

O negro na arte do século XIX: o caráter de excepcionalidade no *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* de José Correia de Lima

Enviado em:
31/05/2013

Aprovado em:
21/10/2013

Nara Petean Marino

Graduada em História
Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP
nara.leao@gmail.com

Resumo

Este trabalho procura estabelecer as relações e os diálogos que o *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana (1853-57)*, de José Correia de Lima, trava com outros retratos e com a iconografia de negros no Brasil Oitocentos, buscando abarcar as problemáticas dos estudos visuais que, por sua vez, estuda a imagem dentro de um complexo panorama, envolvendo obra, autor, circulação, instituição.

20

Palavras-Chave

Retrato, Academia Imperial de Belas Artes, Iconografia de Negros

Abstract

This study aims to establish the relations and dialogues between *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana (1853-57)*, painted by José Correia de Lima, and others portraits and the iconography of the Black in Brazil in the nineteenth century, discussing the issues that involves the visual studies, which think the image inside a complex panorama, which includes the work, author, reception, institution.

Keywords

Portrait, Academia Imperial de Belas Artes, Iconography of the Black

O *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* (figura 1), pintado pelo artista carioca José Correia de Lima em meados do século XIX, permite estabelecer relações entre arte, imagem e cultura visual, consideradas as particularidades de sua produção, circulação e recepção, na segunda metade dos Oitocentos brasileiro. Nesta ocasião, pretende-se apresentar alguns percursos de investigação,

relacionados à produção da obra – o retrato de Correia de Lima -, à circulação da imagem do retratado na forma de gravuras publicadas na imprensa e às possibilidades de diálogo entre estas e outras imagens contemporâneas, permitindo uma aproximação da cultura visual do período. O propósito de tal investigação é, através destes percursos, inserir a obra de Correia de Lima no panorama da iconografia de negros no Oitocentos e discutir o seu pertencimento ao gênero do retrato, categoria essa tão familiar ao pintor, membro da Academia Imperial de Belas Artes e artista a serviço da corte imperial.



21

Figura 1 - *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana* (1853-57)
José Correia de Lima
Óleo sobre tela, 92,5 x 72,3 cm
Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro

O diálogo travado entre uma série de imagens se constitui num ponto essencial quando se trabalha com este tipo de fontes no campo da História. As fontes visuais começam a aparecer no horizonte da disciplina a partir de uma ampliação da noção de documento, em especial a partir da década de 1960. Porém, para vários estudiosos, a imagem continua aparecendo nos estudos históricos como mera ilustração, utilizada para corroborar conclusões a que se chegou a partir de outras fontes (prioritariamente escritas). O maior problema que se apresenta aí, além do desperdício do potencial documental das imagens, é que essa utilização acaba incutindo nas imagens um sentido imanente a elas próprias, que não precisa

ser estudado. As imagens aparecem ao lado dos textos, sem qualquer referência ou comentário, e nada de essencial deriva da análise dessa imagem, como se ela estivesse lá apenas para cumprir a função de testemunha ‘muda’ do que o texto acabara de afirmar, ou ainda, para ‘distrair’ o olhar do leitor, cansado das palavras, como se a imagem não tivesse um sentido próprio a elas; ao contrário, os sentidos e os significados das imagens precisam ser ‘lidos’, tanto quanto o texto escrito, pois as imagens não têm um significado em si, imanente, mas sim, sentidos que são construídos socialmente: “é a interação social que produz sentidos” (MENEZES, 2003: 28).

Quando se ultrapassa a noção de imagem como mera ilustração, muitas vezes a história ainda se prende em “iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais” (MENEZES, 2003: 20). A História como disciplina, afirma Ulpiano Menezes, está ainda à margem dos estudos que utilizam fontes visuais e que pensam a problemática da visualidade, sendo ultrapassada, por exemplo, pela antropologia. Pouco a pouco, percebemos, no entanto, uma mudança nesse cenário; assiste-se hoje a uma valorização da imagem pelos historiadores. Paulo Knauss (2006) defende que esse interesse renovado pela imagem afeta a historiografia contemporânea, bem como uma série de outras disciplinas, uma vez que o chamado ‘estudos visuais’ está pautado na interdisciplinaridade entre a história, a história da arte, sociologia, antropologia, comunicação visual...¹

Os estudos da imagem implicam um complexo jogo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos e figuração, sendo que “cada um desses termos indica um complexo conjunto de práticas subjacentes que tornam possível a imagem e sua capacidade de conter significado” (KNAUSS, 2006: 114). No caso dessa pesquisa, tais aparatos são a Academia, o pintor, o retratado, a exposição do retrato, sua recepção etc. Essas categorias devem ser tomadas como um conjunto, e não ser pensadas individualmente. A partir desse arcabouço teórico é que se procura pensar o retrato do Marinheiro Simão. Tal retrato é uma construção visual do social, implicando aí o lugar do negro na sociedade e no imaginário dessa

