

UM MOTIVO, MUITAS IMAGENS, LEITURAS POSSÍVEIS

Valéria Alves Esteves Lima – Unimep; PUC-Campinas

Podemos dizer, sem medo de errar, que a primeira metade do século XIX foi o momento em que mais se produziram imagens inspiradas na experiência de estrangeiros que, associados a diferentes projetos e dotados de um perfil que os aproximava ora da ciência, ora da arte, envolveram-se com a realidade brasileira. A cidade do Rio de Janeiro abrigou, entre 1817 e 1831, três artistas cujos nomes figuram entre os mais conhecidos dentre os chamados *artistas – viajantes*: o austríaco Thomas Ender, o francês Jean-Baptiste Debret e o alemão Johann Moritz Rugendas. Cada um deles chega ao país por motivos distintos, enxerga a realidade à sua maneira (por mais que se tente homogeneizar o “olhar estrangeiro”...) e experimenta o território desconhecido através de uma sensibilidade que lhes é também particular. Tais experiências, tão singulares, produziram diferentes resultados, incluindo a organização e publicação de duas entre as mais importantes obras sobre o Brasil oitocentista: **Viagem Pitoresca através do Brasil**, de Rugendas, e **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, de Debret. O denominador comum, se o quisermos nomear, encontra-se na forma como estes estrangeiros registraram suas experiências e as impressões do país: através da elaboração de um extraordinário número de imagens, na forma de desenhos, esboços, aquarelas e, mais tarde, gravuras que se fizeram acompanhar de textos e passaram a constituir um discurso duplamente articulado.

Algumas das imagens produzidas por estes artistas possuem a forma de estudos, rápidos esboços executados durante suas andanças pela capital carioca ou pelas ruas das cidades que visitaram. Em alguns casos, tais registros foram transformados, posteriormente, em composições mais elaboradas, momento em que o artista lançava mão de diferentes recursos: sua experiência de vida, referências visuais e literárias, habilidades técnicas e artísticas e, por fim, um determinado projeto intelectual ao qual vinculava, muitas vezes de forma não absolutamente explícita, a imagem final que acabava de compor. Aquelas que permanecem como estudos ou esboços apressados possuem, no entanto, o mesmo poder

de nos fazer investigar este 'projeto intelectual', a intenção do artista que se mistura às condições não controláveis de sua produção artística. Não se trata, bem entendido, de uma explicação a respeito do "por quê" da obra ou da busca de um conteúdo específico, que supostamente estaria na raiz de toda a produção cultural ou artística. Trabalhamos hoje, no campo da produção imagética, com a convicção de que não nos é possível sonhar com este resultado e que, ao invés de certezas, podemos construir possibilidades de leitura, assumir a utilização das imagens para a atuação intelectual daquele que a analisa e tenta, respeitando os limites deste exercício, compreender o papel das imagens enquanto construtos culturais. Enquanto tais, refletem um processo de elaboração e síntese que não se esgota nas possibilidades de leitura e interpretação que estejam associadas ao momento mesmo de sua elaboração. Assim, por mais que dominemos as informações referentes ao contexto de sua produção, às intenções prováveis daquele que a concebeu e compôs e aos limites técnicos e expressivos do momento que a vê surgir, a imagem traz em si uma capacidade infinita de agregar significados oriundos das leituras que dela se façam. Como observa Alberto Manguel,

*a imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos.*¹

As imagens de que irei tratar podem ser agrupadas entre os registros iconográficos da raça negra no Brasil, durante as décadas de 1810 e 1820. Ao contrário de muitos destes registros, que ganharam, sobretudo nas obras de Debret e Rugendas, um *status* documental a partir do momento em que foram publicados, estas pequenas imagens mantiveram-se desconhecidas, fora do circuito de recepção dos grandes conjuntos iconográficos produzidos por estes artistas. Interessam-nos, de resto, por esta condição: apresentam, em si mesmas, a possibilidade de serem lidas em conjunto e de permitir que tentemos "ouvir" o diálogo que estabelecem entre si. Ao mesmo tempo, torna-se viável um exercício de busca

de referências e significados que emergem de outras imagens, anteriores e posteriores, evidenciando uma das formas de entender o papel das imagens visuais, qual seja, o de criar formas distintas de elaboração e de compreensão dos feitos e sentimentos humanos.

