

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

IOHANA BRITO DE FREITAS

CORES E OLHARES NO BRASIL OITOCENTISTA:
os tipos negros de Rugendas e Debret

NITERÓI

2009

IOHANA BRITO DE FREITAS

CORES E OLHARES NO BRASIL OITOCENTISTA:
os tipos negros de Rugendas e Debret

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História Contemporânea I

Orientador: Prof. Dr. RONALD JOSÉ RAMINELLI

NITERÓI

2009

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F866 Freitas, Iohana Brito de.
Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de
Rugendas e Debret / Iohana Brito de Freitas. – 2009.
143 f. ; il.
Orientador: Ronald José Raminelli.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de
História, 2009.
Bibliografia: f. 136-143.

1. Arte – Brasil – Século XIX. 2. Debret, Jean Baptiste, 1768-
1848. 3. Rugendas, Johan Moritz, 1802-1858. 4. Negro na arte. I.
Raminelli, Ronald José. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia III. Título.

CDD 709.81

IOHANA BRITO DE FREITAS

CORES E OLHARES NO BRASIL OITOCENTISTA:
os tipos negros de Rugendas e Debret

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História Contemporânea I

Aprovada em ____ de _____ de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. RONALD JOSÉ RAMINELLI – Orientador
UFF

Prof.^a Dra. ANA MARIA MAUAD
UFF

Prof.^a Dra. MARIA INEZ TURAZZI
MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS

Prof.^a Dra. ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI
EBA -UFRJ

Niterói
2009

AGRADECIMENTO

Sempre soube que gratidão é difícil de expressar em palavras, mas se assim tem de ser, assim será. Agradeço então à minha querida mãe pelo amor, compreensão, incentivo e exemplo de força e determinação. Ao meu pai, por ser simplesmente o melhor pai do mundo. À minha tia Fátima e meu tio Francisco, meus segundos pais, por me receberem com tanto carinho e dedicação durante todos os anos da faculdade, contornando pacientemente as crises e me proporcionando muitas alegrias. Enfim, agradeço a toda família pelo incentivo, pela acolhida (principalmente os lanchinhos da vovó no final da tarde) e pela torcida.

Ao Jorge, meu esposo, amigo e companheiro, agradeço o colo, a calma, o carinho e tudo mais que tem me proporcionado em nossa viagem pela vida, principalmente por acreditar sempre e nunca perguntar “está acabando?”. Aos felinos-filhotes Rugendas (por que será?) e Smurfete, por dividirem horas e mais horas na frente do computador, sempre a meu lado.

Aos amigos queridos – àqueles de longa data, aos que conheci no percurso da “história” e aos mais recentes (ou nem tão recentes assim...) – que me “obrigaram” a respirar fora da dissertação, me apoiaram e animaram nas horas em que quase não acreditava mais. Especialmente à Fernanda, pelas trocentas leituras (por falar nisso, não fique com bronca do Debret ou do Rugendas, eles não tiveram culpa), verificações de coesão, coerência, ponto, vírgula e muitas interrogações... Amiga de todas as horas, meu anjo da guarda.

Agradeço à querida professora e amiga Martha Abreu e à professora Ana Mauad, o apoio, as críticas e sugestões por ocasião da qualificação. Em memória, à professora Fátima, que sabiamente afirmou: “a vida é feita de escolhas”. E se tenho que me orgulhar de alguma escolha, que seja a do orientador e mestre Ronald Raminelli. Devo a este professor parte importante da minha formação acadêmica: foi ele que me despertou para o mundo das imagens, me fez redescobrir o ofício e persistir; desde a graduação, orientou minha pesquisa com toda competência e brilhantismo. Com paciência e amizade, tratou as inseguranças de uma jovem historiadora e os (milhares) de atrasos. A você, Ronald, devo apenas os bons (os melhores) resultados.

Agradeço ainda à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que, com seu apoio financeiro, viabilizou as idas e vindas e toda a pesquisa. Sou grata também ao Arquivo Central do IPHAN e à Biblioteca Nacional pela prontidão na consulta e reprodução das imagens. Às funcionárias da Biblioteca do CCBB, sempre solícitas, meu muito obrigada.

“Primeiro me comova, me surpreenda, parta meu coração,
faça-me tremer, chorar, arregalar os olhos, enfurecer-me...
só então deleite minha visão”.

Denis Diderot

DIDEROT apud FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*.
São Paulo: Cosac Naify edições, 2001. p.19

RESUMO

Este trabalho tem por objeto de estudo o registro de tipos negros nas *Viagens Pitorescas* de Jean Baptiste Debret e de Johann Moritz Rugendas. Através do diálogo texto-imagem, procuro compreender a visualidade que constroem e projetam do Brasil, especialmente dos africanos e de seus descendentes, e o papel destinado a estes na marcha civilizatória que reservam à jovem nação. Nesta jornada, desvendam-se múltiplas cores e feições, e uma linguagem pictórica que dialoga com a produção visual oitocentista, seja de pinturas, gravuras e até fotografias. Assim, procuro entender os olhares destes artistas, atenta a relação entre a construção de diferenças e similitudes e a produção de alteridade, como mediação entre a observação de um universo social e a produção dos registros visuais.

Palavras-chave: Debret, Jean Baptiste. Rugendas, Johann Moritz. Artistas-viajantes. Registros Visuais do Negro. Brasil – Século XIX.

ABSTRACT

This dissertation aims to study the register of black types during the “*Picturesque Voyage*” of Jean Baptiste Debret and Johann Moritz Rugendas. Linking text and image, I try to understand the representation they build up about Brazil, particularly regarding African people and their descendants, as well as their role in the Civilization March. During this journey, we find multiple colors and faces, and a pictorial language that match with the eighteenth century visual production, including paintings, engravings and pictures. I analyze the painters’ points of view, paying attention to the relation between the construction of disparities and similarities, and the production of identities; a result of mediation between social observation and the production of visual signs.

Key-words: Debret, Jean Baptiste. Rugendas, Johann Moritz. Traveler Artists. Black people visual register. Brazil – 19th century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – Construindo Tipos: a pena e o pincel nas Viagens Pitorescas de Rugendas e Debret	26
1.1 Trajetórias rumo ao Novo Mundo	27
1.1.1 Jean Baptiste Debret	27
1.1.2 Johann Moritz Rugendas	31
1.2 Construindo tipos: diferentes marcas, múltiplas cores, distintas designações	34
1.2.1 A população Africana e seus descendentes: nações e etnicidade	34
1.2.2 Nomeando o outro: raça, cor e ancestralidade	36
1.2.3 A taxonomia de Debret: ciência, arte e imagem	41
1.2.4 A pena e o pincel de Johann Moritz Rugendas	52
CAPÍTULO 2 – A pintura de cenas: novas tipologias ou resignificações?	66
2.1 A iconografia do trabalho e o sistema escravista	67
2.1.1 Trabalho e mobilidade social	68
2.1.2 Trabalho e conformação de cenas	72
2.2 A moral, os costumes e a mestiçagem	83
CAPÍTULO 3 – A migração de imagens no imaginário oitocentista	97
3.1 O Registro de Costumes, a Ciência e o Pitoresco	98
3.2 A circulação de imagens e os álbuns ilustrados	102
3.2.1 Dialogando Imagens	107
3.3 O advento da fotografia: velhos conceitos, novas imagens	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
FONTES E BIBLIOGRAFIA	136

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig.01	Esclaves nègres de diferentes nations - Jean Baptiste Debret	p.44
Fig.02	Differentes nations nègres - Jean Baptiste Debret	p.44
Fig.03	Benguela/ Congo - Johann Moritz Rugendas	p.57
Fig.04	Benguela/ Angola/ Congo/ Monjolo - Johann Moritz Rugendas	p.57
Fig.05	Cabinda/ Quiloa/ Rebolla/ Mina - Johann Moritz Rugendas	p.57
Fig.06	Mozambique - Johann Moritz Rugendas.....	p.57
Fig.07	Créoles - Johann Moritz Rugendas	p.61
Fig.08	Nègres, vendeurs de charbon. Vendeuses de pled de Turquie - Jean Baptiste Debret	p.73
Fig.09	Vendeurs de lait et de capim - Jean Baptiste Debret	p.73
Fig.10	Convoi de Café. Marchandes de café baulé - Jean Baptiste Debret	p.73
Fig.11	Negresses marchandes, de sonhos, manoé, aloá - Jean Baptiste Debret	p.74
Fig.12	Paveurs. Marchande d'ataçaça - Jean Baptiste Debret	p.74
Fig.13	Menuisier allant sisntaller. Transport de feuilles d'aloés - Jean Baptiste Debret	p.74
Fig.14	Nègres Cangueiros - Jean Baptiste Debret	p.78
Fig.15	Transport d'une voiture demontée - Jean Baptiste Debret	p.78
Fig.16	Negros de carro - Jean Baptiste Debret	p.78
Fig.17	Blanchisseuses à Rio Janeiro - Johann Moritz Rugendas	p.79
Fig.18	Porteurs d'eau - Johann Moritz Rugendas	p.79
Fig.19	Rue droite à Rio Janeiro - Johann Moritz Rugendas	p.81
Fig.20	Vue prise devant l'église de San-Bendo à Rio Janeiro - Johann Moritz Rugendas	p.81
Fig.21	Porto do Estrella - Johann Moritz Rugendas	p.82
Fig.22	Recolte du café - Johann Moritz Rugendas	p.82
Fig.23	Marché aux Nègres - Johann Moritz Rugendas	p.87
Fig.24	Negrèsses de Rio-Janeiro - Johann Moritz Rugendas	p.87
Fig.25	Un employé du gouvern sortant de chez lui avec sa famille - Jean Baptiste Debret	p.90
Fig.26	Une mulatresse allant passer les fetes de Noel, a la campagne - Jean Baptiste Debret	p.90
Fig.27	Négresses allant a l'église pour être baptiséem - Jean Baptiste Debret	p.92
Fig.28	Mariage de nègres d'une maison riche - Jean Baptiste Debret	p.92
Fig.29	Une dame brésilienne dans son intérieur - Jean Baptiste Debret	p.95

Fig.30	Famille de Planteurs - Johann Moritz Rugendas	p.95
Fig.31	Sem título - Joaquim Cândido Guillobel	p.109
Fig.32	Preta Vendendo água - Lopes de Barros Cabral / Lith. Briggs	p.109
Fig.33	Punishments - Lith. Ludiwg and Briggs	p.110
Fig.34	Le collar de fer - Jean Baptiste Debret	p.110
Fig.35	Sem título - Joaquim Cândido Guillobel	p.112
Fig.36	Pretos Cangueiros - Lopes de Barros Cabral / Lith. Briggs	p.112
Fig.37	Sem título - Joaquim Cândido Guillobel	p.114
Fig.38	Selling Fruits - Lith. Ludiwg and Briggs	p.114
Fig.39	A free black-girl - Lith. Ludiwg and Briggs	p.114
Fig.40	Sem título - Joaquim Cândido Guillobel	p.116
Fig.41	Negros Novos - Johann Moritz Rugendas	p.117
Fig.42	Sem título - Joaquim Cândido Guillobel	p.119
Fig.43	Anúncio Christiano Jr. <i>Almanack Laemmert</i> , seção de Notabilidades, 1866	p.126
Fig.44	<i>Cartes-de-visite</i> – Christiano Júnior	p.128
Fig.45	<i>Cartes-de-visite</i> – Christiano Júnior	p.129

INTRODUÇÃO

O que há de mais real para mim são as ilusões que crio com a minha pintura. O resto são areias movediças.

Eugène Delacroix

Quem faz a história? Os seus personagens/sujeitos ou aquele que propõe a narrativa? O que define as dimensões de passado, presente e futuro? Quais são os diversos universos mentais que os indivíduos dispõem para pensar, suas diferentes linguagens? Afinal, qual o sentido da história?

Refletir sobre o pensamento histórico enquanto processo cognitivo nos faz imergir em muitos questionamentos e proposições. Pensar o ofício do historiador, o “fazer” historiográfico e seus instrumentos de trabalho, não é tarefa simples, mas necessária.

As ciências do espírito trabalham a diversidade, balizam o conhecimento enraizado nas condições do tempo e da sociedade que o geraram, como construção intelectual, datada, do mundo social e de indivíduos. Observar os “produtos” históricos como criação imaginária e manifestação ideológica inserida em determinado contexto social, e não fruto exclusivo de existências individuais, não implica crer que tudo o que os seres humanos são e fazem ocorre dentro da sociedade e por isso seja por ela determinado. Por outro lado, uma vez que os sujeitos ajam uns sobre os outros, o que é produzido em cada um não pode ser somente explicado a partir de si mesmo. Como afirma Georg Simmel (2006, p.11), “em nenhum indivíduo se encontram postos, lado a lado, o elemento que o iguala e o que o separa dos demais; ambos os elementos constroem a unidade indivisível da vida pessoal”.

As existências individuais não implicam, pois, na não existência de formas coletivas. O que se tem é uma relação de reciprocidade, um complexo de fenômenos que se em um primeiro momento aparenta unidade, na verdade possui um grande e variado número de

objetos que podem ser interpretados em diferentes distâncias. Não se pode afirmar, entretanto, que tudo é válido, mas saber os limites de cada proposição.

É necessário pensar as construções históricas, suas diferentes simbologias e significações e as representações a que dão forma. É a interpretação que transforma meros fatos em fatos históricos, vinculando-os correspondentemente à idéia da história como uma ligação temporal entre passado, presente e futuro. Cabe assim ao historiador a missão de vislumbrar, a cada passo do passado, os futuros possíveis daquele momento, construindo historicamente a partir de suas próprias escolhas uma representação do passado. Representação esta fruto de outras representações, de indivíduos e coletividades que por sua vez interpretam e reinterpretem os acontecimentos, em suas múltiplas linguagens e cognições.

Foi em meio a estas reflexões, idéias e linguagens que encontrei, ainda na graduação, a história na arte e a arte na história, descortinando novas possibilidades a partir dos registros visuais produzidos por indivíduos ao perscrutar o mundo e suas aparências. A bolsa de iniciação científica da FAPERJ no Projeto *Urbs e Civitas*, sob tutela do Professor Ronald Raminelli, me aproximou das narrativas dos artistas-viajantes que aqui estiveram em fins do século XVIII e início do XIX. Entre textos e imagens, surgiam múltiplas representações, às vezes complementares, às vezes contraditórias, mas sempre instigantes.

Neste percurso, (re)encontrei as obras de Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, com gravuras já visitadas em minha infância, em livros didáticos diversos. Aquelas imagens um tanto quanto familiares, transbordavam agora novos significados, diferentes questionamentos e leituras. A cada página da bibliografia publicada sobre os artistas, novas questões e uma certeza: as reflexões não estavam esgotadas, nem se esgotariam.

A temática da escravidão, recorrente nas obras de Debret e de Rugendas¹, e a atenção dada à representação do negro, em especial à diversidade da multidão africana, foram determinantes na escolha do meu tema de pesquisa. Na monografia de conclusão de curso, intitulada “Negros, Mulatos e Curibocas: as diferentes faces do discurso visual oitocentista”, discorri sobre os dois artistas e procurei relacionar suas obras. No tempo que dispus, limitei a análise a considerações sobre a bagagem que traziam para o Novo Mundo e os fundamentos de suas escolhas, partindo da idéia de que estas obras seguiam um projeto elaborado pelos

¹ As obras de Debret e Rugendas – *Voyage pittoresque et historique au Brésil* e *Malerische Reise in Brasilien*, respectivamente – estão publicadas em português pela Editora Itatiaia: DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989. (Reconquista do Brasil 3 série especial; vols.10, 11 e 12); RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. (Coleção Reconquista do Brasil; Nova Série, v.2).

autores para o Brasil – atento à população africana e seus descendentes – cujo entendimento é essencial para a compreensão e utilização de suas pinturas, isto é: compreender seus discursos e registros pictóricos como parte de uma mesma obra.

Concluída esta etapa, eu ainda não estava satisfeita. Sabia que podia ir além: aquelas pinturas diziam mais. Optei por seguir adiante no projeto que apresentaria à seleção do mestrado. Entretanto, neste trajeto me deparei com “O negro na fotografia do século XIX”, livro organizado por George Ermakoff. Aquele emaranhado de fotos de diferentes artistas era no mínimo estonteante. A cada pose no novo suporte, eu redescobria a visualidade de outrora, das pinturas de Rugendas e Debret. Foi então que decidi ousar e estender meu recorte temporal, que se restringia às três primeiras décadas dos oitocentos, até os anos de 1860 – período em que o fotógrafo José Christiano de Freitas Henriques Júnior atua no Rio de Janeiro, produzindo a sua famosa coleção de *carte de visite* de tipos negros².

Em um primeiro momento, a idéia era trabalhar com os três artistas, que tinham em comum o registro de tipos negros e o diferencial do suporte utilizado – o desenho/pintura (multiplicados pela litografia) e a fotografia. As temporalidades distintas – Debret (1816-1831), Rugendas (1822-1825) e Christiano Jr. (1860-1870) – possibilitam um diálogo intenso entre os olhares que guiam estas obras e as idéias vigentes no período em que foram produzidas, permitindo ainda entender a (re)apropriação de clichês típicos da pintura oitocentista pela fotografia, que, para além de trazer a tona continuidades e ressignificações, evidencia interesses e mesmo identidades que estão sendo construídas em meio a disputas simbólicas entre senhores, escravos, artistas e público alvo.

Contudo, no desenrolar da pesquisa percebi que era necessário direcionar o olhar e centrar o foco. Algumas fontes eram limitadas e outras bastante complexas. Unir os três artistas neste momento poderia comprometer o resultado ou mesmo não permitir aprofundar questões originais e até hoje pouco exploradas na vasta bibliografia sobre os artistas-viajantes, meu ponto de partida. Se muitos foram os que discutiram a qualidade estética de suas obras ou a veracidade de seus registros, poucos deram atenção às construções históricas em Rugendas e Debret, a exemplo do belo trabalho de Valéria Lima (2003)³. E este é o desafio: entender as

² A referida coleção de fotografias de Christiano Jr. está no Arquivo Central do IPHAN – RJ e está publicada em: AZEVEDO, Paulo César de & LISSOVSKY, Maurício (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex. Libris, 1988.

³ Dentre os autores que escreveram sobre Rugendas e Debret, temos ALMEIDA PRADO (*O Artista Debret e o Brasil*); JULIO BANDEIRA ("Debret e a Corte no Brasil". In: *O Brasil Redescoberto*); GEAN MARIA BITTENCOURT (*A Missão Artística Francesa de 1816*); MARIA DE FÁTIMA COSTA & PABLO DIENER (*A América de Rugendas: obras e documentos*); VALÉRIA LIMA (*A Viagem Pitoresca e Histórica de*

tipologias criadas pelos artistas envolvendo os africanos e seus descendentes, sem perder de vista a dialética de seus registros e experiências visuais frente às mudanças de paradigmas, transformações técnicas e sociais do século XIX. Proponho, pois, pensar – a partir das tipologias cunhadas nas obras de Rugendas e Debret – o oitocentos como espaço de ruptura e continuidade de uma tradição imagética, a de registro de tipos, compreendendo a imagem como um conjunto articulado de categorias e esquemas de percepção.

O conceito de raça aparece como fio condutor da problemática que envolve estes artistas, demonstrando que para além das concepções do sublime e do vocabulário do pitoresco, seus olhares se faziam sob o prisma das ciências biológicas, do progresso científico e das novas teorias raciais, contínuas questionadoras do múltiplo. Daí as diferentes formas e estratégias de representação, as quais são entendidas buscando relacionar a história enquanto expressão de um movimento de mudanças e permanências ao longo do tempo.

A viagem do olhar: artistas-viajantes no Brasil oitocentista

No século XIX, os olhares lançados sobre o desconhecido materializar-se-iam segundo diferentes técnicas pictóricas. O registro visual teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da imagem do outro, se debruçando essencialmente sobre aspectos que lhe eram exóticos e pitorescos. E no Brasil, não foi diferente.

Resguardado com cautela dos olhares estrangeiros durante séculos, com a abertura dos portos às nações amigas, o Brasil viu seu território explorado por ávidos cientistas, curiosos provenientes de diversas partes do mundo. Com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, muitos foram os viajantes que aqui vieram em missões científicas européias, encarregados de irradiar cultura e civilização na nova sede da monarquia portuguesa, com uma produção bastante heterogênea e tendo o Brasil como seu laboratório de pesquisa⁴.

As expedições eram conduzidas por naturalistas, médicos, botânicos, que se faziam acompanhar por pintores e desenhistas, para documentar suas observações e conferir-lhes

Debret: por uma nova leitura. Tese de Doutorado) e RODRIGO NAVES (*A Forma Difícil: Ensaio sobre arte brasileira*).

⁴ Entre os viajantes que estiveram no Brasil no século XIX destacam-se: Spix e Martius (1817-20), Rugendas (1822-1825 e 1845), Debret (1816-31), Adrian Taunay (1824), Florence (1825-29), Luccock (1808), d'Orbigny (1826), Seidler (1835), Thomas Ender (1817), Maximilian de Wied-Neuwied (1820), entre outros.

legitimidade, embasando-se no “realismo criativo”⁵ e também guiados pela razão crítica oitocentista. Usos, costumes, tradições e falares eram minuciosamente registrados. Desenhos retratavam paisagens, construções, exemplares botânicos e zoológicos, enfim, tudo aquilo que não pudesse ser transportado, constituindo valiosa fonte de informações para os cientistas. Pena e pincel registravam experiências, divulgavam resultados e mesmo confrontavam estes ao conhecimento existente. Como destaca Valéria Picolli (1999, p.42),

Na elaboração do inventário da natureza a que se propunha, era necessário analisar, julgar, apontar semelhanças e diferenças, traçar parentescos, estabelecer ascendências e, acima de tudo, determinar qual lugar seria ocupado por cada ente natural dentro da ordem que se construía para o universo. Se coube ao cientista das luzes classificar espécimes de plantas e animais, avaliando-lhes o sistema reprodutivo e a aparência, não foi diferente no que se refere aos homens, agora também eles objeto da ciência.

E é buscando realizar este inventário, frente a uma terra de natureza exuberante e, principalmente, cuja natureza era habitada por homens tão diversos, que os livros de viagens científicas ao Brasil se enchem de índios, negros e mestiços⁶, em um grande quadro comparativo de diferenças.

Vale lembrar que o período pós-abertura dos portos foi de notável crescimento e expansão da economia urbana e do tráfico de escravos. Segundo Mary Karasch (2000, p.32), cerca de um milhão de africanos passaram pelo Rio de Janeiro entre 1800 e 1850. Após a extinção do tráfico na década de 1850, houve um substancial incremento no comércio interprovincial de escravos. Estima-se que cerca de 200 mil cativos foram transplantados das províncias do norte para a região sudeste até a década de 1880⁷. O negro, portanto, é quem ocupa as ruas da cidade oitocentista. Suas atividades se desenvolvem no meio urbano e mediações, o seu papel é majoritariamente o de mão de obra. É o responsável pelo transporte de água, mercadorias e excrementos e mesmo pelo transporte humano. Muitas vezes, possui barracas de ganho onde vende tudo quanto é tipo de mercadoria, além de ser responsável por

⁵ O conceito de “realismo criativo” foi desenvolvido por Alexander von Humboldt no estudo do espaço geográfico e humano em suas viagens à América do Sul por volta de 1810, o qual concebia “a representação científica da natureza numa imagem artisticamente conformada”. Ver Loschner, 1978. Apud. Maria S.Porto Alegre. *Imagem e representação do Índio no século XIX*. In: Grupioni, L. *Índios no Brasil*. MEC: Brasília, 1994.

⁶ Note que estas categorias não são homogêneas e, ainda que muitas vezes apareçam como tal nos relatos de viajantes, nos remetendo a grupos gerais que se distinguem do europeu por oposição direta, podemos encontrá-las também subdivididas sob as mais diversas etnias e nomenclaturas, como veremos no decorrer deste trabalho.

⁷ Sobre a questão ver: Juliana Farias; Carlos Soares e Flávio Gomes. *No Labirinto das Nações: Africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005 / Manolo Florentino (org.). *Trafico, Cativo e Liberdade. Rio de Janeiro, séculos XVII-XIX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

todas as atividades, desde pavimentação de ruas, passando pelo barbeiro à lavadeira de roupa. É natural que a escravidão presente no cotidiano das relações sociais não passe despercebida aos olhos dos artistas.

Observar, colecionar e classificar eram mais que um objetivo científico. Em um contexto permeado pelas teorias racialistas, as representações vão se forjando na construção de identidades floreadas de elementos que as aproximem do imaginário europeu, ao mesmo tempo em que tornam mais palpável a idéia de um império colonial em um momento de instabilidade político-administrativa⁸.

O naturalismo científico e a difusão das ciências naturais caracterizaram-se tanto como um estilo de pensamento quanto como uma ideologia explicitamente estruturada, articulada à expansão das sociedades que se industrializavam e necessitavam de recursos naturais como matérias-primas e fontes energéticas. Segundo Figueirôa (In: SILVA (org.), 1997, vol.1, p.XXXVIII),

Devidamente contextualizadas no momento de ascensão dos modernos Impérios, de nascimento de jovens nações independentes na América Latina e de implantação do sistema capitalista, as viagens e coletas feitas por naturalistas no Novo Mundo adquirem um significado que engloba e ultrapassa o interesse exclusivamente científico, sendo a Ciência ferramenta necessária ao desenrolar do jogo político-econômico.

Deste modo, a produção de inventários e a circulação de informações permitiam tornar mais concreta a idéia de um império colonial articulado. Para além de demonstrar a diversidade e grandiosidade do ultramar português, como afirma Ronald Raminelli (2008, p.214),

A produção desses inventários era condição necessária para manter as fronteiras, fomentar minas e lavouras e, enfim, incentivar trocas comerciais. Os tipos étnicos tornaram-se tema de obras que atuavam como verdadeiro inventário visual das diversas comunidades do ultramar lusitano.

Estas obras não apenas sintetizavam os resultados da pesquisa como também formulavam em linguagem artística as idéias dos naturalistas. Como destacam Diener e Costa (1999, p.21), “o quadro oferece informações precisas da paisagem, vale dizer, está pensado como fonte auxiliar para o estudo científico e, ao mesmo tempo, é portador de uma idéia

⁸ Refiro-me aqui à frágil soberania portuguesa no continente europeu e às decorrências da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, processo que culminará na independência do Brasil em 1822.

artística; na linguagem acadêmica, é uma *esquisse peinte*”. Ao mesmo tempo em que satisfazem as exigências da Academia, é neles que o naturalista sintetiza a sua bagagem de artista-viajante. Ensina a ver, a definir maneiras de descrever a paisagem: “as pranchas do pintor-viajante não só figuram um Brasil, como ensinam a figurá-lo, a descrevê-lo” (SUSSEKIND,1990, p.39).

Escrita e desenho se complementam e mesmo se confundem na constituição do discurso científico oitocentista. Se em alguns momentos as imagens eram utilizadas para confirmar as informações contidas nas descrições, em outros disponibilizavam dados específicos que complementavam ou mesmo contradiziam o suporte textual. É neste momento que as representações do homem revelam a diversidade das culturas observadas, num movimento inicial de ruptura da representação dominante de categorias homogêneas contrapostas ao branco, introduzindo-se particularidades físicas e características distintas capazes de individualizar as espécies. Este movimento dará ímpeto a um novo tipo de observação social, adaptando o ideal, do ponto de vista das convenções pictóricas, a trabalhos baseados em uma maior observação da natureza. Entretanto, esta transformação é lenta, complexa e nunca linear. Recorrendo às palavras de Karen Lisboa (1997, p.46-47),

devemos lembrar que a percepção do 'desconhecido', da 'alteridade', do 'estrangeiro', do 'outro', pressupõe a existência do 'conhecido', do 'próprio', do 'pátrio', do 'eu' como ponto de referência. (...) Portanto, ao mesmo tempo em que o viajante fala do lugar visitado, reelabora o seu próprio lugar de origem, permanecendo em constante diálogo com as suas referências, que podem ser revistas, negadas ou reiteradas. A narrativa sobre o 'outro' também é, afinal, a narrativa sobre 'si mesmo'.

Assim, a compreensão das qualidades do sublime e do belo continuava a recorrer aos antigos modos de representação e valorização renascentistas. Como destaca Dawn Ades (1999), estes artistas-repórteres viajantes que estiveram no Brasil estavam longe de ser unificados no que diz respeito ao gosto, formação e interesses. Diante de uma natureza infinitamente diferente do que qualquer uma com a qual estivessem familiarizados, valiam-se de diversas vertentes para suplementar e construir suas observações, incluindo idéias do sublime e o vocabulário do pitoresco. As composições obedeciam, pois, na maioria das vezes, a um esquema pré-definido de representação pictórica, pautado na concepção de modelos rigorosos de representação, as *esquematas* – conjuntos visuais que faziam parte dos conhecimentos partilhados por desenhistas, pintores, arquitetos e engenheiros desta época,

que nos remetem a imagens recorrentes nas obras de diferentes autores, à construção de estereótipos para representação da *terra brasilis*.⁹

Ressalto ainda a intensa rede de intertextualidade que se estabelece entre os diferentes artistas e viajantes da época, os quais muitas vezes comungavam do mesmo gênero pictórico, alçando suas semelhanças para além do texto, a saber, no registro iconográfico. Muitos trocavam correspondências ou mesmo freqüentavam as mesmas academias e sociedades científicas. Eneida Sela (2001, p.106) afirma que

assim como havia instruções de viagem para os naturalistas que integravam expedições científicas, é bem provável que existisse também um elenco de temas e situações recomendados aos olhos, conhecido pelos viajantes que se propusessem a observar um universo social estranho nas cidades e vilas visitadas.

Como ressalta Silvia Lara, estas representações não devem ser encaradas como um registro de uma repetição empiricamente observável, mas sim como diretamente relacionada às características da linguagem iconográfica que constitui estas imagens, a qual “ao mesmo tempo em que registrava diferenças e diversidades, efetuava uma interessante operação homogenizadora” construindo “tipos genéricos” (LARA, 2002, p.10-11).

A arte, as técnicas de reprodução pictórica e o circuito social da imagem

Pensar os registros visuais produzidos por estes artistas-viajantes em suas múltiplas relações com a sociedade oitocentista, pressupõe refletir sobre a reprodução e o consumo de suas obras e seu diálogo com os cânones pictóricos que dão forma e cor a visualidade de então.

A reprodução da imagem, através de variadas formas técnicas, permitiu sua aplicação a universos tão diferentes quanto seus usos, alcançando os mais diversos círculos culturais. Processos que ao expandirem as propriedades reprodutivas da representação visual, encontraram meios diversos promovendo a inclusão da imagem nas práticas das formas

⁹ Destaco que muitas destas imagens recorrentes acabam por se transformar em clichês nas representações do Brasil oitocentista, como no caso da natureza da escravidão brasileira, em que muitos historiadores basearam suas generalizações em viajantes que estiveram apenas no Rio de Janeiro (onde predominava uma escravidão urbana e não agrária) ou então que deram maior ênfase em seus trabalhos a esta cidade, tirando conclusões discordantes da real situação e formas de emprego escravo em todo o Brasil. Para além destas generalizações, destaco ainda a utilização de tipos escravos estereotipados, sem distinções que nos remeta a etnias ou tipos específicos (a negra do tabuleiro, o carregador de capim, o capoeira, etc) como "decalques" recorrentes em diferentes paisagens do Rio de Janeiro.

utilitárias, nas formas gráficas, nas formas artísticas e científicas, e passando, por isso mesmo, à constituição permanente de muitas atividades sociais.

Como destaca Annateresa Fabris (1998, p.11), temos três momentos da história das imagens de consumo antes do advento da fotografia: as técnicas de xilogravura (em uso corrente desde o século XIII), de água forte (no século XV) e a litografia (difundida no século XIX). Se a xilogravura permitiu a circularidade de uma nova fonte de informação no universo visual – a imagem impressa no papel – o manuseio da prancha de madeira e a interferência do suporte no produto final foi sempre um desafio, com uma produção associada de ofícios, que envolvia editor, ilustrador, tipógrafo e xilogravador. A gravura em metal surge então em busca da autonomia da expressão visual e de sua linguagem gráfica. Como afirma Rogéria de Ipanema (2007, p.23),

O desenvolvimento da gravura ocorre na justa adequação da técnica, produto e consumo. Nas técnicas de metal, a gravura dinamizou a imagem, numa capacidade plural de opções, expandidas em campos, áreas e setores, que, ou não a possuíam, tornando-se permanentes, ou multiplicando a experiência tátil-visual, em realidades para indivíduos, grupos e meios, que conviveram com muitas informações (originais) simultaneamente. A redução do espaço e tempo de deslocamento para o estímulo de uma referência visual, a partir de uma imagem impressa, foi estabelecida, e pode ser entendida como fundamento do processo de constituição da comunicação massiva. A mesma ação multiplicadora e divisora que ocorria no interior das oficinas de estampas e tipografias, era reconstruída do lado de fora, na publicação e comercialização destes produtos, ou seja, mais imagens, mais pessoas, mais imagens para as pessoas a mais.

Assim, cada vez mais no meio de reprodução faziam-se necessários novos métodos e materiais que mais se assemelhassem aos originais que representavam. É em resposta a esta demanda que, em fins do século XVIII, surge a litografia¹⁰, inaugurando uma nova prática pictórica eleita nas atividades gráficas pelos artistas dos oitocentos. Ilustrador, desenhista e gravador não necessitam mais diretamente da produção conjunta de outrora, nem é mais preciso retocar o desenho impresso, o que atribui à imagem reproduzida um caráter de “maior espontaneidade e originalidade”, sem falar que o longo processo do entalhe não era mais necessário, isto é, “o percurso da emissão da imagem foi reduzido, os níveis de produção ampliados e a imagem potencializada em sua circulação.” (IPANEMA, 2007, p.25)

¹⁰ A litografia tem como matriz a pedra litográfica, na qual o desenho é feito, processado e impresso posteriormente sobre papel ou outro suporte. É um tipo de impressão planográfica, sem incisão, cortes ou relevos sobre a matriz, cujo princípio básico é a repelência entre a água e a gordura. Tal procedimento acaba por obter resultados mais fiéis às imagens originais do que as outras técnicas de gravura até então utilizadas (em madeira e metal), permitindo ainda a sua reprodutibilidade.

O princípio da impressão a partir da pedra litográfica abriu novos caminhos para a produção artística, significando também um enorme passo na evolução da impressão de caráter comercial, visto que permitia uma impressão econômica e menos morosa que os procedimentos gráficos da época. Seu uso se difundiu rapidamente no século XIX como técnica de reprodução, contribuindo decisivamente na divulgação e popularização de imagens, seja na impressão de estampas, rótulos, anúncios, jornais e revistas, seja na reprodução de obras de arte.¹¹

Uma diversidade de usos e de sentidos se fez possível nesse momento em que os procedimentos técnicos não somente reproduzem as imagens, mas lhes imprimem uma potência antes desconhecida, tanto no que se refere à sua circulação quanto à proliferação dos sentidos, das atividades e dos valores que passam a gerar.

O consumo da ciência e das artes sob a forma de publicações acessíveis e fartamente ilustradas se transformou em sucesso empresarial, responsável pelo surgimento de novos usos para as imagens produzidas por artistas ou cientistas. Ao dar a suas aquarelas a forma litográfica os artistas tinham consciência do seu poder de divulgação. Deste modo, o que poderia ser entendido como uma experiência particular e privada – um diário pessoal e livro de viagem – deixa imediatamente de sê-lo ao ingressar no mercado simbólico de "bens culturais". Essa relação entre o autor e o leitor reafirma o caráter público da cultura, que longe de nos oferecer a verdade da representação, oferece as idéias que eram compartilhadas por determinado grupo acerca da natureza, do homem e da civilização do novo mundo.

Como afirma Celeste Zenha (2002, p.135),

O negócio de reprodução e venda de imagem em larga escala ganhou, ao longo do século XIX, uma dimensão até então impossível de ser vislumbrada. A 'democratização' da cultura e da civilização se fazia desejável e também exequível, pois um conjunto excepcional de avanços e invenções no terreno da reprodução de imagens diminuía os custos e melhorava a qualidade destes artefatos, produzidos em quantidades cada vez maiores.

Contudo, por mais que a matriz litográfica fosse única, seu original era o desenho e este traria sempre o peso das mãos humanas, ainda que naturalistas e artistas se esforçassem em divulgar a legitimidade de suas obras enquanto registro do real. Como afirma Ana Mauad (2004, p.2), "para o viajante, a impressão causada pelo olhar é a que fica, fornecendo o

¹¹ Ainda que os avanços técnicos permitidos pela litografia fossem muitos, ainda não era possível integrar a litografia ao corpo do texto tipográfico, de maneira que este tipo de imagem só podia acompanhar o texto na forma de uma folha avulsa, onde eram registrados normalmente os nomes do desenhista a partir do qual a pedra havia sido litografada, o litógrafo, a oficina na qual tinha sido impressa e uma breve legenda.

estatuto de verdade ao relato. O fato de ter estado presente, ter sido a testemunha ocular de um evento ou de um hábito cotidiano qualquer, garante à sua narrativa o teor de incontestável”.

Empenhados em captar a realidade com o máximo de propriedade, muitos foram os esforços destes artistas, destacando-se o uso da silhueta, do fisiontraço e mesmo da câmara escura, técnicas estas que projetavam a imagem a ser copiada, mas não a registravam diretamente sobre o suporte. Como destaca Fabris (1998, p.11-13),

Se a litografia representa um ponto culminante na definição de um novo estatuto da imagem (...) não se pode esquecer que também as pesquisas químicas tentam fornecer soluções capazes de satisfazer o novo consumo icônico. Desde fins do século XVIII são feitas várias experiências (...) para obter superfícies sensíveis a luz e para fixar as imagens, graças ao emprego de sais de prata. Esses processos, associados à câmara escura, lançam as bases do princípio da fotografia.

É em resposta a crescente demanda social de imagens que, na década de 1830, os experimentos de Daguerre e Niepce culminarão no advento do daguerreótipo¹². O procedimento permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples. Recorrendo a Rouillé a autora acrescenta: "O fotógrafo não é o autor de um trabalho minucioso, e sim o espectador da aparição autônoma e mágica de uma imagem química" (Rouillé¹³ Apud FABRIS, 1998, p.13-14). Ao proporcionar uma representação precisa da realidade, fornecendo à imagem um estatuto técnico pautado em gestos mecânicos e químicos parcelados, retira dela qualquer indício de subjetividade. A fotografia dá ao público a infinidade de provas que a época reclama imperiosamente e que os naturalistas tanto se esforçavam em divulgar com o máximo de isenção possível e pretensão de exatidão em seus desenhos e pinturas feitos *d'après nature* e sua "escrita em trânsito": daí seu sucesso.

Poucos meses transcorreram após o comunicado de Daguerre, e o invento chegava ao Brasil, através do abade Louis Compte que aportara na costa brasileira a bordo do navio escola L'Orientale em 1839.¹⁴ Em pouco tempo daguerreotipistas de diferentes nacionalidades

¹²Daguerreótipo: Imagem positiva direta em chapa de cobre, coberta de uma fina camada de prata, cuidadosamente polida e sensibilizada com vapores de iodo. A imagem é revelada com vapores de mercúrio e apresentada em caixilho hermeticamente fechado.

¹³Rouillé, A. L'empire de la photographie, Paris, 1982, pp.38-39.