¹ Esses estudos, que têm como objeto de investigação principalmente a cultura visual, começaram a se institucionalizar nas universidades norte-americanas a partir de 1989, sob a batuta de Norman Bryson, Michael Ann Holly, W. J. T. Mitchell, James Elkins e outros. Aqui no Brasil, podemos citar alguns grupos que vem ganhando destaque nos estudos com a imagem, como o grupo de pesquisa da CNPq/ANPUH, Cultura Visual, Imagem e História; o Laboratório de História Oral e Imagem, da Universidade Federal Fluminense e o Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem, da Universidade Estadual de Londrina.

sociedade. Esse imaginário, assim como a Academia e diversos outros fatores, influem num complexo diálogo com o retrato, determinando-o e sendo determinado por ele. Portanto, se faz necessário, aqui, ‘iluminar’ a obra de Correia de Lima, uma vez que se trata de um retrato um tanto ‘enigmático’, mas se faz necessário também construir novo conhecimento histórico a partir da imagem, buscando novas leituras da experiência negra no Brasil oitocentista, ou das possibilidades artísticas no âmbito da Academia.

O artista, a Academia e a Obra

Correia de Lima foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), discípulo de Jean-Baptiste Debret, e se tornou professor substituto de Pintura Histórica na Academia, em 1837. Expôs várias de suas obras – geralmente retratos da família imperial, como o *Retrato de D. Teresa Cristina* (figura 2) – nas Exposições Gerais da Academia, desde sua primeira edição, em 1840. Essas Exposições começaram quando o então diretor da Academia, Félix-Émile Taunay, conseguiu que as exposições particulares, que vinham ocorrendo desde a exposição realizada por Debret, em 1829, se transformassem em públicas. O pesquisador Donato Mello Júnior (1975) destaca que a maioria de D. Pedro II marcou uma nova fase na Academia, que teve ao longo do Segundo Reinado, 26 exposições, sendo a última realizada sob a monarquia em 1884. Expunham suas obras professores e alunos da Academia e muitos estrangeiros.

23



Figura 2 - *Retrato de D. Teresa Cristina*, ca. 1843

José Correia de Lima

óleo sobre tela 75 x 60 cm

Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MinC (Petrópolis, RJ)

As exposições eram gratuitas (com exceção da de 1884, cuja entrada foi paga), o que estimulava a participação do público e a incipiente crítica de arte. Os catálogos começaram a aparecer apenas na década de 1860; até esse momento, eram publicados como um adendo das *Notícias da Academia de Belas Artes*. Essas exposições não movimentavam a venda das obras; não havia verba destinada especificamente para aquisições, e por vezes o diretor da Academia ou o próprio artista sugeria a venda, o que nem sempre ocorria. Boa parte das compras era feita pelo imperador, com verbas ‘particulares’: o famoso ‘imperial bolsinho’. Havia nas exposições um predomínio da pintura sobre a escultura, gravuras, projetos de arquitetura ou objetos industriais, e dentro da pintura predominavam o retrato, a paisagem, composições históricas de inspiração greco-romana, religiosa ou da história do Brasil. Um fato curioso é que os retratos eram exibidos sem identificação do personagem e as paisagens não continham sua localização. As pinturas históricas, no entanto, eram acompanhadas de longas explicações sobre a obra e sobre o momento histórico representado.

24

O gênero que predominava nas exposições era o retrato, gênero esse que predominava também na obra de Correia de Lima. O pintor recebeu elogios e prêmios nestas exposições, e também severas críticas. Na primeira exposição da Academia, expôs vários retratos, como uma figura de João Cândido dos Santos como *Otelo*, outro do Marquês de Paranaguá, Senador Francisco Vilela Barbosa. Um cronista no *Jornal do Commercio* elogiou a harmonia de suas obras, as cores vivas e a semelhança do retrato com o modelo original (MELLO JÚNIOR, 1975: 214). Na exposição seguinte, em 1841, recebeu uma condecoração, e na de 1842, sua obra *Magnanimidade de Vieira* foi assim apreciada por um cronista anônimo do *Jornal do Commercio*: “paramos com prazer perante esta bela página heroica que na exposição passada mereceu uma decoração [sic] ao autor” (MELLO JÚNIOR, 1975: 225). Em 1849, foi duramente criticado por Manuel de Araújo Porto Alegre pelo retrato de Sua Majestade o Imperador, que, “como semelhança é uma calamidade (...) há velos em tudo, incerteza nos contornos, debilidade no claro-escuro e tristeza na harmonia” (MELLO JÚNIOR: 1975: 251-2). No ano seguinte, recebeu também uma crítica severa ao seu *Retrato do Maestro Francisco Manuel da Silva e suas enteadas*, de um cronista anônimo no *Jornal do Commercio*:

Composição com retratos. Presidiu a este quadro a desgraçada influência da escola fria e sistemática de Davi. É um grupo piramidal, combinado, sem inspiração de que é verdadeiramente

natural. A figura principal, com vestido cor de rosa, não está a prumo (...) As cabeças estão mal adaptadas, as mãos mal acabadas, os contornos indecisos, a cor encarvoeirada. Deve-se todavia confessar que o artista mostrou grande talento na pintura do livro de música que está sobre o piano (MELLO JÚNIOR, 1975: 256-7).