O motivo de uma mulher negra, sentada, que apóia o rosto com uma das mãos, inspirou os três artistas a realizarem estas imagens. No período de sua estada no Brasil, entre julho de 1817 e maio de 1818, Thomas Ender realizou **Escravas**, desenho a lápis, parcialmente aquarelado, medindo 18,8 x 27,8 cm. **Negra sentada, vendedora**, realizado durante a primeira permanência de Rugendas no Brasil, entre 1822 e 1825, é também um desenho, em que o artista utiliza lápis, nanquim e aguada sobre papel, medindo 13,4 x 20,7 cm.² A última imagem, **Negra com tatuagens, vendendo cajus**, é uma aquarela de Debret, datada de 1827, que mede 15,7 x 21,6 cm. À diferença das duas primeiras imagens, a aquarela de Debret é resultado de uma composição em que o motivo da mulher sentada está associado a outros elementos: além do cesto de cajus, depositado no chão à sua frente, notamos a presença de uma paisagem ao fundo, da referência arquitetônica à direita e de outras duas negras vendedoras, situadas num plano um pouco abaixo na negra com tatuagens. A escrava de Thomas Ender faz parte de um registro característico dos artistas-viajantes, observadores dos cenários desconhecidos que procuravam compreender: desenho isolado, revela a fisionomia, os trajés e alguma pose típica da atividade ou da condição social à qual a figura está relacionada. Desenho de observação, registro rápido de um tipo social brasileiro, ainda assim podemos dizer que a imagem desta escrava está terminada, enquanto que a outra (ou a mesma, vista em outra pose...), com a qual divide a superfície do papel, é apenas um esboço não terminado, sugerindo outras possibilidades de enxergar este mesmo “tipo”. Esta era uma estratégia comum entre os viajantes, que precisavam registrar a realidade humana e natural sob diversos aspectos e inventariar as características que identificavam este ou aquele exemplar social, animal ou natural. Se assim as considerarmos, como *exemplares tipológicos*, nada mais nos restaria a dizer a seu respeito, dentro da perspectiva proposta nesse texto. No entanto, resta-nos a possibilidade de mudar as lentes e enxergar esta diferença entre as duas figuras como uma pista para

sugerir uma outra leitura. Leitura que se disponha a decifrar estes corpos em busca de uma significação que, inspirando-se nas idéias de Roland Barthes, seja mais *conotativa* e menos *denotativa*.³ Por fim, a negra vendedora de Rugendas está isolada. O volume de seu corpo faz-se acompanhar apenas de uma pequena sombra e de alguns leves traços de lápis à sua esquerda, como que a sugerir um volume que, se terminado, estaria certamente associado à sua caracterização – um cesto de frutas ou legumes, talvez...