¹⁴ Na realidade, como lembra Kossoy, "o Brasil ocupa uma posição de destaque na história da fotografia, pelo menos no tocante à sua invenção, pois neste país, assim como na Inglaterra e na França, ocorreram descobertas independentes e contemporâneas, ainda que, seus inventores não tenham tido, na época, a posição gloriosa destinada a Daguerre.", referindo-se a Hercules Florence, francês residente no Brasil há 15 anos que ainda em 1833 chegou a razoáveis resultados com experiências fotográficas. Boris Kossoy. *Origens e Expansão da fotografia no Brasil - Século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p.18. Sobre a descoberta isolada da

instalaram seus ateliês no Rio de Janeiro e em outras capitais da costa, anunciando seus serviços pela imprensa local e suas aptidões artísticas. Se em um primeiro momento a clientela dos fotógrafos se restringia a um pequeno número de indivíduos abastados que podiam pagar seus altos preços, com o progresso econômico do país verificado na segunda metade do XIX, com as ligações ferroviárias, a urbanização e o surgimento gradativo de uma classe média urbana, coincidentemente a introdução de novos processos fotográficos, a clientela aumentaria consideravelmente – o daguerreótipo perde espaço e entra em decadência com a introdução do papel albuminado e o negativo à base de colódio úmido, que permitem a reprodução de cópias em papel, barateando os custos e ampliando sensivelmente o consumo de fotografias.

Com a invenção da fotografia a reprodução do visível entrava no domínio público, quando até então tinha sido o apanágio do pintor. Neste sentido, a leitura da primeira notícia sobre a invenção de Daguerre no Brasil, publicada em maio de 1839 no *Jornal do Commercio* é esclarecedora. Sob o título "Revolução nas artes do Desenho" o autor exalta a nova invenção:

É inegável (...) que este invento, um dos mais admiráveis de nossos tempos, terá largas conseqüências em todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso do luxo útil e aformoseador da sociedade, mas também para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam científicas ou artísticas ou morais, quer de simples divertimento e recreação. (Jornal do Commercio - Rio de Janeiro, 01 de maio de 1839)

É interessante observar, no entanto, que o crescimento dos ateliês fotográficos se deu de forma mais ou menos semelhante ao de outros ramos de atividades, como a litografia e a pintura, que possivelmente concorriam entre si¹⁵. Assim sendo, é possível dizer que a afirmação de um determinado processo de produção e reprodução de imagens não acarretou o colapso de outro numa sucessão, provocando substituições imediatas e exclusões definitivas de determinados processos técnicos e gostos estéticos. O que torna este momento histórico interessante é justamente a correlação entre diferentes modos de elaboração, gêneros e temas específicos de imagens inseridas num mercado comercial que envolvia artistas, artesãos, comerciantes e consumidores de diversas partes do planeta.

Pensar estes registros visuais não implica, portanto, refletir apenas sobre determinados

fotografia no Brasil ver ainda Rosana Monteiro. "Arte e ciência no século XIX: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº34, 2004.

¹⁵ Ver: Celeste Zenha. *O Negócio das vistas do Rio de Janeiro: imagens da cidade imperial e da escravidão*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, nº34, 2004.

tipos de imagem, com diferentes suportes, ou ainda sobre sistemas de trocas simbólicas. Como afirma Annateresa Fabris (1998, p.9), tal reflexão requer bem mais, pois estes registros demonstraram “ser agentes de conformação da realidade num processo de montagem e de seleção, no qual o mundo se revela ‘semelhante’ e ‘diferente’ ao mesmo tempo”. Carvão, tinta, pincel, chapas de cobre, prata, iodo, papel – instrumentos a serviço da imagem, *das imagens*, portadoras de múltiplos significados, que se prestam por sua própria natureza a enfoques diferenciados.

O desafio do visível: uma imagem, múltiplas representações

Pensar a obra de arte (entendendo por esta o registro visual em seus múltiplos suportes) enquanto documento histórico, em sua dimensão temporal, é, como afirma René Huyghe (1994), dialogar com o visível, com suas réplicas e linguagens sempre renovadas que ora exprime a conversação com o universo, ora a conversação conosco próprios.

A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. O simbólico dialoga com o cotidiano e com a apropriação que a arte faz do significado do signo, redefinindo-o. O artista conduz o jogo entre a natureza e a obra, fruto da fusão de diversos níveis de experiências anteriores (idéias, emoções, percepções), sendo ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que volta a dar vida à forma inicial, através de perspectivas diversas. Interage-se com a obra, resignificando-a.¹⁶

O registro visual não consiste em uma mensagem acabada e definida, em uma forma univocamente organizada, mas sim em uma possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa e diálogo com o intérprete e sua bagagem social. Caso a arte não servisse a sociabilidade, não dialogasse com quaisquer referenciais de seu tempo, cortando todos os laços que a unem com a realidade, ela deixaria de ser um jogo e passaria a ser puro entretenimento. E esta, com certeza, não é a intenção destes artistas. Como assinala René Huyghe (1994, p.220),

Linhas e cores parecem, ao primeiro relance, não ter outra justificação que não seja a transmutação que as converterá na imagem de qualquer coisa, de outra coisa. Nada,

¹⁶ Ver: Hans-Georg Gadamer. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985. Diagrama n°14.

porém, pode impedir que elas existam por si mesmas; que uma linha continue a ser uma linha e uma cor uma cor.

Sob esta ótica, tema, linhas, cores, movimento, luz – tudo se combina para conduzir a um resultado único que nos atinge através de um choque sensível: a imagem, a qual pode ser entendida como uma forma de suporte às representações, uma construção discursiva. Como afirma Annateresa Fabris (2004, p.88), não existe uma suposta polaridade entre real e imaginário e a imagem não tem necessidade de ter valor probatório, ainda que o olhar do artista tenha a capacidade de instituir conhecimentos. Por sua magia imitativa o registro visual nos oferece o espetáculo de um espetáculo. A arte vem, portanto, "duplicar uma realidade", a representação da representação. Afinal,

vision itself is a product of experience and acculturation – including the experience of making pictures – then what we are matching against pictorial representations is not any sort of naked reality but a world already clothed in our systems of representation (MITCHELL, 1987, p.38).

Ao idealizar seus personagens à moda do dia, o artista faz sentir a verossimilhança de uma realidade desejada. Se o resultado não era a imitação de um espetáculo real, era pelo menos uma imagem atraente, uma promessa que parecia poder ser mantida: o espectador julgava ser facilmente transportado para ela. Como afirma Rudolf Arnheim (1997, p.89-91):

Todas as vezes que percebemos a configuração, consciente ou inconscientemente, nós a tomamos pra representar algo, e desse modo ser a forma de um conteúdo./ De um modo mais prático, a configuração serve, antes de tudo, para nos informar sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa. / (...) / A identidade de um objeto visual depende não tanto de sua configuração como tal, mas do esqueleto estrutural criado por ela.

Assim, para além da intenção do artista e influências do período em que a obra foi produzida, a obra de arte propriamente dita (qual seja o seu suporte) traz informações que extrapolam forma e reflexões. O registro visual deve ser interpretado como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente.

Abordar a obra de arte dentro de uma perspectiva puramente estética, em que as qualidades formais da obra, a inventividade e a liberdade do artista, são vistas como desenvolvimentos autônomos de seu meio social, foi durante longo tempo uma postura

tradicionalmente aceita no campo da história da arte, como lembra Vânia de Carvalho (In: FABRIS, 1998). Por outro lado, muitos foram os intelectuais que procuraram interpretar a produção artística como determinação de fatores sócio-econômicos, negando a autonomia da obra de arte para reduzi-la a simples reflexo dos fenômenos históricos produzidos a sua revelia.

Não basta olhar as obras de arte de um ou de outro modo, supervalorizando a fruição ou determinantes sociais, ou ainda pondo-se a par dos últimos instrumentos metodológicos. Como afirma Giulio Carlo Argan (1994, p.37-38; 102), a via mais frutuosa parece ser a que consiga fundir estes contributos tendo em vista uma abordagem histórica. Afinal, se o método formalista estuda a formação da obra de arte na consciência do artista, o método sociológico a sua gênese e a sua existência na realidade social, o método iconológico parte da premissa de que a atividade artística tem impulsos mais profundos, ao nível do inconsciente individual e coletivo, convergem na condição de reintegrar a obra ao seu momento histórico.

Ulpiano Menezes (2003, p.11) aponta as vantagens para o conhecimento histórico caso “a atenção dos historiadores se deslocasse do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, ele também, de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo”. O autor ressalta que

A aceitação da imagem como fonte e da natureza social do fenômeno artístico ainda não eliminou, mesmo nos dias de hoje, a busca equivocada e estéril de correlações entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variação, etc.) – o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico. (MENEZES, 2003, p.14)

Neste sentido, é hora de elucidar a própria historicidade da imagem artística. Não basta observar o visível e dele inferir o não-visível. É necessário passar para o visual, atento à interação observador e observado na produção, circulação e consumo das imagens.

As imagens não têm sentido em si, imanentes. (...) É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, nos espaços, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e faze-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se aprende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. (MENEZES, 2003, p.28)

Aposto, pois, nas obras de arte como representações visíveis de imagens mentais, de conceitos, de associações de conteúdos culturais dotados de significação simbólica, logo históricos. À medida que a obra de arte se realiza, afirma-se, é certo, como uma organização plástica, mas ao mesmo tempo como uma manifestação do ser, do social. É neste sentido que Argan (1994, p.17-18) afirma que o historiador não deve tentar entender como a problemática geral da época se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico. Isto é, estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história.

No trabalho que segue, procuro então focar a imagem como sujeito de um “enunciado”, como registro produzido/construído pelo artista, como parte da sociedade observada, atentando às condições técnicas e sociais de sua produção, circulação e consumo. Lanço mão da tríade proposta por Ulpiano de Menezes – a visão, o visual e o visível¹⁷ – para investigar a visualidade nas obras de Rugendas e Debret a partir das tipologias apontadas pelos artistas.

Até que ponto teriam o intuito, com suas classificações e distinções de chamar a atenção para a origem africana do contingente negro da população ou de buscar mostrar seu grau de assimilação a esta sociedade? Estariam eles apontando para "novas" estratificações sociais ou apenas divulgando o exótico? Até que ponto estas representações atendem às normas da Academia ou vem acrescentar uma nova gramática visual e social ao trabalho produzido? Quais as variáveis consideradas nas construções de seus tipos negros? O porquê das escolhas? Este é o desafio.

Assim, no capítulo 1 atento à construção da imagem do africano e de seus descendentes nas obras de Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, centrando a análise nos bustos de tipos negros pintados pelos artistas. Procuro identificar as diferentes etnias africanas apontadas e entender a tipologia criada para sua representação nas narrativas/imagens produzidas, assim como suas diferentes denominações e os parâmetros (sinais/símbolos de distinção) que regem esta classificação. Quais concepções gerenciam os olhares destes artistas, o porquê das escolhas e sua relação com o pensamento cientificista dos oitocentos.

¹⁷ Para Ulpiano, “o visual engloba a iconosfera e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/ circulação/ consumo/ ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.; o visível diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à ditadura do olho, ao ver/ ser visto e ao dar-se/ não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.; a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do olhar.” MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, nº45, 2003. p.30-31

No capítulo 2, partindo da tipologia das diferenças apontada no capítulo anterior, reflito sobre a representação dos africanos e de seus descendentes nas cenas pintadas pelos dois artistas-viajantes. Atento à mudança de postura no registro visual, onde a construção de tipos específicos, com intuito de marcar diferenças, cede espaço à construção de tipos genéricos. Neste sentido, procuro compreender o porquê das diferentes abordagens e da “nova” relação estabelecida com a população negra e mestiça, cujo foco central passa a ser a ação, a noção de progresso.

No capítulo 3, retomo a tradição do registro de tipos como uma forma de pensar o mundo cuja expressão visual se processa segundo determinados cânones de representação visual que migram entre a pintura, a gravura e, já em meados dos oitocentos, a fotografia. Dialogo, então, o trabalho de Rugendas e Debret com parte da produção pictórica oitocentista – a saber, com as obras de Guilherme Briggs, Guillobel e Christiano Jr – a fim de entender continuidades, (re)apropriações e rupturas em meio a diferentes suportes – pintura, gravura e fotografia – e mudanças sociais, como a extinção do tráfico negreiro e o incremento das disputas em torno da liberdade e de seus significados. Não possuo por objetivo analisar densamente a produção destes artistas, mas refletir sobre a constituição de um discurso visual específico em torno dos habitantes e do próprio Brasil na primeira metade do século XIX, que (re)cria estereótipos para a representação da *terra brasilis* com base em uma tradição pictórica da qual Rugendas e Debret faziam parte.

Neste sentido, a utilização de tipos específicos como recurso de representação visual se apresenta como elemento fundamental para o entendimento da constituição de uma determinada visualidade e possíveis identidades, apontando para a possibilidade de conhecimento e reconhecimento das diferenças e da produção de alteridade.

CAPÍTULO 1

Construindo Tipos: A pena e o pincel nas *Viagens Pitorescas* de Rugendas e Debret

*Tudo que não invento é falso.
Manoel de Barros – Livro sobre Nada*

Poucos anos haviam se passado desde que o príncipe regente D. João e sua corte desembarcaram no Rio de Janeiro e muita coisa mudara nestas terras do Novo Mundo. Diversas medidas foram tomadas para adequar a cidade à condição de sede da monarquia. Foram recriadas as principais instituições régias – como as Mesas do Desembargo do Paço e da Consciência e Ordens, a Casa da Suplicação e a Intendência Geral da Polícia – e procurou-se fomentar a indústria e a circulação de idéias, com a revogação do Alvará de 1785 – que proibia a produção de manufaturas no Brasil – e a criação da Impressão Régia, “destinada a publicar os papéis oficiais do governo e ‘todas e quaisquer outras obras’” (SANTOS, 2008, p.18).

A paisagem urbana era alterada e com ela as expectativas para aquelas terras: “O Brasil, que permanecia desconhecido para seus colonizadores e que oscilava entre os papéis de promessa de paraíso e ameaça de inferno, seria agora o cenário e o enredo de um manifesto ato civilizatório”. Viajantes estrangeiros de todas as procedências assumiram função de destaque, fossem como comerciantes, embaixadores ou estudiosos dispostos a datar, nomear e classificar “um mundo que se organizava de maneira visualmente distinta e sob leis que pareciam desconhecer as convenções estéticas européias” (SIQUEIRA, 1999, p.87; 91).

Com a corte instalada no Brasil, fazia-se necessário irradiar "civilização" neste ambiente, divulgar o gosto pelas Belas-Artes e introduzir o ensino de alguns ofícios essenciais ao seu desenvolvimento. É neste contexto que Jean Baptiste Debret desembarca no Brasil em 1816, como membro da Missão Artística Francesa. Seis anos mais tarde, será a vez de Johann Moritz Rugendas, que aporta nestas terras integrando a Expedição Langsdorff. Dois viajantes,

dois olhares e um intuito: registrar com grafite, nanquim ou pincel aquilo que a visão não pode perdurar. Suas obras nos deixam o legado do visível, de suas diferentes e possíveis leituras, e o exercício de decodificação dos signos ostentados em suas representações e taxonomias cunhadas no Novo Mundo.

Antes de direcionarmos o olhar a estas tipologias, faz-se necessário analisar suas trajetórias e experiências tendo como alvo a intencionalidade dos artistas, as opiniões que almejavam projetar das terras de além mar, o ambiente em que crescem e formam a bagagem que trazem em suas viagens. Não tenho a intenção de traçar a biografia dos viajantes em questão, mas sim levantar aspectos que considero relevantes à compreensão de suas obras, elucidando o contexto em que estavam inseridas e mesmo as constituintes de suas idéias e proposições, assim como a relação dialética em que o artista é ao mesmo tempo produtor e produto de cultura.

1.1 Trajetórias rumo ao Novo Mundo

1.1.1 Jean Baptiste Debret

Jean Baptiste Debret nasceu no ano de 1768, em Paris. Sempre frequentou ateliês de pintura na França, podendo ser considerado um artista bem inserido em sua época: por algum tempo esteve na Itália, até então concebida como berço da arte européia, ingressou na Academia Francesa, frequentou salões e recebeu prêmios por suas pinturas históricas. Seu pai, funcionário público, como o próprio filho afirma na Nota Biográfica do terceiro volume de sua *Voyage Pittoresque*, era “um amante ilustrado das ciências e das artes”, possuía verdadeiro interesse em história natural, colocando Debret em contato com debates em torno desta disciplina que seriam fundamentais em sua experiência de artista-viajante.¹⁸

Sua formação cultural se desenvolveu em meio ao conturbado cenário político da França revolucionária. Estudou na Academia de Belas Artes de Paris, iniciando aí sua vida profissional, sob grande influência artística de Jacques-Louis David, virtuoso pintor portador de um profundo rigor clássico¹⁹. De acordo com Julio Bandeira (2008, p.21), Debret, tal como

¹⁸ Sobre o contato de Debret com a história natural ver Almeida Prado. *O Artista Debret e o Brasil*. São Paulo, Ed. Nacional, 1990. Brasiliana volume 386.

¹⁹ Jacques-Louis David (1748-1825) foi um entusiasta defensor do neoclassicismo, influenciado pela contemplação dos monumentos antigos e pelas doutrinas dos alemães Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann. Sua pintura neoclássica dominou o panorama artístico francês durante quase meio século,

David, “teve uma educação humanista primorosa e de forte influência enciclopedista no Lycée Louis-le-Grand, considerado o estabelecimento de ensino mais moderno de seu tempo”. Em 1783, Debret torna-se aluno de David e, anos depois, casa-se com Marie-Sophie, prima-irmã de seu mestre. Aprendeu com o artista que, na modernidade iluminista, o ideal artístico estava na tríade arte, política e história, com ênfase na arte-testemunhal da estética neoclássica: o artista tinha que presenciar sempre que possível o que retratava. Como afirma Valeria Lima (2003, p.47-48),

Ele aprendeu com David que a arte precisa atender às necessidades do momento e que o artista é, neste sentido, responsável pela adequação entre arte e história. / (...) / o vínculo com o real é apenas um dos aspectos da composição, cujo resultado incorpora um longo trabalho de reflexão e uma bem traçada rede de intenções.

Assim, no ateliê de David, Debret aprendeu a pintura histórica, a importância do desenho no processo criativo e a necessidade do estudo do corpo humano na busca do belo; compartilhou de um ambiente de profundas discussões artísticas e políticas, onde o patriotismo e o sacrifício do indivíduo diante do estado torna-se símbolo maior de amor à pátria – princípios que aplicaria mais tarde na Academia no Rio de Janeiro.

Frente à imposição do contexto político, em fins do século XVIII, Debret é admitido na *École des Ponts et Chaussées*, destinada a formar engenheiros civis (a demanda de braços para a luta revolucionária fez com que se convocassem os alunos da Academia às armas, daí a saída de Debret para os estudos de engenharia civil, que o eximiam da dita convocação). Já nos primeiros anos do XIX, Debret segue sua trajetória artística colaborando com arquitetos em trabalhos decorativos para edifícios públicos e residências particulares. O ano de 1806 marca sua entrada no círculo das representações voltadas para a glória de Napoleão.

Segundo Bandeira (2008, p.26), “Debret vive o melhor dos mundos possíveis até a abdicação de Napoleão em 14 de abril de 1814”, quando cai em uma quase-clandestinidade e é banido para o exílio em Bruxelas em janeiro de 1815. No final deste mesmo ano, após ser recusado para trabalho em São Petesburgo pelo Imperador da Rússia, é convidado a integrar a Missão Artística organizada por Lebreton com destino ao Brasil.

Vale lembrar que desde fins do século XVII e início do XVIII a França revelou grandes talentos do mundo da arte e sensível avanço dos ensinamentos acadêmicos. Somado a isto,

fazendo com que ele, acima das contingências políticas, fosse o pintor oficial da revolução francesa e, depois, do regime de Napoleão Bonaparte.

em 1815, com a queda de Napoleão, a diplomacia França-Portugal voltou a apresentar cordialidade. Lebreton, através de Alexandre von Humboldt, seu colega no Instituto de França, fora indicado ao Marquês de Marialva – embaixador de Portugal em Paris – para organizar um grupo de artistas que quisessem emigrar à América Portuguesa. Como afirma Bandeira (2008, p.27), Marialva, seguindo instruções do “Conde da Barca, Ministro da Marinha e do Ultramar, partidário do trono português na América (...) buscava imigrantes qualificados para a capital americana do recém criado Reino Unido de Portugal e Brasil”.²⁰

Assim, no dia 20 de março de 1816 aporta no Brasil a Missão Artística Francesa, tendo a bordo Jean Baptiste Debret. Fora contratado como "pintor de história"²¹. Daria forma e substância à construção de uma nova monarquia, participando ativamente – em um primeiro momento – da gênese do Império Luso-Brasileiro e, com a independência, da gênese do próprio Brasil. Investindo nos cerimoniais e nas representações simbólicas do poder monárquico, criaria insígnias e símbolos para o nascente Império, sendo ainda membro fundador e professor de pintura histórica da Academia Imperial de Belas-Artes (que só viria a funcionar efetivamente em 1826).

Durante os anos que antecederam à inauguração oficial da Academia, Debret alternou suas atividades de professor em seu ateliê com viagens para várias cidades do país, quando retrata tipos humanos, costumes e paisagens locais, não esquecendo de destacar a forte presença dos escravos, seus trajes, instrumentos e costumes, com explicações detalhadas de cada imagem. Queria oferecer aos estrangeiros um panorama que extrapolasse a visão de um país exótico e interessante apenas do ponto de vista da história natural. Acreditava que o Brasil

²⁰ A historiografia não é unânime quanto ao convite para organizar a expedição ter partido de D.João VI, através de seu ministro, o marquês de Marialva. Elaine Dias (2006), considera que, a partir das correspondências trocadas entre Le Breton e os representantes da corte portuguesa em Paris, é possível afirmar que a idéia da missão partiu dos franceses. Em trechos das cartas, Le Breton sugerira a criação de um projeto que promovesse a indústria e as artes no Brasil, formado por artistas franceses emigrados, obtendo a seguinte resposta do ministro português: “Não entro por nada na expedição projetada por Mr. Lebreton, bem que esteja certo de suas boas intenções e escolha acertada. Fico esperando as Reais Ordens para me saber regular acerca de semelhantes pretensões”. Para a autora, o marquês de Aguiar e o cavaleiro de Brito deixam bem claro que esperam as ordens reais para tomar qualquer iniciativa quanto ao andamento do projeto de Le Breton, o que corrobora a idéia de, apesar da monarquia portuguesa ser favorável ao projeto, este não é de sua autoria. Valéria Lima (2003) destaca ainda que muitos dos artistas que aqui chegaram na Missão Francesa eram movidos por uma situação política não muito favorável e a partida da Europa não era propriamente uma livre escolha. O retorno da monarquia borbônica ao poder riscava de cena toda e qualquer lembrança napoleônica. Assim, se por um lado a viagem ao Brasil era uma saída aos artistas da época, não significava necessariamente uma solução a situação política em que se encontravam.

²¹ Para um conceito de "pintura de história" e sua relação com a idéia de nação e nacionalismo ver: VEJO, Tomás P. "La pintura de historia y la invención de las naciones". In: *Locus Revista de História* - nº8. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1999. Segundo o autor, a pintura de história, como produto de uma visão educada para celebrar as convenções de poder e divulgar sua glória, privilegia mais o conteúdo do que a forma e, por isso mesmo, pode ser vista como representação do saber e do poder oriundos da razão de Estado.

merecia estar em futuro breve entre as nações civilizadas da época e que a elaboração de uma obra histórica a seu respeito seria uma contribuição valiosa para que esta justiça se cumprisse.

Como observa Valéria Lima (2003), assim como outros viajantes que visitaram o país naquela época, Debret também chega ao Brasil com uma missão: não só de conhecer, de explorar, mas de instruir, de dar a conhecer e introduzir na nova sede do império português o que havia de mais elevado no campo das artes. Foi iniciativa sua a realização da primeira exposição de arte no país, em 1829 – a Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Belas Artes. O sucesso do acontecimento valeu-lhe ser nomeado cavaleiro da Ordem de Cristo. Em 1830, foi escolhido membro correspondente da Academia das Belas Artes do Instituto de França e no ano seguinte solicitou licença ao Conselho da Regência, retornando à Europa.

Durante toda sua estadia no Brasil, Debret cultivou a prática de coletar imagens que mais tarde serviriam de base para suas publicações. Esta coleção, como ele mesmo informa, começou com a possibilidade de *retracer une longue suite de faits historiques nationaux*, o que lhe permitira ter à sua *disposition tous les documents relatifs aux moeurs et coutumes du nouveau pays que j'habitais*.(Correspondência de Debret à Araújo Porto-Alegre. Apud LIMA, 2003, p.99) Como afirma Júlio Bandeira (2008, p.57),

Debret tinha plena consciência da importância e do ineditismo deste material, que descreve como “a mais completa coleção de documentos sobre a situação física e moral do Brasil”, e sabe que o melhor meio de divulgá-lo entre a elite culta de seu país e da Europa é a publicação de uma obra gravada.

Assim, de volta a Paris, Debret dedica-se à organização do material que trouxera do Brasil. Trava contato com Firmin Didot, prestigioso impressor editor e tipógrafo da época, com quem planeja, organiza e executa as pranchas que comporiam suas obras, incluindo texto e mais de 220 imagens em litografias feitas a partir de suas aquarelas. Em 1834, 1835 e 1839, respectivamente, publica a numerosa série de gravuras produzidas com base em seus estudos e observações no Brasil na obra em três volumes intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil* (Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, ou Estadia d'um artista francês no Brasil).

1.1.2 Johann Moritz Rugendas

Rugendas nasceu em Augsburg, em março de 1802. Pertencia a sétima e última geração de uma família de artistas de origem francesa radicada em Augsburg desde o século XVII, cuja pintura inclinava-se, sobretudo, ao registro de batalhas. O pintor bávaro foi educado nessa tradição e, por isso mesmo, nos seus primeiros exercícios artísticos nos deparamos com numerosas referências às obras de seus antepassados.

Começou sua carreira ainda jovem, com menos de 20 anos. Em 1817 ingressou na Academia de Belas Artes de Munique, onde fez amizade com Augusto Riedel, dedicando-se, como ele, à pintura histórica e de costumes. Através de relações familiares entrou em contato com o naturalista e diplomata russo-alemão Georg Heinrich von Langsdorff, que o incorporou na grande expedição ao interior do Brasil, que realizaria sob o auspício dos czares. Segundo Celeste Zenha (2002, p.136),

O contrato, assinado ainda na Europa, estabelecia a soma de mil francos (cerca de 160 mil-réis) como rendimentos anuais para Rugendas, que se comprometia a ceder ao seu contratante, com exclusividade, toda a produção realizada no decorrer da expedição. Para esta finalidade o artista foi abastecido com todo o material necessário (com exceção da roupa) e recebeu quantia referente a seis meses de trabalho.

Rugendas acabara de concluir sua formação artística na Academia de Munique, não tendo experiência no trabalho de ilustrador e com conhecimentos muito escassos sobre o país de destino. Abria-se, no entanto, um leque de novas possibilidades que acabaram por distanciá-lo definitivamente da pintura de batalhas e o levaram ao círculo dos pintores-viajantes.

O jovem bávaro aporta então no Rio de Janeiro em março de 1822, acompanhando, como desenhista, a Expedição Científica chefiada pelo barão Langsdorff. Fora para documentar fauna, flora, paisagens e costumes do povo brasileiro. Segundo o contrato firmado, o artista deveria exercer o ofício de "serviçal de sua arte em todas as circunstâncias que lhe aparecer e, sobretudo, para ilustrar aqueles objetos que o chefe da expedição lhe indicar como importantes e entregar todos os esboços, desenhos e pinturas que realizar durante a viagem" (SILVA, 1997, v.1).

Embora tenha chegado no início de 1822, Rugendas apenas passa a viajar pelo Brasil em 1824, pois até então permaneceu no Rio de Janeiro. Seus primeiros trabalhos como

ilustrador foram feitos na Fazenda Mandioca – localizada ao fundo da baía da Guanabara (hoje município de Magé/RJ) – de propriedade de Langsdorff e do zoólogo francês Menetriès. Este período serve para que Rugendas trave contato e estabeleça laços de amizade com os artistas franceses que desde 1816 encontravam-se no Brasil, particularmente com Jean Baptiste Debret e com a família Taunay. Nesse sentido, pode-se dizer que Rugendas encontrou nos artistas da Missão Artística Francesa e na expedição de Langsdorff “a primeira escola na qual se iniciou como artista-viajante” (DIENER, 1996).

A influência desse grupo, unida à experiência de presenciar a efervescência política do processo da independência, ampliou seus horizontes para uma recepção mais completa do país, que iria além do mero interesse pelos temas científico-naturais. Em novembro de 1824, após constantes desentendimentos com Langsdorff, abandona seus companheiros e põe-se a viajar por conta própria.²² Sua rota após deixar a expedição não é conhecida ao certo. Sabe-se apenas que passa por Mato Grosso, Espírito Santo e Bahia, retornando à Europa no ano seguinte.

Resulta desta sua estadia no Brasil a obra publicada anos mais tarde: *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (Viagem Pitoresca através do Brasil), que reúne cerca de 100 litografias das imagens produzidas em sua expedição, agrupadas em vinte fascículos.²³ A edição teve início em 1827 e foi concluída em 1835, publicada pela editora parisiense de Engelmann & Cia em francês e alemão, em Paris e Mulhouse, respectivamente, graças ao apoio entusiasta que Alexander von Humboldt manifestou pela obra do jovem artista.

²² Langsdorff registrou em seu diário o desapontamento com Rugendas, que frequentemente recusava-se a mostrar-lhe seus desenhos. Alimentava suspeitas de que o jovem artista acalentava a esperança de vir a publicá-los sem a sua autorização, o que de fato aconteceu. Ao deixar a expedição, Rugendas não entrega toda a sua produção a Langsdorff e serão justamente estes desenhos e esboços que constituiriam a obra lançada logo após seu retorno a Europa. Langsdorff posteriormente viria a processá-lo visto que no contrato travado esta era uma cláusula clara. Os diários de Langsdorff estão organizados em três volumes, traduzidos e publicados pela Fiocruz: SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). *Os Diários de Langsdorff*. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997. Sobre os conflitos entre Rugendas e Langsdorff e a publicação de *Viagem Pitoresca* ver também: Maria de Fátima Costa & Pablo Diener. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

²³ A bibliografia sobre Rugendas levanta dúvidas sobre quem de fato escreveu o texto da *Viagem Pitoresca*. Durante parte de sua estadia em Paris, Rugendas compartilhava moradia com um amigo de Augsburg, o jornalista e escritor Victor Aimé Huber, a quem alguns pesquisadores, como Gertrud Richert e Rudolf Elvers, atribuem a autoria do relato de viagem. Entretanto, não importa aqui comprovar a autoria do texto, pois, como aponta Robert Slenes, mesmo que Huber fosse o autor, Rugendas acompanhou de perto a confecção do texto, uma espécie de trabalho conjunto, visto que na obra *Viagem Pitoresca* texto e imagem estão intimamente relacionados, pena e pincel invariavelmente dialogam e se complementam. Slenes observa ainda que um mesmo projeto intelectual guia texto e gravuras: ambos inspiram-se ou mesmo referendam o trabalho de Henry Koster, *Travels in Brazil* (1817), o qual chega a ser citado no livro como "melhor relato existente sobre a sociedade e costumes do Brasil". Ver: Robert Slenes. *Bávaros e Bakongo na "Habitação de Negros": Johann Moritz Rugendas e a invenção do povo brasileiro*. Departamento de História IFCH/UNICAMP - SP. No prelo. Versão de abril de 1995. p.15-22 e p.27.

Como afirma Celeste Zenha, Engelmann possuía um estabelecimento muito bem-sucedido e respeitado, onde produzia litografias distribuídas por toda a França, Alemanha, Suíça e outras partes da Europa. Em suas oficinas foram desenvolvidos muitos procedimentos pioneiramente empregados na produção das imagens impressas.

Conhecedor e aperfeiçoador dos procedimentos técnicos, Engelmann cercara-se de artífices habilidosos formados em suas oficinas. Além disso, contava com a produção de artistas de alta reputação na arte de desenhar na pedra. Nos cadernos da *Viagem pitoresca ao Brasil* trabalharam 22 litógrafos. Adam, especializado em figuras, participou da elaboração de 31 das 100 pranchas; Deroi, de 18; Villeneuve, de 11; Maurin, de 9; Sabatier, de 8; Bichebois, de 6; Joly e Wathier, de 5; Jules David, de 4; Rugendas, Vigneron e Zwinger, de 4; o famoso Bonnington, Lecamus e Viard, de 3; Monthelie, Tirpene, Arnoul, Bayo e Jacottet, de 2; Dupressoir e Leborne de apenas uma imagem. (ZENHA, 2002, p.137-138)

E é justamente por contar com variados litógrafos que Engelmann exigira o acompanhamento de Rugendas no processo de elaboração das pranchas, a fim de obter resultados os mais verossímeis e precisos, atendendo a demanda de um público consumidor ávido por uma reprodução mais autêntica possível do que o artista vira e vivera no Brasil. Entretanto, outras experiências afastaram Rugendas da oficina onde as pranchas eram confeccionadas e ele próprio executou apenas quatro pranchas litográficas.

Vale lembrar que quando Rugendas retorna à Europa, ingressa em uma etapa essencial a sua aprendizagem e carreira artística. Graças a sua amizade com Humboldt, adquiriu uma grande bagagem de informação sobre o continente americano. Em sua estadia em Paris e Roma teve contato com as vanguardas artísticas da época e, em última instância, aprendeu a pintar. Até então, tinha sido um fiel discípulo da escola alemã, na qual predominava a preferência pelo desenho como cristalização da idéia artística, e para a qual a cor estava sujeita a desempenhar um papel secundário. É neste período que conhece a obra de Jean Baptiste Camille Corot, de William Turner e do aquarelista inglês Richard P. Bonington. Esses foram anos de gestação de seu projeto de realizar uma grande viagem americana com a intenção de reunir material para publicar uma obra de caráter enciclopédico-artístico, seguindo o exemplo dos trabalhos de seu protetor von Humboldt.²⁴

²⁴ A grande viagem americana de Rugendas teve início no mês de julho de 1831 no México, onde morou até 1833. Em seguida se muda para o Chile onde permanece por 12 anos, período em que viaja para Argentina, Peru e Bolívia, registrando cenas da vida campesina e indígena. Em 1845, retorna ao Brasil, partindo no ano seguinte definitivamente para a Europa. Diener (1996) destaca que a produção de Rugendas deste período é a mais rica quanto à variedade temática. No entanto, no Brasil, a sua segunda estância se reduziu ao Rio de Janeiro – mais que uma continuação de sua obra precedente, aproveitou as oportunidades que lhe foram oferecidas para expor na academia carioca e para pintar uma série de retratos do imperador e sua família.

Neste sentido, pode-se afirmar que Langsdorff e Humboldt influenciaram decisivamente o enriquecimento intelectual de Rugendas, remontando a eles a instrumentalização que este faz do artístico em benefício de um trabalho que aspira a ser um material de caráter documental para o estudo e pesquisa.

1.2 Construindo tipos: diferentes marcas, múltiplas cores, distintas designações.

As *Viagens Pitorescas* de Debret e Rugendas são frutos de construções simbólicas, inscrevendo-se no interior de um processo mais amplo, do qual se alimentava o imaginário europeu com relação ao Novo Mundo. Produzidas no contexto da Ilustração e dos legados políticos da Revolução Francesa, as narrativas dos dois artistas trazem em si o ideal civilizatório apregoadado pelo europeu de fins do século XVIII, estabelecido sob bases filosóficas que levavam a pensar a humanidade enquanto totalidade.

A alegoria, enquanto forma de representação, marca então seu duplo movimento, estabelecer as diferenças e, ao mesmo tempo, inseri-las em um quadro de referência a valores universais. E é justamente a dicotomia estabelecida entre esta totalidade "humana" e suas diferentes "raças", especificamente o negro e suas diferentes "faces", que despertará o olhar atento destes artistas.

1.2.1 A população africana e seus descendentes: nações e etnicidade

Ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, nas colônias Ibéricas, a imensidão negra não compunha um todo homogêneo. A heterogeneidade étnica era um traço fundador da escravidão brasileira.

Segundo Karasch (2000), existiam pelo menos sete nações principais no Rio oitocentista, bem como várias outras menores. As mais importantes eram mina, cabinda, congo, angola (ou loanda), caçanje (ou angola), benguela e moçambique. As menos numerosas, muitas incorporadas às nações principais, eram gabão, anjico, monjola, moange, rebola (libolo), cajenge, cabundá (bundo), quilimane, inhambane, mucena e mombaça. Estes termos imprecisos, que a princípio denotam portos de exportação ou vastas regiões geográficas, dirigem a atenção para a África Oriental e principalmente para o Centro-Oeste Africano como terra natal provável da maioria dos africanos do Rio.

A porcentagem de escravos de cada região da África, 1795-1852							
Regiões da África	Amostras de Navios Negreiros					Amostras do Rio	
	(1) 1795-1811	(2) 1817-1843	(3) 1821-1822	(4) 1825-1830	(5) 1830-1852	(6) 1832	(7) 1833-1849
África Ocidental	1,2	0,8	—	—	1,5	6,59	6,34
Centro-Oeste Africano	96,2	71,1	72,93	73,1	79,7	66,59	68,3
Congo Norte	0,6	25,4	23,17	28,1	32,2	26,37	30,4
Angola	95,6	45,7	49,76	45,0	45,9	38,68	36,37
Desconhecida, incerta	—	—	—	—	1,6	1,54	1,56
África Oriental	2,3	24,5	26,31	26,86	17,9	26,37	16,83
Desconhecida	0,4	3,7	0,76	—	0,9	0,44	8,53

Fontes: (1) Tabela 4 em Herbert S. Klein, "The trade in African slaves to Rio de Janeiro, 1795-1811: estimates of mortality and patterns of voyages", *Journal of African History* 10, n.º 4 (1969): 540; (2) Tabela 69, Philip D. Curtin, *The Atlantic slave trade: a census* (Madison, Wis., 1969), p. 240; (3) Tabela 1.4; (4) Tabela 4.2, "Number of slaves shipped to Rio de Janeiro, 1825-1830", Herbert S. Klein, *The middle passage: comparative studies in the Atlantic slave trade* (Princeton, 1978), p. 77; (5) Tabela 1.2; (6) Tabela 1.5 e (7) Tabela 1.3.

Tabela 01 – “A porcentagem de escravos de cada região da África, 1795-1852”

Mary Karasch. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. Tabela 1.6 – p.52

Observando a tabela usada por Karasch (Tabela 01), temos o Centro-Oeste Africano como fornecedor da maioria dos escravos importados na primeira metade do século XIX. A segunda principal área é a África Oriental (centro-leste). Essa fonte de escravos cresceu a partir de 1815, tendo em vista as melhorias nas embarcações, que ficaram mais velozes, e na medida em que aumentou a pressão inglesa para o fim do tráfico negreiro na África Ocidental. Moçambique desponta então como um dos principais portos de tráfico de escravos e, já em 1830, a nação moçambique tornou-se uma das maiores no Rio de Janeiro. (KARASCH, 2000, p.58-59) Já a África Ocidental fica responsável por menos de 7% dos escravos africanos. Os mais conhecidos neste grupo são os minas, nomenclatura que então dava conta das populações de diferentes locais, a saber da Costa do Ouro, Costa de Daomé/Benin, Gana e Nigéria.

Estes escravos de origem africana somam aproximadamente três quartos da população escrava do Rio de Janeiro nas primeiras décadas dos oitocentos. Neste período os escravos são divididos de acordo com o lugar de nascimento: África ou Brasil. Os brasileiros são então classificados por cor (pardo, crioulo, mulato, cabra, etc) enquanto os africanos – todos considerados negros – distinguem-se por local de origem (Angola, Moçambique, Mina, etc).

É importante lembrar que estamos tratando de indivíduos e segmentos de grupos

africanos que encontram na reorganização étnica uma das alternativas para enfrentar o cativo. Como afirma Mariza Soares (2005, p.134-135), o tráfico e os rearranjos que dele decorrem reconfiguram a composição dos grupos étnicos africanos traficados, apontando para questões como o uso recorrente das chamadas “nações” (mina, angola, moçambique, etc, que remetiam ao porto de origem dos navios negreiros) como mecanismo de identificação e organização dos africanos na América. Redefinem-se as fronteiras entre os grupos étnicos através da formação de unidades mais inclusivas que fazem emergir esferas de solidariedade entre diferentes grupos. Em um Rio atlântico, escravos, africanos, crioulos, libertos e fugitivos de origens diversas repartiram (e partiram) espaços e lugares, cunhando suas “marcas” e reinventando identidades²⁵.