Quando falamos em crítica de arte, nesse momento, não podemos pensar que se trata de uma crítica mediadora entre a obra e o público, quando a arte já não apresenta um caráter de evidência, crítica essa que foi se consolidando na modernidade. Não podemos esquecer que a arte praticada na Academia Imperial de Belas Artes em meados do século XIX se fundamentava na concepção clássica, segundo a qual “o belo é a manifestação evidente (que é visível) das ideias perfeitas (...) a arte, para tornar-se uma atividade superior, deve buscar a perfeição, buscar o belo, a harmonia” (SILVA, 2002: 47). Sendo assim, a preocupação dessa crítica, que era mais um comentário feito, não por pessoas especializadas, mas por pessoas que circulavam nos ambientes artísticos da cidade, era buscar na obra observada se os preceitos estéticos neoclássicos estavam sendo seguidos, tais como a harmonia e a semelhança com o real. Essa crítica não buscava mediar, mas julgar se a obra era bela e, portanto, passível de ser admirada.

25

Essa crítica vai se modificando ao longo do século XIX e, quando lemos os comentários de Gonzaga-Duque, em seu livro *Arte Brasileira*, de 1888, que também desfere críticas severas a Correia de Lima, já percebemos uma preocupação com a capacidade da arte de expressar a ‘alma’ do artista. Para ele, as obras de Correia de Lima são frias; “nada exprime”, suas linhas são duras e ásperas, as cores, opacas. “Não se encontra a alma de um artista” (GONZAGA-DUQUE, 1995: 103). Importante ressaltar que tanto as críticas contemporâneas a Correia de Lima, quanto as posteriores, tais como a escrita por Gonzaga-Duque, apontam imperfeições na obra do artista; de uma forma ou de outra, segundo um ou outro critério, os trabalhos de Correia de Lima não são bem vistos pela crítica.

Correia de Lima não teve tempo de expor o retrato do Marinheiro Simão, por conta de um hiato nas exposições da AIBA. Augusto Müller o expôs em 1859, quando Correia de Lima já era falecido há dois anos. A 12ª Exposição ocorreu em 1852 sob a batuta de Taunay, que permaneceu na direção da Academia até 1854. Durante sua gestão, as exposições foram realizadas em quase todos os anos. Em maio de 54, o diretor passou a ser Manuel de Araújo Porto-Alegre, que permaneceu no cargo até 1857. De acordo com Mello Júnior (1975), não se sabe o motivo

pelo qual Porto-Alegre não realizou nenhuma exposição durante o período em que esteve à frente da AIBA. A partir de 1857, a direção ficou a cargo do médico Tomás Gomes dos Santos, que realizou a 13ª Exposição Geral no dia 15 de março de 1859, na qual o *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* foi exibido.

A obra e seu contexto

Simão, original de Cabo Verde e, segundo a *Revista Estrangeira*², livre, era marinheiro e foi responsável por salvar 13 pessoas do naufrágio do vapor Pernambucana, que saiu no dia 6 de outubro de 1853 do Rio Grande do Sul, com destino ao Rio de Janeiro, tendo naufragado já nos primeiros dias da viagem. Seu feito rendeu-lhe destaque na imprensa da época, como na *Marmota Fluminense*, *Diário do Rio de Janeiro*, e na *Revista Estrangeira*.

O retrato pintado por Correia de Lima difere bastante da iconografia na qual o negro costumeiramente aparece, produzida no Brasil até aquele momento. Um dos temas que mais se faz presente na iconografia de negros, como destaca Boris Kossoy (1994), é o mercado de escravos, nos quais os protagonistas eram os comerciantes, os compradores e os escravos, como na litografia de Johann Moritz Rugendas, *Mercado de escravos* (figura 3). Outro tema bastante frequente eram as relações entre senhor e escravo, como nas famosas litografias de Jean-Baptiste Debret. A figura 4 é uma famosa aquarela de Debret, que muitos de nós nos lembramos dos livros didáticos do tempo de escola, na qual aparece um feitor, negro, castigando um escravo no pelourinho.

26

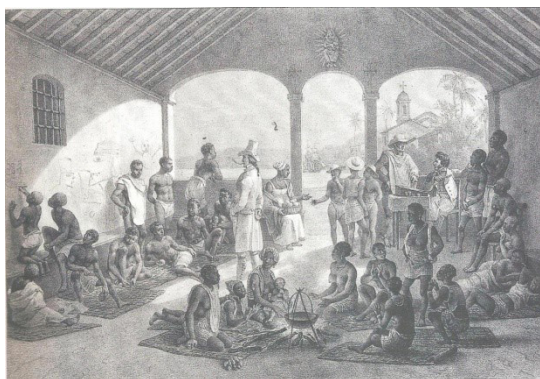


Figura 3 - *Mercado de escravos*
Johann Moritz Rugendas

2 A *Revista Estrangeira* é uma revista portuguesa que abarca os anos de 1853 a 1862.

Litografia , 1835 - *Viagem Pitoresca ao Brasil*

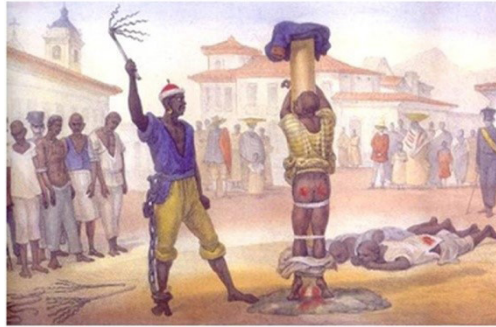


Figura 4 - *Pelourinho*
Jean-Baptiste Debret
Litografia, 1835

Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, vol. 2.