Nota-se, portanto, que os desenhos de Ender e Rugendas são esboços que atenderam à preocupação de registro e imagem preparatória para futuras composições. A negra de Rugendas reaparece, um pouco modificada, na prancha *Mercado na Praia dos Mineiros*.⁴ A aquarela de Debret, como muitas das imagens que o pintor de história havia produzido no Brasil, é uma obra terminada. Não foi, porém, selecionada por ele para fazer parte dos volumes de sua **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, mas revelou-se como uma de suas mais expressivas e enigmáticas obras. Na verdade, ao observar as três imagens, destacam-se três pares de olhos perdidos, lançados em direção a algo inefável, inalcançável aos olhares do observador. As imagens falam, assim, não tanto do que ali está denotado (o “testemunho histórico”), mas do que não se vê e, portanto, remete para uma conotação simbólica que certamente foi percebida pelos seus contemporâneos e disponibiliza-se, hoje, aos nossos esforços interpretativos. Significativo é, nesse sentido, que os autores de tais imagens sejam, todos eles, artistas formados. Sabemos que muitos dos registros iconográficos de viajantes eram realizados por desenhistas que não possuíam formação artística e, portanto, menos inclinados a fazer destas imagens o lugar da manifestação de seu estilo pessoal ou de referências específicas do campo da criação artística. Desta forma, um olhar sobre as mulheres de Ender, Rugendas e Debret irá, sem dúvida, nos levar a imagens outras, a sentidos possíveis apenas se as enxergarmos não apenas como registros fiéis à realidade, caráter cobrado aos documentos dos viajantes. *Olhar os olhares*: eis o exercício necessário. Tais olhares refletem uma dupla experiência histórica: aquela que une as mulheres modelos e a que envolve os artistas. Os olhares distantes das mulheres traduzem a resistência possível diante de um poder que se impunha

sobre seus corpos, mas não alcançava suas almas. Indicaria, também, a perda de referência que atingira os africanos ao chegarem ao Brasil e que os levaria a buscar soluções alternativas para a sobrevivência de seus corpos e almas. Como observa Slenes, *se os africanos, na sua grande maioria, não podiam olhar para a frente, para um tempo em que seriam assimilados pela nova sociedade, tampouco, ou apenas excepcionalmente, eles podiam olhar para trás.*⁵ Daí o significado do olhar distante? Para além dele, algumas outras significações são vislumbradas, como o demonstra, por exemplo, o texto de Eduardo França Paiva sobre a aquarela de Debret e as observações de Rodrigo Naves sobre a mesma imagem.⁶

É sabido que, por parte dos viajantes e artistas que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX, os negros sobre os quais falavam e cujos costumes documentavam não eram vistos a partir de sua própria história e cultura, mas da experiência escrava, que os unia desde a partida de seu território de origem. A um povo “sem história”, portanto, atribuía-se uma história construída, que não seria por eles compartilhada. Debret, numa passagem em que diagnostica a mesma condição formulada por Slenes, afirma que *sem o consolo do passado, sem a confiança do futuro, o africano esquece o presente, saboreando, à sombra dos algodoais, o caldo da cana-de-açúcar...*⁷ Para o pintor francês, a história dos negros misturava-se, naquele momento, aos esforços comuns de regeneração do país e construção de uma história que o colocasse entre as grandes nações da época. Rugendas parece, ao contrário, ter mais clareza do papel específico a ser atribuído aos negros. Em seus textos, reconhece positivamente a história e a cultura dos africanos, vislumbrando os problemas que poderiam advir da manutenção do sistema escravista no Brasil. Dos comentários textuais de Rugendas e Debret podemos extrair dados para interpretar a conotação simbólica de suas imagens, o que não acontece com Thomas Ender, que não elabora textos sobre sua estada no Brasil nem sobre suas imagens.⁸ Estas, no entanto, “falam” o suficiente de si mesmas e de seu autor. O grupo que reúne as representações de cenas da vida cotidiana inclui um grande número de desenhos de africanos e seus descendentes brasileiros, onde se destaca a força expressiva dos olhares e fisionomias. No

geral, seus modelos têm uma expressão desolada, entristecida, desesperançada... O talento e a sensibilidade do artista austríaco transparecem em suas figuras e a escrava sentada sobre uma caixa de madeira demonstra, apesar de seus trajes mal arranjados, uma elegância que deriva de sua pose clássica, à qual se submetiam os modelos inspiradores dos exercícios tão comuns nas academias de arte da época.