Assim, as “nações”, inicialmente uma identidade atribuída, acabam incorporadas e servindo como ponto de referência para o reforço de antigas fronteiras étnicas ou para o estabelecimento de novas organizações identitárias. Por isso, mais do que etnias (no sentido de grupos originais ou de traços culturais primordiais), devemos ter em mente que estamos tratando de um conjunto de configurações étnicas em permanente processo de transformação.²⁶

1.2.2 Nomeando o outro: raça, cor e ancestralidade

A variedade de termos usada para designar indivíduos africanos e seus descendentes nunca possuiu significado fixo, único. Mulato, negro, preto, pardo e mestiço foram usados em diferentes momentos com distintas conotações. Caso nos debruçemos sobre documentos da colônia, nos depararemos com a imprecisão e subjetividade dos termos raciais. Como afirma Jack Forbes (1993, p.03; 102):

²⁵ Ver: FARIAS, Juliana B.; SOARES, Carlos Eugênio L.; GOMES, Flávio dos Santos. *No Labirinto das Nações: Africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p.25-29.

²⁶ Mariza Soares afirma, por exemplo, que o grupo de procedência denominado Mina não tem necessariamente a mesma configuração étnica no RJ, em Pernambuco, na Bahia ou no Maranhão. Também o que é designado Mina no Rio de Janeiro no século XVIII, difere do que na mesma cidade é mina no século XIX. Tais diferenças decorrem das populações traficadas e dos rearranjos no interior de cada nação, em cada cidade, época e situação, resultando em grupos em constante processo de transformação. Ainda sob esta lógica, a autora demonstra como estes grupos africanos conseguem criar esferas de atuação nesta sociedade, organizando-se a partir das identidades previamente estabelecidas para criar novas identidades em espaços de agregação social. É o caso das irmandades de pretos que regulamentavam a entrada de seus membros segundo a cor (pretos e pardos) e segundo as "nações" (angola, mina e outras), criando em seu interior "identidades contrastivas", ou seja, que se definem em contraposição a outra previamente estabelecida, que levam a um processo de segmentação/reagrupamento, com base em uma nova rede de alianças estabelecida. Mariza Soares. "Histórias Cruzadas". In: Florentino, Manolo (org). *Tráfico Cativo e Liberdade*. p.134/135.

the meaning of a word is never a timeless, eternal constant but rather is a constantly evolving changing pointer. / (...) / No association of color with servitude existed, since most slaves were European or North African. On the other hand, a predominance of a certain type of slave may have resulted in their ethnic or class name becoming almost synonymous with 'slave', for instance, sarraceni, mouro, sclavi/ slavi, depending on the period.

E acrescenta:

Humans beings were still understood to be all descendent from Adam and Eve. Thus all human beings, in the biblical tradition, were of the same race or stock. (...) the variations of color were not of fundamental significance, except as an aid in the identification of a fugitive or as one of several ways to describe an individual. (FORBES, 1993, p.99-100)

Assim, até inícios do período moderno o termo negro ou seu equivalente não era usado para identificar uma raça específica, não remetendo à ancestralidade ou etnicidade, mas sim para simples descrição da cor ou aparência percebida.

A partir do século XVI, novos termos passaram a designar pessoas negras e mestiças. A grande gradação de cores, resultante da longa experiência do tráfico, e a flutuação das categorias utilizadas para diferenciá-las faz com que a cor passe a ser simbólica e não específica, e o termo negro cada vez mais é usado em um sentido alargado.

Color terms (termos que designavam cor) se multiplicaram e passaram a organizar, definir e classificar tanto os próprios termos como as pessoas a que se referiam. A ênfase estava na “aparência” (incluindo a percepção de status enquanto seu atributo) em oposição à “ancestralidade”. Note, entretanto, que os termos não eram usados de forma estática. Se por um lado estavam diretamente relacionados à cor, não se resumiam a ela. A aparência física dificilmente pode ser separada dos outros fatores que configuram as identidades, logo, identificações baseadas na aparência não eram invariáveis.

A transformação dos termos reflete, pois, o tipo de ordem social que se desenvolveu nas colônias ibéricas, onde passam a servir para identificar e limitar, para controlar e excluir. Neste sentido, devemos estar atentos ao fato de que

racial terms as used by Iberians and as acquired by the English were going to refer to part-African people who might not only have the features of the Gulf of Guinea (variable as they are) but also every conceivable combination of central Africa, Ibero-African, Afro-Arabic and American-African mixtures. (FORBES, 1993, p.04)

Para Forbes (1993), uma das conseqüências da longa experiência do tráfico, proveniente de diferentes portos, será o grande número de escravos de diferentes tonalidades de cores, o que resultou na tendência de se registrar tal aspecto para identificação individual (isto é, a aparência, incluindo a percepção do status como seu atributo) e não a ancestralidade. Neste sentido o mesmo termo é usado para diversos tipos de escravos e aí reside a problemática de se definir identidades com base na cor da pele: a grande gradação de cores. A cor passa a ser simbólica e não-específica.

De acordo com Silvia Lara (2002, p.2), um censo feito em 1789 computou 168.709 habitantes para toda a capitania do Rio de Janeiro, dos quais 82.448 (48,9%) eram escravos. Na ocasião, a cidade do Rio somava 38.707 habitantes, dos quais 43,4% eram escravos. Neste período os censos não possuem distinções de cor. Diferenciam apenas livres e escravos e, dentre estes últimos, homens e mulheres ou faixas etárias. Cabe então questionarmos se todo o contingente contado como escravo era realmente escravo ou apenas por se tratar de negros e gradações da cor negra, era considerado como tanto.

Já em 1799, segundo Manolo Florentino (2002, p.12), no *Mapa de população* relativo às freguesias urbanas do Rio de Janeiro, os “brancos” somariam vinte mil pessoas, com quinze mil “escravos” e nove mil “pardos e pretos libertos”. Para o historiador, tendo em vista os relatos de viajantes que apontavam uma minoria branca na população de então, neste censo, na categoria “brancos” estariam inclusos os brancos europeus e os homens e mulheres livres de cor, considerados agora culturalmente brancos, o que não excluiria a possibilidade de negros e mestiços nascidos fora do cativo, por sua cor, também fossem encarados como “pardos e pretos libertos”.

Assim, ainda que se verifique, durante todo o período colonial, grande variedade de termos para designar pessoas não brancas e não índias (como pardos, mulatos, crioulos, cafuzos, cabras, bodes, pretos, africanos, curibocas, forros, libertos), em fins do século XVIII já era bastante forte a associação entre a cor negra da pele e a escravidão. Insuficientes para demarcar a efetiva distinção social, o registro da cor da pele precisava ser reforçado por elementos da linguagem visual das hierarquias sociais nas representações. Elementos estes que muitas vezes serviam também para apontar os diferentes tipos negros, seus usos e costumes, atribuindo-se às tatuagens, pinturas, adornos e fisionomias valores simbólicos distintos.

Se por um lado diferenciavam-se e classificavam-se tipos humanos, por outro se homogeneizavam diferenças. *Preto* e *negro* foram empregados cada vez mais de modo genérico, abarcando escravos e libertos (ou mesmo livres), provenientes de diferentes etnias e

variadas misturas. Como destaca Silvia Lara (2004, p.147), “a identificação entre cor da pele e condição social não caminhava de modo direto, mas transversal, passando por zonas em que os dois aspectos pareciam estar confusos, em que critérios díspares de identificação social estavam superpostos”.

Neste sentido, pode-se analisar a evolução do significado dos termos raciais, mas somente o estudo dos nomes não dá conta dos seus empregos e significações. No século XIX, a noção de raça e de desigualdade entre elas cada vez mais toma forma no pensamento científico. Até então se naturalizava como construções divinas as desigualdades sociais e assim a montagem da sociedade. As diferenças de cor e características físicas reforçavam as marcas hierárquicas nas sociedades escravocratas, mas não eram necessárias para justificar a escravidão, fundada então no estatuto da pureza de sangue²⁷.

Mesmo a pureza de sangue não serviu, no entanto, a definição de raça de forma homogênea por todos os séculos de colonização. Segundo trabalho desenvolvido por Cope sobre o México colonial,

casta libros de bautismos did not specify the infant's race until the early eighteenth century. Indeed, among plebeians, racial labels do not seem to have been regularly applied to nonadults. (...) Apparently, a typical casta did not receive an 'official' racial classification until he first came into contact with the governmental or religious bureaucracies, that is, when he first entered the labor force or married. (COPE, 1994, p.55).

Isto não quer dizer que se demandava pouca atenção à ancestralidade na definição da raça, mas que o conflito entre vários critérios na identificação racial acabava por não dar as linhagens espaço central nas definições pessoais. As divisões raciais só poderiam ser bem demarcadas frente a uma cuidadosa distribuição de direitos, privilégios e obrigações e “*colonial legislation was far too inconsistent for this purpose. Some laws distinguished between different casta groups, but others lumped all mixed-bloods together.*” (COPE, 1994, p.161).

Com a publicação de Lineu – *System of nature* – no século XVIII, escritores e estudiosos se aventuraram a organizar a humanidade em um sistema classificatório lógico,

²⁷ Instituídos a partir de 1570, os estatutos de pureza de sangue, que vetavam o acesso de descendentes de judeus, mouros e gentios nas ordens militares, vigoraram até 1773. A restrição a cargos, tenças e hábitos fazia-se também aos que apresentasse defeito mecânico, isto é, que exerciam trabalho manual ou cujos antepassados o fizeram. Sobre a questão ver: Maria Elena Martinez. “Religion, Purity, and ‘Race’: The Spanish Concept of Limpieza de Sangre in Seventeenth Century Mexico and the Broader Atlantic World”. In: *International Seminar on the History of the Atlantic World, 1500-1800*. Harvard University: Cambridge, MA, 2000.

incluindo aí os tipos resultantes de miscigenações. Entretanto, o embate entre aparência e genealogia racial continuava a ditar os limites destas classificações:

This process of classification, which became, in fact, genealogical or racial, seems to have resulted from a rationalistic, 'scientific' desire to bring a sense of order and logic into what appears to this author to have been an ad hoc disorderly world of subjective descriptions of color and other phenotypical characteristics. (FORBES, 1993, p.103)

O final do século XVIII representa, desta forma, o prolongamento de um debate ainda não resolvido. Até inícios dos oitocentos, o uso indiscriminado de diferentes categorias raciais para identificar indivíduos de ancestralidade variada estabelece um status legal para estes setores da população e distinções que estavam na base da hierarquia social. Como afirma Robert Jackson (1994, p.4),

Race categories assigned to castes were based on the assumption that priests or colonial officials could classify the ancestry, or more accurately the bloodlines, of an individual on the basis of skin color. However, other criteria also figured in the creation of racial identity such as stereotypical assumptions about culture, behavior, and, in the case of rural populations, the place of residence and the form of land tenure or usage. Racial terms linked the assigned identity of an individual to a legal status, but at the same time were imprecise at best.

Assim, se a categoria raça já existe em inícios do século XIX enquanto construção social, a racialização dela resultante é fruto de meados do mesmo século. O que estava em pauta era a perfectibilidade das “novas” populações com quem se relacionavam – entendida como a capacidade do homem, guiado pela razão, de domesticar-se e alçar-se acima de sua própria natureza, sendo marco distintivo entre os homens e os demais seres. O homem tenderia naturalmente ao progresso.

Sob esta perspectiva reconhece-se a humanidade do negro, mas de forma a defini-la como degradada, degenerada, tendo de ser recuperada através do processo civilizador europeu, que o integraria à sociedade de forma que este contribuísse com o que tem de melhor. Diante de uma população heterogênea, composta por uma multiplicidade de tipos e cores, não bastava estabelecer uma escala de “raças”. Era necessário definir gradações que comprovassem a marcha progressiva destes indivíduos rumo à civilização.

1.2.3 A taxonomia de Debret: ciência, arte e imagem

Com a confessa intenção de “compor uma verdadeira obra histórica brasileira”, Debret se compromete na sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* em seguir “um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a marcha progressiva da civilização no Brasil” (DEBRET, 1989, tomo I, p.24). Visando fornecer ao leitor europeu informações relativas à história do país que fossem além do âmbito da história natural ou do puro exotismo, divide sua obra em três volumes. No primeiro, dedica-se à vida dos indígenas; no segundo, à vida nas cidades com destaque para a “atividade do povo civilizado no Brasil, sujeito ao jugo português” (DEBRET, 1989, tomo II, p.13), encontrando-se aí a maior parte das pranchas dedicadas à representação do negro; já no terceiro, volta-se para a “história política e religiosa brasileira”, enfatizando instituições educacionais e a história da monarquia no Brasil (DEBRET, 1989, tomo III, p.13).

Estes volumes, segundo Debret, encontram-se ordenados cronologicamente. Entretanto, o emprego do termo pelo autor deve ser compreendido diante do projeto que define para sua obra, fundado nos grandes acontecimentos políticos associados à emancipação do país e aos 'avanços da civilização' e que, de certa forma, confundem-se com a experiência do artista no Brasil:

Essa coleção, ordenada cronologicamente, encontra novo interesse na história de sua formação. Com efeito, começada exatamente na época da regeneração política do Brasil, operada pela presença da Corte de Portugal, que se fixou na capital da Colônia Brasileira elevando-a à categoria de Reino, inicialmente, e, pouco depois, à de Império independente, essa coleção termina com a revolução de 1831. (DEBRET, 1989, tomo I, p.24)

Neste sentido, o autor demonstra preocupações que se inscrevem na ordem do tempo como as idéias de progresso social e político, de desenvolvimento econômico e avanço da civilização. Segundo Valeria Lima (2003, p.XX), “tratar-se-ia, talvez, de uma cronologia liberada da simples exposição linear dos fatos, mas necessária estruturalmente para a compreensão dos temas tratados e das teorias que Debret apresenta a respeito do Brasil”.

Logo nas páginas iniciais de sua obra, o artista assinala a importância de “propagar o conhecimento das belas artes entre um povo ainda na infância” e aponta o objetivo de “imprimir nesse mundo novo as marcas profundas e úteis” da presença francesa. Para tanto, Debret afirma que acrescentou “diante de cada prancha litografada uma folha de texto

explicativo, a fim de que pena e pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua”. No texto introdutório a sua obra reitera sua preocupação em traçar “uma longa série de fatos históricos nacionais”, dando “informações fidedignas” recolhidas no “centro de uma capital civilizada” e mesmo “uma descrição fiel do caráter e dos hábitos dos brasileiros em geral”, a seguir uma “ordem lógica”. (DEBRET, 1989, tomo I, p.23-26)

Já nas observações finais do segundo tomo da *Viagem Pitoresca e Histórica*, após apresentar os avanços verificados no país depois de 1831, o artista conclui: “em resumo, tudo progride neste país” (DEBRET, 1989, tomo II, p.199). Mais uma vez Debret coloca o tempo a favor da “marcha progressiva da civilização no Brasil”, movimento este que embasa sua obra histórica. A seleção que faz das imagens bem como a organização dos volumes traduzem a intenção de elevar o Brasil a categoria de nação civilizada, fazendo-se necessário, para tanto, a constituição de sua história. Neste percurso, a emancipação política aparece associada ao progresso, e os usos e costumes europeus, à regeneração do Brasil, no sentido de recuperação moral, de um segundo nascimento e mesmo de um fortalecimento da noção pátria.

Os indígenas aparecem então com duplo papel: são expressão do estágio de não-civilização, mas representam também o lugar de origem de uma população civilizada. É a partir do selvagem de “caráter simples” e “faculdades limitadas” que o pensamento iluminista do francês vai interpretar o avanço da civilização no Brasil. Ocupam, pois, o primeiro tomo de sua obra.

Já os negros são descritos por Debret como “grandes crianças” indolentes, sem outra ambição que não a preguiça, e incapacitados para desenvolver uma “reflexão que leva a comparar as coisas e tirar conclusões” (DEBRET, 1989, tomo II, p.256). O próprio sistema escravista é visto com certa tolerância pelo francês, na medida em que afirma que em nenhuma outra parte do mundo o escravo é tratado com tanta humanidade como no Brasil, além de lhe ser oferecida, aqui, a oportunidade de tornar-se cristão. Ele teria, portanto, o valor de reforma moral pelo fato de levar aos africanos a luz do cristianismo. Note que o artista não nega os maus-tratos a que submetem os negros e mesmo a exploração do seu trabalho, entretanto, ao considerá-los inferiores aos brancos e carentes de sua tutela civilizatória, acaba por tornar aceitável sua condição escrava.

Ao branco europeu está reservado o papel de gestão do processo civilizatório ao qual a jovem nação deveria se submeter. Partindo desta concepção, Debret compõe uma “classificação geral da população brasileira” pautada em uma escala de valores pelo grau inquirido de civilização:

1. Português da Europa, português legítimo ou filho do reino;
2. Português nascido no Brasil, de ascendência mais ou menos longínqua, brasileiro;
3. Mulato, mestiço de branco com negra;
4. Mameluco, mestiço das raças branca e índia;
5. Índio puro, habitante primitivo; mulher, china;
6. Índio civilizado, caboclo, índio manso;
7. Índio selvagem, no estado primitivo, gentil tapuia ou bugre;
8. Negro de África, negro de nação; moleque, negrinho;
9. Negro nascido no Brasil, crioulo;
10. Bode, mestiço de negro com mulato; cabra, a mulher;
11. Curiboca, mestiço de raça negra com índio.

(DEBRET, 1989, tomo II, p.15)

Na elaboração desta classificação, Debret cita como fonte Ferdinand Denis. Segundo Valéria Piccoli, Denis era brasilianista e conservador da *Bibliothèque Sainte-Geneviève* em Paris, publicando em 1837 o livro *Brésil*, onde classifica os portugueses como “uma raça invasora, mas civilizadora” e afirma que os brasileiros, “havendo tomado de cada variedade da espécie humana algumas de suas qualidades e defeitos”, marcham para o “triunfo de uma civilização independente” (PICCOLI, 1999, p.41).

Ora, ao dialogar com Denis, Debret explicita ainda mais sua insistência nas noções de civilização, aperfeiçoamento e progresso – preocupação esta que não lhe era exclusiva. Os bávaros Spix e Martius, em seu relato de viagem ao Brasil (*Reise in Brasilien - 1823-1831*), como eles próprios afirmam, tinham por intenção investigar não somente a história natural, mas também o estado de “civilização” dos habitantes do Brasil. No entender dos naturalistas os diferentes tipos humanos são compreendidos como “representantes de todas as épocas”, de “toda a história da evolução humana”, de forma que sua língua, seus costumes, seu folclore, seus mitos e tradições históricas seriam manifestações de seu “estado de civilização e história”. (MARTIUS e SPIX, tomo II, p.152 e tomo I, p.27) Suas questões sobre o Brasil giram constantemente em torno da idéia de progresso e do possível aperfeiçoamento da humanidade.

Tais noções nos remetem diretamente ao “Século das Luzes”, à idéia de civilização como ponto máximo de perfeição a que a humanidade se destina desde que guiada pela razão crítica. A história passa a estar comprometida com a narrativa dos avanços, com a escala que conduz o homem da barbárie à civilização. A multiplicidade de tipos humanos decorrentes da miscigenação fazia do Brasil um dos maiores laboratórios existentes para o estudo do homem e de seus passos rumo às luzes. É neste intuito que Debret dedica duas pranchas do segundo tomo de sua obra (prancha 22 e prancha 36) à representação visual das diferentes etnias negras.



Fig. 01 – Esclaves nègres de diferentes nations

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 22.
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 02 – Differentes nations nègres

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 36.
[Biblioteca Nacional Digital]

A prancha intitulada “Escravos negros de diferentes nações” (Fig.01) é composta por 16 bustos femininos, de forma a evidenciar rostos, penteados, adornos e a parte superior de suas vestes. O texto que a acompanha é dividido pelo autor em duas partes: “uma introdução à prancha”, que, segundo Debret, objetiva dar “alguns pormenores acerca da importância de escravos no Brasil” e uma “Explicação da prancha 22”, onde descreve para cada uma das “negras de raças e condições variadas” características específicas.

Afirma ainda que “a Costa do Ouro fornece os melhores escravos e o maior número”, sendo os negros mais comuns no Rio de Janeiro das seguintes nações: *benguela, mina, ganguela, banguela, mina nago, mina nahijo, rebolo, cassange, mina calava, cabina de água doce, cabina mossuda, congo, moçambique* – “Estas últimas compreendem um certo número de nações vendidas num mesmo ponto da costa, como a *astre*, etc.” (DEBRET, tomo II, p.101-103). Como foi dito anteriormente, ainda que estas denominações não assegurem que estes escravos provenham realmente dos portos de origem correspondentes, a lista é importante porque revela a forma como os escravos africanos e seus descendentes eram definidos e agrupados (ou se definiam e se agrupavam) como nações no Rio de Janeiro. Diferenças não seriam necessariamente apagadas, mas semelhanças podiam ser construídas e redefinidas.

Assim, em uma só prancha Debret pinta tipos negros que, para fins analíticos irei separar em dois grandes grupos, de acordo com a classificação proposta por Mary Karash (2000): as “nações de origem”, que remete aos escravos vindos da África, seus portos de origem e suas diferentes denominações (*benguela, mina, rebolo, cassange, congo, moçambique, etc*), e as “nações de cor”, escravos provavelmente nascidos no Brasil, pertencentes aos grupos dos pardos, crioulos e cabras.

Dentre os tipos africanos destaca-se então a negra Cabinda (nº.4), tanto pelo seu posicionamento (na parte central da prancha, no primeiro plano) quanto pelos seus ornatos: a “criada de quarto, vestida para levar uma criança à pia batismal” traz o cabelo preso com um arranjo de flores e uma tiara dourada, que compõe com grandes brincos, colar da mesma cor, cordão de miçangas e vestido com detalhes de renda e mangas fofas.

Três outros bustos *de origem* aparecem identificados como “criada de quarto”: o nº.1, o nº.6 e o nº.7. O primeiro, da nação Rebolo, possui tez semelhante a da Cabinda e usa um discreto vestido branco, com xale jogado sobre os ombros. Segundo Debret, está “imitando com sua carapinha o penteado de sua senhora”. Já os outros dois estão diretamente relacionados a famílias abastadas: a Cabina (nº.6) é criada de “uma jovem senhora rica” e a

Benguela (nº.7), pertence à “uma casa opulenta”. Ambas trajam vestidos discretos, usam xale, cabelos presos, cordão dourado e brincos.

Os adornos dourados novamente aparecem na mulher nº.11, que Debret define como “Monjola, antiga ama e pajem de casa rica”. Seu rosto evidencia escarificações – uma série de linhas paralelas na vertical – ainda que o artista não faça referência a estas marcas no texto que acompanha a prancha. Em suas anotações resume-se a destacar: “As negras monjolas são mais particularmente revoltadas, mas compartilham da alegria, da faceirice e principalmente da sensualidade que caracterizam os congos, os rebolos e os benguelas”. (DEBRET, tomo II, p.103-104)

A última a trazer cordão dourado é a nº.15, “Cassange, primeira escrava de um artífice branco”, representada de perfil, com feições pouco detalhadas, usando um simples vestido branco e algumas presilhas no cabelo. O busto nº.10, com escarificações no seio da face e na testa, possui tonalidade de pele semelhante à Cassange. Suas vestes, no entanto, são mais alinhadas. É classificado por Debret como uma Mina pertencente a um negociante europeu, “primeira escrava”, o que, segundo o artista, implica ser “favorita, sujeita a chicotadas”.

Referindo-se ao busto nº.13, o artista afirma tratar de uma escrava Moçambique pertencente a “casa de gente abastada”. A mulher traz uma tatuagem na testa e outra vez a marca não é citada em sua “explicação”. Por outro lado, o francês insiste em destacar o seu “pertencimento”, tal como faz nos outros tipos retratados – tal atitude chama atenção para hierarquias socioeconômicas que envolvem tanto escravizados como senhores, como veremos adiante.

A tatuagem aparece também na negra Calava (nº.8). Desta vez, Debret apenas menciona a marca para dizer que é feita de “terra amarela”. Prefere destacar em sua anotação que a “jovem escrava vendedora de legumes”, está penteada com “uma tira de crina bordada, com contas e pingentes do mesmo tipo nos cabelos”. A escrava vendedora aparece mais uma vez na prancha, desta vez vende frutas – uma negra Benguela (nº.14), com vidrilhos coloridos na cabeça e um vestido maltrapilho que deixa os seios praticamente à mostra.

Ainda dentre as *nações de origem*, três bustos referem-se a mulheres livres: o nº.2, o nº.9 e o nº.16. A primeira (nº.2) é “Congo”, “mulher de trabalhador negro”, e usa “traje de visita”. A segunda (nº.9) é “Moçambique, negra livre recém-casada”. Usa vestido rendado e cordão semelhante ao da mulata (nº.12). Um tecido colorido e algumas flores ornem sua cabeça e seu perfil evidencia as escarificações puntiformes nos seios da face e proximidades do olho. Já a nº.16 é “Angola, negra livre quitandeira”. É o menor desenho e menos detalhado

da prancha. Usa um lenço na cabeça e em seu rosto nota-se algumas escarificações, mas de forma difusa, sem que se possa identificar ao certo seus contornos.

Na classificação criada pelo artista para as *nações de origem* existe uma preocupação evidente com o posicionamento destas negras na sociedade, com destaque para a função que exercem. A nomenclatura aparece então diretamente relacionada a este “posicionamento social” em detrimento às características físicas específicas, apesar destas aparecerem na imagem.

As escravas pertencentes a famílias mais abastadas se distinguem então pela “profissão”, pelas vestes e acessórios. As diferentes nações, por sua vez, implicitamente também se hierarquizam frente a esta “inserção social”. Aquelas que alçam o posto de criadas de quarto são as mais “capazes” de se civilizar segundo os padrões europeus, já sendo familiares aos usos e costumes “civilizados” - o que pode ser observado no fato de uma delas estar vestida para ir à igreja (pia batismal) enquanto a outra usa penteado igual a de sua senhora. Não se pode esquecer que a posição do escravo estava diretamente relacionada à de seu senhor – a propriedade de escravos e a renda alta eram critérios de posição social; ser escravo de família abastada era sinal de prestígio, assim como uma criança nascida de uma escrava com seu senhor tinha maior possibilidade de mobilidade social. Como destaca Karasch (2000, p.114), “ancestralidade e família eram tudo, ainda mais importantes do que cor e status civil”. Assim, todas as criadas de quarto estão representadas na parte superior da prancha, onde as figuras aparecem maiores. Já as mulheres livres retratadas por Debret, ou trabalham ou são casadas, remetendo mais uma vez à idéia de moral e ordem.

Os tipos que remetem às *nações de cor* ficam por conta dos bustos nº.3 – “Cabra, crioula, filha de mulato e negra”; nº.5 – “Crioula”; e nº.12 – “Mulata, filha de branco com negra”. A Cabra, segundo o artista francês de “cor mais escura do que o mulato”, apresenta tez bem mais clara do que a dos tipos classificados com base na origem africana. Usa um discreto vestido com renda branca e traz um xale sobre os ombros, o que Debret classifica como “traje de visita”, ainda que não aponte sua condição (livre, liberta ou escrava). Traz um cordão de miçangas com pingente dourado e usa cabelos curtos, com cachos bem definidos, que destacam os delicados traços de seu rosto. Já a Crioula, como afirma o artista, usa “baeta na cabeça” e é “escrava de casa rica”. A Mulata, “concubina 'teúda e manteúda“, em contraste com as duas anteriores, está de costas. Dentre as mulheres pintadas é a que possui a pele mais clara, trazendo colar ao redor do pescoço e um diadema dourado adornando os cabelos.

Os termos, designativos de cor, utilizados por Debret em sua prancha, coincidem com a divisão sugerida por Mary Karasch, sintetizando os tipos mestiços em três grandes categorias que abarcariam os negros, escravos ou não, de origem brasileira: cabra, crioulo e mulato (pardo). Segundo a autora, a categoria *cabra* incluía pessoas de origem mista e “no contexto do uso oficial, ‘cabra’ parece ter definido os escravos brasileiros menos considerados da cidade, os de ancestralidade e mistura racial indeterminada”. Já o termo *crioulo* se aplicava ao negro nascido no Brasil (e ocasionalmente a africanos nascidos em colônias portuguesas na África). Os *pardos* definiam uma pessoa de pais africanos e europeus, também conhecidos como *mulatos*, apesar desta terminologia ser considerada menos polida e usada frequentemente como insulto. A autora destaca ainda que muitas vezes estas nomenclaturas eram utilizadas pelos próprios atores sociais para se distinguir de outros grupos “racialmente mistos” da cidade, constituindo grupos identitários específicos na hierarquia social. (KARASCH, 2000, p.37-40)

Ao retratar estes tipos na mesma prancha em que pinta bustos africanos, Debret aponta continuidades como tonalidades da pele e mesmo a condição escrava – no caso do busto nº5, mas essencialmente destaca diferenças fisionômicas e a possibilidade de aproximação de uma sociedade civilizada.

Se em um primeiro momento Debret caracteriza os tipos principalmente com base em suas ocupações e “adereços” culturais – como vestidos, xales, cordões, brincos e penteados –, dando pouca (ou nenhuma) atenção às tatuagens, escarificações e matizes de cores que, no entanto, aparecem em seu registro visual, na prancha 36 estas marcas serão o objeto central tanto de seu pincel como de sua narrativa.

A prancha intitulada “Cabeças de negros de diferentes nações” (Fig.02), em oposição à prancha 22, é composta apenas por bustos masculinos, onde destaca penteados, escarificações e tatuagens, em detrimento de caracteres que explicitem seu posicionamento social, característica essencial à prancha anteriormente analisada.

É interessante observar que o fato de Debret restringir a representação de bustos femininos à prancha em que sua preocupação central é o posicionamento destes tipos negros na sociedade, destinando aos bustos masculinos a prancha em que se atenta primordialmente aos aspectos físicos, não é pura coincidência. Com este ato o artista sugere que as mulheres africanas e suas descendentes, por trabalharem muitas vezes em serviços domésticos e mais próximas aos senhores, possuem maiores chances de ascensão e integração social. Neste sentido, apenas cinco dos nove homens representados usam blusa – um modelo simples, de

algodão, aberta no pescoço, sem maiores detalhes – do que se pode inferir que a veste não aparece aqui designando categorias sociais, mas apenas como símbolo distintivo de sua assimilação no processo de humanização e civilização.

A estas informações acrescenta “os penteados mais elegantes dos escravos de cangalhas, obras-primas dos barbeiros ambulantes” e alguns adereços: o nº1 usa uma argola dourada na orelha e usa o cabelo dividido em gomos; o nº5 é um “belo negro banguela, cujo penteado de detalhes requintados apresenta três matizes: o mais claro correspondendo às partes raspadas a navalha, o seguinte às partes cortadas rente com tesoura e o mais escuro à parte de cabelos cortados a uma polegada do couro cabeludo”; o nº.6 usa o “mesmo sistema de penteado, porém de dois matizes unicamente”; no nº7 “o penteado, embora simples, apresenta um modelo de grande luxo que consiste na fila de cabelos em cachos contornados à testa”, trazendo consigo uma argola na orelha e um cordão, aparentemente um escapulário; já o busto nº9, com uma argola na orelha, mostra “um modelo do penteado mais simples no gênero e mais generalizado entre os elegantes carregadores de fardos, negros de cangalhas ou de carro”. (DEBRET, tomo II, p.146-147)

O busto nº8, um moçambique, traz “outro modelo de cabelos em diadema, separados por mechas longas, de cinco polegadas pelo menos”, que, segundo o artista, os negros se ocupam de enrolar continuamente durante o descanso. Para Debret, os penteados habitualmente usados por estes negros “torna suas cabeças semelhantes ao invólucro espinhoso de um figo-da-índia”. Associa então a “mutilação” da cabeça do moçambique a do botocudo, afirmando, no entanto, que “este [o moçambique] enfeita pelo menos suas orelhas com flores, folhas ou anéis, e aproveita muitas vezes as incisões para guardar seus cigarros”.

Debret prioriza então traços fisionômicos (naturais ou culturais) que venham trazer ao leitor diferenças e similitudes básicas inerentes aos grupos representados. De tal modo, no texto que acompanha a prancha, ressalta as incisões verticais na face do busto nº.1, as quais o identificam como “um negro monjolo”. O nº.2 é um “negro mina de tez bronzeada, bastante clara”, com uma espécie de máscara de “pequenos pontos formados pelo inchaço das cicatrizes” ao entorno dos olhos. Suas tatuagens, segundo o artista, “destacam-se da pele pelo seu colorido violáceo”. Já o nº.3 é um “belo moçambique do sertão (...) reconhecível não somente por causa do lábio superior e das orelhas furadas, mas ainda pela espécie de meia-lua na testa, marca feita com ferro quente nos negros vendidos na costa de Moçambique”. Segundo o artista, este é um “negro de elite, empregado nos Armazéns da Alfândega”. Talvez por isso mereceu destaque – é o maior busto da prancha. Possui parte da cabeça raspada, traz

três incisões paralelas nos seios da face e um terço pendurado no pescoço. O crucifixo, posicionado justamente no centro da imagem (o que pode ser verificado caso tracemos duas retas unindo as extremidades da prancha de forma a delinear um X), deixa transparecer a importância da religião neste “processo civilizatório”, sendo distintivo da humanidade do negro que o traz no pescoço.

As tatuagens e as escarificações, “peculiares às diferentes nações africanas”, sintetizam então marcas culturais distintivas de tipos étnicos, que aliadas a características físicas naturais – tais como cor da pele, espessura do lábio, nariz mais ou menos afilado, testa protuberante ou não, etc –, e adereços – como o brinco –, caracterizam e hierarquizam estes grupos. Hierarquias estas que perpassam diferentes etnias e mesmo indivíduos de um só grupo.

Assim, ao retratar outro moçambique (nº4), ao invés de destacar similitudes em suas anotações – como os grandes lóbulos da orelha que pinta perfurados – Debret se preocupa em enfatizar que este possui “menor estatura e tez mais clara, sobre a qual se destacam em preto-azulado as cicatrizes da tatuagem”; sua cor de pele “indica que ele é do litoral”. Dentre os negros vendidos na costa de Moçambique, distingue ainda um calava (nº7) com “cor de cobre avermelhado” e cicatrizes de um preto azulado, e afirma: “não tem o lábio superior furado, porém mostra um lábio inferior alongado, operação a que se procede na infância, comprimindo-se o lábio entre dois pedacinhos de tábua fortemente apertados”. (DEBRET, tomo II, p.146-147)

Ao pintar na mesma prancha mais de um indivíduo da mesma “etnia”, expressa seu intuito em demarcar diferenças dentro do próprio grupo ou mesmo de indicar que estes apresentavam semelhanças não pelo grupo étnico, mas por pertencerem às mesmas categorias de serviço, no caso os carregadores. Havia assim combinações identitárias reiventadas e ritualizadas em torno de tatuagens e penteados²⁸.

A preocupação com as “deformidades” destes bustos associa-se então à atenção dada à fisionomia das cabeças: apesar de não estar preocupado em traçar medidas cranianas ou algo do tipo, Debret as posiciona de forma a possibilitar sempre a apreensão de seu perfil e de suas dimensões (estão levemente inclinadas, para a esquerda ou para a direita, ainda quando vistas de costas). De tal modo, o corte de cabeças nos leva a apreender o negro em um quadro de reflexões que se baseava nas idéias correntes da craniologia e frenologia para dar suporte ao

²⁸ Sobre os cortes de cabelo e as identidades inventadas, ver: Juliana Farias; Carlos Soares; Flávio Gomes. *No Labirinto das Nações: Africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p.33-34

estabelecimento de diferenças entre os diferentes tipos raciais. Vale lembrar que desde a publicação de Linneu, muitos foram os estudiosos que somaram esforços para classificar e ordenar a natureza com que se deparavam. Como afirma Mary Louise Pratt (1999, p.65-66)

Diferentemente do mapeamento de navegação, a história natural concebeu o mundo como um caos a partir do qual o cientista *produzia* uma ordem. Não é portanto uma simples questão de representar o mundo tal como ele era./ (...)/ A história natural exigia a intervenção humana (principalmente intelectual) para que se compusesse a ordem. Os sistemas classificatórios do século XVIII suscitaram a tarefa de localizar todas as espécies do planeta, extraindo-as de seu nicho arbitrário e colocando-as no interior do sistema.

No século XIX, a antropologia comparada traz à tona a idéia de que a observação empírica devia iniciar-se no particular, nas diferenças determinadas por condições exteriores, materiais, até atingir o geral, ou seja, o comum a todos os povos e culturas. Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), professor de fisiologia e história natural na Universidade de Gottingen, desenvolveu trabalhos pioneiros em Antropologia Física e anatomia comparada, publicando vários ensaios em que propunha uma sistemática natural em oposição à desenvolvida por Linneu.

Linneu baseava-se na idéia de que a natureza era imutável, constante e contínua, tendo por princípio a reprodução da vida semelhante e a universalidade das espécies e gêneros. A natureza para ele conformava-se a partir de princípios de estabilidade e imutabilidade inseridos num quadro de ordem natural. Daí ser considerado portador de uma visão estática, onde a natureza apresentava-se, sobretudo, em termos de harmonia e equilíbrio de seus elementos. Suas idéias sofreram críticas em especial de Diderot e do Conde de Buffon, que, apesar de divergências, consideraram como Blumenbach e Humboldt o princípio de transformação existente na natureza.²⁹

Blumenbach estudava as raças humanas e, através da análise de uma grande coleção de crânios, postulava a existência de 3 raças principais – a "caucasiana", "mongol" e "etíope" – e de 2 raças intermediárias – a "americana" e a "malaia". Insistia, contudo, que estas raças eram apenas variantes de uma mesma espécie e que, inclusive, não se podia traçar uma linha divisória nítida entre elas; os diversos crânios, nas suas medidas, não caíam em grupos claramente distintos, mas descreviam uma curva de variação paulatina (SLENES, 1995). Enfim, "raça" para Blumenbach era um termo descritivo útil para traçar a história das

²⁹ Ver: Ana Luisa Sallas. *Ciência do Homem e Sentimento da Natureza: viajantes alemães no Brasil do século XIX*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1997. p.30; p.67.

populações, mas não para marcar diferenças biológicas fundamentais. Assim, o desmembramento da humanidade em diferentes raças era resultante de um processo histórico que se encontrava em andamento, onde cada característica racial encerrava algo de transitório e mutável, podendo ser objeto de transformações. Neste sentido mantinha uma posição crítica em relação às idéias deterministas de Montesquieu e racistas de Buffon³⁰. Suas proposições repercutirão com força nos cientistas de fins do século XVIII e início do XIX.

É neste contexto de discussões e pesquisas científicas que Debret frisa marcas, cores e faces de cada um dos tipos negros, de forma a levar aos seus leitores a descrição mais completa e real possível, sob o peso da pena e do pincel daquele que de fato viu e viveu. Como destaca Mary Louise Pratt (1999, p.63)

A autoridade da ciência estava envolvida mais diretamente nos textos descritivos especializados, como os incontáveis tratados botânicos organizados em torno das várias nomenclaturas e taxonomias. Os relatos jornalísticos e as narrativas de viagem, contudo, eram mediadores essenciais entre a rede científica e o público europeu mais amplo, pois eram agentes centrais na legitimação da autoridade científica e de seu projeto global, ao lado de outras formas européias de ver o mundo e habitá-lo.

Contudo, se esta preocupação científica perpassa seu trabalho, o artista-viajante vai além: dedica seu pincel a conjugar marcas físicas, psíquicas e culturais que tragam ao leitor informações precisas do objeto retratado, elucidando sua condição social e seu papel na história destas terras. Preocupação esta que não lhe era exclusiva.