A temática recorrente do trabalho se destaca também no gênero chamado “costumbrismo” (ou pintura de tipos e costumes, como fica mais conhecida no Brasil), numa tipologia de trabalhos tanto no campo como na cidade. Além dos conjuntos iconográficos oferecidos pelos já citados Debret e Rugendas, que trazem aspectos diferenciados dessa temática, são famosas as ‘figurinhas’ de Joaquim Cândido Guillobel, nas quais os negros são representados em diversos ofícios, como em *Negro Vendedor Ambulante Tocando Berimbau* (figura 5), ou as imagens de Joaquim Lopes de Barros, em que figuram a *Quitandeira*, ou o *Preto vendendo bonecas* (figura 6), sendo bastante clara a exposição dos negros como *tipos*.

27



Figura 5 - *Negro Vendedor Ambulante Tocando Berimbau* , ca. 1814
Joaquim Cândido Guillobel
aguada e aquarela sobre papel
19,2 x 12

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Figura 6 - Preto vendendo bonecas
 Joaquim Lopes de Barros
 Litografia, 1840-1841
Costumes do Brasil
 Fonte: Biblioteca Nacional Digital

28

A representação tipológica das etnias negras está presente na obra de diversos pintores, como, novamente, em Rugendas, em *Escravos de Benguela e Congo* (figura 7) e Debret, em *Escravas negras de diferentes nações* (figura 8). Esse enfoque constitui outro tipo recorrente de registro da população negra no Brasil durante a primeira metade do século XIX. Nestas aquarelas, os negros aparecem como tipos representando sua origem africana – pretos de Angola, pretos do Congo, etc. Mas, para além dessa identificação tipológica da população negra, que os destitui de toda e qualquer força ativa, podemos identificar outras formas de representação, como aquelas em que os negros aparecem cultivando hábitos próprios, geralmente dançando, em que se nota marcadamente o traço sensual e grotesco, uma vez que os viajantes, os homens brancos e “civilizados” muitas vezes interpretaram as “manifestações culturais dos negros como primitivas, excêntricas e esquisitas” (KOSSOY, 1994: 149).

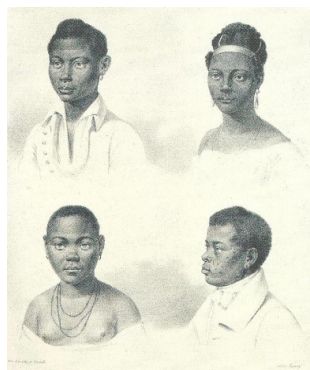


Figura 7 -
Escravos de Benguela e Congo
 Johann Moritz Rugendas
 Litografia, 1835
Viagem Pitoresca ao Brasil.



Figura 8 - *Escravas negras de diferentes nações*
Jean Baptiste Debret
Litografia, 1835
Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, v. 2

Tais eram, em linhas gerais, os formatos mais recorrentes entre a representação iconográfica dos negros naquele momento, em geral associada à produção de livros de viagens organizados por estrangeiros em suas passagens e estadas no país. Nas obras dos viajantes aqui apresentados, o que se coloca é a observação do *outro* e a coleta de informações de um lugar *exótico*. “Os séculos XVIII e XIX caracterizam-se pela preocupação com o progresso científico, com a coleta de dados e a divulgação do conhecimento”. Estes observadores do XIX tornam-se então observadores do *outro* e da natureza, registrando e documentando suas viagens explanatórias. Registrando a *diferença*, confirmando daí sua identidade de homem branco europeu. “Nesse sentido, a iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da *imagem do outro*, apresentada como novidade” (KOSSOY, 1994: 18-9).

O retrato do Marinheiro Simão parece, então, não dialogar com nenhuma dessas imagens produzidas por viajantes. Primeiramente, devemos destacar que a obra de Correia de Lima foi produzida no âmbito acadêmico. A Academia é caracterizada por uma estreita relação com o poder oficial e se constitui num espaço de discussão intelectual da arte, se colocando como um lugar de formação moral e intelectual do artista. A arte, nesse sentido, deveria ser *racional*, fundada no princípio de beleza ideal e absoluta, contendo uma preocupação fundamental com a perfeição. Uma arte com decoro, harmonia e moralizante, transmitindo valores morais edificantes (LIMA, 1994: 49). A tela do Marinheiro Simão é um exemplo contemporâneo de heroísmo, de virtude; seu retrato perpetua a virtude e os valores morais.