Difícil seria, no restrito âmbito deste texto, explorar todas as possibilidades de diálogo que se apresentam quando comparamos as obras citadas com algumas imagens que parecem evidenciar uma identidade profunda entre si. Tentarei, mesmo assim, apontar alguns pontos que estão menos envolvidos com a possibilidade de compreender estas imagens como referências iconográficas para Ender, Rugendas ou Debret, do que com a possibilidade de explorar suas possíveis significações e leituras.

Uma relação que logo se estabelece são as imagens dedicadas à representação da melancolia, geralmente uma mulher cabisbaixa, com o rosto apoiado nas mãos, cujo semblante demonstra a sensação correspondente a este estado de ânimo: impassibilidade, sensação de que poderia usufruir e interagir com os objetos que estão à sua volta, mas não o faz... De fato, as negras escravas e vendedoras das obras em questão não parecem querer interagir com o mundo à sua volta, por mais próximo que esteja.

A mesma evidência de um desligamento do mundo visível, de uma reflexão que retira o personagem da realidade e sugere um passeio por campos desconhecidos do pensamento, pode ser aplicada a algumas imagens de Vivant Denon, figura importantíssima para o ambiente artístico francês das primeiras décadas do século XIX. Denon realizou inúmeras gravuras, entre elas a que apresenta uma menina, cuja pose e semblante indicam uma sensação que muito se aproxima daquela que experimentamos ao observar as mulheres pensativas de Debret, Rugendas e Ender. Além desta imagem, podemos encontrar nas gravuras elaboradas para compor sua obra mais conhecida, a **Viagem ao Baixo e Alto Egito**,⁹ vários exemplos de que o olhar sensível dos artistas percebe a profundidade psicológica da condição de seus modelos ou objetos de inspiração. Este aspecto remete-nos a uma outra fonte de imagens com as quais podemos ensaiar um

diálogo: as gravuras executadas para ilustrar os volumes editados por Bernard de Montfaucon no início do século XVIII, intitulados **A Antiguidade explicada e representada por figuras**.¹⁰ Esta espécie de inventário da Antiguidade, que propunha representações dos deuses e dos hábitos antigos foi, sem dúvida, uma importante referência para os artistas formados na França entre os séculos XVIII e XIX. Nos textos em que o autor explica as imagens, nota-se que a representação deve não só permitir a identificação da figura, mas também a sensação que a acompanha. A imagem da Medusa, por exemplo, sentada sobre as rochas e abalada pela dor de ver o que lhe acontecia, permite ao autor do texto exclamar: *não conseguiríamos observa-la sem nos interessar pela infelicidade que é o motivo de sua extrema aflição*.¹¹ Assim, a qualidade da imagem desperta no observador um sentimento que lhe permite compartilhar a dor da personagem. Entre as representações femininas desta vasta obra encontramos várias em que a figura de uma mulher sentada, que apóia a cabeça ou o queixo com as mãos, se repete. Serviram elas ou não como modelos aos autores das imagens sobre as quais estamos falando, o importante é constatar que existe uma história da circulação e recepção das imagens com a qual os artistas do início do século XIX poderiam contar. Da mesma forma, composições de Poussin sobre o tema da Sagrada Família e estudos de David realizados a partir de motivos antigos recolocam a possibilidade deste diálogo, sobretudo com a negra vendedora de caju, de Debret.

Por fim, uma última imagem selecionada para conversar com as mulheres de Ender, Rugendas e Debret é a *Vittoria Caldoni*, tela pintada em 1821 pelo pintor alemão Friedrich Overbeck, conhecido pela sua participação entre o grupo dos Nazarenos. Vittoria Caldoni, nascida nas proximidades de Roma, foi uma das modelos femininas mais retratadas de sua época. Associada a uma beleza tipicamente romana, era sempre representada sobre um fundo de ruínas ou de uma natureza intocada. Sua calma beleza é geralmente associada a uma personalidade casta e infeliz, o que explica o semblante captado por Overbeck: colocada de frente para o observador, sentada ao pé de uma árvore, com o cotovelo direito apoiado sobre a perna e a mão direita sustentado a cabeça, seu volume destaca-se imediatamente do restante da composição. Seu olhar está igualmente perdido, ainda que

pareça dirigir-se ao espectador. Não restam dúvidas de que, apesar da beleza física da personagem e do ambiente, favorecidos também pelas cores empregadas, o que impressiona é seu semblante triste e desalentado.