1.2.4 A pena e o pincel de Johann Moritz Rugendas

Ainda que sua viagem seja apenas *Pitoresca*, Rugendas segue uma lógica semelhante a do artista francês para organizar seu trabalho, deixando entrever em seus escritos e desenhos um projeto civilizatório para a jovem nação que a levaria de uma infância selvagem aos moldes europeus. Seus fascículos correspondem a blocos temáticos, ordenados da seguinte forma: os seis primeiros dedicam-se a “Paisagens”; os quatro que seguem intitulam-se “Tipos e Costumes”; outros quatro referem-se aos “Usos e Costumes dos Índios”; o fascículo

³⁰ Seguindo os preceitos de sua época e fundamentado na idéia de unidade do gênero humano, Buffon procurou ordenar, comparar, classificar e sistematizar todos os seres vivos em uma hierarquia, usando critérios de racionalidade e de sociabilidade para ele comuns a toda a humanidade. Para ele a espécie humana "aperfeiçoa-se" ou se "degrada" segundo sua capacidade de dominar a natureza, sendo as diferentes "raças" humanas resultantes de mutações no interior da espécie humana. Sobre o tema ver Ana Luisa Sallas. *Op.Cit.*, pp.33-40 e p.51

seguinte é “A vida dos Europeus”; dedica ainda um fascículo aos “Europeus na Bahia e em Pernambuco” e os quatro últimos aos “Usos e Costumes dos Negros”.

Tais blocos vêm acompanhados de 100 pranchas, cinco por fascículo, mas sem que o texto se remeta diretamente a elas, estabelecendo apenas uma correspondência geral. Contrariamente à obra de Debret, onde o texto vem, pelo menos a princípio, complementar a representação iconográfica, em Rugendas encontramos duas obras independentes (uma textual e outra imagética) guiadas pelo mesmo projeto³¹.

Se Debret estava preocupado em elevar o Brasil à categoria de nação civilizada através da constituição de sua história, Rugendas tinha por meta esta mesma civilização, tanto na seleção que faz das imagens bem como na organização dos seus volumes, centrando-se, entretanto, mais nos elementos necessários a ela do que em sua história: ou seja, esta não era um meio para atingir a civilização e sim consequência desta.

Para o artista bávaro, “as diversas raças de homens que se encontram nos países do Novo Mundo, e a imensa variedade que as caracteriza, apresentam ao observador, ao estadista, ao cidadão, o panorama mais interessante que as sociedades humanas podem oferecer”. E acrescenta: “a civilização tenta igualar e mesmo ultrapassar as riquezas que a natureza faz brilhar no reino animal e no reino vegetal” (RUGENDAS, 1979, p.97). Dedicava então grande parte de sua obra a diversidade humana com que se depara nestas terras.

Assim, afirma que nos cadernos que seguem tentará “mostrar as diferentes partes da população, tanto em relação aos seus aspectos exteriores, como no que concerne a seus costumes, seus usos e suas ocupações”. Traça, pois, uma primeira divisão entre as “diversas raças no Brasil” – brancos, homens de cor, negros e índios – ressaltando que não levou em conta a separação de homens livres e escravos e, sob a denominação de homens de cor, inclui os que não são nem brancos, nem pretos, nem índios.

Começa suas observações realizando um resumo geral da história do “habitante primitivo” do Brasil, então “rechaçado para as camadas inferiores da sociedade”, e suas transformações em contato com o europeu, atentando-se às línguas, organização física,

³¹ Para Robert Slenes, há uma lógica na escolha dos temas e na sua organização seqüencial nos fascículos publicados por Rugendas. Assim, o primeiro grupo de quadros retrata o percurso do africano desde o navio negreiro até a senzala; o segundo caderno da série mostra o trabalho dos cativos nas zonas rurais e uma das formas de discipliná-los; estes mesmos temas continuam no próximo caderno, mas o cenário muda para a cidade. A série termina com cinco gravuras sobre a cultura escrava, mostrando cenas em áreas rurais ou semi-urbanas. Deste modo Slenes estabelece uma parábola entre a morte africana - no tráfico- e a cristã, evidenciando, em Rugendas, o reconhecimento da capacidade do negro de se cristianizar e se integrar na sociedade. Robert Slenes. *Bávaros e Bakongo na "Habitação de Negros": Johann Moritz Rugendas e a invenção do povo brasileiro*. Departamento de História IFCH/UNICAMP - SP. No prelo. Abril de 1995. p.12-13

tradições e “fatos históricos”. Já no segundo e terceiro fascículo, dedica-se aos negros africanos e ao comércio de escravos, traçando algumas considerações sobre o próprio sistema escravocrata e a abolição gradual da escravidão. Destina então o quarto fascículo de “Tipos e Costumes” aos “habitantes livres do Brasil”. Estes fascículos, junto com os quatro segmentos destinados aos “Usos e Costumes dos Negros”, formam um significativo montante de sua obra, sobre o qual me debruçarei nas páginas que seguem.

Para Rugendas (1979, p.111),

A raça africana constitui uma parte tão grande da população dos países da América, e, principalmente no Brasil, um elemento tão essencial da vida civil e das relações sociais, que não teremos sem dúvida necessidade de desculpar-nos se, embora conservando as necessárias proporções consagrarmos grande parte dessa obra aos negros, a seus usos e a seus costumes. (...). Em primeiro lugar, a cor dos negros apresenta-se, de início, como um traço característico digno de destaque na imagem do país; em segundo lugar, os hábitos e o caráter particular dos negros oferecem também, a despeito da cor e da fisionomia, lados realmente dignos de serem observados e descritos.

Segundo o artista-viajante, os negros e seus descendentes correspondem a aproximadamente 65% da população total no Brasil. Insiste, pois, na grande variedade dos povos africanos aqui encontrados. Para o bávaro

aqui se encontra a raça africana com todas as suas degenerações; é ela notável, tanto pelo colorido marcado como pelo número de indivíduos, o amor às cores variegadas, os cantos por meio dos quais os negros se encorajam no trabalho e finalmente as barulhentas expressões de sua alegria./ (...)/ [É] o único lugar da terra em que é possível fazer semelhante escolha de fisionomias características, entre as diferentes tribos de negros. (RUGENDAS, 1979, p.206)

O artista lamenta, entretanto, que a maior parte das obras desse gênero seja executada “com muito pouca consciência e absoluta negligência dos traços característicos às formas humanas”, trabalho a que se propõe o autor. (RUGENDAS, 1979, p.111).

Vale ressaltar a preocupação do artista em destacar a veracidade de sua obra, a fidelidade com que representa o real – em todas as imagens escreve “*Des. d'apress nature*” – afirmando ele mesmo que em vão procuraria o artista um posto de observação em que as leis de sua arte permitam exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis de formas e de cores com que ele se vê envolvido, sendo igualmente impossível suprir a essa falha por meio de uma descrição e muito erraria quem imaginasse consegui-lo através de uma nomenclatura completa ou de uma repetição frequente de “epítetos ininteligíveis ou

demasiado vagos”. Para Rugendas (1979, p.30), o escritor “vê-se manietado pelas regras da sã razão, e pela teoria do belo, dentro de limites tão estreitos quanto os do próprio pintor e a que é dado somente ao naturalista transpor.” Buscando, portanto, transpor os “limites do belo” e as “regras da sã razão”, se debruça sobre a população africana no Brasil e seus descendentes, descortinando gradações de cores, diferentes etnias e misturas.

A começar pelos Negros – palavra usada em sua obra na maior parte das vezes como sinônimo de cativo ou africano – Rugendas afirma que estes se dividem em duas grandes classes: maometanos e idólatras. "Os primeiros distinguem-se por uma civilização mais aperfeiçoada e se estendem por uma grande parte da África Central, ao passo que os idólatras ocupam, para o sul, a costa ocidental, assim como a parte meridional da do Oriente”. E acrescenta: “As raças a que pertence a maioria dos negros importados no Brasil denominam-se Angola, Congo, Rebolo, Angico, Mina, da costa ocidental da África, e Moçambique, da costa oriental". Estas se distinguem "tanto pelas tatuagens especiais do rosto como pelas diferenças muito marcadas da fisionomia. Alguns negros há, mesmo, que pouco revelam disso que se considera geralmente como sinais característicos da raça africana". Distinguem-se também "pelas variedades de seus temperamentos e caracteres, variedades que, na opinião pública, estabeleceram para tal ou qual raça a reputação de melhor ou pior" (RUGENDAS, p.116). Assim é, por exemplo, que

os Minas e os Angolas são considerados excelentes escravos: são dóceis, fáceis de instruir e suscetíveis de dedicação, quando mais ou menos bem tratados; são também os que, pela sua atividade, sua economia, conseguem adquirir sua alforria mais comumente. Por mais de um aspecto, os Congos se assemelham aos Angolas; são entretanto mais pesados e empregam-se de preferência no duro labor do campo. Os Rebolos pouco diferem dessas duas raças e as línguas das três apresentam muita analogia; entretanto, os Rebolos são mais turrões, e mais predispostos ao desespero e ao desânimo do que os das duas outras raças. Os Angicos são mais altos e mais bem feitos; têm no rosto menor número de traços africanos; são mais corajosos, mais astutos e apreciam mais a liberdade. É preciso tratá-los particularmente bem, se não se deseja vê-los fugir ou se revoltarem. Os Minas distinguem-se por três incisões em semi-círculo que, do canto da boca, vão até a orelha. Os Gabanis são mais selvagens e mais difíceis de instruir que os precedentes; entre eles a mortalidade é mais elevada, porque se acostumam mais dificilmente ao trabalho e à escravidão. São grandes, entretanto, e bem feitos; sua pele é de um negro lúcido e os traços de sua fisionomia têm pouco caráter africano. Os Monjolos são os menos estimados; são em geral pequenos, fracos, muito feios, preguiçosos e desanimados; sua cor tende para o marrom e são os que se compra mais barato. (RUGENDAS, p.142-144)

Rugendas conjuga, assim, caracteres físicos, marcas físicas de cunho cultural – como as escurificações – e marcas psíquicas na composição dos seus tipos negros, as quais, juntas, são

determinantes a sua capacidade produtiva, logo ao seu aproveitamento e valor enquanto escravo, sua função social.

A escravidão, que a princípio o autor critica, se justifica então de acordo com o grau de desenvolvimento técnico/cultural de cada um dos grupos e, conseqüentemente, sua possibilidade de alforria, incremento econômico e inclusão no “mundo civilizado”. Ciência e cultura caminham lado a lado.

Se em um primeiro momento, em seu texto, o artista está preocupado em estabelecer uma escala de valor para cada um destes tipos, hierarquizando-os, nas imagens que acompanham estes fascículos dedicadas à representação de bustos negros, sua preocupação central são elementos físicos que diferenciem ou apontem similitudes entre estes tipos, independente de seu posicionamento social. Assim, em sua *Viagem Pitoresca*, dedica cinco pranchas ao desenho de tipos negros. Em quatro delas, representa bustos que atribui a nações africanas. A outra prancha dedica aos bustos de *créoles*, negros nascidos no Brasil. As imagens não trazem texto explicativo e suas legendas limitam-se a nomenclatura dos tipos representados.

Temos então quatro bustos por prancha, dispostos no mesmo plano, quadrangularmente, de forma que todas as representações possuem proporções semelhantes (com exceção da prancha dedicada aos Moçambiques em que aparece uma quinta figura, central, que ganha destaque em relação às outras). Diferentemente de Debret, onde o enfoque principal está nas vestes e acessórios dos representados, Rugendas não dá grande atenção à indumentária, debruçando-se essencialmente sobre fisionomias, tatuagens e escarificações – o próprio fato de representar apenas quatro pessoas por vez é significativo no que pauta a intencionalidade do autor.

Colares, brincos, panos e blusas complementam suas representações e, ainda que atribuam maior ou menor distinção aos indivíduos representados, em um primeiro momento, aparecem apenas como marco distintivo de civilização, tal como na segunda prancha analisada do artista francês (Fig.02).

Temos então, na Fig.03, dois casais, um Benguela e um congo. A negra Congo é a única cujas vestes mal cobrem o corpo – está com os seios desnudos –, contrastando com o “companheiro étnico” que apresenta vestes alinhadas ao estilo europeu da época, ainda que as escarificações puntiformes nos seus seios da face sejam distintivas de sua africanidade. Marcas estas que não aparecem nos bustos benguelas representados, que por sua vez, possuem traços fisionômicos parecidos, ainda que se distingam do negro Benguela representado na prancha seguinte (Fig.04).

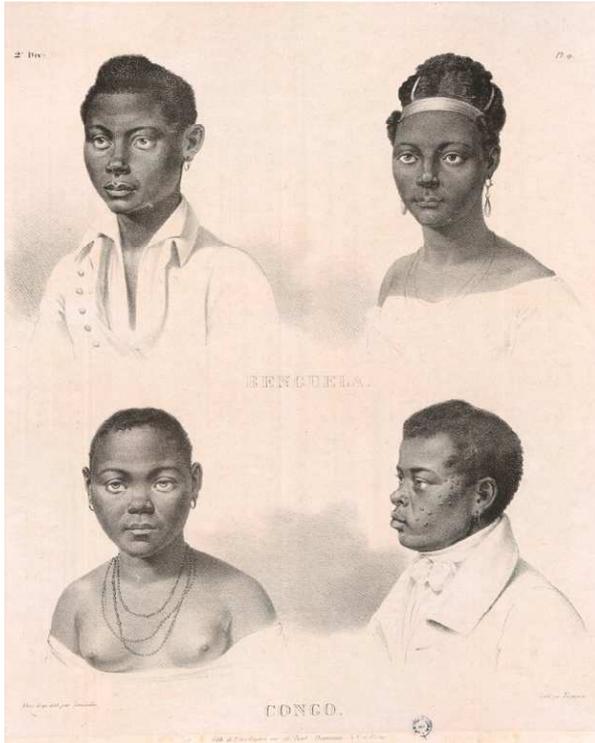


Fig. 03 Benguela/ Congo

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2ª divisão, prancha 9
[Biblioteca Nacional Digital]

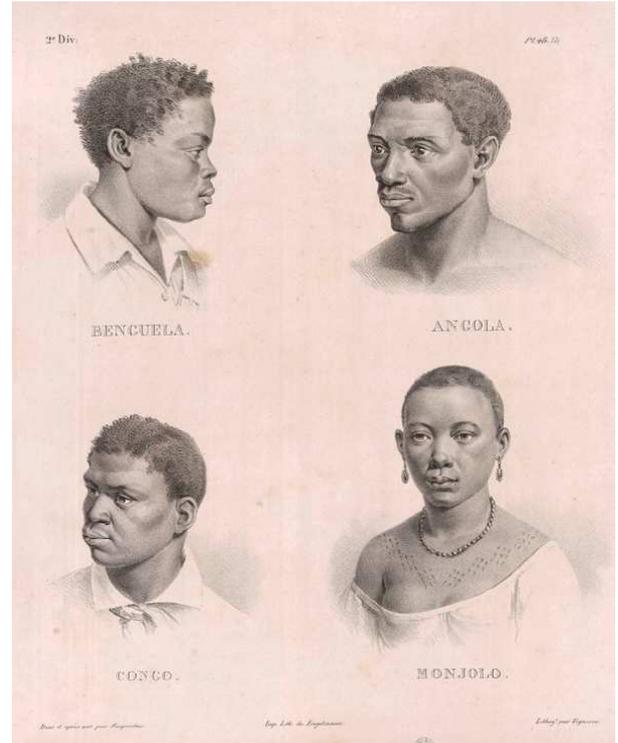


Fig. 04 Benguela/ Angola/ Congo/ Monjolo

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2ª divisão, prancha 14
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 05 Cabinda/ Quiloa/ Rebolla/ Mina

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2ª divisão, prancha 10
[Biblioteca Nacional Digital]

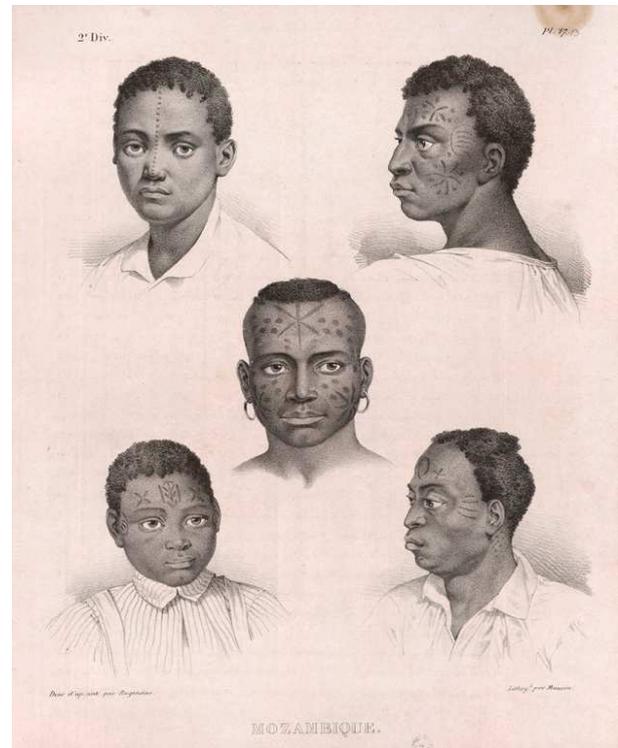


Fig. 06 Mozambique

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2ª divisão, prancha 13
[Biblioteca Nacional Digital]

Deste modo, na Fig.04, o Benguela aparece de perfil, com blusa mais simples e cabelo maior do que os da primeira prancha. Está acompanhado de uma negra Monjolo, cuja blusa deixa amostra o colo tatuado, de um negro Congo e de um Angola. Desta vez o Congo não possui tatuagens ou escarificações, nem apresenta traje alinhado, ainda que esteja vestido. Já o angola, sem blusa, é retratado de perfil, mas de forma a evidenciar o contorno de todo o rosto.

Quatro diferentes nações compõem a prancha seguinte (Fig.05) – Cabinda, Quiloa, Rebolla e Mina. Esta última se destaca pelas tatuagens em todo o corpo. O negro Cabinda, cuja representação se restringe à cabeça, também traz marcas no rosto. Já a negra Rebolla é a que aparenta ter mais idade.

Rugendas destina ainda uma prancha inteira aos Moçambiques (Fig.06). Todos os bustos são masculinos e possuem tatuagens no rosto, cada um com um tipo de desenho. A impressão que se tem é que o artista intencionava montar uma escala de gerações: os tipos possuem diferentes idades, do mais novo, no canto inferior esquerdo, ao mais velho, no canto inferior direito da prancha.

O destaque dado a este grupo também é notório na obra de Debret (que reserva para eles duas representações na prancha 22 e três na prancha 36) e pode ser interpretado pela recorrência deste grupo no cotidiano dos artistas – já na segunda década dos oitocentos, os Moçambiques aparecem como uma das maiores nações da cidade. Entretanto, para além do quantitativo, se os artistas intencionavam traçar semelhanças e diferenças entre diferentes grupos étnicos, isto também incluía comparações dentro de um mesmo grupo.

Embora Rugendas atribua marcas específicas para cada nação, estas tatuagens e escarificações não são determinantes a classificação do grupo, como no caso dos congos que aparecem com e sem tatuagens (Fig. 03 e Fig.04), e sim mais um elemento na composição de sua taxonomia. Assim, posiciona as cabeças de perfil ou frontalmente, deixando entrever feições mais afiladas, testa ou nariz protuberantes, lábios finos ou encorpados e outros caracteres físicos distintivos de cada busto.

Pode-se afirmar que a preocupação relativa à diversidade racial esteve no início do século XIX marcada por preocupações de ordem eminentemente físicas, relacionadas à moral, aos costumes. O olhar científico delimitou um fragmento do corpo, a cabeça, e sobre ele lançou-se com ferocidade na tentativa de estabelecer analogias, similaridades e diferenças. A imagem deixa de ser exclusivamente fisionômica³² para o sentido de identificação daquele

³² A fisionomia tinha por objetivo perceber o caráter coerente em uma multiplicidade de traços isolados, os quais se ligavam uns aos outros, formando um todo orgânico. Cabia, pois, ao fisionomista reconhecer o todo

outro, explicitando também sua inserção a humanidade, o seu estado de cultura e de civilização.

Assim, o naturalista não está preocupado em traçar o desenho preciso das cabeças, ainda que se dedique a caracterizá-las fisicamente; compreende as diferenças enquanto expressão da cultura e não exclusivamente da natureza. Através da fisionomia e de caracteres culturais diferencia tipos e aponta indicadores do estado de civilização dos grupos representados e ali personificados em um só indivíduo.

Pode-se afirmar, portanto, que se as representações apontam para a questão da diferença, também remetem aos princípios da similitude. Na realidade, estas devem ser compreendidas como as faces de um mesmo processo, à medida que estiveram inscritas no interior de algumas práticas que eram levadas a efeito por estes viajantes na sua busca de coleta e captura do mundo. Se por um lado a representação das diferenças tinha por base as características mais visíveis e distintivas dos corpos, como a nudez, a cor da pele e sua conformação, escarificações e "deformações", por outro a homogeneização das representações residia no princípio de humanização destes povos. De modo recorrente as diferenças passaram a ser interpretadas de acordo com idéias formuladas a respeito do estado de civilização destes povos.

Retoma-se assim o caráter totalizador vinculado à representação: o fundamento de toda tipificação é o de apresentar a identidade de cada figura representada enquanto expressão de toda uma coletividade, ainda que atente a pequenas diferenças dentro desta. O critério de escolha dos indivíduos a serem representados remete à existência de alguma característica ou atributo significativo do grupo em questão. Ao retratar de forma totalizante tais aspectos, torna possível a identificação do grupo ao qual o indivíduo pertence em sua classificação.

Ao transformar pela arte aquilo que era estranho a sua cultura, elabora estereótipos e tipologias para o reconhecimento das diferenças, tendo por base, em primeiro lugar, as diferenças físicas: a estatura dos homens, sua compleição, seus olhos, cor dos cabelos; e em segundo, suas "disposições" – sua pacificidade ou belicosidade, bondade ou maldade.

A partir da realidade da experiência seria possível chegar à "unidade dentro da diversidade", categoria esta fundamental como elemento explicativo e como condição de representação na construção do pensamento Humboldtiano sobre a visão da natureza e dos povos da América, que influenciará diretamente estes artistas-viajantes.

Produto da relação entre o pensamento científico – próprio do Iluminismo – e o pensamento romântico – característico em solos germânicos – esta relação pode ser simplificada por uma visão que procura conhecer cada elemento em sua particularidade, classificá-lo e ordená-lo segundo uma hierarquia de suas propriedades interiores e exteriores, diferentemente daquela que busca, a partir do conhecimento do particular, inseri-lo em um quadro harmônico, numa visão de totalidade.³³

A comparação via semelhanças entre povos e práticas culturais (como por exemplo, a tatuagem dos corpos) aproximava-os e, na ausência de qualquer legenda explicativa, criava outro sentido para a representação, desconsiderando-se as particularidades e misturando-se referências culturais distintas como se tratassem das mesmas coisas. Dentro desta operação de homogeneização ocorre, entretanto, outra intervenção no sentido de estabelecer distinções. Isto é, se por um lado os negros africanos de diferentes etnias são classificados e têm suas marcas distintivas em foco, por outro são todos "negros", ao mesmo tempo em que se diferenciam de seus descendentes, visto que os filhos de pais africanos nascidos no Brasil passam a integrar a categoria dos crioulos. Estes por sua vez, distinguem-se dos mestiços por ascendência.

Sob esta lógica, Rugendas destina uma quinta e última prancha à representação de bustos, restringindo-se aí à pintura de crioulos (Fig.07). Se nas outras pranchas sua preocupação girava em torno das etnias e de elementos que as distinguíssem, aqui o artista não intenciona reforçar distinções entre os indivíduos que a compõe. Certamente, o registro visual dos crioulos em prancha separada evidencia e reforça a idéia de distinção em relação aos outros grupos, já apontada por Rugendas em seu texto – os crioulos teriam maior facilidade em se inserir na sociedade civilizada, visto que possuíam domínio da língua, vivenciavam a religiosidade desde pequenos (um dos bustos traz, inclusive, um terço no pescoço) e não tinham vivido a dolorosa experiência do tráfico.

³³ Segundo Ana Luisa Sallas, ao partir para a América em 1799, Humboldt afirmava em seu diário seu desejo de descobrir a interação das forças, a influência da natureza inanimada no mundo animado das plantas e dos animais, tendo sua atenção voltada para a harmonia das coisas. Sua idéia de natureza apresentou-se sempre como unidade, variedade e totalidade, que surgem como categorias de conhecimento determinantes ao entendimento de sua obra. Em vez de buscar estabelecer uma classificação entre as nações, Humboldt afirma a importância de estudá-las através de suas características específicas. Suas idéias apontam para a percepção das desigualdades e desenvolvimento das sociedades humanas, das especificidades étnicas e nacionais e da noção de que os homens não estão submetidos necessariamente às leis do meio-ambiente. Encontra assim a unidade dentro da diversidade. Ver: Ana Luisa Sallas. *Op.cit.*, p.54 e p.63.

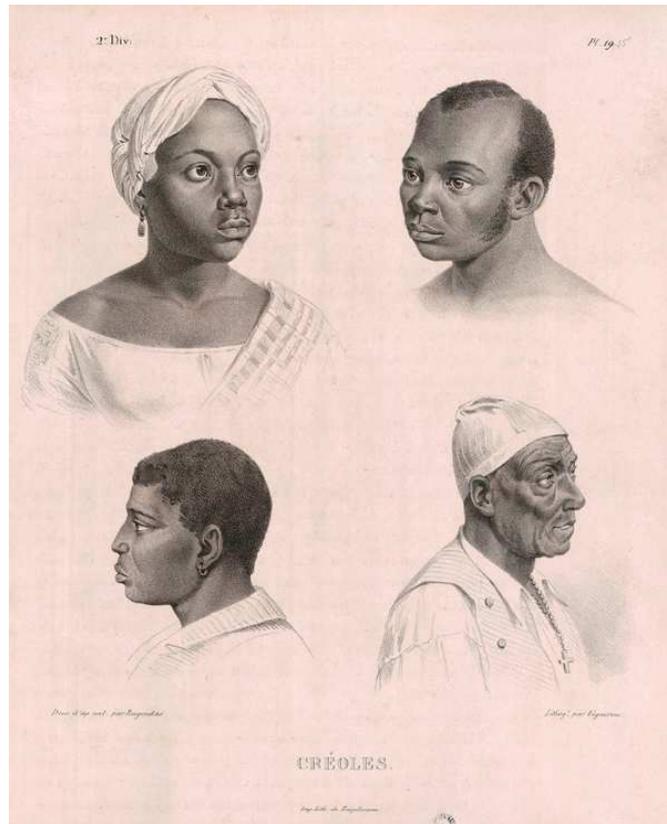


Fig.07 Créoles

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2^a divisão, prancha 15

[Biblioteca Nacional Digital]

É notório observar que o artista não dedica prancha alguma ao corte de cabeças dos "homens de cor". Tratando destes, afirma não se preocupar "com os matizes e as subdivisões, de nenhum interesse prático, e a que, de resto, não se presta grande atenção". Limita-se a assinalar com sua pena três classes principais:

em primeiro lugar a dos *mulatos*, nascidos de uniões entre brancos e negros (pouco importa qual seja o ascendente da raça branca); em segundo lugar a dos mestiços, *mamelucos*, que são descendentes de uniões entre brancos e índios; e, finalmente, a dos *cabras ou caboclos*, mestiços de negros e índios. (RUGENDAS, p.145). [*grifos meus*]³⁴

Dentre estes, destaca o grande número de mulatos, sendo "difícil, principalmente na massa do povo, encontrar muitos indivíduos cujo aspecto autorize concluir com segurança que não herdaram sangue africano dos seus antepassados". (RUGENDAS, p.145). Ora, ao afirmar que as distinções entre os "homens de cor", os tipos mestiços, não lhe eram importantes, justifica a ausência de sua representação visual. A importância dos mulatos em sua obra só será evidenciada nas imagens em que integra os africanos e seus descendentes na paisagem cotidiana, aspecto a ser tratado no próximo capítulo. As cabeças retratadas por Rugendas ficariam então restritas aos tipos negros, de origem africana ou não.

Como destaca Maria Sylvia Porto Alegre (1994, p.67),

Discípulo das teorias raciais de Blumembach, da estética de Humboldt, da frenologia de Gall, da fisiognomonia de Lavater, o pintor-etnográfico do século XIX é um observador que classifica indivíduos a partir da morfologia do crânio, desenha corpos, sistematiza traços, investiga e constrói a representação da identidade através da aparência do corpo humano, buscando na sua superfície o sentido da interioridade invisível.

Mais uma vez retomamos a influência de Humboldt e Langsdorff na obra do artista viajante. Humboldt era abolicionista convicto. Baseava-se na idéia de unidade da espécie humana, compartilhando com Henry Koster suas proposições a respeito do caráter moral do africano – a inconstância entre os escravos é atribuída à natureza humana, aos efeitos da miséria e da falta de educação. Não decorre da índole da raça. Ao contrário, em circunstâncias propícias os negros vão se comportar tão bem quanto qualquer outro homem. (SLENES, 1995, p.27)

³⁴ Rugendas, *Op.cit.*, p.145 Note que a nomenclatura empregada por Rugendas diferencia-se da de Debret: enquanto este denomina a mistura de índios e negros como "curibocas", Rugendas usa o termo "cabra" para tanto. Já em Debret cabra é o fruto da mistura de negros e mulatos.

Rugendas faz referência direta a Koster em seu livro, chegando a transcrever um fragmento da obra *Travels in Brazil* na *Viagem Pitoresca*. Slenes acrescenta ainda que alguns trechos do texto de Rugendas são muito parecidos a trechos da obra de Humboldt publicada um ano antes, do que infere sua provável leitura pelo artista. Estes livros teriam atraído sua atenção não apenas por sua amizade com Humboldt e a relevância do tema; Rugendas certamente sabia que um dos leitores mais interessados em sua *Viagem Pitoresca* seria o próprio von Humboldt – que de fato leu o 1º fascículo imediatamente após sua publicação em 1827 e, em seguida, escreveu ao artista elogiando o texto. Em suma, Rugendas tinha razões independentemente de suas convicções ideológicas, pra cuidar que seu livro agradasse ao patrono. (SLENES, 1995, p.29)³⁵

Já o diplomata russo-alemão Langsdorff tinha idéias bem definidas sobre os temas que deveriam ser retratados e certamente as comunicou aos artistas que chefiava na expedição ao Brasil. Um dos seus objetivos era colher dados para futuros estudos sobre a antropologia física, sob forte influência de Blumenbach, seu professor na Universidade de Gottingen – o antropólogo esforçava-se em conseguir mais crânios para melhorar seu sistema de classificação e, na ausência destes, retratos fidedignos, especialmente de pessoas das “raças estrangeiras”. Como afirma Robert Slenes (1995, p.98),

Seu [Langsdorff] interesse pela História Natural, onde havia muito a 'arte' estava integrada à observação científica, certamente reforçou sua percepção da importância prática do desenho. Do contato com Blumenbach, senão antes, ele percebeu o quanto o artista poderia contribuir para a 'antropologia física', considerada na época, aliás, um ramo da História Natural.

A obra produzida por Langsdorff sobre sua expedição ao Pacífico, anterior à viagem ao Brasil, é bastante representativa desta preocupação em retratar pessoas, mostrando especialmente tatuagens, penteados, utensílios e roupas. Na nova expedição, Langsdorff desenhava pouco, deixando essa tarefa aos artistas que o acompanhavam. Contudo, deixa claro o valor que ele atribuía ao desenho e o quanto ele supervisionava de perto seus artistas.

Para além de se pautar nos métodos sistemáticos de observação e classificação típicos da história natural, acrescido dos ensinamentos de Humboldt, o pensamento destes viajantes é também marcado pelo romantismo alemão. De acordo com Karen Lisboa, é a

³⁵ Não estou questionando aqui os sentimentos anti-escravistas de Rugendas. Apenas friso que a proximidade com Humboldt e a influente leitura da obra de Koster certamente o colocaram em contato com vários dos ativistas mais destacados do abolicionismo francês, o que está diretamente relacionado, como veremos adiante, ao seu projeto artístico-ideológico.

Naturphilosophie de Schelling e Hegel e as idéias que se contrapõem à interpretação mecanicista da natureza que os influenciam, baseando-se em uma concepção holística da natureza segundo a qual as manifestações naturais encaixar-se-iam num desenvolvimento adequado e harmonioso.

Na concepção do filósofo [Schelling] o objetivo fundamental das ciências é a interpretação da natureza como um todo unificado, vindo no conceito de força o fator que poderia conduzir a unificação. Os fenômenos naturais seriam manifestações de uma mesma força, definida como atividade pura. (...) Seu ponto de partida é a organicidade do mundo natural, impulsionada por uma evolução dinâmica, por um 'sentido progressivo', gradual, do mais inferior ao superior. (LISBOA, 1997, p.72)

Esta concepção de formação e transformação da natureza orgânica transpõe-se ao aperfeiçoamento da humanidade e à idéia de progresso, constituindo assim o corpo crítico destes viajantes. Acrescente ainda que estes observadores encontravam-se em meio à polêmica envolvendo o pensamento europeu e americano sobre o novo mundo. De um lado estava Buffon, Cornélius de Pauw e Raynal, compartilhando das idéias de Hegel, com uma imagem de inferioridade e debilidade da terra e do homem americano pautadas em observações climáticas e geográficas. De outro estava Herder, Rousseau e, especialmente, o entusiasmo de Alexander von Humboldt pelo Novo Mundo, apostando na idealização da inocência do homem natural do continente americano, que passa a ser considerado a "infância do homem civilizado".

Como afirma Ronald Raminelli (2008, p.214-215), “as palavras e as imagens são símbolos, atuam como convenção e para tanto devem obedecer a uma gramática, a uma regra de representação. Os viajantes preservavam, enfim, as normas científicas para serem reconhecidas suas descobertas.” Daí juntarem aos seus relatórios regras de taxonomia e desenhos técnicos, ainda que, neste caso, não recorram fielmente às normas acadêmicas³⁶.

Se por um lado a representação de cabeças estava inscrita em um sistema de figuração que procura reter apenas os traços fisionômicos e os atributos distintivos de cada grupo, nas imagens produzidas por Rugendas e Debret levou-se em consideração caracteres culturais que fazem de suas representações uma fusão da tipologia das figuras por suas fisionomias e

³⁶ Ver: NAVES, Rodrigo. "Debret, o neoclassicismo e a escravidão". In: *A Forma Difícil: Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

marcas culturais. Ao registrar a presença do negro no Brasil reafirmavam as diferenças visíveis que caracterizavam esta população de origem africana, constituindo uma tipologia por categorias de identificação que embasa a interpretação da diversidade cultural. O reconhecimento da heterogeneidade em si só implica no reconhecimento de diferentes capacidades de aperfeiçoamento dos seus habitantes.

Os critérios de identificação do negro perpassam então diferenças físicas, culturais e sociais. A gramática visual destes artistas marca o contraste entre os diferentes tipos negros, seus grupos sociais, abarcando características anatômicas, cor da pele, tatuagens, pertencimentos, estilos de cabelo, adereços, deformações físicas e traços psicológicos (caráter e temperamento), conformando modelos de representação social e constituindo uma verdadeira linguagem iconográfica que tinha por finalidade acentuar traços identitários e exaltar a enorme diversidade de povos africanos.

CAPÍTULO 2

A pintura de cenas: novas tipologias ou resignificações?

O único valor absoluto é a possibilidade humana de dar sobre si uma prioridade ao outro.

Emmanuel Levinas

Se Rugendas e Debret dedicam parte de sua obra à pintura de bustos negros, compondo uma taxonomia que perpassa aspectos físicos e culturais específicos de cada grupo, esta não é, entretanto, maioria em seus registros visuais. Os tipos negros voltam a aparecer, agora de corpo inteiro, em cenas, compondo a dinâmica social das terras de além mar.

Os retratos fisionômicos analisados no capítulo anterior, com suas descrições visuais particularmente estáticas, dedicadas, sobretudo, a pormenorizar os negros por seus aspectos imediatos, servem então de ponto de partida para uma nova visualidade.

A preocupação em demarcar etnias e caracteres que lhe eram peculiares, apontando diferenças e similaridades entre as variadas nações, deixa de ser central e constroem-se tipos genéricos destinados a compor suas cenas, dando vida e movimento à cidade e seus arredores. O olhar volta-se então para “identidades coletivas associadas não mais aos traços raciais, mas às ocupações, vestimentas, hábitos e linguagens que emergem das ruas das cidades” (TURAZZI, 2002, p.32). A *marcha progressiva da civilização brasileira*, pautada nas noções de evolução e progresso, baliza então as “novas” representações.

Ainda que estejamos tratando de artistas de diferentes origens, enviados em diferentes missões, seus trabalhos permitem observar olhares que partilham influências de uma mesma época sobre um objeto em comum: o negro, sua contribuição à formação do Brasil e sua civilidade.

2.1 A iconografia do trabalho e o sistema escravista

Quando da emancipação política do Brasil em 1822, se define pela primeira vez uma “cidadania brasileira” e os direitos a ela vinculados. Neste período, o jovem país comportava uma das maiores populações escrava das Américas, assim como a maior população livre do continente. Com a independência, rompia-se com o colonizador e, portanto, com a identidade lusa e, ao mesmo tempo, se tinha uma sociedade definida pela heterogeneidade étnica e civil dos habitantes. Era necessário definir uma identidade para a jovem nação, mas não se podia identificar o ex-colono com os colonizados (índios e negros), uma vez que estes deveriam ser mantidos em condição de submissão.

A presença massiva de homens negros, mulatos e mestiços – livres e libertos – apresentava um potencial destrutivo que era eminentemente político. Fazia saltar aos olhos os desarranjos e desregramentos sociais operados no interior das próprias relações senhoriais. Mostrava, diante de todos, haver uma população negra que escapava do domínio escravista e era difícil de ser domada. Este enorme contingente populacional precisava ser integrado não apenas à rede das hierarquias sociais, mas ao próprio Império. Daí a necessidade de promover casamentos, a preocupação em disciplinar o trabalho e negociar espaços de autonomia.³⁷

A opção por uma Monarquia Constitucional de base liberal considerava todos os homens cidadãos livres e iguais, mas a instituição da escravidão permaneceu inalterada, garantida pelo direito de propriedade reconhecido na nova Constituição. Assim, se a Constituição de 1824 revoga o dispositivo da mancha de sangue, reconhecendo os direitos civis de todos os cidadãos brasileiros, os diferencia do ponto de vista dos direitos políticos em função de suas posses e do nascimento escravo³⁸.

A igualdade que se reivindicava para os “cidadãos livres” não implicava qualquer proposição efetiva a favor da abolição imediata da escravidão. Os brasileiros não-brancos continuavam diretamente dependentes do reconhecimento costumeiro de sua condição de liberdade sob pena de suspeição de ser “escravo fujão”.

³⁷ Preocupados em reverter as perspectivas tradicionais de estudo e integrar os grupos escravos em seus comportamentos históricos como agentes efetivamente transformadores da instituição, estudiosos têm sugerido que os grupos escravos, na busca de forjar espaços de autonomia econômica, social e cultural, interagiram com o regime de trabalho a que estavam submetidos, respondendo às diferentes conjunturas com acomodação e resistência, moldando, em última análise, o sistema escravista que procurava reduzi-los a meros instrumentos de produção de riqueza. Sobre a questão ver, por exemplo: Robert Slenes. *Na senzala uma flor*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999; Sidney Chalhoub. *Visões da Liberdade*. São Paulo, Cia das Letras, 1992; João Reis e Eduardo Silva. *Negociação e conflito*. São Paulo, Cia das Letras, 2005; Mariza Soares. *Devotos da Cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

³⁸ Sobre a questão ver: MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

A presença estruturadora da escravidão e aquela desestruturante dos africanos e descendentes libertos oferecem a chave para compreendermos a dinâmica destas relações. Os negros não são apenas os sustentadores da economia do país, mas trazem em si a possibilidade do progresso. São quitandeiras, lavadeiras, barbeiros, carregadores de água, leite e capim. Transportam seus donos em cadeirinhas, serram, limpam e pavimentam. Como o próprio Debret (1989, tomo II, p.13) afirma, "tudo assenta pois, neste país, no escravo negro".