O gênero por excelência da arte praticada no interior da AIBA era a pintura histórica, visto como superior no Brasil Império por englobar os gêneros retrato, paisagem e natureza morta. Tal gênero, de acordo com Dawn Ades (1997), se enraizou nas Américas, tanto espanhola como portuguesa, misturando tradicionais temas europeus com significações modernas e americanas, sendo utilizado para defender ideologias, como já ocorria na Europa, a fim de consolidar certos regimes políticos. Além disso, segundo ela, a arte realizada à época em que as nações latino-americanas proclamaram as independências, é vista como uma importante testemunha e colaboradora do processo da construção da identidade nacional, exaltando líderes nacionais. A pintura de história tinha como função, além de transmitir valores morais e edificantes segundo os preceitos da pintura neoclássica, ensinar ao público a história do país, elencando os heróis nacionais e seus feitos gloriosos. Assim, os temas se circunscrevem na história colonial, no índio idealizado como herói nacional, o episódio da expulsão dos holandeses, a Guerra do Paraguai e a Independência do Brasil, proclamada pelo herói D. Pedro I. A escravidão ficava de fora da pintura de história (CHRISTO, 2009). Ao negro cabia a iconografia de viajantes, e não a pintura de história praticada no interior da Academia.

30

O ensino na Academia baseava-se “no atelier, partindo-se da cópia de estampas ou de modelos e onde os discípulos aprendiam sob a influência de um Mestre (...) assimilando regras de composição, proporção e cores, de acordo com princípios tornados clássicos” (MELLO JÚNIOR, 1975: 207). Esse ‘academismo’ é descrito como resistente a inovações. No caso do Brasil, a inovação parecia teimar em acontecer. Enquanto na Europa, movimentos de vanguarda entravam em cena em meados do século XIX, na Academia brasileira prevaleceu ainda até o final do século a estética neoclássica. O ensino se completava com os chamados “prêmios de viagem”, no qual o aluno ganhava uma bolsa de estudos em Paris ou Roma, reiterando a Europa como “a Meca das artes” (ADES, 1997: 28). Por esses motivos, não é possível investigar os sentidos da obra de Correia de Lima, em especial o retrato aqui focalizado, sem atentar para os condicionantes acadêmicos de sua produção ou, considerando que o retrato tenha resultado de uma encomenda fora dos muros da Academia, o peso da tradição acadêmica sobre a prática artística de Correia de Lima. De todo modo, o fato de o retrato ter sido elaborado por um artista profundamente engajado na estrutura acadêmica nos diz muito a respeito de seu lugar na iconografia de negros no Brasil oitocentista.

Outro fator que afasta a pintura de Correia de Lima da iconografia de negros,

tal como majoritariamente compreendida, é o próprio personagem de Simão. Ele não é escravo, e, portanto foge à representação em que o negro costumeiramente aparece, ainda quando a imagem se refere a negros livres ou libertos. Tampouco ele está disposto como um *tipo*. Nos tipos, em momento algum os negros tem sua própria identidade; são pretos do comércio e o que os distingue um do outro são os produtos que põem à venda. Nenhum deles jamais tem nome. O retrato de Correia de Lima leva o nome do negro no título: Simão. Diferentemente das outras imagens, o retrato do marinheiro nos permite conhecer seu nome, atribuir-lhe uma identificação. Sabemos quem é esse negro: é marinheiro e se chama Simão. Ademais, importante ressaltar: é um *retrato*.

O retrato é comumente associado à nobreza ou a segmentos sociais privilegiados nos diferentes contextos históricos, e carregado de sentido simbólico, tanto na postura do retratado, como em seus gestos e acessórios. É comum vermos retratos de reis ao lado de seu trono com cortinas pesadas e colunas luxuosas, e um fiel cão de caça ao lado, associado à atividade masculina de caça; assim como é comum vermos as damas e seus pequenos cães domésticos, símbolo de fidelidade. Os retratados eram pintados em suas melhores e mais características vestimentas, em poses que destacam seu melhor comportamento, e todo o conjunto do ‘cenário’ contribui para criar uma ‘aura’ em torno do retratado, a fim de construir uma imagem positiva de sua pessoa. Exemplar, nesse sentido, é o retrato de Luis XIV, pintado por Rigaud (figura 9). Nele, o rei está envolto por pesadas cortinas e tecido luxuosos, sendo que seu manto – e o tecido da cadeira – está repleto da flor de lis, símbolo da monarquia francesa.

31



Figura 9
Louis XIV - 1701
Hyacinthe Rigaud
Museu do Louvre

O marinheiro Simão é também retratado com atributos típicos do gênero do retrato em duas gravuras publicadas na imprensa da época: na *Revista Estrangeira*, de autoria desconhecida (figura 10), e na *Marmota Fluminense*, litografada por Louis Thérrier (figura 11). A gravura impressa na *Marmota Fluminense* foi publicada no dia 11 de novembro de 1853, pouco tempo depois da primeira notícia sobre o naufrágio, publicada no *Jornal do Commercio* e no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 25 de outubro.



Figura 10- Gravura do *preto Simão, salvador dos naufragos da Pernambucana* *Revista Estrangeira*, Lisboa, 1853 – 1862



Figura 11- Gravura de *Simão* *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1853

A gravura de Simão, conforme a teoria de Walter Benjamin (1955), difere do retrato de Correia de Lima por uma questão fundamental: o aqui e o agora da obra de arte. O retrato exposto no Salão de Belas Artes, em 1859, é uma imagem única: a obra de arte é uma existência única. A gravura, por outro lado, existe para ser reproduzida; não tem o aqui e agora da obra de arte, não tem a sua *aura*. Esta reprodução técnica, no entanto, não se constitui como uma falsificação; ao contrário, possui uma autonomia própria, e um propósito diferente da obra de arte, uma vez que ela libera a imagem do domínio da tradição, e atualiza a obra a cada reprodução. A gravura reproduzida, diferentemente da pintura a óleo exposta em salões, não ocorre uma única vez: sua ocorrência se dá em massa.

