarmiento aproveita o artigo para passar a limpo um incômodo que sentia como estrangeiro no Chile. Em *Recuerdos de Provincia*, obra autobiográfica publicada neste mesmo país em 1850, o escritor argentino queixa-se, com frequência, do desprezo com que era tratado e do ódio que lhe era dirigido, ao qual sempre respondia com

<sup>5</sup> *El Progreso*, Santiago de Chile, 4 de março 1843.

<sup>6</sup> O romance, de autoria de Alexandre Dumas (1826), foi publicado nas edições de 10 e 11 de março e o texto sobre Ali Pachá, nas edições entre 21-24 e 27-29 do mesmo mês. É bem provável que a autoria e iniciativa de publicação destes escritos sejam do próprio Sarmiento, considerando que era o redator de arte do jornal.

<sup>7</sup> *El Progreso*, Santiago de Chile, 3 de março 1843.

<sup>8</sup> Sobre este tema, ver: KREBS, 2009, p. 3-22.

ressentimento e revolta. Na crítica, porém, destaca: “vivimos en la época feliz en que todos los hombres se sirven unos a otros, *en que un extranjero puede por su mérito ser más acatado que un nacional*” (SARMIENTO, 1948- : 129). Ao contrário do que acreditava ter sido o seu caso, não consta que Monvoisin houvesse sofrido com a pecha de “estrangeiro”, tendo sido imediatamente acolhido justamente pelo fato de trazer, naquele momento, um pouco da Europa e de seus atributos artísticos para as terras americanas. Rompiam-se, ao que indica sua fala, as fronteiras geográficas que poderiam tornar a experiência de Monvoisin no Chile um pesadelo, tal como afirmava a seu respeito. Para a arte, naquele instante, pareciam abrir-se as portas da ilustração comandada pela elite dirigente, à qual Sarmiento decerto pertencia e com a qual colaborou intensamente. Os continentes se uniam, como única alternativa para a superação do atraso.

Curiosamente, quando fala de arte, Sarmiento isenta-se da responsabilidade de um crítico, assumindo apenas aquela de um jornalista que, no caso do artigo publicado no dia 03 daquele mês, tinha “el deber indispensable de hablar del señor Monvoisin y de sus obras, que muy pronto verá el público” (SARMIENTO, 1948- : 126). Ao longo do artigo, porém, Sarmiento dá provas de um conhecimento muito superior ao que buscava demonstrar, o que, de resto, estaria muito mais de acordo com sua trajetória anterior. Desde 1836, em San Juan, sua província natal, possuía importantes contatos com as artes plásticas, literárias e dramáticas, tendo conhecido e convivido com vários artistas, como Benjamín Franklin Rawson, Gregorio Torres, Ataliva Lima e sua própria irmã, Procesa Sarmiento, a qual teria aulas de pintura com o próprio Monvoisin. Sendo assim, seria no mínimo ingenuidade acreditar em Sarmiento, quando afirma: “no entendemos nada de pintura, ni tenemos más fundamentos para hablar de este arte sublime (...)” (IDEM: 125). Em que lugar, ou melhor, de qual lugar pretendia Sarmiento, então, falar ao público chileno? De que modo podemos entender a maneira como o escritor caracteriza a incipiente crítica de arte veiculada nos periódicos da época?

É possível, de resto, reconhecer nas entrelinhas do citado artigo algumas questões nada superficiais relativas à história da arte e, sobretudo, à teoria da pintura. Logo no início, Sarmiento reconhece o diferencial da formação de um pintor de história, capaz de executar uma pintura que está além da simples cópia de “objetos materiais” e manifesta o verdadeiro

“poder criador” do artista: sua imaginação. Afirma, nesse sentido, que “o senhor Monvoisin é um pintor histórico; *seu talento é, por conseguinte, criador*, e está muito longe de achar-se reduzido àquela simples sagacidade que basta para fazer cópias de objetos materiais” (IDEM: 124). Com esta observação, o autor identifica claramente a diferença entre a simples cópia e a capacidade atribuída aos verdadeiros artistas desde, pelo menos, os escritos renascentistas. A imaginação, capaz de superar o estágio da desejada imitação de modelos, surgia como o bem a cultivar entre os novos representantes do gosto e da prática artística no país. O desejo de dar forma visual aos “temas nacionais” enfrentava o aparente paradoxo de partir de modelos exógenos. Como sabemos, porém, esta situação era apenas aparentemente paradoxal, uma vez que o referente europeu inspirava e despertava, ainda, as representações associadas aos projetos da elite que dirigia o processo de renovação chilena.