Apesar dos escritos de Rugendas e Debret afirmarem os horrores da escravidão (vide a influência do movimento abolicionista e o diálogo direto com alguns de seus ativistas), em nenhum momento condenam abertamente o sistema escravista e, algumas vezes, chegam a entrever sua necessidade enquanto instrumento civilizatório. Abalizam então um longo e gradual processo de abolição.

Como observa Ana Rosa Silva (1999, p.217), as influências filosóficas do século XVIII apontam para o ideal de um equilíbrio social que estava na crença na lenta evolução das instituições: "Os filósofos do Iluminismo concordavam em que benevolência e sensibilidade moral eram muito boas, mas não podiam permitir a ocorrência de mudanças repentinas, 'que pudessem quebrar o delicado ajustamento das forças naturais e históricas'". Era necessária a conversão gradual *de vis escravos em homens livres e ativos* e, para tanto, estes tinham de ser *dignos da liberdade*, isto é, cidadãos ativos e integrados socialmente/economicamente.

Assim, para além do negro constituir força motriz nestas terras, o fardo do trabalho delimita com precisão o lugar que lhe compete na sociedade que está se formando – o trabalho “civiliza” e demarca o lugar que lhe foi reservado pelo europeu na marcha incessante do progresso que conduzirá todos à civilização.

2.1.1 Trabalho e mobilidade social

Na sociedade portuguesa moderna, de traços estamentais, signos de deferência, acesso a cargos, costumes, direitos, privilégios, honrarias, isenções fiscais, expressam, ao mesmo tempo em que definem, a posição de grupos sociais. O trabalho, sobretudo o manual, era atributo dos não nobres; encarado de forma pejorativa, inviabilizava o acesso a formas de distinção social. Nas terras de além mar, no entanto, os estratos sociais tornaram-se menos rígidos, viabilizando a ascensão de indivíduos que no reino jamais alcançariam altos patamares. Portugueses conviviam com índios, negros e mestiços, escravos ou forros. As

noções de defeito de sangue e defeito mecânico tornaram-se cada vez mais fluidas e no seio das elites, o trabalho e o comércio foram percebidos no tempo de diferentes maneiras.

Assim, pensar a valoração positiva do trabalho, socialmente compartilhada, no discurso destes artistas-viajantes, requer entender o modo como o trabalho diferenciava agentes sociais no Brasil do século XIX.

Se a elite econômica, formada por negociantes de grosso trato, afirmava certa distância do trabalho, antes o era por sua passagem por ele, já que o acúmulo de capital provinha em grande parte do comércio, inclusive de escravos. Ao mesmo tempo, por meio de alforrias e casamentos mistos, descendentes africanos tornavam-se súditos do império, integrando-se a uma sociedade que reiterava continuamente a heterogeneidade da colônia de outrora.

No contexto de uma sociedade escravista, como sugere Roberto Guedes, a ascensão social se associa à transposição jurídica da condição de escravo à de forro, de forro à de livre. O que exclui ou inclui não é o que se faz ou se deixa de fazer, mas a cor/condição social, isto é, “o ideal exclusivista, baseado no princípio da desigualdade, e com uma rígida hierarquização social, tão característico de sociedade estamentais, permanece, mas calcado em outras bases.” (GUEDES, 2006, p.399)

A cor, presente nos critérios de classificação, não era, no entanto, uma barreira intransponível à mobilidade social³⁹. A percepção valorativa do trabalho mecânico, ao menos para grupos subalternos, era positiva e aparecerá diretamente relacionada à ascensão social. O trabalho estava associado à autonomia e ao bom comportamento, embranquecia, contribuía para a ausência de cor ou ao menos para ultrapassar suas linhas; diferenciava forros e descendentes de escravos, e ambos entre si. (GUEDES, 2006, p.404-407)

Os registros visuais de Rugendas e Debret são, como veremos, tributários desta percepção. Africanos e descendentes aparecem envolvidos em seus múltiplos afazeres, abarcando livres, libertos e escravos, muitas vezes indistintamente. Tinham por intuito representar uma ocorrência freqüente na realidade, mais do que uma pessoa em particular. A figura mostra características que são coletivas, referindo-se a um segmento social, às vezes explícito na legenda.

³⁹ Para o autor, a mobilidade social é a mudança jurídica, afastamento do antepassado escravo, e não se resume à esfera econômica. Neste sentido, para além da relação cor/ condição social, a mobilidade social é geracional, ocorre no âmbito familiar. Isto significa dizer que, embora os significados das expressões de *qualidade* – cor – possam variar, estas variam também em uma família. Assim, se livres, libertos e escravos distinguem-se entre si, há a necessidade de distinguir forros e descendentes em termos de distanciamento da escravidão. (GUEDES, 2006, p.399-401)

A paisagem que ambienta a cena não é o foco central da narrativa, muito menos o indivíduo, mas sim as tarefas desenvolvidas e seu papel na dinâmica social de então. Os tipos negros não mais se referem às “nações de origem” ou “nações de cor”, ainda que estas últimas apareçam – como veremos – como mais prováveis de integração social e adoção dos hábitos civilizados, compondo pranchas dedicadas à representação dos costumes.

É assim que Debret retrata os vendedores de capim, de leite, de carvão, de milho, de aves, quitutes, angu, entre outros, resignificando os tipos de outrora em uma nova classificação, que perpassa sua ocupação, com destaque aos variados tipos de negro de ganho. Se Rugendas não faz o mesmo – visto que encontramos em sua obra poucas pranchas dedicadas exclusivamente a estes tipos negros –, estes marcam presença em suas cenas, retratados em grande número e escala de tamanho menor, compondo e dando vida a multidão de trabalhadores urbanos.

Ao transpor as categorias apresentadas no corte das cabeças para estas imagens dinâmicas, compreende-se como diferenciar e a homogeneizar atuam lado a lado na construção de identidades que viabilizem erguer a nação no entendimento destes viajantes. Neste sentido, características físicas específicas ao indivíduo ou mesmo a um determinado “grupo étnico”⁴⁰ são dispensáveis aos tipos ora representados, cujo intuito é dar conta dos costumes e funções de uma população negra – escrava, livre ou liberta. Assim sendo, não focalizam apenas africanos e descendentes, mas as relações sociais em que estão envolvidos, incluindo aí, as (inter)raciais.

Se o intuito era produzir imagens de uma nação em progresso, fazia-se necessário delimitar com cuidado o espaço aí reservado a cada grupo, em especial aos africanos e seus descendentes, parcela significativa da população.

De acordo com Manolo Florentino (2002), no Rio de Janeiro, nas freguesias urbanas da Corte, o número de cativos passou de 1/3 do total dos moradores contados em 1799, para quase metade dos muitos habitantes em 1821. No entanto, na década de 1830, com a clandestinidade imposta ao tráfico, os desembarques de africanos arrefeceram, enquanto a contínua expansão econômica consolidava o Rio de Janeiro como pólo de atração de imigrantes portugueses empobrecidos. Ainda que nos anos 1840 a entrada de escravos tenha retomado seu ritmo, incrementada pelo tráfico interprovincial, o autor afirma que a tendência predominante até 1830 inverteu-se para sempre, com o número de livres aumentando mais

⁴⁰ Entendo aqui “grupo étnico” como nação, uma identidade que perpassa um conjunto de configurações étnicas em permanente processo de transformação, conceito já discutido no capítulo 1.

rápido do que o de cativos – entendo por livres, tanto a população nascida livre como os libertos. (FLORENTINO, 2002, p.11).

Evolução demográfica da cidade do Rio de Janeiro, de acordo ao estatuto jurídico dos habitantes - 1799-1872							
1799							
	Total	Livres	%	Escravos	%	Libertos	%
Freguesias urbanas	43376	19578	46	14986	34	8812	20
Freguesias rurais	-	-	-	-	-	-	-
Total	-	-	-	-	-	-	-
1821 (a)							
Freguesias urbanas	79321	43139	54	36182	46	-	-
Freguesias rurais	33374	14466	43	18908	57	-	-
Total	112695	57605	51	55090	49	-	-
1838 (a)							
Freguesias urbanas	97162	60025	62	37137	38	-	-
Freguesias rurais	39916	18500	46	21416	54	-	-
Total	137078	78525	57	58553	43	-	-
1849							
Freguesias urbanas	205906	116319	56	78855	39	10732	5
Freguesias rurais	62480	28084	45	31767	51	2629	4
Total	268386	144403	54	110622	41	13361	5
1872(a)							
Freguesias urbanas	228743	191176	84	37567	16	-	-
Freguesias rurais	46229	34857	75	11372	25	-	-
Total	274972	226033	82	48939	18	-	-
<i>(a) Livres e libertos foram incorporados à categoria "livres".</i>							
<i>Fontes: Karasch, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808-1850. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 109-112; Burmeister, Hermann. Viagem ao Brasil. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980, p. 355; Brasil. Directoria Geral de Estatística. Resumo histórico dos inquéritos censitários realizados no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922, pp. 193-194; e Alencastro, Luiz F. de. (Org.). História da vida privada no Brasil 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 477.</i>							

Tabela 02 – Evolução Demográfica da cidade do Rio de Janeiro de acordo ao estatuto jurídico dos habitantes (1799-182)

Manolo Florentino. “Alforrias e etnicidade no Rio de Janeiro Oitocentista: notas de pesquisa”. In: *Topoi - Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, n.5, set.2002. Tabela 1 – p.10-11

Se o número de escravos cresceu consideravelmente nas primeiras décadas dos oitocentos, a população negra livre e alforriada também o era significativa. E estes dados certamente não passaram despercebidos ao olhar dos artistas-viajantes.

2.1.2 O trabalho e a conformação de cenas

Ao observar as figuras de nº8 ao nº13, de Debret, percebem-se em todas elas dois núcleos de representação, isto é, os tipos negros estão divididos em dois “grupos”, que juntos compõem a dinâmica da imagem, como por exemplo, os negros vendedores de carvão e os de milho, os vendedores de capim e os de leite, e assim por diante. Entretanto, caso separados, não deixam de ser compreendidos – tampe as vendedoras de atacaça e podemos observar, sem prejuízo, os negros calceteiros (Fig.12). Os grupos retratados não interagem, portanto, diretamente entre si, aparentando simples justaposição, como se decalcados por acaso na mesma cena, trazendo, inclusive, explicações separadas no texto que acompanha a prancha.

Tal perspectiva fica clara se focarmos a série de aquarelas acabadas de costumes do Rio de Janeiro – pertencentes hoje à coleção de Raymundo Castro Maya – que serviu de base para as gravuras da *Viagem Pitoresca e Histórica*. As composições emolduradas, ricas em detalhes e elementos registrados exaustivamente em seus esboços, compõem pranchas distintas e autônomas. Se em um primeiro momento indicam o intuito do artista de utilizá-las como modelo exato para suas gravuras, ao passar pela oficina litográfica configuram nova imagem, unindo em uma só prancha, duas “aquarelas”.⁴¹

Partindo dos elementos capturados por seu pincel no Brasil, Debret redimensiona e recria nas litografias situações verossímeis, ainda que não intencionasse mentir ou iludir o observador. Esta prática é antes um método recorrente no universo dos viajantes, que, influenciados pela geografia física de Humboldt, aderiram à idéia de síntese: a partir de um conhecimento científico, o artista pode e deve completar sua obra com tudo aquilo que poderia existir em uma paisagem ou cena, isto é, registrar o maior número de objetos possíveis plausíveis de representação em uma situação que era cotidiana à cidade⁴².

Ao optar por reunir imagens para compor seus três volumes, sintetizando suas muitas aquarelas em um número menor de litografias, Debret não apenas torna viável sua publicação, como evidencia seu intuito no que diz respeito ao registro visual dos tipos negros em sua iconografia do trabalho.

⁴¹ Estas aquarelas estão publicadas no catálogo organizado recentemente por Júlio Bandeira e Pedro Corrêa Lago – *Debret e o Brasil. Obra completa*. Rio de Janeiro, Capivara Ed., 2008.

⁴² Sobre Humboldt e sua geografia física ver Pablo Diener, 2007, p.294



Fig. 08 Nègres, vendeurs de charbon. Vendeuses de pled de Turquie

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 20. [Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 09 Vendeurs de lait et de capim

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 21. [Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 10 Convoi de Café. Marchandes de café baulé

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 37. [Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 11 Negresses marchandes, de sonhos, manoé, aloá

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 32.
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 12 Paveurs. Marchande d'ataçaça

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 33.
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 13 Menuisier allant sisntaller. Transport de feuilles d'aloés

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 34.
[Biblioteca Nacional Digital]

Se por um lado está preocupado em destacar cada ocupação, marcando elementos como instrumentos de trabalho e indumentária, por outro não entende como necessário dedicar uma prancha exclusiva a tipos em que traços físicos específicos são indiferentes. Isto é, ainda que nestas gravuras o espaço seja compartilhado por mais de um tipo negro, estes são o foco de sua atenção, dando a ver o que o artista considera representativo daquele tipo e que servirá de referencial para identificação dos mesmos nas cenas em que recorrentemente aparecem, em segundo plano, com proporções menores, compondo o burburinho urbano.

No entanto, ao interagir figuras negras, não só representava a diversidade de tipos/funções sociais, sintetizando o maior número possível de informações. Explicitava também que africanos e seus descendentes podiam se integrar socialmente, através do trabalho.

É assim que em *Negros vendedores de carvão e vendedoras de milho* (Fig.08), Debret representa, do lado direito da imagem, uma vendedora de milho verde (sentada) e outra de milho seco (em pé). Na explicação que acompanha a prancha, o artista se preocupa em destacar que a primeira é negra livre, “já tem seu lugar no mercado”, enquanto a segunda, é escrava, como “mostra pelo seu roupão (camisola de lã sem elegância)”. Tal como a indumentária, que distingue simbolicamente os tipos, os outros “detalhes” da cena ganham espaço em seu texto: discorre sobre as qualidades e usos do alimento e sobre os instrumentos de trabalho da vendedora.

Na prancha seguinte, *Vendedores de capim e leite* (Fig.09), a desenvoltura da negra que apóia a lata de leite na cabeça e o enorme feixe de capim carregado pelo negro mais ao fundo chamam a atenção. Novamente o artista dá destaque aos tipos, posicionados no primeiro plano da cena, e centra sua explicação nos usos e importância dos produtos.

Preocupação esta que também perpassa a prancha *Vendedoras de aluá, manuê e de sonhos* (Fig.11), onde o artista ressalta os instrumentos de trabalho e as qualidades dos produtos ofertados pelas negras vendedoras, os quais aparecem, inclusive emoldurando a imagem – de um lado, o pote de barro que traz o aluá, do outro, os pedaços de cana, as limas e os limões. Representa então seis mulheres negras, todas dedicadas ao comércio. Segundo o artista, são escravas de pequenos capitalistas ou negras livres, que trabalham não apenas para seus senhores, mas em favor próprio, rendendo-lhe algum dinheiro que poderá contar para futura alforria ou, no caso das livres, aquisição de moleques que educam no trabalho e comércio para com seus salários garantir o recurso da velhice.

Temos então três eixos centrais na conformação das cenas: a simultaneidade de tipos e ações; os instrumentos de trabalho e a importância do trabalho desenvolvido na dinâmica social, este último explícito no texto que acompanha a prancha.

É assim que em *Negros calceteiros - Vendedoras de ataçáça* (Fig.12), o artista centra sua pena nas vantagens do calçamento e crescimento urbano, citando os negros apenas como mão de obra. Já seu pincel ocupa-se em povoar a rua com um punhado de homens negros que arduamente trabalham em sua pavimentação, enquanto, no outro canto da cena, duas mulheres conversam, acertando a venda do quitute. O artista comenta a indumentária das “baianas” e a pequena moeda que uma delas retira do seio, “benefício ilícito já auferido nas compras da manhã”.

Em *Marceneiro dirigindo-se para uma construção. Transporte de pau-pita* (Fig.13), outra vez o artista dirige sua atenção para “a vaidade do escravo operário de um homem rico, mandando carregar por negros de ganho, seu banco de carpinteiro ao se encaminhar para o trabalho”, marcando as vantagens de sua função. Já em relação ao negro que se aproxima, no lado direito da cena, carregando nas costas um feixe de folhas de pau-pita, afirma a importância da planta, vendidas pelas quitandeiras, usada como corda ou barbante, ou ainda para manter o fogo aceso.

Assim sendo, a cena, que em um primeiro momento intencionava ser uma imagem dinâmica, intercambia com o princípio da composição estática herdeira da tradição do registro de costumes, dedicada a representar o corpo inteiro, atento às vestimentas e aos utensílios usados por cada um dos tipos⁴³. O movimento que caracteriza a cena fica por conta das ações desempenhadas pelos tipos, simultaneamente, na paisagem cotidiana, fornecendo elementos para reflexão sobre seu papel social.

Não é, portanto, por acaso que reúne na mesma gravura os carregadores e as vendedoras de café (Fig.10). Para que os armazéns fossem abastecidos e o produto chegasse às xícaras das casas de famílias, era preciso o penoso trabalho dos negros carregadores e a desenvoltura das negras que, para benefício de seus senhores, diariamente iam às ruas para venda do pó torrado.

Escravos de ganho de diferentes etnias poderiam trabalhar como quitandeiras ou carregadores, assim como negras e mulatas eram utilizadas como criadas de quarto. O que importava neste momento era sua função social, o trabalho, e os benefícios provindos dele.

⁴³ No capítulo 3, aprofundo melhor a discussão em torno do registro de costumes.

Sob esta ótica, era dispensável ao artista frisar elementos que distinguíssem os integrantes de um mesmo ofício, por exemplo, as baianas, as quitandeiras, os vendedores de água, etc.

A Fig.14, *Negros carregadores de cangalhas*, é representativa deste intuito, compondo com *Negros de Diferentes nações* (Fig.02) uma só prancha em sua publicação. Se esta última, como vimos, é destinada ao corte das cabeças – o retrato fisionômico –, especialmente dos escravos de cangalha, explicitando diferenças e traços físicos peculiares a cada nação, a primeira homogeneíza estes tipos sob a nomenclatura cangueiros, atentando a variada indumentária que mandam ornamentar, a sua ocupação e ao peso do fardo que carregam.

Fardo este que, segundo Debret, assegura a remuneração diária dos escravos empregados nos serviços de rua, como no caso dos que carregam a carruagem desmontada (Fig.15) ou dos que puxam o carro na Alfândega (Fig.16), os quais se opõem à introdução de qualquer outro meio de transporte a fim de garantir o seu trabalho. Novamente o artista atenta aos detalhes do serviço desempenhado, aos utensílios utilizados, como a esteira que embrulha a mudança da carruagem citada, e a sua fabricação. Neste sentido, o avanço do progresso se fazia não apenas pelo trabalho, mas pela indústria, e a população negra e mestiça era quem compunha esta dinâmica.

Para o francês, a instituição escravista se justificaria no fato de oportunizar a estes indivíduos a cristianização e conseqüente civilização, não sendo eterna ou permanente. A liberdade era garantida aos escravos trabalhadores e esforçados o suficiente para adquirirem o valor ou merecimento de sua alforria, o que poderia ser observado no grande montante de negros livres e libertos existentes no Brasil. Por conseguinte, a noção de cidadania aparece atrelada à subordinação do indivíduo ao trabalho. Como muito bem sintetiza Ana Rosa C. da Silva (1999, p.216-217), "era uma maneira de compatibilizar a liberdade com a utilidade".

Intento este que também transparece na obra de Rugendas, ainda que o artista não destine a mesma atenção ao registro visual dos tipos negros trabalhadores. Diferentemente de Debret, as pranchas em que o bávaro retrata estes tipos, caracterizam-se pela interação direta entre todos os seus "personagens", apresentados em grande número, e o ambiente que compõe a cena.

É assim que em *Lavadeiras no Rio de Janeiro* (Fig.17), Rugendas representa dois homens e seis mulheres, todos negros – com exceção da mulher de tez bastante clara, a única vestida de modo a cobrir quase que o corpo todo – a beira do rio. As mulheres posicionadas a direita do observador, com os seios desnudos, esfregam as peças de roupa sobre as pedras. Do outro lado, de pé, a única negra completamente vestida, observa as trabalhadoras, empunhando um cachimbo e

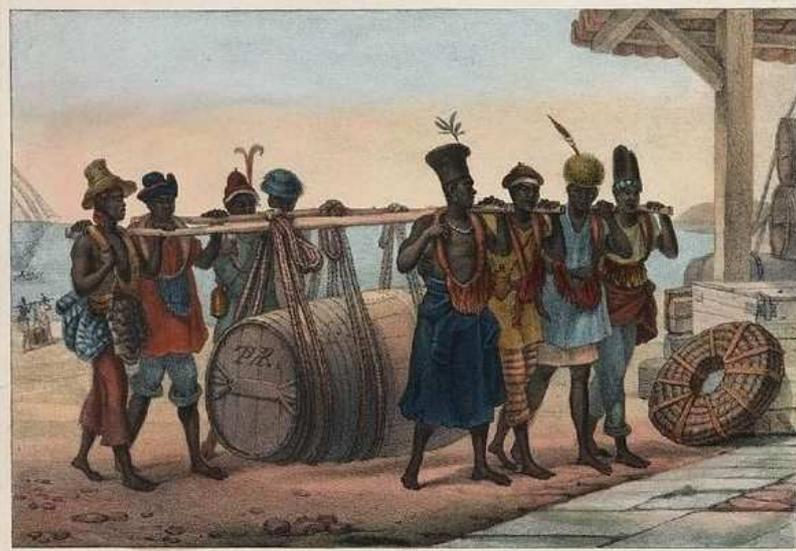


Fig.14 Nègres Cangueiros

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil.* Tomo II, prancha 36.
[Biblioteca Nacional Digital]

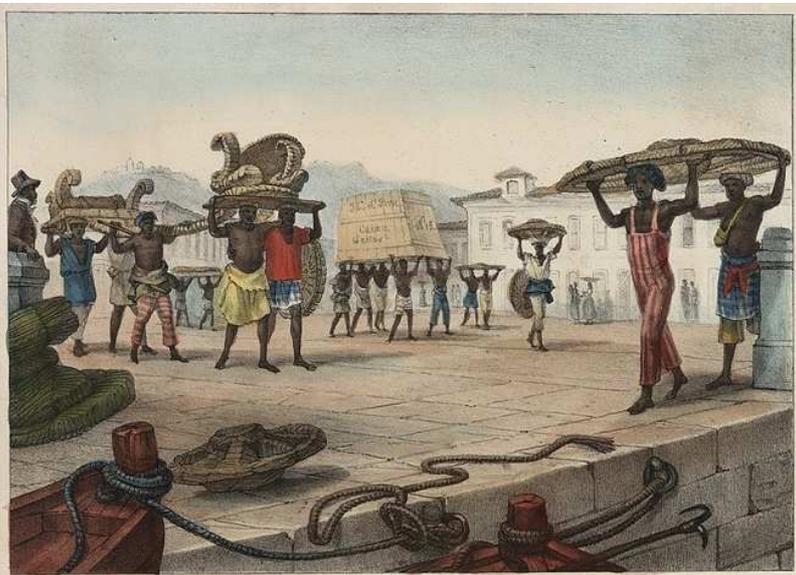


Fig.15 Transport d'une voiture démontée

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil.* Tomo II, prancha 37.
[Biblioteca Nacional Digital]

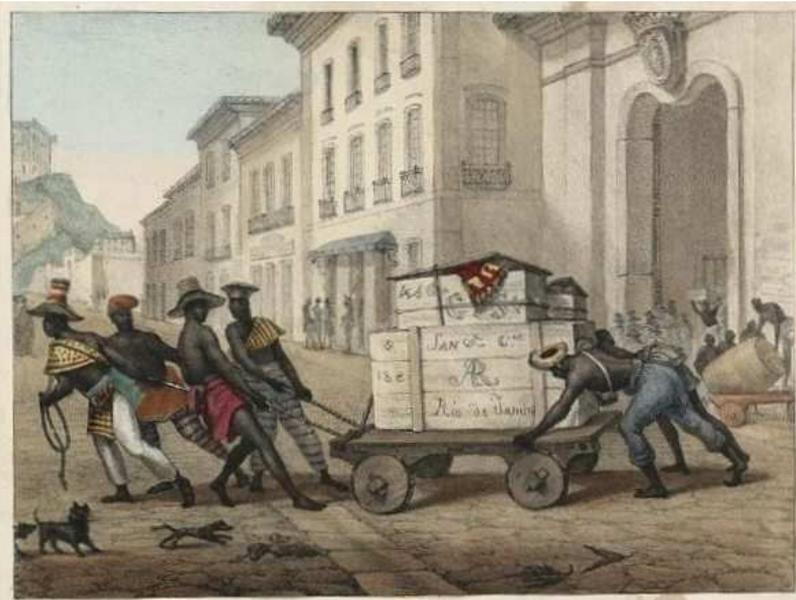


Fig.16 Negros de carro

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil.* Tomo II, prancha 38.
[Biblioteca Nacional Digital]

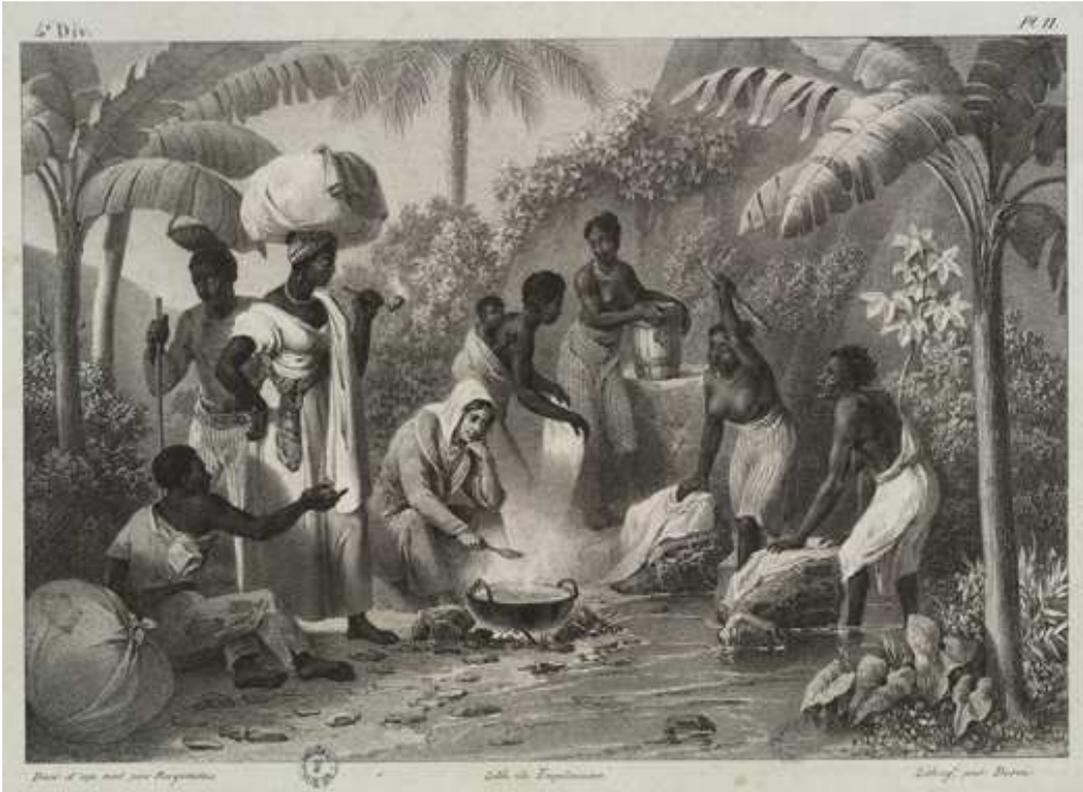


Fig. 17 Blanchisseuses à Rio Janeiro

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 4^a divisão, prancha 11
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 18 Porteurs d'eau

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 4^a divisão, prancha 14
[Biblioteca Nacional Digital]

equilibrando na cabeça a trouxa de roupa. Do seu lado, sentado no chão um dos negros estende a mão como se a conversar com o grupo. Não se distinguem traços físicos específicos ou qualquer outro sinal que caracterize os indivíduos retratados. O interesse estava nos seus usos e costumes.

As *Lavadeiras*, junto com *Carregadores de água* (Fig.18), são as únicas pranchas, dentre as 100 que compõem a sua obra, dedicadas especialmente ao trabalhador. Nesta última, cerca de vinte negros – homens e mulheres – aglomeram-se em torno do chafariz público com seus barris e jarros. Enquanto uns conversam, outros ajudam a equilibrar o pote d'água no alto da cabeça, outros aguardam na fila improvisada, ainda que acorrentados, e até mesmo se desentendem, sob a intervenção da polícia. O olhar do observador não consegue focar em um só indivíduo que por qualquer motivo “roube a cena”, percorrendo incessantemente a movimentada situação representada. Certamente o artista não estava preocupado em estabelecer semelhanças ou diferenças entre os tipos, mas destacar uma função exercida por uma categoria de trabalhadores que englobava escravos africanos e seus descendentes, negros livres e libertos.

Se nas outras pranchas deixam de ser o foco central da cena, estes negros envolvidos em suas múltiplas atividades não deixam de ser recorrentes. É assim que na *Rua Direita no Rio de Janeiro* (Fig.19), Rugendas perspectiva sua cena de forma frontal e próxima, deixando ver carregadores negros com os mais diversos fardos, vendedores de quitutes, e outros tipos que ora conversam entre si, ora observam os senhores, os comerciantes e a guarda real. Nem os negros, nem qualquer outro personagem ocupa lugar de destaque na composição, destinada a representar na totalidade a cena cotidiana, com seus prédios e habitantes.

A mesma lógica se observa em *Vista tomada na frente da Igreja de São Bento, Porto Estrela e Colheita de Café*. Na primeira (Fig.20), a tomada da vista da cidade em um ângulo de 180°, contempla a reprodução tanto do perfil topográfico quanto de alguns prédios e elementos arquitetônicos importantes, destacando também, no pátio da Igreja, a população diversa e suas relações cotidianas – os tipos negros ficam por conta das vendedoras diversas e criadas de quarto, atendendo aos caprichos da população branca. Já no porto (Fig.21), negros destinam-se ao carregamento dos barcos e cuidados com as mulas e cavalos, e, na área rural (Fig.22), mulheres e homens colhem, aram e carregam o café, sob os olhares atentos dos capatazes. A composição do primeiro plano, para além da referência estética da pintura de paisagens⁴⁴, possibilitava ao espectador a aproximação do olhar, situando-o a “alguns metros” do grupo de pessoas, recebendo informações sobre seus habitantes e seu cotidiano.

⁴⁴ Sobre a pintura de paisagens, ver Celeste Zenha, 2004, p.9



Fig. 19 Rue droite à Rio Janeiro

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 3^a divisão, prancha 13
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 20 Vue prise devant l'église de San-Bendo à Rio Janeiro

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 3^a divisão, prancha 12
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 21 Porto do Estrella

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 1^a divisão, prancha 13
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 22 Recolte du café

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 4^a divisão, prancha 8
[Biblioteca Nacional Digital]

Ao pintor não importava identificar os indivíduos, mas marcar sua condição de trabalhadores. Assim, afirma:

Confie-se no desejo, inato em todo homem, de melhorar sua condição e a dos seus; ele levará o negro como os outros, a ganhar sua existência pelo trabalho. Nada mais insensato que acreditar que a emancipação progressiva dos escravos possa ser perigosa para os brancos e para o Estado. (...). O negro liberto toma sozinho o seu lugar nas classes inferiores da sociedade, o lugar que lhe é assinado pela sua capacidade e fortuna; sua maior ambição reside na esperança de que seus descendentes possam um dia, através de uniões com raças menos escuras, integrar-se na população dos homens de cor e ter assim a possibilidade de obter empregos e dignidades. (RUGENDAS, 1979, p.140)

O trabalho perpassa então a idéia de cultura e civilização dos povos africanos e seus descendentes e suas formas de inclusão no processo histórico sob a ótica destes artistas.

2.2 A moral, os costumes e a mestiçagem

O trabalho não era, porém, o único responsável pelo avanço técnico e da civilização entre os negros. A cristianização demonstrava igualmente a possibilidade de conduzi-los a estágios de evolução humana mais avançados, promovendo alterações importantes em seus costumes. Neste sentido, destaca-se ainda a proximidade dos hábitos do homem branco e de sua cor – sob a lógica da mestiçagem – como via para civilização e fortalecimento da jovem e recém-independente nação.

As teorias gestadas em torno da “mistura das raças”, no entanto, não eram unívocas e, ao longo do XIX, as diferenças se acentuavam. A título de exemplo, Louis Agassiz, pesquisador suíço que esteve no Brasil na segunda metade do oitocentos, levava do país em sua bagagem de anotações sobre esse território idéia marcadamente distinta da mestiçagem:

...que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental. (AGASSIZ. Apud. SCHWARCZ, 2005, p.13)

O universo de proposições que acompanha estes viajantes nos remete aos pensadores do século XVIII. De um lado se tinha a visão humanista herdeira da Revolução Francesa, que

naturalizava a igualdade humana partir da noção de perfectibilidade de Rousseau⁴⁵; de outro, uma reflexão ainda tímida sobre as diferenças básicas existentes entre os homens, tendo como expoentes Buffon – que rompe com a mística do paraíso e passa a personificá-lo sob o signo da carência, corroborando com a tese de debilidade e imaturidade destas terras – e De Pauw, com a teoria da “degeneração americana”. Apesar da unidade do gênero humano permanecer como postulado, um agudo senso de hierarquia aparecia como novidade (SCHWARCZ, 2005).

Se a visão monogenista, influenciada por estes pensadores, será dominante até meados do XIX, uma visão poligenista, encorajada, sobretudo, pelo nascimento simultâneo da frenologia e da antropometria, ganha força a partir de então, privilegiando uma interpretação biológica do comportamento humano, acreditando na diversidade de espécies humanas classificadas em raças através da comparação de particularidades morfológicas indicativas de diferentes potenciais entre os indivíduos. O embate entre as duas correntes, segundo Schwarcz (2005, p.54), só se abrandaria quando da publicação de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, em 1859. Pautando-se nos teóricos evolucionistas, ambas as correntes viriam justificar a "missão civilizatória do homem branco".

Será este universo de proposições, com a noção de raça variando entre a ciência, a moral e os costumes, que balizará as obras dos artistas-viajantes em questão.

Assim, para Rugendas, o branqueamento seria consequência natural, visto que

poucas gerações se fazem necessárias para destruir a cor preta, na população livre, em razão dos casamentos entre negros e homens de cor e, em consequência das ligações freqüentes entre as negras livres e os brancos. Muitas vezes a cor preta já desaparece com os filhos ou netos, de modo que os descendentes dos negros livres, em vez de aumentar a população negra perdem-se, insensivelmente, na massa dos homens de cor. (RUGENDAS, 1979, p.274)

Para o artista, o estágio de civilização dos africanos, inclusive no que dizia respeito ao desenvolvimento técnico e comercial, era apreciável antes que o tráfico transatlântico de escravos desestabilizasse suas sociedades. A guerra, o despotismo e a extensa escravidão dentro da África provinham do contato com o europeu; não refletiam uma selvageria milenar

⁴⁵ Como afirma Schwarcz, se a perfectibilidade reconhecia a capacidade do homem de “sempre se superar”, era, no entanto, via de mão dupla: não supunha o acesso obrigatório ao “estado de civilização” e à virtude, e era também a fonte de todo os males do homem, fazendo com que “através de séculos desabrochem suas luzes e erros, seus vícios e virtudes”. Era, portanto, “marca de uma humanidade uma, mas diversa em seus caminhos, a perfectibilidade humana anunciava para Rousseau os vícios da civilização, a origem da desigualdade entre os homens.” (Schwarcz, 2005, p.44)

interna e possivelmente inata ao negro. O fim do tráfico e a promoção do "comércio legítimo" com a Europa rapidamente levariam a África de volta à senda progressiva da civilização. Assim, afirma:

Mesmo as tribos mais grosseiras vivem na África dentro da estrutura e dos costumes que constituem as sociedades civilizadas; encontram-se, entre eles, chefes cuja autoridade é reconhecida, leis, diferenças de casta, homens livres e escravos, grandes e pequenos, sacerdotes e leigos, tudo o que representa as conseqüências necessárias dessas formas da vida social. Deparamos, à frente da civilização africana, com impérios poderosos, cidades populosas onde existem todas as necessidades e todos os prazeres decorrentes do esplendor do chefe, de seu séquito e de seu exército, e que somente o comércio pode satisfazer. Esse grau de civilização parece ser, na África, a um tempo bastante antigo e estagiário[sic: leia-se "estacionário"]]. (RUGENDAS, 1979, p.114)

Como destaca Robert Slenes (1995, p.30-31), ao incluir os povos da África entre as sociedades civilizadas, Rugendas visava reduzir a distância entre africanos e europeus aos olhos dos leitores. Para o bávaro, o cativo no Brasil apenas contribui para a civilização porque contrasta favoravelmente com o estado atual da África, criado pelo tráfico. Assim, suas observações sobre a África preparam o caminho para a afirmação da capacidade do negro de se civilizar no Brasil. O catolicismo aparece então como a maior contribuição para tornar a escravidão suportável, "tanto quanto possa sê-lo uma condição tão contrária à natureza". Se a melhoria das condições do escravo elevava seu nível de civilização, o processo assimilativo já tinha começado com a transferência do africano de seu continente arruinado para o Brasil e sua conseqüente conversão religiosa.

Tal perspectiva pode ser observada na prancha *Mercado de Escravos* (Fig.23). Encontramos cerca de trinta escravos novos, distribuídos em três grupos, a espera de serem vendidos em um armazém. O primeiro grupo, localizado no primeiro plano da imagem, dispõe-se circularmente em torno de uma fogueira usada para aquecer um provável alimento. É composto por mulheres e um recém-nascido. Na lateral esquerda da imagem, temos um grupo de escravos homens a se recuperar da viagem e "passar o tempo" desenhando nas paredes, enquanto são observados por um senhor vestido distintamente, possível comprador de escravos. Já na lateral oposta, outro grupo de escravos é exposto a um comprador, enquanto o comerciante exhibe a "qualidade" dos dentes de sua "mercadoria".

Rugendas afirma que os mercados são "verdadeiras cocheiras" onde se exibem as mercadorias humanas em um "espetáculo chocante e quase insuportável":

Durante o dia inteiro esses miseráveis, homens, mulheres, crianças, se mantêm sentados ou deitados perto das paredes desses imensos edifícios e misturados uns aos outros; e, fazendo bom tempo, saem à rua. Seu aspecto tem algo horrível, principalmente quando ainda não se refizeram da travessia. O cheiro que se exala dessa multidão de negros é tão forte, tão desagradável, que se faz difícil permanecer na vizinhança quando ainda não se está acostumado. Os homens e as mulheres andam nus, com apenas um pequeno pedaço de pano grosseiro em volta das ancas. (RUGENDAS, 1979, p.256)

No entanto, no registro visual, ainda que todos os escravos encontrem-se precariamente acomodados, não aparentam sofrimento (o primeiro grupo parece inclusive conversar animadamente). O artista priorizou o “renascimento” destes indivíduos no seio do cristianismo, como bem marca a imagem de Nossa Senhora com Jesus nos braços pendurada no alto do armazém, em detrimento do sofrimento de outrora. O africano vindo da África degradada, agora cristianizado, sai do mercado de escravos para a civilização com a benção de Deus. A torre da Igreja que se pode avistar através das portas do armazém, ao fundo da imagem, reforça esta idéia. A negra vendedora sentada à porta do mercado é representante do que os aguarda: vestida, encobre suas "vergonhas" e integra-se na sociedade no espaço que lhe é reservado: o do trabalho. Assim, a heterogênea massa de escravos provinda da África homogeneíza-se aos olhos do artista sob a égide da religião.