A circulação dessas gravuras pode ocorrer de forma avulsa ou impressa em periódicos, como é o caso das gravuras do marinheiro Simão. Os jornais ilustrados começaram a aparecer ainda no início do século XIX, com a utilização da técnica da litografia, inventada em 1796 pelo alemão Alois Senefelder. As ilustrações foram ganhando força, e a imagem reproduzida cada vez mais fazia parte da realidade brasileira. Enquanto “a pintura, por seu caráter único e valorização como obra de arte, foi usada como elemento de distinção e prestígio pela elite”, a “gravura, por sua capacidade de multiplicação da imagem, serviu como ferramenta útil ao Estado, não só ao Brasil, mas também na Europa” (SANTOS, 2008: 103-4). Pouco a pouco, após o período da Regência, a imagem relacionada ao Estado foi dando espaço às imagens que representam o cotidiano.

Em consequência desse uso generalizado, a gravura vulgarizou o consumo da imagem, e seu relativo baixo custo tornou-a um importante instrumento de comunicação, sobretudo por garantir que a mesma informação pudesse ser repetida um incontável número de vezes, exatamente da mesma forma. Essa característica da imagem gravada servia tanto aos interesses do Estado quanto da sociedade. O acesso à imagem se popularizava (SANTOS, 2008: 104).

Podemos imaginar, consideradas as observações acima, que a imagem do marinheiro Simão tenha encontrado, em sua circulação gravada, um lugar de destaque na experiência visual da sociedade da época, acostumada a encontrar na imprensa referências aos eventos de repercussão contemporâneos. É preciso, então, conjugar sua visibilidade social com as estrutura interna das imagens. As gravuras do marinheiro Simão publicadas na *Marmota* e na *Revista Estrangeira* apresentam-no em trajes elegantes

e pose austera. Ao comparar estas gravuras com o retrato pintado por José Correia de Lima, não podemos deixar de notar a escolha de Correia de Lima por nos apresentar Simão com trajes de marinheiro e, assim, enfatizar o feito que o teria conduzido à condição de “retratável”. Neste caso, a alusão ao acontecimento histórico do naufrágio é explícita, o que não acontece nas gravuras. O historiador da arte Rafael Cardoso (2008) apresenta uma hipótese para a gravura publicada na *Marmota Fluminense*. Com a notícia do ato heroico do marinheiro, o tipógrafo Francisco de Paula Brito escrevera um artigo no periódico contando o heroísmo de Simão. Seu artigo encerrava com a frase: “daremos, com o próximo número, o retrato deste Herói”. E, de fato, no dia 11 de novembro, a gravura de Simão aparece na primeira página do jornal. Buscando compreender os caminhos percorridos pela imagem, Cardoso procura entender o que significaria, em 1853, Paula Brito ter mandado “tirar um retrato”, supondo que a imagem fotográfica poderia ter servido de modelo para a gravura.. O daguerreótipo começou a ser comercializado no país em 1842, e era utilizado, sobretudo, para retratos de gente da elite. Começou com o próprio imperador D. Pedro II, provavelmente, como coloca Renata Santos (2008), o primeiro daguerreotipista do Brasil. A partir da década de 1850, a fotografia com o negativo de vidro e cópia em papel barateou os custos, mas continuou sendo uma atividade restrita à elite. Portanto, esse “retrato” mandado tirar por Paula Brito, não era fotográfico. Geralmente, as imagens publicadas nos jornais percorriam o seguinte caminho: o editor do periódico providenciava o desenho e a gravação da cena, feita pelo mesmo artista ou não, atribuía à imagem uma legenda e encaminhava sua impressão (SANTOS, 2008: 115). Cardoso, no entanto, corrobora que o mais comum era “mandar fazer uma gravura a partir de um desenho ou uma pintura” (CARDOSO, 2008: 50), o que o leva a levantar a hipótese de que a gravura teria sido feita a partir do retrato pintado por Correia de Lima, produzido, segundo Cardoso, justamente para este propósito.

No retrato, Simão aparece com a camisa aberta, segurando uma corda, fazendo referência à embarcação. O céu atrás dele é tempestuoso. De acordo com Luciano Migliaccio, “apesar das incongruências anatômicas e da dureza na representação da epiderme e do tecido, sobretudo no colarinho da camisa aberta, nota-se nesse primeiro retrato heroico de um afro-brasileiro uma entoação romântica no céu tempestuoso e no olhar carregado de uma profunda e triste humanidade, algo que ultrapassa tudo o que de convencional o pintor tinha produzido até então para a Corte” (MIGLIACCIO, 2000: 88-9).