Slenes afirma, no artigo citado, que *apesar do interesse prático em conhecer certos aspectos da cultura escrava para assegurar seu domínio, os brancos não conseguiram penetrar muito além da superfície das palavras, sensibilidades e visões de mundo africanas.*¹² Na tentativa de concluir este texto, podemos voltar às mulheres africanas inspiradoras dos desenhos dos viajantes e reconhecer que, assim como as demais figuras femininas citadas neste texto, suas imagens não nos permitem ir muito além destes limites superficiais. Ainda assim, as tentativas permitem o pensar sobre as imagens e, quando não mais, reconhecer o caráter sempre parcial do nosso conhecimento, instigado pelas perguntas que formulamos a todo momento.

¹ MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens. Uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (2ª reimpressão, 2003), pp. 29.

² Segundo DIENER e COSTA, este desenho faz parte de uma pasta de desenhos autografada por Rugendas, que pertenceu a Engelmann, dono da casa editorial que publicou a obra de Rugendas. DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil.** São Paulo: Editora Capivara Ltda, 2002.

³ BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Citado por Maria Sylvia Porto Alegre, no artigo *Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual*, in: **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**/Bela Feldman-Bianco, Miriam L. Moreira Leite (orgs.). Campinas, SP: Papius, 1998, pp. 75-112.

⁴ RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil.** Tradução Sérgio Milliet. 7ªed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: INL, 1976 (Prancha 13, da 4ª divisão).

⁵ SLENES, Robert W., “Malungu, Ngoma Vem!” África coberta e descoberta no Brasil”, in: **Negro de Corpo e Alma.** Catálogo da Mostra do Redescobrimento, realizada no Parque Ibirapuera, em São Paulo, entre abril e setembro de 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 215. (este texto foi publicado, pela primeira vez, na Revista USP, 12:48-67, 1991-2.)

⁶ Paiva, Eduardo França. **História e Imagens.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002. NAVES, Rodrigo, “Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão”, in: **A Forma Difícil. Ensaios sobre arte brasileira.** 2ª ed. São Paulo: Editora Atica S.A., 1997.

⁷ DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** Tomo Segundo. Tradução e notas Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p.14.

⁸ Para as imagens e alguns estudos sobre Thomas Ender, a referência obrigatória são os 3 volumes organizados por Robert WAGNER e Julio BANDEIRA, **Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender. 1817-1818.** Petrópolis/RJ: Kapa Editorial, 2000.

⁹ Em 1798, aos 51 anos, Vivant Denon, que havia sido conservador do gabinete de medalhas de Luis XV, acompanha a expedição comandada por Napoleão ao Egito. Durante um ano, Denon aplica-se a reproduzir os monumentos e os costumes da região. De volta a Paris, dedica-se à redação de **Voyage dans la Basse et la Haute Egypte**, publicado em Paris, em 3 volumes, por F. Buisson, ainda em 1799. Em 1802, Didot l’Ainé faria uma publicação das pranchas desta obra.

¹⁰ **L’Antiquité expliquée et représentée en figures** tornou-se uma espécie de manual para os artistas. Utilizados também no ateliê de Jacques-Louis David, um dos principais artistas e mestres franceses atuantes no período entre o final do s. XVIII e início do XIX, os volumes desta coleção continham uma grande variedade de imagens e explicações textuais de como representar símbolos e figuras antigas.

¹¹ MONTFAUCON, Bernard de. **L’Antiquité expliquée et représentée en figures.** Tomo I. Paris, 1719.

¹² SLENES, *op cit.*