O artista bávaro não visava reabilitar a escravidão. Sua *Viagem Pitoresca*, contudo, não tinha como prioridade denunciar um sistema de trabalho, mas mostrar a possibilidade de formação de um novo 'povo' negro e mulato, incorporado à civilização. O que estava defendendo não era a idéia de igualdade das raças, mas sim a capacidade dos negros de se civilizarem, sua perfectibilidade. Acredita assim que o Brasil estava a caminho de seu aperfeiçoamento, tal como sua heterogênea população estava a caminho de se aprimorar, homogeneizando-se. Os mulatos aparecem então como representantes deste processo. Como afirma Rugendas,

cabe menos à vista e à fisiologia do que à legislação e à administração resolver sobre a cor de tal ou qual indivíduo. Os que não são de um negro muito pronunciado, e não revelam de uma maneira incontestável os caracteres da raça africana, não são, necessariamente, homens de cor; podem, de acordo com as circunstâncias [riquezas, relações de família, ou talentos pessoais], ser considerados brancos./ (...) Deste ponto de vista, nada caracteriza melhor o estado das idéias dominantes do que essa resposta de um mulato, ao qual se perguntava se determinado capitão-mor era também mulato. ‘Era, respondeu ele, porém, já não é.’ E como o estrangeiro desejasse uma explicação para tão singular metamorfose, o mulato acrescentou: ‘Pois, Senhor, capitão-mor pode ser mulato!’ (RUGENDAS, 1979, p.145-146)

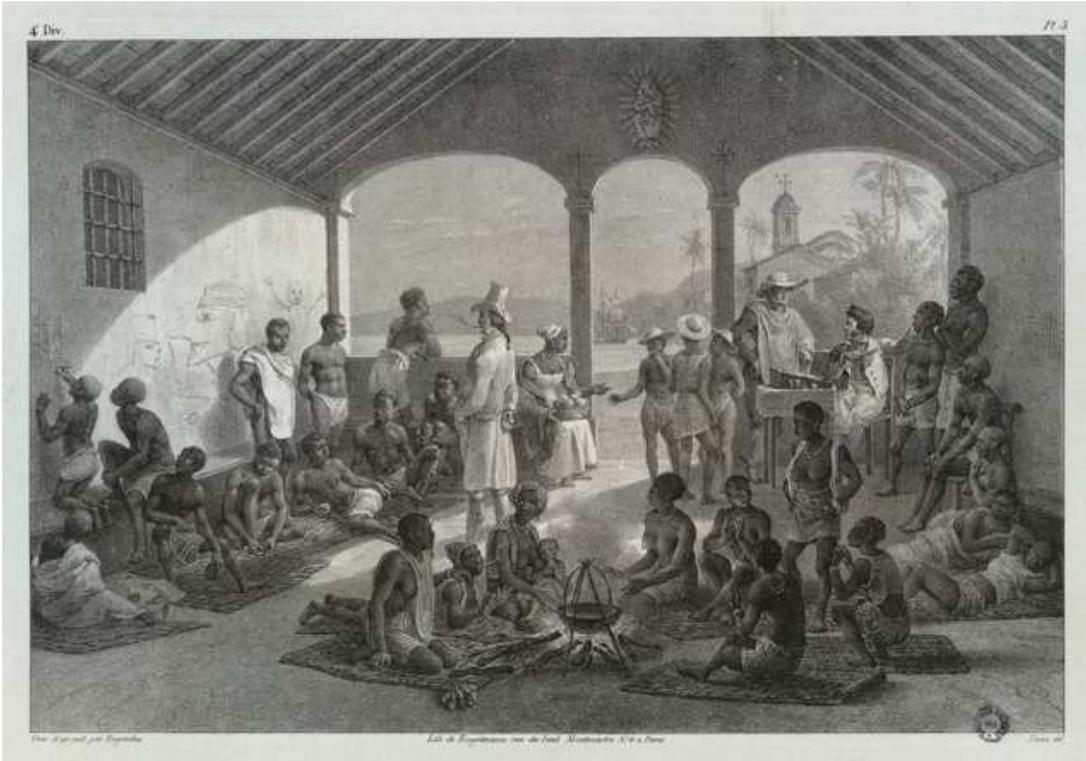


Fig. 23 **Marché aux Nègres**

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 4^a divisão, prancha 3
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 24 **Negrèsses de Rio-Janeiro**

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2^a divisão, prancha 7
[Biblioteca Nacional Digital]

Através da imagem, o artista também construía seu argumento. Em *Negras do Rio de Janeiro* (Fig.24), apesar de unir as duas mulheres retratadas sob a mesma denominação (negras), indicando que fazem parte de um mesmo grupo, usa elementos da hierarquia visual para apontar suas diferenças: a mulher de tez mais clara está sentada, apresenta vestes alinhadas, usa brincos e sapatos e está apoiada em um baú, trazendo junto a si um pente e um livro – insígnia da civilização; já a outra mulher, de roupas simples e descalça, apesar do filho pequeno que carrega nas costas, não deixa de trabalhar, trazendo a cabeça uma cesta de frutas, que oferece para a primeira. A paisagem tropical, com bananeiras, coqueiros e o mar ao fundo, apenas compõe a cena, cujo foco central são as mulheres negras.

Certamente o intuito do artista não foi o do (re)encontro de duas pessoas da mesma etnia ou cor, mas demonstrar que o negro era capaz de se integrar na sociedade dita "civilizada", estabelecendo novas relações sociais e "raciais" nas terras de além-mar, levando em consideração a gradação de cores na construção de suas hierarquias.

Ainda que Debret não possua o mesmo raciocínio de Rugendas, aponta para a lógica de miscigenação sugerida pelo naturalista bávaro, reconhecendo no mulato "o homem cuja constituição pode ser considerada mais robusta", tendo a energia do negro e a inteligência do branco, que lhe servem "para orientar mais racionalmente as vantagens físicas e morais que o colocam acima do negro" (DEBRET, 1989, p.33-34). Acrescenta ainda que somente a civilização "pela mistura mais freqüente dos dois sangues e, moralmente, pelo progresso da educação" garantirá a ordem no jovem Império, apontando em prol do "esquecimento dessa linha de demarcação [entre brancos e mestiços] que o amor-próprio traçou, mas que a razão deverá apagar um dia" (DEBRET, 1989, p.91-92).

Ao elaborar uma obra histórica, Debret volta-se com freqüência aos usos e costumes da população mestiça, como que a sublinhar a sua representatividade diante de um país que ainda construía sua imagem. Via na educação e na miscigenação com os europeus, o meio de acesso da população negra a níveis de civilização inatingíveis caso permanecesse em seu isolamento. Para ele, a miscigenação já estava acontecendo, era preciso reconhecê-la e ter consciência de que dela dependia, também, o progresso que se desejava para o país. Neste sentido, afirma: "a classe dos mulatos, muito acima da dos negros pelas suas possibilidades naturais", encontra "maiores oportunidades para libertar-se da escravidão". A população negra livre e ou mestiça desponta então como "uma das classes mais importantes da colônia", pois não obstante as tristes circunstâncias de sua transladação para o Novo Mundo, "melhorou grandemente tanto do ponto de vista físico como moral". (DEBRET, 1989, p.x).

A prancha 5 do segundo tomo de sua obra, *Um funcionário a passeio com sua família* (Fig.25), é representativa deste intuito: o francês ordena em fila diferentes gradações de cores, do negro africano ao branco europeu, de forma a criar uma hierarquia social que segue a "marcha progressiva da civilização no Brasil". Segundo o artista, a cena representa a partida para um passeio de uma família de fortuna média, cujo chefe é funcionário real. Seguindo "o antigo hábito observado nesta classe" o chefe de família abre a marcha seguido de seus filhos, por ordem de idade. A seguir vem a esposa, "grávida", e sua criada de quarto – "escrava mulata muito mais apreciada no serviço do que as negras". Na ordem, seguem a ama negra, sua escrava, o criado negro do senhor, um jovem escravo em fase de aprendizado e um negro novo, recém comprado – "escravo de todos os outros e cuja inteligência natural mais ou menos viva vai desenvolver-se a chicotadas". (DEBRET, 1989, tomo II, p.13)

A começar pela indumentária é interessante observar que, com exceção do escravo novo – vestido em algodão cru –, todos trajam roupas alinhadas. A criada mulata encontra-se calçada e vestida a rigor, tal como seus senhores, encabeçando a fila dos africanos e de seus descendentes. É seguida por uma negra, mas não uma negra qualquer: esta possui escravos. Depois vem o criado, o aprendiz e por último o negro recém comprado, a iniciar sua jornada no caminho para a civilização.

A mesma lógica se repete na prancha 7 do terceiro tomo, mas agora sem a auto-representação do europeu enquanto expoente máximo da civilização. Em *Mulata a caminho do sítio para as festas de natal* (Fig.26) encontramos seis mulheres e duas crianças, todas de ascendência africana, em fila indiana, ocupando todo o espaço da composição. Encabeçando a fila, uma menina conduz pela mão um "negrinho, bode expiatório a seu serviço particular". Diferentemente da prancha anterior, o menino escravo provavelmente nasceu no Brasil e guarda certa proximidade da sua senhora, visto estar calçado, vestido e confiado aos caprichos da menina. A seguir, vem sua mãe, "mulata opulenta", "da classe dos artífices abastados". É acompanhada pela criada de quarto, que o artista faz questão de destacar que é preta, "afim de não comprometer a própria cor" de sua senhora. As três mulheres subseqüentes, todas descalças, são negras de serviço. A última da fila, negra nova, "acompanha humildemente o cortejo". (DEBRET, 1989, tomo III, p.147)

Percebemos aqui duas questões centrais: a idéia de que o negro é capaz de se civilizar, podendo se integrar na sociedade, galgar postos nas classes mais abastadas e ele mesmo possuir escravos; e que a gradação da cor de sua pele influi diretamente neste processo.



Fig. 25 Un employé du gouvern sortant de chez lui avec sa famille
 Jean Baptiste Debret. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomo II, prancha 5.
 [Coleção Reconquista do Brasil, 1989. Série especial; vol.11]



Fig. 26 Une mulatresse allant passer les fetes de Noel, a la campagne
 Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo III, prancha 7.
 [Biblioteca Nacional Digital]

Neste momento não interessa ao artista identificar etnias ou destacar características específicas de cada um dos indivíduos retratados, mas sim marcar elementos no conjunto que estabeleçam entre os "atores" de sua cena uma hierarquia social, a começar pelo posicionamento espacial de cada uma das mulheres na estrutura da imagem. Centra-se, assim, nas tonalidades da pele, em elementos como calçados, roupas e acessórios, e mesmo na dinâmica da imagem para alcançar seu intento. A interação entre os indivíduos e a prática dos costumes europeus são então essenciais à "constituição moral" dos africanos e seus descendentes.

A religiosidade desponta como elemento fundamental neste processo. Em *Negras novas a caminho da Igreja para batismo* (Fig.27), duas negras, com seus bebês no colo, dirigem-se à porta da Igreja, onde o capelão, também de ascendência africana, aguarda para batismo das crianças. Acompanham-nas os padrinhos: uma reservada senhora negra, vestida distintamente, e um negro, "vestido cerimoniosamente", com "calça de seda herdada de seu senhor, chapéu e bengala", que cumprimenta respeitosamente o capelão. Todos, com exceção da senhora e do padre, estão descalços. No caso da madrinha, o sapato não necessariamente significa que é livre, podendo remeter também a sua condição de criada de quarto de casa rica. Como afirma Debret, "é em geral o escravo mais antigo que serve de padrinho, e nas casas ricas concede-se essa honra ao mais virtuoso".

Ao unir na mesma imagem negros com diferentes trajes a caminho da Igreja, Debret não só afirma sua capacidade de se civilizar como demonstra que, mesmo dentre os livres ou não-livres há uma hierarquia social, explicitada nas vestes e costumes de cada um dos indivíduos representados e não em distinções étnicas específicas. O batismo não acolhe o negro novo apenas no seio da Igreja, mas também na sociedade, constituindo o primeiro passo rumo à civilização.

A Igreja para além de cristianizar, dita regras de moral e impõe ordem às práticas e costumes, oportunizando ao negro melhores condições de vida. É assim que, para evitar o desvio do serviço e outras conseqüências funestas, é "de bom tom nas casas ricas do Brasil fazer casarem-se as negras", com o cocheiro do amo ou outros criados de confiança, ficando esses casais "especialmente protegidos" e com chances de juntar algum dinheiro graças aos benefícios consideráveis concedidos. (DEBRET, 1989, Tomo III, p.).

Na gravura *Casamento de negros de uma casa rica* (Fig.28), três casais negros recebem conjuntamente a benção do padre em uma Igreja, sob o olhar atento do padrinho. Segundo Debret, todos pertencem à casa rica, vestem-se distintamente e as mulheres imitam suas



Fig. 27 Négresses allant a l'église pour être baptisém

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo III, prancha 8.
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 28 Mariage de nègres d'une maison riche

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo III, prancha 15.
[Biblioteca Nacional Digital]

senhoras segurando um leque embrulhado em lenço branco. A formação de núcleos familiares dentro do sistema escravista integra então as noções de moral e religiosidade como balizas da civilidade⁴⁶. O próprio fato de posicionar esta prancha, assim como as duas anteriores, no terceiro tomo de sua obra – dedicado à história política e religiosa brasileira, em especial, a influência civilizatória européia – é representante de seu intuito.

Assim, se em um primeiro momento, Debret explicita que dentre os grupos africanos encontrados no Brasil existem diferenças que fazem com que uns tendam mais à civilização do que outros, na escala geral da população negra, ser africano passa a significar pertencer a um grupo que, em relação aos crioulos e mulatos, está em um estágio anterior rumo à civilização, não importando a “etnia”. Homogeneízam-se, assim, diferenças ao mesmo tempo em que se estabelecem distinções mais gerais e se reconhece a perfectibilidade de cada um destes tipos sob a égide da religião: através da convivência (trabalho, educação e adoção de costumes) e da miscigenação com o europeu, os africanos e seus descendentes tenderiam naturalmente à civilização.

O interesse na miscigenação estava na formação de um tipo biológico capaz de sobreviver ao clima considerado insuportável para o branco e que fosse intelectualmente capaz de acompanhar a civilização européia⁴⁷. Entretanto, se tanto Debret quanto Rugendas afirmam a importância dos “homens de cor” na constituição da sociedade, isto não quer dizer que enalteçam ou coloquem as outras “raças” em pé de igualdade com os brancos, que continuavam a ser intrínseca e organicamente superiores.

A verdadeira superioridade dos brancos sobre os negros não é unicamente exterior (...) Essa superioridade talvez se explique por uma maior intensidade de sistema nervoso, por uma maior atividade de suas funções, uma harmonia mais perfeita em todas as circunstâncias da vida (...) Todos os dias ocorrem coisas que, abstração feita da vantagem da civilização, provam uma superioridade real e física do branco sobre o negro, que este é o primeiro a reconhecer. (RUGENDAS, 1979, p.134)

⁴⁶ Adriana Campos e Patricia Merlo publicaram interessante artigo na Revista Topoi sobre o casamento de escravos na legislação brasileira do XIX e sua importância social na formação de núcleos familiares. Ver: “Sob as bênçãos da Igreja: o casamento de escravos na legislação brasileira”. In: Topoi, v.6, n.11. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, 2005.

⁴⁷ Destaco aqui a influência do pensamento de Buffon, ainda que estes artistas dialogassem mais diretamente com as proposições de Humboldt, como vimos no capítulo anterior. Como afirma Ronald Raminelli (2008, p.249), “A antropologia de Buffon era a ciência dedicada a pensar ao mesmo tempo a unidade da espécie humana e suas variações. O homem submetia-se a transformações provocadas pela geografia e pela história e, assim, a influência do clima e a mistura de ‘sangues’ esculpiam os corpos, modelavam as fisionomias. Sob a aparente diversidade, perpetuavam-se ‘caracteres essenciais’ de uma raça. Buffon, então, entendia as raças como variações de uma espécie, que se tornavam hereditárias, pela ação contínua de causas. Apontou ainda três motivos para o surgimento da diversidade de povos: a primeira era influência climática, a segunda era provocada pelos alimentos e a terceira, a mais importante, resultava dos costumes”.

Descarta-se, portanto, a idéia de que a diferença entre as raças possa ser eliminada. Tal postura, como bem afirma Robert Slenes (1995), não é incoerente. Muitos defensores da monogênese apontavam para um processo de "degeneração" das espécies que poderia ser reversível⁴⁸, ainda que cada qual resguardasse peculiaridades próprias. Se por um lado aproxima as raças em suas características essenciais, por outro reconhece diferenças entre elas que sustentam a ordem social vigente.

Os artistas desenvolvem, pois, estratégias de auto-representação como recurso para aproximação cultural. Contudo, ao apresentar signos visíveis das distinções culturais, reforçam suas distâncias, deixando claro sua crença na superioridade européia e mesmo no papel de gestores a que estes foram designados no processo civilizatório e constitutivo da nação. Assim, nada mais lógico que ao representar *Uma senhora brasileira em seu lar* (Fig.29), Debret cristalizasse uma imagem da relação senhorial que mantinha os escravos próximos dos brancos, comungando uma intimidade pouco compreensível aos olhos europeus, mas que definia muito claramente as posições de cada um.

A senhora, "mãe de família de pequenas posses", está sentada em sua "marquesa" a costurar. Ao lado, sua filha treina a leitura. Aos seus pés, a criada de quarto trabalha com a agulha. É negra e usa um penteado que o artista define como característico de escravo de uma casa pouco opulenta (o próprio fato de se ter uma criada de quarto negra e não mulata é significativo da condição econômica da família). Dois bebês negros brincam próximo à criada, gozando do privilégio de estar no "quarto da dona da casa". À direita, temos outra escrava, também a costurar. Segundo o autor, seus "cabelos cortados muito rente revelam o nível inferior". Um moleque traz água para saciar a sede de sua senhora, que mantém a seu alcance, no cesto de roupas, o chicote usado na coerção cotidiana dos escravos. No alto da parede, a figura de "Nossa Senhora" completa a cena, compondo o ambiente cristão.

Rugendas registra cena semelhante, em uma casa de fazenda (Fig.30). Enquanto a senhora deitada na rede se entrete com o tocador de viola, é interrompida por um escravo que anuncia a visita que aguarda na porta. Uma ama de leite sentada na esteira alimenta o recém-nascido de sua senhora, enquanto observa o mais velho, também pequenino, brincar com as crianças negras da casa. Este, por sua vez, observa a mulher que, a seu lado, de pé, enche uma cuia d'água, sua possível mãe. A casa não pertence a uma família abastada, tanto pela simplicidade com que é decorada, como pelos feixes de palha largados ao chão. A

⁴⁸ Segundo esta hipótese explicativa da diversidade humana, a humanidade fora criada num único ato e num único tempo. A humanidade seria então homogênea física, étnica e socialmente e a diversidade existente seria fruto de acontecimentos posteriores. Ver: SALLAS, 1997, p.212-214.



Fig. 29 Une dame brésilienne dans son intérieur

Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, plancha 5.
[Biblioteca Nacional Digital]



Fig. 30 Famille de Planteurs

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 3^a divisão, plancha 16
[Biblioteca Nacional Digital]

religiosidade, entretanto, marca presença: na parede pende a imagem de Nossa Senhora e do Cristo crucificado, emoldurando o jovem padre que conversa com a família.

As duas imagens não possuem elementos antiescravistas, nem mesmo promovem a detração dos negros. Os artistas não pretendiam representar somente a escravidão, mas a tradição negra cristianizada. Para além de retratar a prestação de serviços por parte do negro (mais uma vez homogeneizado sob esta categoria) apresentam a sua proximidade à vida do branco.

Como afirma Slenes (1995, p.23), esta “reconstrução” da identidade dos africanos e de seus descendentes “responde à necessidade que Rugendas sentia de convencer seu público da ‘capacidade moral’ do africano e de seus descendentes, sem a qual sua assimilação à ‘civilização’ seria impossível”. O mesmo se aplica a Debret. Os dois artistas afirmavam então em suas imagens a perfectibilidade do negro e o colocavam a caminho da civilização. Para isso, não era necessário esmiuçar detalhes físicos ou distinguir os indivíduos dentro de um mesmo grupo, afinal, a assertiva valia para todos, desde que dedicados ao trabalho, a família e à religião.

Assim sendo, as estratégias de representação do negro africano e de seus descendentes, sob suas diferentes modalidades, nestas cenas, inscrevem-se enquanto um modo de assimilação das diferenças e ao mesmo tempo de produção de alteridade. Ainda que, como propõe Mitchell (1987), as imagens pictóricas sejam inevitavelmente convencionais e contaminadas pela linguagem verbal, é possível pensar, como afirma Ana Luisa Sallas, em uma natureza inerente à linguagem pictórica, uma vez que enquanto a linguagem verbal possui ampla possibilidade de combinações e sentidos, a linguagem pictórica distingue-se de imediato pelo seu caráter afirmativo: “Ela sempre representa algo, desconhecendo a negação da representação. Uma imagem pictórica sempre é alguma coisa, pois a negação retórica é impossível de ser representada pictoricamente” (SALLAS, 1997, p.16).

Daí a imprecisão e subjetividade das denominações e categorias criadas pelos autores para descrever a estrutura social. Ao mesmo tempo em que estas categorias são construídas artificialmente como artefatos para diferenciar e manter distância entre colonizador e colonizado, criando uma hierarquia social definida legalmente com base na cor da pele e ancestralidade, com o propósito de estabelecer obrigações sociais e de trabalho, se reconhece a possibilidade de mobilidade social diretamente relacionada à negociação da definição do status racial do indivíduo. O que faz pensar as formas como ao longo do tempo as mudanças, sociais, econômicas e culturais modificaram a identidade racial e o status a ela relacionado, assim como os estereótipos criados e escolhidos para determinar o lugar de cada indivíduo dentro desta ou daquela categoria racial.

CAPÍTULO 3

A migração de imagens no imaginário oitocentista

El primer mérito de un cuadro es ser una fiesta para la vista

Eugène Delacroix

Debret e Rugendas nos deixam em seus registros visuais um belo legado histórico-documental, que não é, entretanto, exclusivo ou inédito. A mesma linguagem pictórica acompanhou diversos relatos de viajantes no final do século XVIII e início do XIX, incluindo os pintores dedicados à pintura histórica, naturalistas, engenheiros militares e outros tantos que se propunham a registrar o Brasil. Como destaca Rogéria de Ipanema (2007, p.18-19), com a associação da gravura à tipografia e a suas inovações técnicas, “a historiografia dos saberes foi potencializada pela ação da imagem na apreensão do conhecimento. (...) As ciências de modo geral, associaram-se às imagens”.

Naturalistas e pintores que se aventuravam ao Novo Mundo lançavam mão das normas científicas de representação, obedecendo a regras de taxonomia e descrição, juntando às suas memórias desenhos técnicos que fossem levar à Academia o reconhecimento de seus trabalhos. Com sua pena e pincel construía tipos, classificavam e procuravam apontar diferenças e similitudes, ora preocupados com traços físicos “fundamentais”, ora atentos aos hábitos e costumes.

Como afirma Eneida Sela (2001, p.30)

... entre o final do século XVIII e início do XIX, é possível perceber ao menos duas grandes tradições iconográficas que se cruzam. De um lado, o registro de costumes e, de outro, o olhar naturalista que procura identificar, classificar e descrever a diversidade da natureza humana. O ponto de contato entre elas é, sem dúvida, a intenção do registro do tipo – a identificação (por meio do texto ou das imagens) das

características básicas capazes de diferenciar uma espécie de outra, um ser pertencente a um grupo de outro.

Neste sentido, o exercício comparativo entre as aquarelas/ gravuras de Rugendas e Debret alarga-se com o diálogo com a produção visual de outros artistas da época, pensando suas obras em um conjunto mais amplo de representações visuais, que ora comungam de um gênero iconográfico específico, ora traduzem experiências e concepções pictóricas distintas.

Não proponho aqui comparar as habilidades dos artistas ou sua capacidade de observação e transcrição de detalhes, muito menos refletir sobre uma possível autenticidade da obra, o que não é pertinente nem enriquece uma apreciação histórica. Apenas localizar suas obras na rede de tradições, escolas e técnicas pictóricas, não dá conta dos múltiplos significados destas fontes nem da visualidade por elas produzida. Tão pouco intento enquadrar seus registros visuais em um processo de longa duração, como uma prática linear e imutável de um gênero de representação através dos séculos.

Ao contrário, a idéia é refletir sobre determinados cânones de representação que migram no imaginário oitocentista e estão presentes nas obras de Rugendas e Debret e de artistas contemporâneos (ou quase contemporâneos) a eles, podendo falar em diferentes suportes e técnicas pictóricas, e, ao mesmo tempo, em continuidades, rupturas e ressignificações. A rede de relações entre artistas que viveram ou estiveram no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX e as experiências de circulação e intertextualidade de seus registros visuais, oferecem ricas reflexões sob formas de “representar o mundo”, ainda que, muitas vezes, não possamos precisar os usos e circulação destas imagens.

3.1 O Registro de Costumes, a Ciência e o Pitoresco

A “Viagem Pitoresca” constitui uma fórmula freqüente nos títulos dados aos álbuns de ilustrações e diários de viagem feitos no e sobre o continente americano no século XIX. Como sugere Pablo Diener (2007, p.285-286), o *pitoresco* não é apenas o denominador comum de um determinado tipo de publicação; é uma categoria estética, a que podemos dar o valor de um instrumento que serve especificamente ao propósito de apreender as experiências vividas em um cenário diferente ao do mundo cotidiano do viajante.

A literatura sobre a estética do pitoresco é imensa e não cabe aqui entrarmos em minúcias. Em linhas gerais, em fins do século XVIII, havia duas correntes principais que se

vinculavam à idéia do pitoresco. A primeira, difundida pelo sacerdote anglicano William Gilpin, era orientada, sobretudo, à experiência do artista amador, que viajava a procura de cenas supostamente selvagens e abruptas da natureza, que suscitasse os mais impressionantes efeitos da imaginação e pudessem ser compostas pelo artista. A outra corrente, disseminada por Uvedale Price e Richard Payne Knight, orientava-se para o aprazível, entendendo por este o que se distingue do “belo” pela aparente “rugosidade” da cena. Esquemáticamente, a discussão entre Knight e Price tinha como cerne a obra de Edmund Burke – *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful (Investigação da origem de nossas idéias sobre o sublime e o belo - 1757)*.⁴⁹

Burke dava uma nova leitura ao velho conceito de sublime em estética. Para o autor,

... de todas as nossas emoções a mais forte é o medo (derivado do instinto de autopreservação) e que, por conseguinte, qualquer coisa com poder para dominar-nos e provocar sensações de temor e terror fará brotar em nós os sentimentos mais fortes que somos capazes de experimentar, os quais poderão ser descritos como sublimes. (BURKE Apud. ADES, 1997, p.74)

Entretanto, como observa Dawn Ades (1997, p.74-75), as qualidades que Burke diz contribuir para o sublime – imensidão, trevas, obscuridade – não são em si, de forma imediata, apropriadas à expressão visual e é, nesse ponto, que as idéias de Gilpin intervêm, exercendo enorme influência sobre os artistas, visto que se achava envolvido especificamente com questões relacionadas à pintura.

Em 1792, Gilpin publica seus *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape (Três ensaios sobre o belo pitoresco, sobre a viagem pitoresca e sobre o desenho paisagístico)* – “uma série de regras que guiasse os artistas na maneira de abordar o paisagismo e ajudasse a selecionar aspectos que pudessem ter interesse pictórico mais marcante.” (ADES, 1997, p.75) O pitoresco adquire então um valor normativo, frente a uma natureza mutável, irregular e imprevisível. É assim que o autor afirma:

We seek it among all the ingredients of landscape – trees, rocks, broken-grounds, woods, rivers, lakes, plains, allies, mountains – and distances. These objects in themselves produce infinite variety. No two rocks or trees are exactly the same. They are varied, a second time, by combination; and almost as much, a third time, by different lights and shades, and other aerial effects. Sometimes we find among them the exhibition of a whole; but oftener we find only beautiful parts. (Gilpin, 1792, p.42)

⁴⁹ Sobre a questão ver: MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico, 1800-1850*. São Paulo: Jorge Zahar Editor Ltda, 2001. p.55-59

Para Gilpin, é justamente na construção da harmonia do conjunto que atua as mãos do artista e, os cânones que definem quais são os modelos de perfeição pitoresca por excelência, diferem de um autor a outro, distinguindo-se aí das proposições de Uvedale Price. Como afirma Pablo Diener (2007, p.288), esta oposição evidencia precisamente o movimento pendular do pitoresco em fins do XVIII, entre as noções do belo e do sublime. De seu sentido original que fazia referência à similitude com a pintura, foi transformando-se, para evocar aquilo que entretém a vista, que estimula os sentidos do espectador. Por pitoresco se passou geralmente a entender aquilo que representa variedade, diversidade e irregularidade.

De la misma manera, la aprehensión del paisaje y, en general, del mundo americano por parte de los artistas viajeros europeos se fue modelando poco a poco, teniendo como un importante punto de referencia y apoyo el concepto de lo pintoresco. Y fue la propia difusión y aceptación generalizada de este principio estético lo que permitió que su obra fuese reconocida también en ambientes sofisticados./ (...) / El artista viajero había asumido la tarea de domesticar lo diferente. Y para esto, su aventura artística le impuso dos tareas fundamentales: por una parte, descubrir un arquetipo para la representación del paisaje americano, por otra, construir un hilo conductor, vale decir, una ruta en territorios que solo de forma incipiente habían sido aprehendidos y explorados con el instrumental científico y artístico europeo. (DIENER, 2007, p.290-291)

O *pitoresco* é então associado ao que é “típico”, não exatamente belo, ao olhar europeu, mas que permite ao viajante a descrição dos lugares distantes. Nas palavras de Diener (2007, p.285), “de un significado inicial que aludía a una forma de ver y aprehender la naturaleza siguiendo los cánones de composición de artistas clásicos, pasó a ser utilizado con un sentido considerablemente más amplio, como una forma de percepción y registro de la realidad en todos los ámbitos”.

Assim, muitas vezes, *pitoresco* é utilizado para designar determinados tipos de objeto, de motivos, diferentes daqueles que pertencem ao âmbito do científico. Tanto se refere a uma área temática, quanto faz alusão a uma forma de apreender a realidade e, neste caso, prioriza a informação de fácil compreensão em detrimento do rigor sistemático da ciência.

Vale lembrar que, ainda que estes artistas-viajantes apontassem suas obras como necessariamente objetivas e, portanto, longe de tudo que indicasse subjetividade, buscando na Academia o reconhecimento que tanto almejavam, suas *Viagens Pitorescas* destinavam-se também a um público ávido pelo desconhecido. Tinham por fim transportar inúmeras pessoas que não atravessariam o oceano para conhecer pessoalmente aqueles lugares. Procuravam então alcançar um resultado que combinasse o apuro técnico e estético ao caráter realista do objeto representado. A promessa de fidelidade das informações e as imagens *d’après nature*

(desenhadas a partir da natureza, ao vivo) asseguravam aos leitores a veracidade do conteúdo, valorizando suas obras como meio de conhecimento e de diversão. Não falavam apenas a linguagem da Academia, mas também a de seus leitores, a quem o pitoresco rapidamente comunicava enquanto categoria artística. Como afirma Diener (2007, p.287), “el tenor del título de la obra a ser publicada dejaba claro que se trataría de un libro de interés para el gran público: los viajes pintorescos eran misceláneas amenas, repletas de asociaciones cultas, que facilitaban al lector enlazar lo desconocido con lo familiar”.

O panfleto de divulgação da obra de Rugendas posto em circulação por seu editor, Godofrey Engelmann, em 1826, e citado por Pablo Diener em seu artigo, é significativo para se entender a viagem pitoresca enquanto gênero editorial. Evocando a esperança de novos vínculos que deveriam surgir entre Europa e os jovens estados americanos, Engelmann afirma a utilidade da obra frente o caráter promissor destas terras.

todo individuo culto debe sentir de forma creciente la necesidad, diríamos incluso, la obligación de conocer con mayor precisión el mundo en el que diariamente se asocian nuevos intereses, tanto de los Estados como de particulares. Un mundo al cual día a día se dirigen nuevas esperanzas, que ocupa un espacio cada vez mayor en nuestras ideas, en nuestros sentimientos, en nuestra existencia toda; un mundo que día a día se hace más importante para el hombre de Estado, para el estudioso, para el comerciante, en fin, para el hombre en general, en todas las circunstancias. (Engelmann. Apud. DINER, 2007, p.286-287),

O olhar não volta ao desconhecido apenas para documentá-lo, mas para extrair dele novas perspectivas. Estabelecem, assim, um laço entre a história natural, a etnografia e os costumes.

Motivos até então vistos como simples curiosidade de valor etnográfico ou pertencentes a um passado distante, são então incorporados a arte. É o lado *costumbrista* do “pitoresco”, o interesse pelos hábitos e costumes, que congregou rapidamente as tradições pictóricas existentes e os interesses então dominantes, passando a nutrir-se desses. E, neste sentido, as obras *costumbristas* de artistas europeus, em muitos aspectos vieram, além de fornecer modelos para ser copiados, dar ímpeto a um novo tipo de observação social e também uma pronta resposta ao mundo que os rodeava.

Não é por acaso que ao compor a iconografia do trabalho analisada no capítulo anterior, Rugendas e Debret lançam mão de representações que remetem à prática *costumbrista* para construir seus tipos negros, ainda que por vezes resignifiquem esta técnica. A propensão a reproduzir sempre uma mesma gama de poses, cujo modelo retratado é

anônimo, significando mais um tipo do que uma pessoa em especial, seus comportamentos e valores, indumentárias, acessórios e hábitos comuns a uma profissão, não era recente.

Em 1590, Damian Zenaro imprimia em Veneza o livro de costumes de Cesare Vacellio, *Degli Habiti antichi et moderni di Diversi Parti del Mondo*, obra composta por 420 xilografuras (figuras isoladas, com legendas que descreviam sobretudo seus trajes), uma das mais conhecidas do gênero no século XVII. Longe de querer remeter a origem de uma prática, tal fato é notório do espaço que determinada técnica pictórica ganha entre os artistas e seu público consumidor.

Com as grandes viagens para o além-mar, a atenção despertada pelos “novos” tipos humanos e costumes “exóticos” aos poucos é incorporada à linguagem visual destes viajantes, como expressão de seus lugares sociais e marcos distintivos de civilização. A ciência articula-se à história natural para determinar diferenças entre raças e etnias, o costumbrismo vem homogeneizar tipos, demarcar práticas e lugares, e o pitoresco, torná-los digno de registro, tudo sob a égide civilizatória do homem branco.

Mesmo frente ao intuito realista de documentação destes artistas, suas cenas permanecem como moldura para os tipos costumbristas, os quais ora ganham destaque, posicionados centralmente e em grandes proporções, ora compõe a dinâmica da cena, mesmo que muitas vezes não se integrem plenamente ao cenário que dispõe. A preocupação de outrora destes viajantes em marcar e apontar distinções, neste momento, deixa de ser determinante.

Note, entretanto, que as obras dos dois artistas definitivamente não eram apenas livros pitorescos sobre tipos de indumentária, profissões e religião; muito menos tinham por finalidade a simples decoração pitoresca da paisagem e das cenas de costumes urbanos – ao contrário, convertem muita das vezes os tipos em protagonistas e a paisagem em cenário. Rugendas e Debret lançam mão do pitoresco e fazem uma releitura dos tipos costumbristas a fim de classificar e demarcar o lugar destinado ao outro na marcha civilizatória que reservam à jovem nação. Neste percurso, dialogam com artistas anteriores, contemporâneos, e (re)afirmam cânones de representação que irão perdurar ao longo de todo o oitocentos.

3.2 A circulação de imagens e os álbuns ilustrados

A reprodução e venda de imagens ganhou, ao longo do século XIX, com as inovações técnicas, proporções cada vez maiores. Como afirma Celeste Zenha (2002, p.135), a

“reprodutibilidade técnica” do registro visual aplicada em grande escala numa economia de mercado alterou de forma substantiva as relações entre o autor, o artefato iconográfico, o público e o seu comerciante. O aumento no consumo de imagens foi acompanhado de alterações qualitativas muito significativas na sua produção, nos seus usos e nos papéis sociais daqueles que atuavam neste ramo de produção e comércio.

No Brasil, como aponta Rogéria Ipanema (2007), se inicialmente a gravura fixou-se através da promoção do Estado – destacando-se 1808, quando recebemos oficialmente a gravura e a tipografia, e 1825, quando o Arquivo militar introduziu a litografia –, é na esfera privada que se expande, respondendo às demandas sociais. A partir de inícios do XIX, instalam-se diversas oficinas litográficas particulares, figurando entre as mais antigas, como aponta Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha (1970), as de Steinmann, Rivière, Larée, Pallière, Furcy, Chenot e outros. Ao longo dos oitocentos, o setor de produção de imagens afirmou-se experimentando uma pequena ampliação – se comparada a outros ramos de atividades, como o comércio de alimentos, tecidos, armarinhos – mas significativa frente a um público limitado de viajantes estrangeiros e elite local em meio a grande população escrava, com pequeno ou nenhum poder de compra, salvo exceções.

Neste contexto, o controle sobre o destino das obras iconográficas diversificava-se e “tornava-se difícil perseguir as suas trajetórias, até mesmo para seus autores originais. Na verdade a questão da autoria mostrava-se complexa, e eventualmente ela passou a ser partilhada entre vários profissionais: o desenhista, o gravador, o colorista, o editor e a casa impressora”. (ZENHA, 2002, p.135)

A imagem produzida pelo pintor era apenas o começo. Nas oficinas litográficas os preparadores da pedra e impressores colocavam em prática toda a sua experiência e técnica, mostrando as habilidades de um artífice bem treinado – não apenas copiavam as anotações do desenhista, mas, em alguns casos, complementavam com detalhes a composição da cena, tornando-as mais agradáveis esteticamente, reunindo informações dispersas em diferentes registros, ou mesmo imprimindo sentidos próprios à sua criação. Neste processo, entretanto, atribuíam-se diferentes papéis e remunerações. A autoria do artista prevalecia, compondo apenas com o nome da casa editorial/ oficina litográfica, a fim de resguardar a condição de registro de um testemunho.

Aos donos dos empreendimentos litográficos, no entanto, era indispensável o domínio do conhecimento de todo o processo técnico. Fica então evidente o porquê de muitas litografias serem produzidas por artistas que, antes de se tornarem litógrafos, haviam se

dedicado ao desenho e à pintura, como aponta Celeste Zenha (2004). Assim, se o novo processo de produção de imagens guardava muito da formação de origem de seus artistas, por outro lado, “novas experiências e soluções desenvolvidas para um público mais amplo e menos elitizado conferiram a esses produtos particularidades que, de alguma maneira, alteraram os padrões de representação visual então vigentes”. (ZENHA, 2004, p.6)

Padrões estes que remetiam também à prática de “cópias” entre diferentes artistas, incrementada com a maior circulação e alcance destes registros visuais. Se muitos foram os autores que a analisaram enquanto plágio, esta prática antes remete a uma complexa rede de citações e reiteraões com múltiplos sentidos.

Dentre os artistas que precederam Debret e Rugendas no registro de tipos humanos, podemos citar Carlos Julião, Henry Chamberlain, entre outros, mas destaco aqui o desenhista e engenheiro militar português Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), chegado ao Brasil em 1808. A escolha em parte se deve ao fato de ter realizado um dos mais expressivos conjuntos iconográficos de figuras populares, representativas da prática de registrar, em posições estáticas, figuras isoladas que dão a ver trajes, adornos, entre outros signos materiais dos estatutos sociais e culturais dos retratados. Realizadas em série e comercializadas a preços módicos, estas imagens serviriam de inspiração e fonte de pesquisa, nos anos seguintes, para os mais diversos artistas e viajantes.