Para Cardoso, a frágil execução deste retrato é um indicador de que ele foi feito às pressas. Entre a primeira notícia do naufrágio, publicado no *Jornal do*

Commercio, e a publicação da gravura na *Marmota Fluminense* decorreram-se cerca de dez dias! O autor, entretanto, atenta para a possibilidade de Paula Brito ter tido notícia do naufrágio, ocorrido no dia 09 de outubro, antes de sua publicação no jornal, no dia 25. Um aspecto que favorece a hipótese de Cardoso é o “foco quase exclusivo no rosto do retratado, reduzindo todo o resto a um esboço primário com mero intuito de preencher a composição” (CARDOSO, 2008: 52). No entanto, ele mesmo oferece os argumentos que contradizem sua hipótese. O tamanho da tela é relativamente grande para que o retrato fosse apenas modelo para uma gravura publicada em jornal; além do mais, a pintura a óleo era cara demais para que fosse utilizada apenas para esse propósito, e como já mencionamos, uma vantagem da gravura era justamente seu baixo custo. O que permite a formulação de tais hipóteses é o mistério quanto à data específica desse retrato. Correia de Lima faleceu em 1857, antes de poder expor seu retrato, o que só ocorreu em 1859.

No que se refere ao estudo mais amplo sobre a obra, a questão acima apresentada é um dos aspectos a considerar (saber se ela foi ou não o modelo para as gravuras que circularam em meios impressos). Outro caminho que certamente permite compreender seus múltiplos significados é procurar pelos diálogos travados pela obra de Correia de Lima com outros retratos. De acordo com Renata Bittencourt (2005), em sua dissertação de mestrado sobre o retrato anônimo *A Baiana*, o Simão pintado por José Correia de Lima denota bravura, virilidade, de modo dignificante, como atestam os pressupostos neoclássicos da pintura pedagógica, que pretende realmente ensinar valores éticos. Ela compara essa obra com o *Retrato de Cinqué* (figura 12) de Nathaniel Jocelyn. Cinqué era um dos três africanos trazidos a bordo do *Amistad*, com destino a Cuba, que liderou um motim e tentou voltar à África a nado. Sem sucesso, o grupo foi levado à corte nos Estados Unidos, que decidiu pela sua liberdade. O retrato de Cinqué mostra o escravo à frente de um cenário africano, cujo céu se assemelha ao retrato pintado por Correia de Lima. Ademais, Cinqué traz na mão um bastão de bambu, o que remete à sua origem, e também a um cetro, atributo de sabedoria e autoridade. De acordo com Bittencourt, ambos os retratados exibem as feições serenas de um heroísmo modesto.



Figura 12 - *Retrato de Cinqué* (1840)
Nathaniel Jocelyn

Óleo sobre tela. New Haven Colonial Historical Society, New Haven.

36

Outro retrato que parece dialogar intensamente com a obra de Correia de Lima é o retrato de *Manuel Correia dos Santos, Mestre de Sumaca* (figura 13), pintado por Augusto Muller e exibido na primeira Exposição da AIBA, em 1840. Muller, assim como Correia de Lima, também foi discípulo de Debret, e era professor de Paisagem na AIBA. Como vemos no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879 (figura 14), Manoel Correia dos Santos era um mestre de sumaca que sofreu um naufrágio em 1839, em Santa Catarina, e sobreviveu; seu retrato foi encomendado pelo Governo Imperial ao pintor Augusto Muller. Nesta obra, que foi bastante elogiada, o personagem aparece de tronco nu, longe de qualquer conotação solene, se assemelhando bastante ao *Retrato do Marinheiro Simão*. Aliás, como destaca Rafael Cardoso, “exposto na Sala 10 – que concentra trabalhos de pintores brasileiros contemporâneos – o retrato de Simão teve como vizinho o Retrato do mestre de sumaca Manuel Correia dos Santos, de autoria de Augusto Muller (...) a colocação da tela de Muller ao lado do trabalho de Correia de Lima soa intencional” (CARDOSO, 2008:47-8). Ambos são retratos de homens do mar que sofreram um naufrágio, estão dispostos com o tronco nu, tendo ao fundo um céu tempestuoso.



Figura 13 - *Manuel Correia dos Santos, Mestre de Sumaca* (1839)
Augusto Müller
Óleo sobre tela, 80,8 x 64,7 cm
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

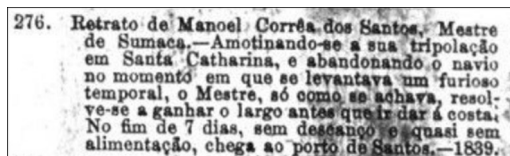


Figura 14 - Trecho da página 34 do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879.
Fonte: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf>.

A referência a outras obras de arte não era um aspecto negativo nesse período. Como defende Jorge Coli (1999), acostumados que estamos com o conceito de originalidade que a chamada arte moderna nos trouxe, acabamos por enxergar a referenciação de modelos como cópias. Ao contrário, o ensino nas academias de arte se dava justamente através da cópia de modelos. Joachin Le Breton, idealizador da Academia Imperial de Belas Artes, propunha, entre outras coisas, que os professores enfatizassem o aprendizado a partir da cópia de modelos antigos e ao vivo (LIMA, 1994); segundo Dawn Ades, o primeiro presidente da Royal Academy de Londres, Sir Joshua Reynolds, em seus discursos durante os anos 1769 e 1790, defendia que “boa formação era aquela que fazia o aluno copiar obras de mestres do passado” (ADES, 1997: 30). A originalidade não estava posta; a citação, ao contrário, era um dever. Desta forma, podemos observar que a semelhança dos retratos pintados por Correia de Lima e Augusto Muller não era

casual, coincidência, ou, ainda, cópia, mas sim, que um retrato de um marinheiro estava possibilitado segundo modelos definidos, dentro de uma iconosfera na qual participavam os dois artistas.