Não é por outro motivo, portanto, que Sarmiento elogia a pintura histórica e destaca seu poder de ser a expressão da “alma social”. Essa capacidade da pintura histórica de condensar, na tela, a essência da “alma social” certamente atendia ao projeto de fazer das artes expressões da política de seu tempo. Assim, afirma que:

*Este é um dos esforços mais difíceis da pintura e que, em verdade, possui maior mérito, porque é uma coisa verdadeiramente surpreendente dotar de vida uma tela e eternizar sobre ela aqueles momentos passageiros, porém terríveis, que preenchem a história dos povos, aqueles momentos em que as grandes paixões sacodem e agitam a alma de grandes massas e põem em conflito com elas, a grandes e altas inteligências. Aqui [na pintura histórica], pois, não é a vida nem as paixões de um homem o que se pinta; não é uma fisionomia, não é uma alma, mas a vida, a fisionomia, a alma de todo um povo, essa **alma social**, permita-se-nos a expressão, que abre caminho e se mostra nos grandes acontecimentos (IDEM: 125. Grifos meus).*

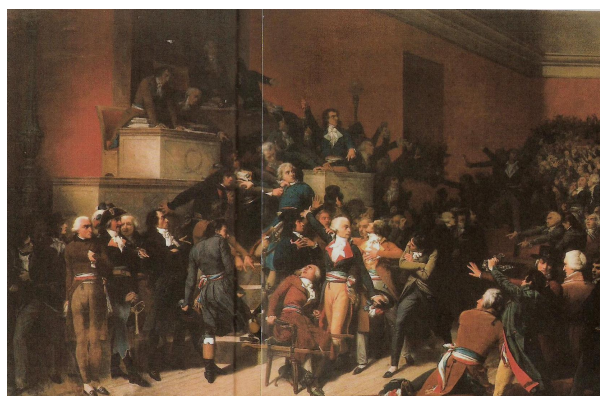


Fig. 1 – 9 Termidor, 1835, ost, 166 x 260 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Sarmiento dirige-se, certamente, à tela *9 Termidor* (Fig.1), exemplar do mais elevado conceito de pintura histórica que longamente expõe em seu artigo. Dedicada ao tema da queda de Robespierre e ao final do período do Terror durante o processo revolucionário francês, a tela oferece ao público uma experiência visual ímpar: a de testemunhar a tensão do episódio, a elevação de ânimos, o êxtase das massas, as paixões estampadas nas fisionomias dos personagens, enfim, o calor do episódio. Sarmiento certamente acreditava que a tela pudesse cumprir seu papel didático-pedagógico, agregando a seu indiscutível potencial expressivo as explicações preparadas para serem publicadas no dia seguinte. No entanto, lamenta que

*a multidão aplaude muito mais, no entanto, as cópias literais do que essas obras de criação, a que chamaremos 'interpretações'; mas acreditamos que o julgamento do público não é competente nessa matéria. A multidão pode muito bem julgar o mérito das imitações, mas não o mérito das obras que são criações da inteligência do artista; porque, para isso, é preciso compreender as paixões, saber o que motivou sua emergência, conhecer o modo como atuam [as paixões] sobre a fisionomia, e nenhuma dessas coisas devem ter sido objetos especiais de estudo da multidão, uma vez que as realidades materiais nada disso exigem e suas cópias podem, por conseguinte, ser facilmente julgadas por todos. (...) O quadro do 'Nueve de Termidor' é, por exemplo, menos elogiado do que o do 'Pescador'.* (IDEM: 126)

A tela a que se refere o autor (Fig.2), cuja localização é atualmente desconhecida, oferecia aos olhos do público uma cena de reduzidos apelos narrativos, o que parecia a Sarmiento colocá-la em situação indiscutivelmente inferior à tela histórica dedicada ao episódio revolucionário do 9 Termidor, ainda que o avaliasse como *precioso*, no que tange ao naturalismo da representação.