Segundo Eneida Sela (2001), que dedica sua dissertação de mestrado a obra do artista, no Brasil, Guillobel seguiu carreira militar e galgou vários postos até ser reformado como Coronel de Primeira Linha do Imperial Corpo de Engenheiros, em 1852. Suas primeiras figurinhas são datadas de 1812, logo após sentar praça como Segundo Tenente do Imperial Corpo de Engenheiros, para exercer a função de desenhista do recém-fundado Arquivo Militar. Após estadia de aproximadamente seis anos no Maranhão, retorna em 1825 ao Rio de Janeiro e, dois anos depois, matricula-se no curso de arquitetura civil, ministrado por Grandjean de Montigny (1776-1850) na Academia Imperial de Belas Artes. Neste mesmo ano, assume novamente o posto de desenhista do Arquivo Militar, tornando-se anos mais tarde professor do curso de desenho descritivo e arquitetura militar da Academia Militar.

Dentre seus projetos destacam-se chafarizes e prédios, os trabalhos para a Santa Casa de Misericórdia e as obras de construção do Palácio de Petrópolis, o que lhe rendeu, em 1856, uma gratificação em dinheiro da Mordomia da Casa Imperial por sua atuação. Sabe-se ainda que foi agraciado com o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo e nomeado membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Como afirma a autora, levando em conta sua trajetória, seguramente pode-se afirmar que o artista não produzia suas figurinhas por puro passatempo e está longe de ser um anti-academicista – “A representação de figuras isoladas, do registro de costumes é, antes, uma dimensão de sua experiência como um desenhista que certamente travou contato com uma série de procedimentos e modelos estéticos, os quais nortearam suas escolhas” (SELA, 2001, p.39-40).

Ana Maria de Moraes Belluzo, na coleção *O Brasil dos Viajantes* (1994), construiu breves comparações entre Guillobel, Debret e Chamberlain, situando-os em relação a suas respectivas vertentes de representação pictóricas nacionais. No mesmo sentido, Rodrigo Naves (1997), em seu ensaio sobre as pinturas de Debret no Brasil, sugere a influência dos traços do desenhista português na obra do francês. Entretanto, como afirma Eneida Sela (2001, p.9), a idéia de “tradições nacionais”, isto é, vertentes nacionais de representação pictórica, como o “lirismo português”, o “humor inglês”, entre outros, é bastante insuficiente para tratar da intertextualidade entre artistas como eles.

Mais complicado ainda é o posicionamento de Francisco Marques dos Santos:

Guillobel possui observação penetrante e aguçada; é rigoroso no que desenha. Suas figuras são típicas e definitivas. Não é um acadêmico. Supre a falta do academicismo com uma riqueza de detalhes minuciosamente executados, não superados por nenhum outro desenhista da época, o que o torna, em nossa opinião, na apreciação dos costumes, mais palpitante do que Debret, mais original do que Rugendas. Cada uma de suas figuras tem caráter, integra-se em determinada situação social, profissional ou doméstica. É notável a maneira com que caracteriza o tecido, as dobras do planejamento. Suas aquarelas são extraordinariamente decorativas. É um miniaturista. (...) empresta às figuras africanas e crioulas um ar grotesco, devido à preocupação de fazer realçar os olhos. (SANTOS, 1941, p.226)

Não se trata aqui de originalidade ou vivacidade, mas de representações socialmente concebidas e daí sua intertextualidade. Ainda que, como destaca Silvia Lara (2002, p.11), o gênero do registro de costumes opere quase sempre no sentido de registrar conhecimentos prévios, traduzindo iconograficamente uma representação genérica de "tipos" humanos já conhecidos de antemão, destinando-se mais a reiterar conhecimentos (a reconhecer) do que efetivamente instruir ou registrar descobertas e novidades direta e empiricamente observadas, vale ressaltar que, para além de forma e volumes, estas imagens trazem diferentes usos e intuítos. É assim que encontramos os mesmos motivos anos mais tarde na oficina litográfica de Frederico Guilherme Briggs, atendendo a uma crescente demanda comercial.

Nascido no Brasil, em 1813, Frederico Briggs, filho do comerciante inglês William

Briggs, radicado no Rio de Janeiro a partir de 1812, após frequentar colégios particulares, como o do professor Augusto Candido da Silveira, onde provavelmente aprendeu desenho com o pintor Rivière, ingressou como voluntário na Academia de Belas-Artes, onde foi aluno de Taunay e de Grandjean de Montigny.⁵⁰

A partir de 1834 deixa de frequentar as aulas na Academia e, junto com Joaquim Lopes de Barros Cabral, seu colega de infância, pintor e cenógrafo, trabalhará na oficina litográfica da Rua do Ouvidor nº218, aberta em sociedade com Rivière. Data deste período algumas aquarelas de tipos populares do Rio de Janeiro desenhadas pelo artista que serviriam à reprodução litográfica. Em 1836 parte para a Europa a fim de adquirir e aperfeiçoar seus conhecimentos técnicos da litografia, estagiando então em uma das mais importantes oficinas litográficas da Inglaterra, a Day & Haghe. Após um ano e dez meses, retorna ao Brasil, estabelecendo-se, em 1839, na Rua do Ouvidor nº151.

Vale destacar que em 1831 o Código Criminal do Império disciplinou a instalação de estabelecimentos de impressão litográfica no Brasil. De acordo com a Postura da Câmara Municipal, todos os estabelecimentos de gravura e litografia, sob pena de multa, deveriam se registrar no órgão competente, comunicando ao mesmo toda vez que porventura mudassem de endereço e até mesmo se fechassem seu negócio. Assim, no códice *Relação dos Estabelecimentos de Impressão* (de 1831 a 1891), encontram-se lavrados os nomes de apenas alguns gravadores e litógrafos. Dentre eles, o de Frederico Briggs. Nos anos que seguem, muda de endereço variadas vezes.

Em 1840, Briggs tinha montado uma tipografia para não depender de outras casas para a impressão de legendas e textos de suas publicações. Meses depois o Jornal do Comércio anunciava a série de imagens que sairia as terças e sábados, todas de autoria de seu amigo Lopes:

Costumes do Brasil. Não tendo até aqui sido publicada huma colleção de costumes do paiz, Frederico Briggs, com Litografia na Rua do Ouvidor, n.130, se propõe a litographar huma colleção de 50 números, sahindo cada semana dous números, terças e sábados; cada número será litographado em bom papel e colorido; formato em quarto de papel de Holanda e bem desenhado. Subscreve-se na lithographia de Briggs, rua do Ouvidor, n.130. Preço da assinatura pelos 50 números e 6 rs. Avulso 160 rs. (Jornal do Comércio, 15 de fevereiro de 1840. Apud. CUNHA, 1970, p.17).

⁵⁰ As informações sobre a formação artística e trajetória de Briggs foram retiradas das obras: CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. "Frederico Guilherme Briggs e sua Oficina Litográfica". In: *Lembranças do Brasil. Ludwig and Briggs*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970. [Edição organizada pela Biblioteca Nacional do álbum *Brazilian Souvenirs – a selection of the most peculiar costumes of the Brazils* publicado por Ludwig and Briggs em 1846]; FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra. Introdução a Bibliologia Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1977. p.208-213.

Seu tino comercial não parou por aí. Fez reportagens “litográficas” e comercializou estampas o suficiente para levar a arte ao público de seu tempo – vendia folhetos, revistinhas, cadernos e tudo o que pudesse ser litogravado em sua oficina, parte de sua própria autoria, parte de outros desenhistas.

Em fins de 1843, fecha sociedade com Pedro Ludwig. A “Lithographia Ludwig & Briggs” logo começa a figurar entre os principais estabelecimentos litográficos da cidade. Será a responsável, em 1849, pelo álbum com trinta estampas reunindo trajes e costumes, atribuídas ao alemão Eduard Hildebrandt, com o título de *The Brazilian souvenir, a selection of the most peculiar costumes of the Brazils*.

Como afirma Maria Inez Turazzi (2002, p.33),

Se a documentação de tipos de rua pela Litografia Briggs não tem o mérito do pioneirismo, ela tem entre nós a particularidade de representar uma iniciativa precursora na exploração comercial e editorial desse gênero de iconografia, sistematicamente ‘reinventada’ por artistas, fotógrafos e cronistas do país nas décadas seguintes.

Tendo em vista estas figuras copiadas, repetidas, reinventadas ou (re)criadas, nas linhas que seguem atento ao diálogo entre algumas das imagens produzidas por estes dois artistas, Guillobel e Briggs, e os registros visuais dos dois artistas-viajantes, Rugendas e Debret. Se seus interlocutores são referências na produção de uma determinada visualidade, partilhando valores e procedimentos de registro do universo social observado, não podemos falar em simples operação de cópia e reprodução de modelos aprendidos em exaustivas lições de desenho nas Academias Européias ou apenas do registro de uma repetição empiricamente observável. A rede de citações entre eles indica a reiteração e cristalização de alguns temas e certas formas de registro ao mesmo tempo em que estes são resignificados de acordo com as intenções de cada autor.

3.2.1 Dialogando Imagens

Ao olharmos para os registros visuais produzidos por estes artistas ao longo da primeira metade dos oitocentos, certamente suas imagens parecerão familiares. Os carregadores d’água, as quitandeiras e negros de ganho os mais diversos, entre outros tipos retratados por Guillobel, são recorrentes nas *Viagens Pitorescas* de Debret e Rugendas, e produzidos a exaustão nas oficinas litográficas de Guilherme Briggs, já na década de 1830.

Observe que estas imagens dialogam, o que não significa que sejam idênticas ou que uma delas sirva de modelo para as outras, em uma lógica temporal linear de reprodução. Diferentemente de artistas como Chamberlain e Thomas Ender, interlocutores diretos de Guillobel⁵¹, nas obra de Rugendas e Debret temos os mesmos tipos sociais – ainda que diferentes em seu registro pictórico – empregando movimento próprio e compondo a dinâmica das cenas.

É assim que encontramos os negros carregadores d'água nos registros dos quatro artistas. A figurinha de Guillobel (Fig.31), representada isoladamente, sem cenário e sem legenda, remete o olhar diretamente à imagem desenhada por Lopes e litogravada por Briggs (Fig.32), cerca de 25 anos depois, mas no mesmo estilo. São figuras estáticas onde se repetem gestos e posturas. Ambos trazem o seio desnudo, o grilhão de ferro no pescoço e o barril a cabeça, que apóiam com a mão esquerda. As imagens descrevem não pessoas específicas, mas um tipo social cuja condição aparece nos trajés e acessórios utilizados.

A visualidade das imagens de Rugendas (Fig.18) e Debret (Fig.34) é marcadamente distinta. O tipo “carregador d'água” não está mais isolado, ainda que não deixe de ser o protagonista. A rua da cidade para além de servir de cenário, compõe a imagem. O negro, contextualizado, interage agora com outros personagens que dinamizam a cena. O grilhão e o barril permanecem, distintivos de sua função social, mas o número de figuras humanas aumenta consideravelmente, em especial na representação de Rugendas (já analisada no capítulo 2). Afastando-se do gênero pictórico do registro de *costumes*, o corpo dos escravos aparece tratado de modo diverso, apresentando maior volume e posições menos estáticas.

Certamente os artistas viajantes estavam a registrar determinado tipo negro, mas iam além de sua função social. Seus registros visuais trazem a narrativa do cotidiano, o burburinho da cidade, os usos e hábitos de determinada parcela da população. Não apontavam apenas sua existência, mas a necessidade de sua integração frente a uma ordem social que se fazia imperativa em uma nação recém-independente e com uma grande população escrava. Talvez por isso a legenda que acompanha a prancha de Debret remeta a “coleira de ferro” usada para punir escravos e não a função exercida pelos mesmos. Neste sentido, aproxima-se da gravura *Punishments*, pertencente ao álbum *Brasilians Souvenirs*, publicado 10 anos mais tarde, pela litografia Ludwig and Briggs (Fig.33).

⁵¹ Para análise das cópias e reiterações feitas por Chamberlain e Ender da obra de Guillobel, ver Eneida Maria Mercadante Sela. *Desvendando Figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel*. Campinas, SP: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.



Fig. 31 *Sem título*

Joaquim C. Guillobel – 1812-1816
 Coleção Cândido Guinle de Paula Machado
 prancha 29



Fig. 32 *Preta Vendendo água*

Lopes de Barros Cabral – Lith. Briggs
 Acervo Geyer, Museu Imperial de Petrópolis

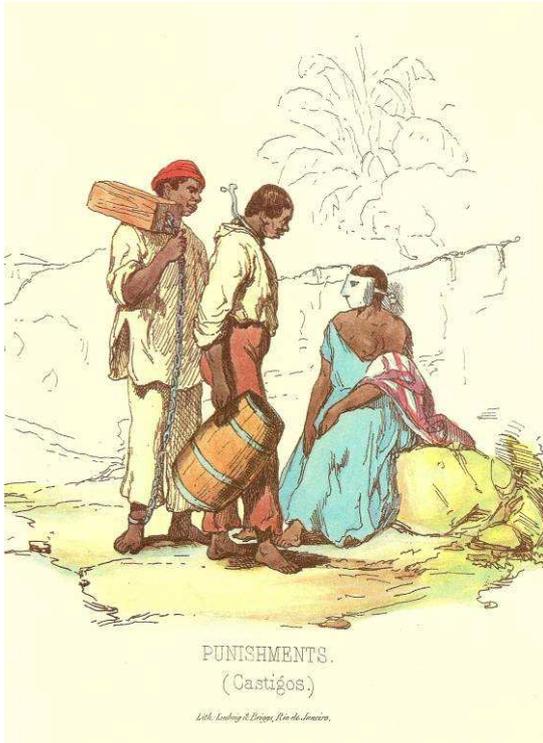


Fig. 33 Punishments
Brazilian Souvenirs – Lith. Ludiwg and Briggs, 1846



Fig. 34 Le collier de fer
Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 42
[Biblioteca Nacional Digital]

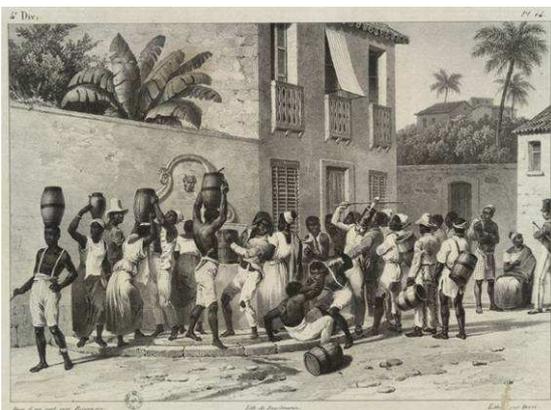


Fig. 18 Porteurs d'eau
Johann Moritz Rugendas
Ver página 79

Nesta prancha os personagens aparecem menos estáticos, interagindo entre si e entrosados ao ambiente, ainda que pouco detalhado. No entanto, a imagem de Briggs tinha por foco a representação de costumes, atendia primeiramente a uma demanda comercial, distinguindo-se aí das *Viagens Pitorescas*, que para além de sua aceitação no mercado tinham objetivos acadêmicos bem definidos.

Influenciados por Humboldt e sua geografia física, Rugendas e Debret entendiam que uma composição deveria ter como propósito central a coerência na representação fisionômica da natureza, entendida como resultado da interação de todos os elementos/ variáveis que compõe a cena. Por isso não bastava pintar o carregador d'água ou o negro com o grilhão no pescoço, mas incorporá-lo à dinâmica social, acrescentando na cena o maior número de objetos possíveis plausíveis de representação em uma situação que era cotidiana a cidade. Neste sentido, o conhecimento científico torna-se necessário à verossimilhança de um bom registro visual.

Como afirma Pablo Diener, “Su [Humboldt] intención nunca fue la de que los artistas viajeros ejecutasen vistas estrictamente naturalistas, sino que sugería que los pintores construyesen composiciones en las cuales se incluyese todo aquello que podría aparecer en un determinado ambiente”. Assim, a observação atenta e a elaboração intelectual realizada com base nos conhecimentos da ciência conduziriam o artista por um caminho de criação seguro na medida em que identificava os arquétipos do mundo ao redor. A idéia de modelo ganha então novas conotações: “No es imitando las composiciones de otros pintores que el artista viajero podrá aprehender adecuadamente sus experiencias. El auxilio para la comprensión y organización de realidades diferentes le es proporcionado por las ciencias”. (DIENER, 2007, p.294)

Esta preocupação com a ciência não perpassa a obra de Guillobel nem a de Briggs, ainda que afirmem a autenticidade do tipo ou da cena retratada e algumas de suas imagens venham com *d'apress nature*. Como sugere Eneida Sela, este conceito “pode não implicar que uma cena ou figura humana específica foi flagrada diretamente da realidade, mas sim que sua ocorrência no real é freqüente e, portanto, plausível” (SELA, 2001, p.72). Evidencia assim, a preocupação com a legitimidade de suas imagens enquanto registro fiel do universo social ao qual se portavam; legitimidade esta que também perpassa a aceitação das imagens produzidas no mercado.

São muitas as imagens destes artistas que obedecem a mesma lógica. A título de exemplo citemos as que retratam negros carregadores de cangalha (Fig.14, Fig.35, Fig.36).

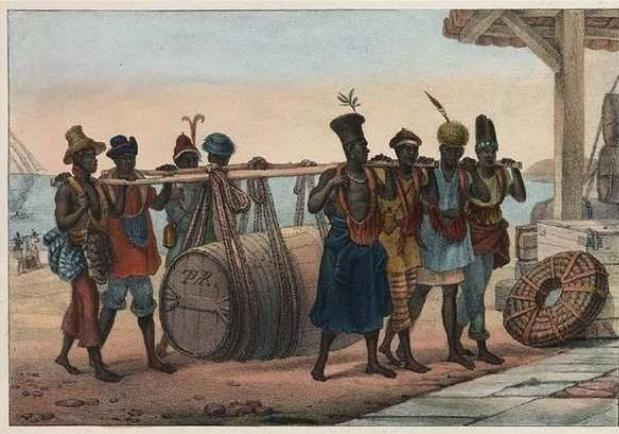


Fig. 14 Négres Cangueiros

Jean Baptiste Debret.

Ver página 78

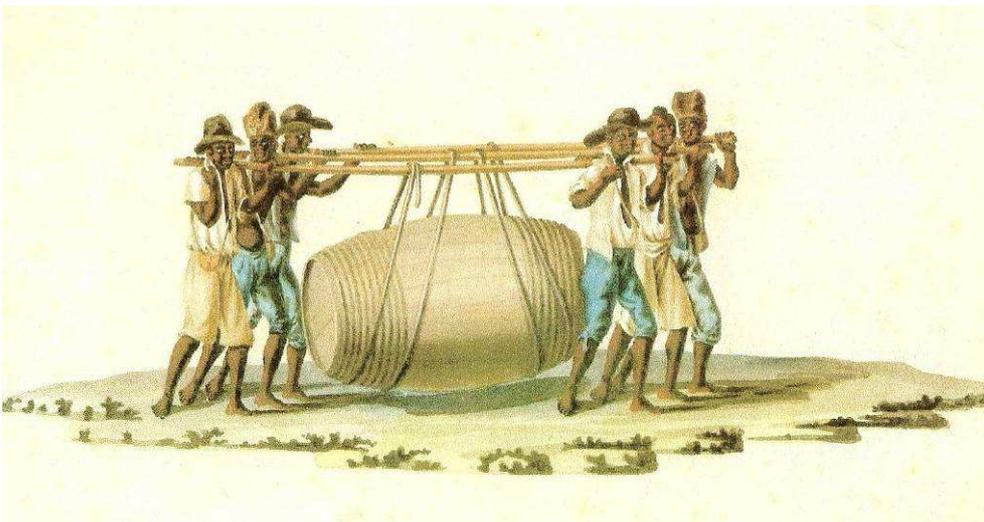


Fig. 35 Sem título

J. C. Guillobel –

1812-1816

Coleção Cândido

Guinle de Paula

Machado

prancha 27

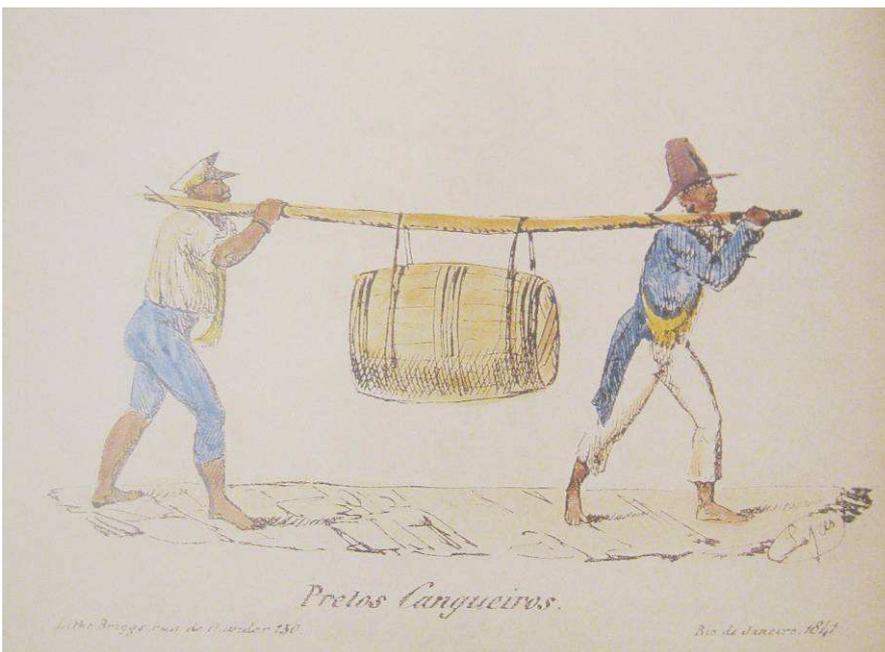


Fig.36 Pretos Cangueiros

Lopes de Barros Cabral –

Lith. Briggs

Acervo Geyer, Museu

Imperial de Petrópolis

Ainda que a imagem de Debret (Fig.14) se assemelhe bastante a de Guillobel (Fig.35), seus carregadores de cangalha destacam-se pela riqueza de detalhes e pela ambientação da cena. Como visto no capítulo 2, para Debret, estes signos eram distintivos da função que desempenhavam e os diferenciava de escravos que exerciam outras ocupações. Certamente Guillobel não tinha este intuito classificatório. A representação pictórica dos tipos negros que carregam o fardo da cangalha assemelha-se a outros já representados, modificando apenas sua pose, veste e instrumento de trabalho.

Lopes, ao registrar os “cangueiros” na década de 1840, “simplifica” a cena (Fig.36) e representa apenas dois carregadores. Se, como sugere Eneida Sela, Guillobel possuía um mostruário de figurinhas que costumava copiar, até mesmo sob encomenda, a imagem de Lopes atenderá semelhante demanda. Como vimos, Briggs anuncia a coleção litogravada em sua oficina no jornal. Decididamente seu intuito era o souvenir e suas imagens não perpassam um projeto civilizatório como a dos artistas viajantes.

Tal perspectiva fica mais clara ao direcionarmos o olhar para a representação das negras vendedoras. Aquarelada por Guillobel (Fig.37) com o cesto de hortaliças na cabeça e o filho amarrado nas costas, com algumas variáveis, esta será uma figura recorrente na composição de cenas de diversos artistas. Nas obras de Debret e Rugendas, ora localizamos a vendedora pintada pequenina, no segundo plano, ora em destaque, no primeiro plano, em muitas de suas cenas. No entanto, estes artistas dão novos sentidos à imagem. O tipo sempre interage com o ambiente que o cerca. Para além de retomarem os motivos já presentes nas aquarelas de Guillobel, agregam informações, usos, funções.

É assim que em *Negras do Rio de Janeiro* (Fig.24), imagem já analisada no capítulo anterior, Rugendas une dois tipos em uma só imagem – a negra vendedora e a negra livre. Para além de atentar a vestes e acessórios, sua composição afirma a possibilidade de civilização, a perfectibilidade do negro e sua integração na sociedade dita civilizada. Se separadas, perderiam o sentido da representação.

É o que ocorre quando Briggs retoma estes dois tipos em seu *Brasilians Souvenirs* (Fig.38 e Fig.39). Ao retratar a escrava negra em uma prancha e dedicar outra a negra livre, ainda que sugira a existência dos dois tipos, não estabelece um vínculo entre eles. Como Guillobel, a preocupação fica por conta do colorido das vestes e dos acessórios, ainda que a questão não fosse simplesmente estética e perpassasse os diferentes significados identitários do uso de cada símbolo (cordão, manto, turbante, cachimbo) em cada tipo, como indica Sela em sua dissertação.



Fig.37 Sem título

Joaquim C. Guillobel – 1812-1816
 Coleção Cândido G. de Paula Machado
 prancha 21

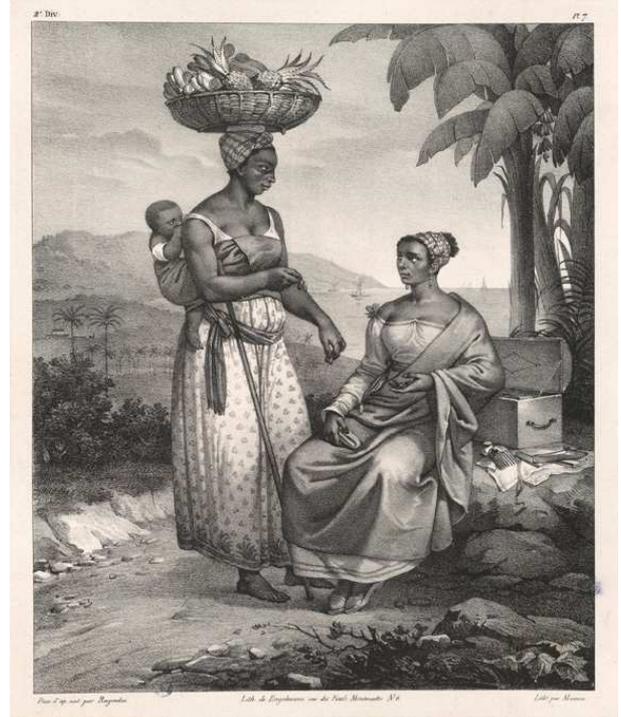


Fig.24 Negrèsses de Rio-Janeiro

Johhan Moritz Rugendas
 Ver página 87

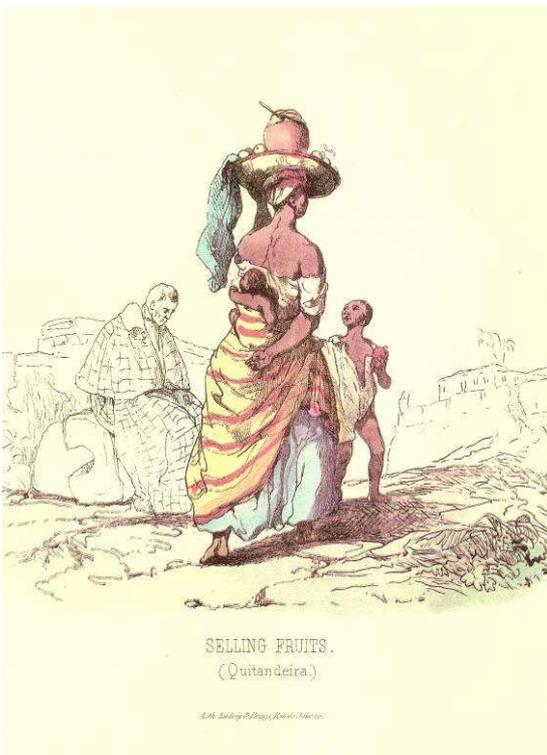


Fig. 38 Selling Fruits

Brazilian Souvenirs – Lith. Ludiwg and Briggs, 1846



Fig. 39 A free black-girl

Brazilian Souvenirs – Lith. Ludiwg and Briggs, 1846

Como afirma Maria Inez Turazzi, em sua apresentação das imagens de Briggs hoje lotadas na Coleção Geyer

A caracterização do tipo de rua configura-se, assim, como uma estratégia de representação da unidade a partir de um conjunto variado de possibilidades e, ao mesmo tempo, como uma das formas de expressão da identidade de determinado grupo, caracterização moldada entre nós no gosto pelo pitoresco e no viés etnocêntrico da crônica de costumes. (TURAZZI, 2002, p.32)

Neste sentido, pode-se dizer que os quatro artistas em questão (Guillobel, Briggs, Rugendas e Debret) tencionavam demarcar tipos em seus registros visuais, ainda que com diferentes intuitos. Assim, ainda que determinados temas e poses se repitam, carregam diferentes significados e contribuem, cada uma a seu modo, para a caracterização de determinado grupo.

Retomemos mais uma vez as figurinhas de Guillobel. O comércio de escravos retratado pelo português (Fig.40), ainda que com roupagem de cena – reunindo mais de um indivíduo e com dinâmica interna a imagem – aproxima-se mais da figuração de tipos, posicionando os “personagens” apenas sobre um chão, sem ambientação ou cenário. A imagem é composta por dois núcleos: o esquerdo, dos comerciantes que avaliam a escrava a venda e o direito, composto aparentemente por quatro escravos e um recém-nascido, amarrado nas costas da negra, como era comum entre as africanas.

Estes núcleos “reaparecem” em Rugendas, desmembrados em duas pranchas – “Mercado de escravos” e “Escravos Novos”. Na primeira (Fig.23), já analisada anteriormente, o vendedor exhibe sua peça, repetindo o gesto da figurinha de Guillobel. (Ver detalhe Fig.23) Não ocupa local de destaque, compondo apenas a dinâmica da imagem junto aos outros escravos. Na verdade a cena não possui um protagonista. Já na segunda prancha (Fig.41), enquanto a escrava com seios desnudos fita o observador, o escravo de pé a seu lado traz os braços cruzados sob o peito tal como na aquarela do português. No canto direito, outro escravo novo, sentado, olha o chão com a cabeça apoiada entre os braços, diferenciando-se aí do retratado por Guillobel, que direciona o olhar para cima.

Repare que, ao contrário das figurinhas de Guillobel, os escravos registrados por Rugendas são corpulentos e não aparentam maus tratos, ainda que a figura do capataz os observe da porta atentamente. Ao ambientar estes escravos em um aparente galpão, o artista bávaro não cria apenas um cenário, mas dá forma à dinâmica e hierarquias sociais de uma sociedade escravista.



Fig. 40 Sem título

Joaquim C. Guillobel – 1812-1816

Coleção Cândido Guinle de Paula Machado – prancha 18

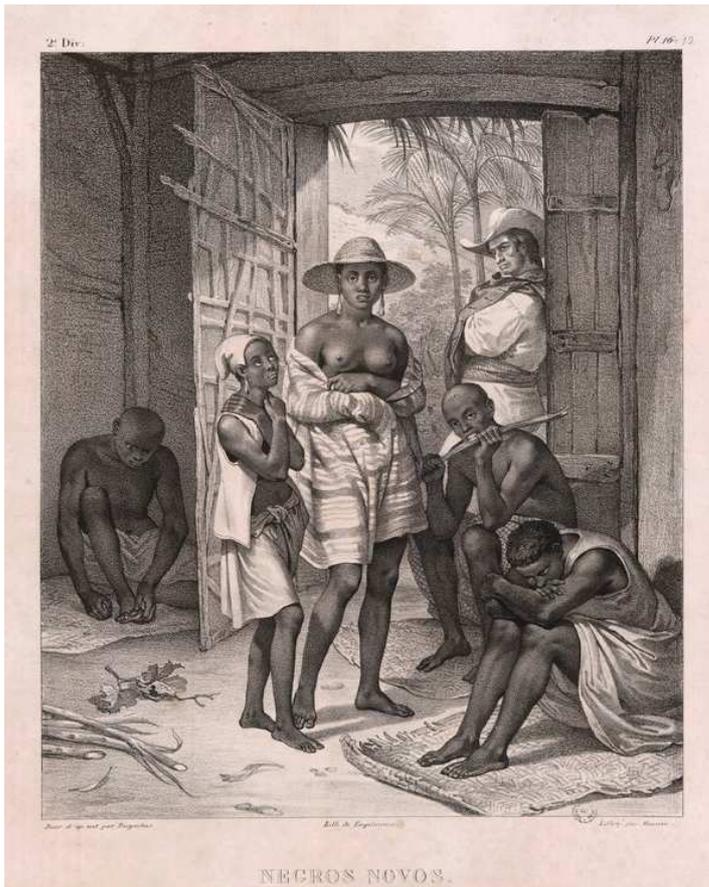
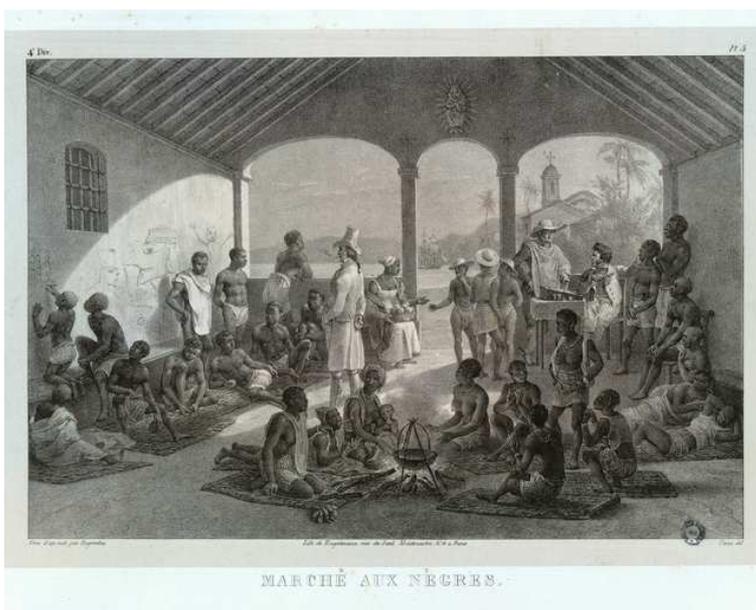


Fig. 41 Negros Novos

Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2^a divisão, prancha 12
[Biblioteca Nacional Digital]



Detalhe Fig.23

Fig.23 Marché aux Nègres

Johann Moritz Rugendas
Ver página 87

Assim, ainda que não copie os “modelos” de Guillobel, Rugendas reitera tipos e situações provavelmente vivenciadas por ambos os artistas e que considerava importante na compreensão da dinâmica da sociedade de então.

Debret também não se furtou ao diálogo com o português. Ao pintar o interior de uma casa senhorial (Fig.29), com a senhora ao lado do chicote, rodeada por escravos domésticos, sua representação seguramente nos remete a cena de Guillobel (Fig.42), uma das únicas que o artista ambienta. A intertextualidade das imagens indica uma visualidade já existente, conhecida pelo francês, que longe do intuito de cópia, a toma por representativa das relações sociais de então e enquadra novamente a cena, acrescentando elementos, retirando objetos e posicionando personagens, isto é, recria uma situação com cores próprias, atendendo ao intuito de sua obra.

Longe do simples registro de costumes ou “decalque” de figurinhas já conhecidas no universo pictórico oitocentista para compor suas cenas, os registros visuais produzidos pelos artistas-viajantes deixam entrever o intuito de síntese, de reunir os mais variados elementos possíveis em uma só cena⁵². Em parte, tal intento nos remete ao olhar classificatório, ao esforço de ordenação do desconhecido em categorias que permitissem mostrar ao mundo a diversidade natural e fundamentassem a construção de identidades. Envoltos em um universo mental cientificista, estes artistas buscaram ordenar suas obras desde a seqüência de temas, a narrativa e disposição de seus registros visuais⁵³.

Se as imagens produzidas por Guillobel e Briggs reconhecem mais do que efetivamente instruem ou registram descobertas e novidades direta e empiricamente observadas, Rugendas e Debret, para além de lançarem mão de tipos costumbristas para compor suas cenas – preocupados em retratar o exótico e dar conta de hábitos e costumes com base em uma linguagem pitoresca que dialoga com imagens já existentes na visualidade produzida em inícios dos oitocentos – trazem também uma preocupação científica, que perpassa a perfectibilidade dos tipos africanos e de seus descendentes.

Neste sentido, pode-se afirmar que tanto Debret como Rugendas não “copiaram” nem fizeram referência direta às imagens de Guillobel. Ao contrário, valiam-se de linguagens e intenções muito diversas das aquarelas do português. Suas imagens, ainda que se inspirassem

⁵² Tal operação se fazia de diferentes formas: na representação de diferentes etapas de transformação de uma matéria prima, nos pequenos desenhos anexos à prancha principal, na simultaneidade de personagens e ações, assim como na organização de coleções.

⁵³ Sobre o ato de ordenar e classificar, ver: Ana Maria de Moraes Beluzzo. “A ordem do universo”. In: *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994; Mary Loise Pratt. “O sistema da natureza”. In: *Os Olhos do Império*. SP, EDUSC, 1999.



Fig.42 Sem título

Joaquim Candido Guillobel, 1814

Acervo Geyer, Museu Imperial de Petrópolis – prancha 54



Fig.29 Une dame brésilienne dans son intérieur

Jean Baptiste Debret

Ver página 95

nos tipos costumbristas, comportavam movimento e dinâmica própria. Na verdade o que se percebe é o diálogo com determinados temas, com imagens pré-existentes e suas próprias *schematas*. Partilhavam com estes artistas um certo olhar sobre os tipos retratados e reproduzidos, o qual irá perdurar na cultura ocidental, sendo (re)criado inúmeras vezes.

O universo retratado lhes era comum. Possivelmente caminharam pelas mesmas ruas e lugares, suas visões captaram cenas e observaram escravos e negros de ganho os mais diversos, recorrentes no cotidiano da cidade. A questão, no entanto, não é o real, mas como este é percebido e transposto para a imagem. O que está em jogo é o porquê da escolha de determinadas partes do visível para compor a obra ou da inclusão de certos elementos nela. Como destaca Gombrich (2002), a representação é apenas uma parte do real, que, passando pelo filtro do artista – sua *schemata*⁵⁴ e sua *visão* dos elementos naturais – torna-se o resultado de suas escolhas, as quais estão relacionadas não só com o artista, mas também com a técnica usada para executá-la e ainda com aqueles que entrarão em contato com a obra.

Os olhares, de certa forma, também eram direcionados para uma determinada gama de situações e sujeitos, ainda que não estejamos tratando apenas de artistas-viajantes enviados em missões específicas, mas também de artistas residentes. Como sugere Dawn Ades (1997, p.63),

Há, sem dúvida, uma diferença entre o instável viajante, que pinta – para ele – o novo e o estranho, e o artista residente, para quem as coisas se apresentam sob uma forma que sempre lhe foi familiar. Mas, ao mesmo tempo, esse mundo familiar pode revelar seu potencial à investigação artística em resposta à visão de um estranho e, nessa área, a adaptação dos modos europeus de representação à sensibilidade e às tradições locais ainda está por explorar.

Em adição, é muito provável que nossos “atores” se conhecessem, ou ao menos se esbarraram pelos corredores da Academia de Belas Artes, compartilhando alguns ensinamentos e determinados cânones pictóricos. Partilhavam, assim, mais a intencionalidade do registro e os paradigmas aí envolvidos do que propriamente a realidade observada. Ainda que as obras em questão datem de diferentes anos, a distância temporal que separa estes artistas não o é suficiente para torná-los simples desconhecidos, embora corresponda a amplas transformações no circuito de produção e circulação de imagens.