Considerando o exposto até o momento, estabelecendo o diálogo entre as imagens, é possível concluir que o *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* se aproxima muito mais de outros retratos do que propriamente da iconografia de negros. Não podemos afirmar, no entanto, que o fato de Simão ser negro não tenha importância; afinal, estamos falando de meados do século XIX, quando a escravidão estava longe de terminar. Mas o Marinheiro Simão é lembrado por seu ato heroico, e, portanto, mereceu um lugar de destaque entre a elite da época. O Marinheiro Simão foi merecedor de ser celebrado em uma tela, pois salvou treze pessoas da morte. Esta motivação histórica vai ao encontro do que Lúcia Guimarães afirma sobre o espaço reservado às minorias na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que apareciam quando defendiam os interesses da metrópole. No artigo, a autora cita o caso do negro Henrique Dias, que ajudara na expulsão dos holandeses em Pernambuco (GUIMARÃES, 1995: 522-3), sobre o qual se escreveram várias páginas na Revista do IHGB.

38

Destaque na imprensa da época, digno de notícias, gravuras e até poemas em seu nome, Simão conquistou um lugar na iconosfera dos retratos dos Oitocentos. É razoável, portanto, dizer que a motivação para a produção desta obra foi justamente o ato heroico do marinheiro. Apesar de o Marinheiro Simão ser famoso na época, seu retrato foi exposto com uma série de “explicações”, conforme destaca Cardoso (2008). Como mencionado anteriormente, os retratos expostos nos Salões de Belas Artes não eram geralmente acompanhados de identificação do personagem retratado, da mesma forma que as paisagens também não eram identificadas. Já as pinturas históricas vinham acompanhadas de longas explicações. Portanto, é curioso que o retrato de Correia de Lima tenha sido acompanhado de tantas explicações sobre o personagem, inclusive no catálogo. A figura 15 é o trecho do catálogo da Exposição de 1879, na qual o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão foi novamente exposto, onde lemos a explicação de quem é a figura de Simão, talvez, justamente, para explicar ao público da Exposição o porquê de um negro estar figurando entre os demais retratos. No entanto, a explicação que acompanha o retrato do marinheiro Simão pode ser comparada à explicação que também acompanha o retrato do Mestre da Sumaca, de Muller. E, novamente, a tela pintada por Correia de Lima ganha novos significados, ao distanciar-se da problemática do negro e aproximar-se do retrato do também marinheiro Manoel Correia dos

Santos.

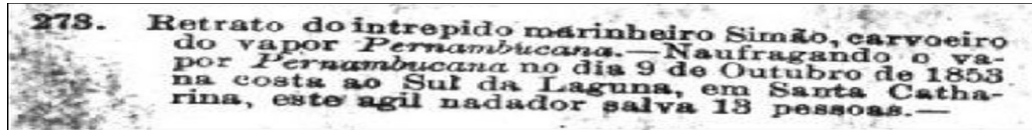


Figura 15 - Trecho da página 33 do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879.
Fonte: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf>.

Referências Bibliográficas

ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. 2005. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, Campinas, 2005.

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2008.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retratos e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. In *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 185, n. 740, nov/dic.2009.

Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/386>.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In: *O Brasil redescoberto*. Catálogo da exposição no Paço Imperial do Rio de Janeiro, set. - nov. 1999.

GONZAGA-DUQUE, Luis. *A Arte Brasileira*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 1995.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Debaixo da imediata proteção de Sua

Majestade Imperial: o IHGB (1838-1889). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: 156 (388), jul./set. 1995.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura* (Uberlândia), v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

KOSSOY, Boris. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. 1994. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, Campinas, 1994.

MARMOTA FLUMINENSE. *Jornal de modas e variedades*. Rio de Janeiro; Empresa Typographica Dous de Dezembro. Impressões da Casa Imperial, 11 de novembro de 1853, n. 417. Disponível em < http://memoria.bn.br/pdf/706906/per706906_1853_00417.pdf>.

MELLO JÚNIOR, Donato. As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In *CHSR. Com. Hist. Art*. Rio de Janeiro : IHGB, 1975.

40 MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: *Arte do Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879. Rio de Janeiro, Typographia de Pereira Braga & C. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf>.

REVISTA ESTRANGEIRA. Lisboa, Typographia de Castro & Irmão, 1853-1862. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=tK8iAQAAIAAJ&pg=PA186&lpg=PA186&dq=o+marinheiro+sim%C3%A3o&source=bl&ots=ejOs-5ujiX&sig=7fJNSTHBSa47PAw6vI1eZaCuy3Q&hl=pt-BR&ei=3ojIToy5-Mcqs8Abqptz8Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CDQQ6AEwBg#v=onepage&q=o%20marinheiro%20sim%C3%A3o&f=false

SANTOS, Renata. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008.

SILVA, Úrsula Rosa. A Fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. PUCRS, 2002.