Fig. 2 – *Menino Pescando* (sem dados; obra desaparecida).

É curioso, todavia, que Sarmiento se refira aos movimentos do público antes mesmo que a exposição estivesse oficialmente aberta. Podemos arriscar, neste caso, duas hipóteses: Sarmiento antecipa o comportamento do público, ciente de suas escolhas e gostos anteriores, ou apoia-se nas opiniões que já teriam sido manifestadas a respeito dos quadros pelos observadores que, eventualmente, já as tivessem admirado. Ainda não temos dados para fazer afirmações mais fundamentadas sobre essa questão, mas seria igualmente curioso que esses observadores privilegiados carecessem da qualidade de olhar e julgamento estético de que Sarmiento se lamenta, uma vez que, muito provavelmente, pertenciam às elites que promoveram a vinda de Monvoisin e estavam em contato com o artista e suas obras desde o momento de sua chegada.

Por outro lado, talvez reconhecesse, lamentando, que tal visão era tudo o que os “olhos sociais” poderiam enxergar naquele momento. Ainda assim, arrisca dizer que se sentia movido a escrever mais sobre as obras, no intento de diminuir o estado de ignorância que atingia o público em geral:

*Ahora más que nunca lamentamos la ignorancia en que nos creíamos los americanos con respecto a las bellas artes; si fuéramos capaces de algo en este ramo, emprenderíamos una serie de artículos sobre las pinturas del señor Monvoisin, y que el público todo gustaría por tener delante los modelos.*<sup>9</sup> (IDEM: 129)

Crítico da ideia da “arte pela arte”, Sarmiento via na presença de Monvoisin em Santiago e, sobretudo, nas obras que expunha ao público local, uma oportunidade ímpar de despertar na juventude chilena e no público em geral o gosto pelas belas artes. Lamentava, no artigo, que a maior parte do público não pudesse ainda compreender o real valor das imagens que tinham diante de si, prisioneiros de um gosto que esperava da pintura o correto exercício da imitação do real. Ainda assim, acreditava que o ensino e a presença de obras de qualidade na cidade poderiam criar um “clima artístico” capaz de atualizar e transformar a sociedade local, parte do projeto de uma América civilizada que superaria o passado de barbárie que insistia em atormentá-la.

---

<sup>9</sup> Parece claro, diante desta declaração, que os verbetes explicativos publicados no mesmo periódico no dia seguinte à publicação deste artigo, dia da abertura de exposição de Monvoisin, são de autoria do próprio Sarmiento.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

### Referências bibliográficas

DE LA MAZA CHEVESICH, Josefina. **Llevando la luz al país de los ciegos. La llegada de Raymond Q. Monvoisin a Chile en 1843** (mimeo, 2010).

FELIÚ CRUZ, Guillermo. La sociedad chilena que conoció Monvoisin. VVAA. **Exposición de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870)**. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, abril de 1955, p. 7-23.

GAMBONI, Dario. Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle. **Romantisme**, n. 71 (1991-I), p. 9-17.

GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. **Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

\_\_\_\_\_. **Sarmiento y el arte de su tiempo**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.

GONZÁLES, Francisco Colom (ed.). **Relatos de Nación**. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 2005.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. **Toward a Geography of Art**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2004.

KREBS, Ricardo. Orígenes de la conciencia nacional chilena. **Nación y Nacionalismo en Chile: Siglo XIX** / Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (ed.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 3-22.

PEREIRA SALAS, Eugenio. **Estudios sobre el arte en Chile Republicano**. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

**Revista Chilena de Historia y Geografía**. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, enero-junio 1948.

SANCHEZ DE BUSTAMANTE, Samuel. **Sarmiento y las artes plásticas**. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo/Dpto. Extensión Universitaria, 1965.

SARMIENTO, Domingos Faustino. Cuadros de Monvoisin. **Obras Completas de Sarmiento**, v. 2 – Artículos críticos y literarios (1842-1853). Buenos Aires: Luz del Día, 1948-, p. 124-129.

\_\_\_\_\_. **Recuerdos de Provincia**. Buenos Aires: Agebe, 2006.