⁵⁴ Gombrich, quando explica o significado da *schemata*, diz que não é por ser um modelo pré-definido – um formulário em branco – que deva ser rígida e, por isso, não adaptável. O esquema, com certo grau de flexibilidade é, antes, uma ajuda e não um obstáculo, pois sem um ponto inicial, uma referência, não se podem registrar impressões; num sistema completamente fluido, seria impossível registrar os fatos, pois faltariam referenciais. O modelo ideal está entre a rigidez imutável e a completa fluidez. Ver: GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion*. London: Phaidon press, 2002. p.55-78

Recorrendo novamente a Ades, pode-se afirmar que

Embora produzidos para consumo europeu, tanto os álbuns como as pinturas e gravuras dos artistas-viajantes tornaram-se muito depressa conhecidos na América. A época em que apareceram foi de mudanças radicais na consciência política e social das novas nações – uma época de autodescobrimento e de reformas, quando se passou a enxergar a terra e suas oportunidades com novos olhos. Entre a ‘arte maior’, de feição européia e praticada nas academias, e as tradições até certo ponto ocultas da arte popular (...) surgiu uma onda de criação de imagens condizentes com a nova, ou recentemente percebida, realidade. A relação entre esta onda e a riqueza tanto de informações como de um visual fora do comum (...) será explorada através de uma série de confrontos visuais. (Ades, 1997, p.63)

Afinal, por meio da sucessão das gerações, cujas heranças e tradições se misturam indissociavelmente com as características próprias dos indivíduos, “o ser humano social não é somente descendente, mas, sobretudo herdeiro” (SIMMEL, 2006, p.21). Os interesses de cada indivíduo dependem de seus esquemas culturais. Seus valores e aquilo que valoram – e, correspondentemente, suas motivações e ações – derivam, como afirma Sahlins (2006, p.117), da ordem cultural e não da natural. Sob esta perspectiva, não se pode conceber a sociedade como uma coleção de indivíduos autônomos: como se não houvesse nada a considerar na produção histórica além da interação entre indivíduos *sui generis* e a totalidade indiferenciada que se chama sociedade. Deve-se pensar até que ponto as coletividades exercem poder e influência, até que ponto os indivíduos ganham o crédito histórico ou as pessoas agem como corpos coletivos.

Para Ulpiano Bezerra de Menezes (2003, p.149),

A maior parte dos estudos com/de imagens explora suas implicações ideológicas, tanto quanto busca caracterizar o imaginário, as mentalidades, etc. Por outro lado trata-se de tarefa indispensável, mas que não deve arvorar-se em ponto terminal. Considerando-se a ideologia como uma prática, que se estuda na interação social efetiva, abrem-se perspectivas novas e muito enriquecedoras.

Neste sentido, segundo o autor, a visualidade deve ser concebida como “um conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas”. (DAVID⁵⁵ apud: MENEZES, 2003, p.151)

Neste percurso, sujeitos individuais se confundem e intercambiam com sujeitos coletivos. A bagagem do artista, seu posicionamento político-social, se confunde com as

⁵⁵ David, Chaney. “Contemporary socioscapes. Books on visual culture”, *Theory, Culture and Society*, v.6, n°17, 2000, p.118.

experiências vividas. Note que não objetivo reduzir estas obras a seu significado social, mas procuro entender como o seu conteúdo objetivo (de tipo sensorial e técnico) é ao mesmo tempo responsável e fruto da interação entre indivíduos cujo comportamento se fosse apenas fruto de normas comprometeria sua existência individual. Certamente estes artistas faziam parte de redes sociais constituídas por laços que servem ao exercício de poder nesta sociedade. Os indivíduos criam símbolos e vivem em função destes símbolos. O que se tem são diferentes distanciamentos, diversos propósitos de conhecimento, onde o social não está vinculado apenas às interações duradouras. A história aparece, pois, como comportamento e produto de indivíduos, cuja cognição não pode apreender a realidade em sua total imediaticidade nem está livre de determinações do grupo em que vivem.

3.3 O advento da fotografia: velhos conceitos, novas imagens

Com a chegada da fotografia em terras brasileiras a visualidade oitocentista começa a ganhar nova roupagem, ainda que os cânones pictóricos de outrora continuassem a orientar a objetiva. Em pouco tempo artistas-fotógrafos instalam seus ateliês no Rio de Janeiro, anunciando seus serviços pela imprensa local. Se em um primeiro momento a clientela se reduzia aos mais abastados, em fins da década de 1850 se terá a popularização e a ampliação do consumo de fotografias. Como afirma Kossoy (1980, p.30), em função da demanda cada vez maior, "a industrialização se incumbiria de aperfeiçoar os equipamentos e os materiais sensíveis, disso resultando um menor tempo de pose, preços mais acessíveis e um mercado cada vez mais auspicioso para novos fotógrafos."⁵⁶

A descoberta em 1854 do cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique*) pelo francês André Adolphe Eugène Disdéri coloca a fotografia ao alcance de muitos e "confere a ela uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos" (FABRIS, 1998, p.17). A *carte-de-visite* nada mais era do que uma foto com dimensões reduzida – 6 x 9,5 cm, aproximadamente – colocada sobre um cartão suporte de 6,5 x 10,5 cm e cuja finalidade era a de oferecer a amigos e parentes como lembrança e para compor álbuns a serem exibidos a

⁵⁶ Tal movimento é observado por Kossoy nos exemplares do Almanaque editado pelos irmãos Laemmert – o tradicional *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* – onde se pode ter noção da quantidade de fotógrafos operando no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. De três fotógrafos para a década de 1840, o número de anúncios se multiplica nos anos seguintes. Já em 1854 aparece no Almanaque rubrica de oficinas fotográficas e em 1863 trinta estúdios anunciavam seu serviço na cidade. Ver: Kossoy, B. Origem e expansão da fotografia no Brasil. Rio de Janeiro, Funarte, 1980. p.25-26; 30;41.

todos. Com um único negativo, subdividido ao ser exposto em uma câmara com quatro objetivas, era possível obter quatro imagens distintas, processadas mais tarde de uma só vez. O retrato apresentado desta forma permitia a tomada simultânea de 8 a 12 clichês numa mesma chapa, barateando os custos e tornando-se a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o oitocentos⁵⁷.

Como afirma Kossoy (1980, p.38), o *carte-de-visite* foi o exemplo típico da padronização do produto fotográfico como um todo, o que atingiu não só a forma externa como também seu conteúdo, através dos estereotipados cenários e poses dos retratados. Seu sucesso se deve justamente a capacidade de adaptar o cliente a moldes pré-estabelecidos e de possível escolha através de um catálogo de objetos e situações, eleitos para caracterizar diferentes papéis sociais que se quer fabricar. A “*mise-en-scene*” do estúdio variou durante o século XIX e o próprio cliente se converteu, ele mesmo, num acessório de estúdio: suas poses obedeciam a padrões estabelecidos e já institucionalizados de acordo com a sua posição social (MAUAD, 2000,85-86).

Como afirma Maria Inez Turazzi (1995, p.14),

Posar, que vem do francês *poser*, deixa de ser tão-somente o ato de colocar-se em situação de ser retratado, através do pincel, pela sensibilidade de algum pintor. A sociedade francesa da segunda metade do século XIX lhe atribuiu um novo significado que rapidamente transcende as fronteiras do país, associando-se à própria universalização da fotografia após o seu descobrimento. A pose, então, passa a ser sinônimo de “postura estudada”, “artificial” e – o que é sugestivo – confunde-se em sentido figurado, com a idéia de “afetar uma atitude pretenciosa”. No jogo social que caracteriza o retrato fotográfico produzido no século XIX, posar passa então a representar a fabricação de um corpo em outro corpo que opera “a metamorfose da imagem por antecipação”. De modo que o tempo de exposição numa fotografia (...) é também o tempo social necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário, onde a composição desse espaço e a captação desse momento são atributos especiais do fotógrafo.

O circuito social da fotografia na Corte do Rio de Janeiro não se limitava, no entanto, aos setores mais ricos da sociedade. Ao mesmo tempo em que representa este grupo social, a fotografia começa a expandir seu público e a interessar-se por outras realidades. Imagens que cobriam os mais diferentes temas foram multiplicadas em série e comercializadas pelos próprios fotógrafos ou em outros pontos de venda, como livrarias. Além de representarem um complemento na receita dos profissionais, atendiam ao espírito de colecionismo de imagens que já havia sido despertado em meio ao público da época; afinavam com o gosto pelo

⁵⁷ Segundo Annateresa Fabris (1998, p.20), uma dúzia de cartões de visita custava em média 20 francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de 50 ou 100 francos.

exotismo. Em uma sociedade ávida de imagens, a fotografia oferece um meio para participar da “história”; a posse simbólica dos mais variados aspectos do universo; uma “lembrança”, enfim, das curiosidades dos diferentes países, hábito que se proliferaria através das imagens estereoscópicas e, mais tarde, pelos cartões-postais.

Segundo Annateresa Fabris (1998, p.29),

[a fotografia volta-se, em um primeiro momento] para a captação daquela paisagem que povoava tantos quadros sem nunca ter sido vista de perto. / (...) Os fotógrafos não buscam em suas expedições lugares inéditos ou desconhecidos. Procuram, ao contrário, reconhecer os “lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas”, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras.

Assim, a arte de documentar fotograficamente elaborou seus temas a partir dos estereótipos existentes. Muitas *carte-de-visite* tinham suas ilustrações inspiradas em tipos, poses e roupagens popularizadas pelos viajantes. Como afirma Ana Mauad, as classes populares continuarão a figurar na condição de “*typos humanos*”, objetos de atenção das casas fotográficas para produzir o lado pitoresco da sociedade imperial: “a estes estava interdita a construção de sua auto-imagem, possibilidade concedida somente à ‘boa sociedade’, os donos do olhar imperial, verdadeiros agentes da construção da imagem do Império” (MAUAD, 2004, p.15).

Temos uma arte apoiada nos sentidos combinados com a razão, imperiosamente levada a definir tudo pela forma referenciável. O conhecimento julgou, a princípio, poder fundar-se exclusivamente nas realidades espaciais, no sólido: mediu os corpos, estudou a sua estrutura, as suas relações mútuas e as suas ações recíprocas. Se no desenho/pintura os parâmetros de juízo de valor eram o belo, a fidelidade na imitação da natureza, a conformidade com certos cânones icônicos ou formais, o significado religioso e o interesse da narração figurada, na fotografia reitera-se estes temas mas de forma a atribuir-lhes novos significados.

As fotografias de tipos negros emergem então em um mercado de imagem pré-existente, em que os padrões estéticos eram informados pelo desenho e pintura, através da litografia. A democratização da imagem pelo retrato envolvia também a produção de alteridades, e é neste sentido que pode ser entendida a fotografia de escravos e libertos.⁵⁸ Como afirma Ana Mauad (1997), produzido em massa, o retrato fotográfico do tipo *carte-de-*

⁵⁸ Para um inventário minucioso das imagens de escravos e ex-escravos ver: KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. *O olhar europeu*. São Paulo: EDUSP, 1994; e ERMAKOFF, George (org.). *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial Ermakoff, 2004.

visite teve sua importância indiscutível, como uma possibilidade sem precedentes na história de conservar a fisionomia dos mais diferentes tipos humanos e sociais em todas as partes.

Os retratos constituiriam no Brasil o gênero mais comercializado da fotografia no século XIX. Em 1863, oito fotógrafos anunciam na edição do *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro* (Almanaque Laemmert). Entre eles está José Christiano de Freitas Henriques Júnior, com estúdio montado à Rua da Ajuda nº. 57 B.

Nascido na Ilha das Flores, arquipélago de Açores, Portugal, em 1832, Christiano Júnior imigra para o Brasil em 1855, acompanhado de sua esposa e dois filhos. Ao que se sabe, inicia-se na atividade fotográfica por volta de 1860 em Maceió, Alagoas, onde mantém um estúdio até 1862. Transfere-se logo depois para o Rio de Janeiro e em 1863, atua profissionalmente na oficina *Photographia do Comércio*, na qual é sócio de Fernando Antonio de Miranda. Em 1865, desta vez sozinho, monta sua *Galeria Fotográfica e de Pintura* na Rua da Quitanda 45. Dedicou-se principalmente ao retrato de estúdio, produzindo, em 1866, uma rica coleção de tipos negros no formato *carte-de-visite*, que oferece a seus clientes na seção de Notabilidades do Almanaque Laemmert, junto a uma variedade de serviços que constitui um interessante panorama das técnicas fotográficas então disponíveis: cartões de visita, o aparelho solar e os retratos em tamanho natural, retoques e fotopintura, retratos de personalidades e retratos em cenotipo. (Fig.43)

Outros profissionais como Victor Frond, Auguste Stahl, João Goston e Revert Klumb também fotografaram negros neste período. Porém é de Christiano Júnior a maior coleção de fotografias de escravos anteriores a 1870 até agora conhecida.⁵⁹

Mas por que falar do fotógrafo em uma dissertação dedicada aos artistas-viajantes? Se olharmos atentamente sua “variada collecção de costumes e typos pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”, percebe-se que este partilha de um mesmo regime de visualidade que os artistas da primeira metade do oitocentos. Ao registrar tipos negros, divide suas imagens em dois eixos: “corpo inteiro” e “bustos” (ver Fig.44 e Fig.45)⁶⁰. Enquanto nestes o fotógrafo foca nos detalhes fisionômicos, anotando inclusive em algumas imagens a “suposta” nação do negro retratado, nos retratos de corpo inteiro temos negros executando os mais variados serviços

⁵⁹ Segundo levantamento de Maurício Lissovsky e Paulo Azevedo (1988), cerca de 77 fotografias de tipos negros tiradas por Christiano Júnior encontram-se arquivadas.

⁶⁰ As duas pranchas reproduzidas pertencem ao acervo do Museu Histórico Nacional. Também encontramos estes tipos negros na coleção Christiano Jr, do Arquivo Central do IPHAN, seção Rio de Janeiro, que reúne 47 imagens do fotógrafo.

PHOTOGRAPHIA E PINTURA. 27

45 RUA DA QUITANDA 45

G A L E R I A

PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA

EM TODOS OS GENEROS

100 retratos	20\$000
200 ditos	30\$000

—o—*—o—

CHRISTIANO JUNIOR participa ao respeitavel publico, e a seus amigos e freguezes em particular, que tendo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto á concurrencia publica.

Ultimamente recebem um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o unico que exista nesta capital.

Estes retratos, a que chamão — *timbres-poste*, — estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto da margem de uma carta para um amigo ou parente. Um magnifico apparelho solar está montado com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acabe o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar.

Desde a menor photographia (sem ser microscopica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a oleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.

Tambem se fazem retratos em cenotypo.

Grande collecção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens.

Variada collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito propria para quem se retira para a Europa.

Algumas outras photographias para albuns.

45 RUA DA QUITANDA 45

100 retratos	20\$000
200 ditos	30\$000

Anúncio no Almanak Laemmert, seção de Notabilidades, 1866. (Biblioteca Nacional)

Fig. 43 Anúncio Almanak Laemmert, seção de Notabilidades, 1866
 AZEVEDO, Paulo César de & LISSOVSKY, Maurício (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex. Libris, 1988.

A mesma divisão aparece, como foi visto, nas obras de Rugendas e Debret. Deste modo, tem-se uma migração da representação pictórica para a fotográfica, mas sem grandes alterações em determinada visualidade que tem por questão central a construção da noção de alteridade e a definição do lugar do negro na sociedade oitocentista. Os temas se repetem, mas o novo destino dado às imagens fotográficas socializa também a imagem das próprias contradições do país.

Como afirma Annateresa Fabris (1998, p.35),

Instrumento de democratização do conhecimento numa sociedade liberal, que acredita no poder positivo da instrução, o cartão postal leva às últimas conseqüências a “missão civilizadora”, conferida à fotografia por sua capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos. A viagem imaginária e a posse simbólica são as conquistas mais evidentes de uma nova concepção do espaço e do tempo, que abole as fronteiras geográficas, acentua similitudes e dessimilitudes entre os homens, pulveriza a linearidade temporal burguesa numa constelação de tempos particulares e sobrepostos.

Descendente direta dos cânones da pintura, como aponta Vânia Carvalho, a fotografia não apenas desenvolve uma linguagem própria, “mas será responsável pela transformação em senso comum de uma visualidade, que germinava no círculo restrito dos produtores da obra de arte”. A imagem fotográfica apresenta-se então como àquela que descrevia com base no que já tinha visto (apoiando-se nos motivos da pintura) e, ao mesmo tempo, educava o olhar a novos modos de ver. (CARVALHO. In: FABRIS, 1998, p.228)

Se o pincel dos artistas-viajantes estava atento ao trabalho desempenhado pela população negra e mestiça – escrava, alforriada e livre – ambientando sempre a cena nas ruas e arrabaldes da cidade, o olhar do fotógrafo dará a ela novo enquadramento. Leva o indivíduo retratado para dentro do estúdio, o posiciona diante de um fundo artificial e transforma a mão de obra de outrora em modelo fotográfico, reforçando, como afirma Boris Kossoy e Maria Carneiro (1994), ainda mais as curiosidades do país tropical. Ao registrar seus personagens, deixa de fora do estúdio o burburinho do comércio, a movimentação das ruas, a dinâmica dos arredores, e compõe uma galeria de tipos, um mostruário que atende a fins comerciais. Seus retratos seriam levados para a Europa como "lembrança do Brasil", souvenir dos trópicos, satisfazendo a curiosidade do cliente do Velho Mundo acerca da imagem do outro.



Fig. 44 Cartes-de-visite – década de 1860
Christiano Junior. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

Estas imagens congregam, além da visão comercial e técnica do fotógrafo, sua própria vivência social e a do público a quem destina seu produto. Se por um lado o fotógrafo tinha interesses práticos, ligados ao consumo e venda de imagens, procurando garantir sua permanência no mercado através de personagens tão comuns ao seu dia-a-dia, por outro certamente conhecia os trabalhos dos desenhistas e pintores do início do século, reforçando com suas fotografias uma visualidade do outro há muito difundida, e, neste sentido, dialoga de perto com os trabalhos destes artistas. Ambos descreviam e davam a ver um personagem pitoresco e genérico, e não um indivíduo em especial.

Ainda que Debret e Rugendas o fizessem não apenas pelo exótico e pelo pitoresco, mas pautados pelo universo cientificista que buscava classificar, traçar semelhanças e diferenças, a fim de estabelecer o lugar de cada tipo na marcha civilizatória reservada à jovem nação, reforçavam determinada visualidade do outro e definiam paradigmas que seriam retomados pela fotografia na segunda metade do XIX.

Não podemos perder de vista, como afirma Ana Mauad (1996, p.75-76), que

a fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica./ (...)/ Por fim, há que se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis, guardando esta atitude uma relação estreita entre a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz 'clic'.

Tal como no registro pictórico, passando por escolhas, dramatizando ou valorizando cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas. Aspecto este que por muito tempo foi atribuído apenas aos desenhistas/pintores cuja mão guiava a imagem criada sobre o suporte.

Para Sandra Koutsoukos (2002), no estúdio a escravidão mostrava uma assepsia e ordem não constantes do dia-a-dia de trabalho real dos escravos, ainda que a condição de *escravo* não fosse mascarada. O fotógrafo tentava seguir o ideal de uma Corte que se pretendia modernizada, civilizada. Retratava os negros com suas roupas, seus instrumentos de trabalho, suas marcas tribais, mas tratava de colocar *ordem* nas ambientações, escolhendo com cuidado o que iria registrar; as mulheres sempre vestidas, com turbantes, mantos, colares e pulseiras reforçavam a partir do olhar europeizante sua identidade africana; já os homens, ora apareciam vestindo paletó e calças, ostentando seus instrumentos de trabalho, ora de

bustos desnudos, deixando a mostra a vitalidade de uma população que era força motriz nestas terras.

Em Christiano Júnior, o olhar para a escravidão se fazia, sem dúvida, pelo exótico. Para além de retratar diferentes tipos, marcava a diversidade dos africanos e de seus descendentes, assim como reforçava a dominação em um período em que, apesar da proibição do tráfico de escravos, a escravidão ainda se constituía no regime de trabalho predominante e na fonte principal de geração de riqueza nacional, somando significativo montante da população.

Como afirma Celeste Zenha (2004, p.13-14)

Se a relação entre pintura, fotografia e litografia é evidente, a prática fotográfica começava a trazer alterações importantes não somente no tempo dedicado à produção das imagens – tornando desnecessário o momento de captação da paisagem in loco pelo desenhista –, mas também na sua própria concepção. Para além do papel de simples garantia de autenticidade e objetividade, a imagem fotográfica passava a sugerir o recorte – enquadramento – e a distância daquilo que era representado.

No caso dos africanos e de seus descendentes, se antes tinham seus rostos e corpos esquadrinhados pela ciência e pelos costumes, sob a ótica das relações (inter)raciais, agora eram enquadrados sob o olhar enclausurante do fotógrafo. Ao mesmo tempo em que a fotografia fixava seus olhares, e aí suas emoções, expondo suas “diferentes” funções no mundo do trabalho, “silenciava sobre a violência presente no cotidiano das relações sociais”, era signo da desigualdade e reafirmava seu papel, como afirma Ana Mauad (2004, p.13-14). A afirmação de determinados gostos não implicou, portanto, a eliminação de outros, até então bem aceitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quero ter cuidado com as palavras. Não o cuidado do medo, mas o cuidado de quem cuida.
Leonardo Lusitano

Diante das intenções que moveram este trabalho, chegar a um "final" é, para mim, tarefa quase impossível. A quantidade de imagens e o emaranhado de questões decorrentes da análise das obras de cada um dos artistas indicam um longo trabalho que, certamente não se esgotou.

Frente à rica variedade de temas abordados nas obras de Rugendas e de Debret, artistas cujas imagens foram integradas aos lugares de memória da identidade brasileira através de recorrentes utilizações em livros didáticos e acadêmicos, interessava-me uma questão em especial: a representação dos africanos e de seus descendentes e a relação entre a construção dos tipos negros e a imagem que se queria projetar da jovem nação.

Por meio de seus registros visuais, busquei pensar o papel destinado a esta população, assim como as categorias e esquemas de percepção pictórica partilhados por estes artistas como parte de um regime de visualidade característico dos oitocentos. Se, como aponta Beluzzo (1994), a iconografia dos viajantes oferece uma história de pontos de vista, de distância entre observações, de triangulações do olhar, o desafio é então definir o que confere particularidade aos olhares de Rugendas e de Debret.

Enquanto a maioria dos viajantes estrangeiros se preocupava apenas em classificar os elementos da natureza e das personagens que compunham seus "quadros", Debret e Rugendas, cada um a seu modo, tinham o propósito deliberado de criar uma história a partir da sistematização das informações a que tiveram acesso (diretamente ou não). Não estavam

preocupados apenas em apontar tipos negros, recensear atividades econômicas e estratos sociais que compunham a população, mas em afirmar a perfectibilidade dos africanos e de seus descendentes, marcando aí a possibilidade de integração destes na marcha civilizatória que reservavam para estas terras. Naturalizar diferenças significou, nesse momento, o estabelecimento de correlações rígidas (ou nem tão rígidas assim) entre características físicas e atributos morais/culturais.

A visão destes artistas não se satisfazia apenas com o exótico. Não era somente um olhar curioso frente à grandiosidade do mundo descoberto. Sua preocupação voltava-se também para o progresso científico, com a coleta de dados e a divulgação de conhecimentos. O que de fato importava era registrar diferenças, marcar identidades e, dessa forma, se auto-afirmar enquanto expoente da civilização.

Se, por um lado, a tradição de registro de costumes não lhes era estranha, por outro não era suficiente para a compreensão da visualidade projetada. Seus tipos davam vida e movimento às cenas registradas; “capturados” em ação, empunhando seus instrumentos de trabalho ou em situações cotidianas, estes não apenas compunham o imaginário das terras de além-mar, mas tinham seus usos e funções explicitados e suas relações sociais delineadas.

Ao mesmo tempo em que a ausência de distinções e caracteres específicos transformava a múltipla população negra e mestiça, escrava, livre e liberta, em um todo homogêneo, as relações sociais e seus signos tratavam de marcar diferenças e gradações. Em adição, o corte das cabeças e a especificação de aspectos anatômicos ou culturais, reforçavam “novas” identidades coletivas.

Tais estratégias de representação do negro africano e de seus descendentes, sob suas diferentes modalidades, inscreviam-se enquanto um modo de assimilação das diferenças e ao mesmo tempo de produção de alteridade. As marcas, índices deste processo encontram-se nas imagens em que se tipificam estes homens e se criam, através delas, as bases para a integração dos tipos negros na história, civilizada, do Brasil. Afinal, o significado prático do ser humano é determinado por meio da diferença e da semelhança. O que garante vantagem ou desvantagem perante os demais indivíduos não são os aspectos que coincidem com ele. É como se cada individualidade sentisse seu significado tão-somente em contraposição com os outros.

Contratados para registrar com seu pincel as terras brasileiras, seus olhares têm a capacidade de instituir conhecimentos. Suas imagens são, em múltiplos sentidos, expressões visuais. São uma forma de suporte às representações, uma construção discursiva e, neste

sentido, não têm necessidade de ter valor probatório. Fruto do olhar de um desenhista, estes registros visuais foram vistos e (re)apropriados pelo olhar de outros artistas e de um público ávido por novidades e imagens. Registram complexas dimensões de uma sociedade na qual diferentes sujeitos vivenciam conflitos sociais e culturais traduzidos, muitas vezes, em signos “dados a ver” pelos artistas.

Ao unir nesta dissertação os dois viajantes, Rugendas e Debret, não acredito que possuam o mesmo intuito e muito menos produzam registros iguais. Ao contrário, cada um carrega consigo sua especificidade, sua própria pincelada, sua cor própria. Entretanto, partilham determinada visualidade, certos cânones artísticos e um universo cientificista que molda suas proposições. Neste sentido, aproximam-se entre si e distanciam-se daqueles que registravam tipos e costumes, pautados apenas pelo exótico ou por estereótipos sociais já estabelecidos. Ainda que a *Viagem Pitoresca* de Rugendas não seja *Histórica* como a de Debret, obedece a uma lógica semelhante para afirmação da possibilidade (e necessidade) de integração do negro na sociedade dita civilizada, repartindo, para além da crença na perfectibilidade do africano e de seus descendentes, a “aposta” na miscigenação, pensando aí o branqueamento dos tipos negros, como via para a civilização. Neste percurso, aparecem outras questões: a idéia de “ordem” social, da transformação pelo trabalho, da moral e dos costumes.

Daí propor chaves interpretativas para o conjunto de imagens de Rugendas e Debret: o corte das cabeças e sua relação com o universo cientificista de então; a pintura de tipos e de cenas que remetem e resignificam o registro de costumes; e o diálogo com artistas de seu tempo, enquanto parte integrante de uma visualidade que será re(criada) em novo suporte, já na segunda metade do século XIX.

Vale lembrar que estas obras circularam pela Europa, atenderam à Academia e chegaram ao conhecimento de um vasto público. Os artistas eram responsáveis pela mediação entre a observação de um universo social e a produção dos registros visuais. Ofereciam ao público a posse simbólica dos muitos aspectos da terra de além mar, ao mesmo tempo em que construía um grande retrato da sociedade brasileira pautados em normas de representação que irão perdurar, por vezes reinventadas, no universo visual oitocentista.

Rugendas e Debret não foram, portanto, os únicos a registrar tipos negros no Brasil do século XIX, mas possuem o mérito de terem suas aquarelas amplamente difundidas em nosso

imaginário. E é atravessando o “espelho distorcido”⁶¹ da produção pictórica destes artistas que desvendam-se novas leituras. Se a imagem tem o poder de comunicar mais rapidamente, uma leitura cautelosa de seus símbolos não é tão breve assim. Talvez a história ainda tenha o que decifrar. Fica o desafio.

⁶¹ Expressão cunhada por Patrícia Lavelle em sua obra: *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil Oitocentista*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I- FONTES

I.1 – Obras de Viajantes

DEBRET, Jean Baptiste, 1768-1848. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução: Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. (Reconquista do Brasil 3 série especial; vols.10,11 e 12)

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou, Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'em 1831 inclusivement*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834. 3v. il.

RUGENDAS, Johann Moritz, 1802-1858. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Tradução: Sérgio Milliet. 8ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. (Coleção Reconquista do Brasil; Nova Série, v.2)

RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil par Maurice Rugendas*. Traduit de l'Allemand par Mr. Golery. Paris, Engelmann & Cie., 1835.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Malerische Reise in Brasilien*. Stuttgart, Duco-Verlag Bluse, 1986. Fac-Simile de: Paris, Engelmann & Cie., 1835. Ilustrações coloridas.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). *Os Diários de Langsdorff*. Trad. Márcia Lyra Nascimento Egg e outros. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997. 3 volumes.

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, Vol. II, 1976.

I.2 – Álbuns Ilustrados

Lembranças do Brasil. Ludwig and Briggs. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970. Apresentação Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. [Edição organizada pela Biblioteca Nacional do álbum *Brazilian Souvenirs – a selection of the most peculiar costumes of the Brazils* publicado por Ludiwg and Briggs em 1846]

I.3 – Obra Impressa

GILPIN, Willian. *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, on Landscape Painting*. London: R. Blamire, 1792. [on-line] Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=obcIAAAAQAAJ>

I.4 – Fotografias

Coleção Christiano Jr.. Arquivo Central do IPHAN (Arquivo Noronha Santos) – Seção Rio de Janeiro.

I.5 – Catálogos/ Coleções Impressas

AZEVEDO, Paulo César de & LISSOVSKY, Maurício (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex. Libris, 1988.

BANDEIRA, Júlio & LAGO, Pedro Corrêa. *Debret e o Brasil. Obra completa.* Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2008.

BERGER, Paulo (org). *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel.* Curitiba: Kingraf, 1978. (álbum publicado de Candido Guinle de Paula Machado).

ERMAKOFF, George (org.). *O Negro na fotografia brasileira do século XIX.* Rio de Janeiro: Casa Editorial Ermakoff, 2004.

FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro. Catálogo Analítico. 1530-1890.* Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000. 2 vol.

KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.* São Paulo: EDUSP, 1994.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil. 1637-1899.* São Paulo: EDUSP / Imprensa Oficial, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. *Tipos e Cenas do Brasil imperial. A Litografia Briggs na Coleção Geyer.* Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

II – OBRAS CONSULTADAS:

ADES, Dawn. "Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil". In: MARTINS, Carlos (org.). *O Brasil Redescoberto.* IPHAN: RJ, 1999.

_____. "Natureza, ciência e pitoresco". In: ADES, Dawn (org). *Arte na América latina - A Era Moderna, 1820-1980.* São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1997.

ALMEIDA PRADO, J.F.de. *O Artista Debret e o Brasil.* São Paulo: Ed. Nacional, 1990. Brasileira volume 386.

ALPERS, Svetlana. Interpretation without Representation, or, The Viewing of Las Meninas. In: FERNIE, Eric. *Art history and its methods.* London: Phaidon Press, 1995.

ALPHEN, Ernst van. Lances de Hubert Damish: pensando a arte na história. In: *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ,* Rio de Janeiro, n.13, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte.* Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Pioneira, 1997.

AUMONT, Jacques. *A Imagem.* Campinas: Papirus, 1995.

BANDEIRA, Julio. "Debret e a Corte no Brasil". In: MARTINS, Carlos (org.). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial/ MinC IPHAN, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994. 3 vol.

BENNETT, Herman L. *Africans in Colonial México*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Museu de Armas Ferreira da Cunha: Petrópolis, 1967. 2ª edição, refundida.

BORGES, Maria Eliza Linhares. "Imagens da Nação Brasileira". In: *Locus Revista de História* - vol.7, nº1. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.

CAMPOS, Adriana Pereira & MERLO, Patrícia M. da Silva. "Sob as bênçãos da Igreja: o casamento de escravos na legislação brasileira". In: *Topoi – Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, v.6, n.11, jul-dez. 2005.

CATLIN, Stanton. "O artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-independência". In: Dawn Ades (org). *Arte na América latina - A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1997.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CIAVATTA, Maria & ALVES, Nilda (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

COPE, R. Douglas. *The Limits of Racial Domination*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.

COSTA, Maria de Fátima & DIENER, Pablo. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. "Frederico Guilherme Briggs e sua Oficina Litográfica". In: BRIGGS, Frederico Guilherme. *Lembranças do Brasil. Ludwig and Briggs*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970. [Edição organizada pela Biblioteca Nacional do álbum *Brazilian Souvenirs – a selection of the most peculiar costumes of the Brazils* publicado por Ludwig and Briggs em 1846]

DIAS, Elaine. "Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816". In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Sér. v.14. n.2. p.301-313 jul.- dez. 2006.

_____. "A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean Baptiste Debret". In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Sér. v.14. n.1. p.243-261. jan.- jun. 2006.

DIENER, Pablo. "O Catálogo Fundamentado da obra de Johann Moritz Rugendas". In: *Revista USP*, nº.30, 1996. [on-line] [[Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/n30/fdiener.html> - Capturado em: 06/09/2006]

_____. "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas". In: *Historia (Santiago)*, vol. 40, nº.2, 2007. [on-line] [Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942007000200002&lng=pt&nrm=iso - Capturado em: 02/01/2009]

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. (Texto e Arte 3).

FABRIS, Annateresa. "As possibilidades de um diálogo: história da arte e psicologia". In: PEREIRA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto (org.) *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA / UERJ / UFRJ, 2004, p.83-90

FARIA, Sheila Siqueira de Castro. *Sinhás pretas, damas mercadoras: as pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e de São João Del Rey (1700-1850)*. Tese apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense - Concurso para Professor Titular em História do Brasil.

FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano Soares; GOMES, Flávio dos Santos. *No Labirinto das Nações: Africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra. Introdução a Bibliologia Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. (Historia da Fotografia no Brasil I).

FLORENTINO, Manolo (org.). *Trafico, Cativo e Liberdade. Rio de Janeiro, séculos XVII-XIX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. "Alforrias e etnicidade no Rio de Janeiro Oitocentista: notas de pesquisa". In: *Topoi - Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, n.5, set.2002.

FORBES, Jack D. *Africans and Native Americans: the language of race and the evolution of red-black people*. Chicago: University of Illinois Press, 1993.

FREITAS, Artur. "História e Imagem Artística: por uma abordagem tríplice". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº34, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985. Série Diagrama nº14.

GAHYVA, Helga. Tocqueville e Gobineau no mundo dos iguais. *Dados*, vol. 49, nº.3, 2006 [on-line]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582006000300005&lng=pt&nrm=iso> [capturado em: 02/01/2009]

GERALDO, Sheila Cabo. "Riegl e Benjamin: arte, história e teoria moderna". In: *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p. 77-83.

GOMBRICH, Ernest H. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 2002.

GOMES, Flávio dos Santos. "História, Protesto e Cultura Política no Brasil Escravista". In: SOUZA, Jorge Prata de (org.). *Escravidão: ofícios e liberdade*. Rio de Janeiro: APERJ, 1998.

GRINBERG, Keila. "Reescravização, direitos e justiça no Brasil do século XIX". In: LARA, Silvia Hunold & MENDONÇA, Joseli Maria Nunes (orgs.) *Direitos e Justiça no Brasil: ensaios de história social*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. p.101-128

GUEDES, Roberto. "Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (sécs.XVII-XIX)". In: *Topoi – Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, v.7, n.13, jul-dez. 2006.

HUYGHE, René. *Diálogo com o Visível*. Trad. Jacinto Baptista. Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. *Arte da Imagem Impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX*. Niterói, Programa de Pós-graduação em História Social / ICHF/ UFF, 2007. Tese de Doutorado.

JACKSON, Robert H. *Race, Caste and Status*. Albuquerque: University of New México Press, 1999.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro - 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *Origem e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1980.

_____. *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. "No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto) representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX". In: *Revista Studium* nº9, outono 2002 – Instituto de Artes da Unicamp. [<http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html> - Capturado em 22/10/2006].

LARA, Silvia Hunold. Versão em português do texto "Customs and Costums: Carlos Julião and the Image of Black Slaves in Late Eighteenth-Century Brazil" que, com reduções e alterações, foi publicado em *Slavery and Abolition*, 23 n.2 (ago. 2002).

_____. *Fragments Setecentistas: Escravidão, Cultura e Poder na América Portuguesa*. Tese apresentada para o curso de Livre-Docência, Área de História do Brasil, na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Departamento de História. Campinas: [s.n.], 2004.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil Oitocentista*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

LEITE, Marcelo Eduardo. "Os múltiplos olhares de Christiano Júnior". In: *Revista Studium* nº10, 2002 – Instituto de Artes da Unicamp. [<http://www.studium.iar.unicamp.br/10/6.html> - Capturado em 22/10/2006].

LIMA, Ivana Stolze. *Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no império do Brasil*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2003.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: [s.n.], 2003.

LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.

MACHADO, Maria Helena. "Em torno da Autonomia Escrava: uma nova direção para a História Social da Escravidão". In: *Revista Brasileira de História*. v.8 nº16, mar.1988/ago.1988. São Paulo, xxx: 1988. pp.143-160

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico, 1800-1850*. São Paulo: Jorge Zahar Editor Ltda, 2001.

MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. Coleção Descobrimos o Brasil.

MAUAD, Ana Maria. "As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial". In: *Revista de História Locis*. v.6, n.2. Minas Gerais: Ed. da UFJF, 2000.

_____. "Através da Imagem: fotografia e história interfaces". In: *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º.2, 1996.

_____. "Entre Retratos e Paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista". In: *Revista Studium* nº15, verão 2004 – Instituto de Artes da Unicamp [<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html> - Capturado em 22/10/2006].

_____. "Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado". In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil 2: Império: A corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. p.12-93.

_____. "Na mira do fotógrafo: o Rio de Janeiro e seus espaços através das lentes de Gutierrez". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol.32. Rio de Janeiro: MHN, novembro de 2000, p.133-151.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, nº45, 2003.

_____. "A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico". In: *Tempo – Revista do Departamento de História da UFF*. Vol., nº14. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology – image, text, ideology*. Chicago University Press. 1987.

MONTEIRO, Rosana Horio. "Arte e ciência no século XIX: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº34, 2004.

MONTEIRO, Salvador e Leonel Kaz (eds.) *Expedição Langsdorff no Brasil, 1821-1829*. Rio de Janeiro, Alumentamento, 1988. vol.1.

MOREIRA, Carlos Eduardo de Araújo [et al.]. *Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.

NAVES, Rodrigo. "Debret, o neoclassicismo e a escravidão". In: *A Forma Difícil: Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

PICCOLI, Valéria. "As três raças do império". In: MARTINS, Carlos (org.). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, Paço Imperial/ MinC IPHAN, 1999.

PINHEIRO, Jane. "Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, UERJ, vol. 10, n.1, 2000.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. "Imagem e representação do Índio no século XIX". In: Grupioni, L. *Índios no Brasil*. MEC: Brasília, 1994

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP, EDUSC, 1999.

RAMINELLI, Ronald. *Viagens Ultramarinas: monarcas, vassalos e governo à distância*. São Paulo: Alameda, 2008.

REIS, João José & SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SALLAS, Ana Luisa. *Ciência do Homem e Sentimento da Natureza: viajantes alemães no Brasil do século XIX*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1997.

SANTOS, Renata. *Impressões Sociais: a produção de gravuras no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX (1808-1853)*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social/ IFCS/ UFRJ, 2008. Tese de Doutorado.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Espetáculo da miscigenação". In: *Estud. av.*, v. 8, n.º.20, 2004 [online]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100017&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. [capturado em: 02/01/2009]

SELA, Eneida Maria Mercadante. *Desvendando Figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel*. Campinas, SP: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SILVA, Ana Rosa Clochet da. *Construção da Nação e Escravidão no pensamento de José Bonifácio (1783-1823)*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1999. (Coleção Tempo e Memória, n.º12)

SILVA, Maria Antonia Couto da. "As relações entre Pintura e Fotografia no Brasil do século XIX: Considerações acerca do Álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond". In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo: UNICAMP, 2007. Vol. 4, Ano IV, n.º 2. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. "Redescobrir o Rio de Janeiro". In: MARTINS, Carlos (org.). *O Brasil Redescoberto*. IPHAN: RJ, 1999.

SLENES, Robert Wayne Andrew. *Bávaros e Bakongo na "Habitação de Negros": Johann Moritz Rugendas e a invenção do povo brasileiro*. Departamento de História IFCH/UNICAMP - SP. No prelo. Versão de abril de 1995.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da Cor. Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco: Ministério da Cultura, 1995.

VEJO, Tomás P. "La pintura de historia y la invención de las naciones". In: *Locus Revista de História* - n.º8. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1999.

WOODFIELD, Richard (ed.) *The essential Gombrich – Selected writings on art and culture*. London: Phaidon Press Limited, 1996.

ZENHA, Celeste. "O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas". In: *Topoi – Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, n.5, set.2002.

_____. "O Negócio das vistas do Rio de Janeiro: imagens da cidade imperial e da escravidão". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.º34, 2004.