

OS SÍMBOLOS DA RAÇA: O CORPO E A QUESTÃO ÉTNICA NA ARTE ACADÊMICA BRASILEIRA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Richard Santiago Costa¹

A fusão de etnias e culturas no Brasil encontra-se intimamente entrelaçada com a escrita de sua história, dos primórdios da colonização aos nossos dias. De fato, a miscigenação transforma-se em um dos pilares norteadores de toda forma de se pensar o país em suas diversas esferas: cultural, econômica, política e social. Nosso recorte temático debruça-se sobre o emprego e reflexão da estrutura étnica brasileira no campos das artes plásticas, em especial no âmbito da pintura acadêmica da segunda metade do século XIX. Entretanto, o ponto de partida dessa comunicação localiza-se algumas centenas de anos antes, mais precisamente na primeira metade do século XVII. A primeira representação vultosa dos homens e mulheres que habitavam o litoral brasileiro dar-se-ia pelos pincéis do exímio retratista holandês Albert Eckhout, um dos artista que compunha a comitiva do conde Maurício de Nassau, governador do chamado Brasil Holandês subordinado à Cia. Das Índias Ocidentais. Aqui desembarcando em 1637, Eckhout, sob os auspícios de Nassau, teria a incumbência de retratar em grande formato os tipos brasileiros que estruturavam a pirâmide racial do Brasil colônia. Assim, a partir de 4 pares de telas que correspondiam a 4 casais de diferentes etnias, Eckhout empregava, não sem intenção, o nobre gênero do retrato em grande formato para perpetuar um recorte significativo da população nordestina na memória e no imaginário do mundo. Não é exagero falarmos em “imaginário do Novo Mundo” uma vez que tais telas, e tantos outros desenhos e paisagens não só de Eckhout, como também de Frans Post, conheceram uma ampla audiência, principalmente no contexto monárquico europeu.

Assim, o casal de índios Tarairiu correspondia ao estágio primitivo de nossa população, os elementos autóctones embrutecidos, praticantes da abominável antropofagia, guerreiros velozes e cruéis. O dado pitoresco dos membros decepados, segurados com naturalidade pela indígena, dão o tom documental que Eckhout procurava empregar em suas pinturas: tão importante quanto a arte é o documento, o registro etnográfico e a vontade indomável de registrar e documentar o mundo. Ao casal Tupi correspondia os efeitos da primeira civilização, um estágio intermediário entre a barbárie do indígena natural e os mestiços. A docilidade da mulher tupi que carrega seu filho no colo demonstra um instinto maternal acolhedor, a receptividade ao novo e o elo doméstico. Ao homem Tupi cabe prover a família, construir ferramentas e trabalhar o solo. A mulher mameluca, uma clara referência às alegorias dos continentes que grassavam pelo mundo desde o século XVI, corresponde a um estágio ideal, a junção da beleza e sensualidade nativa ao decoro da mulher branca que se veste. Por seu turno, o homem mestiço que empunha armas e se assemelha fisionomicamente ao homem europeu liga-se à lealdade dos capitães do mato, homens de confiança dos colonizadores, figuras mestiças sem um lugar muito definido na hierarquia social, nem indígenas, nem negros, nem brancos. Por fim, o casal africano demonstra as raízes profundas do projeto comercial da Cia. Das Índias Ocidentais, seus tentáculos que se projetam para todos os continentes conhecidos, a riqueza que se traduz em mão de obra escrava. No entanto, Eckhout não retrata escravos esfarrapados ou embrutecidos pela violência e exploração: seus negros são homens e mulheres altivos, figuras hercúleas, adornadas e dignamente representadas. Não há dúvidas de que tais pinturas correspondem a um amplo elogio à miscigenação no Brasil, elogio que se espraia para o governo sólido e próspero do conde de Nassau, que se traduz por ciclos de fertilidade, a um só tempo do homem e da terra.

¹ Mestre e doutorando em História da Arte no programa de pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp. Pesquisa financiada pela FAPESP.

Saltamos no tempo e chegamos a um outro ciclo alegórico tendo a população brasileira como mote. No raiar do século XIX, já sob os primeiros efeitos dos artistas franceses entre nós, surge a arte de Francisco Pedro do Amaral, artista emblemático na transição de certa tradição colonial pictórica para os ares neoclássicos que tomariam conta da arte advinda da incipiente Academia Imperial de Belas Artes. Do ciclo composto pelas alegorias dos continentes, originalmente destinados ao Palacete do Caminho Novo, interessa-nos a imagem dedicada às Américas. A mulher indígena, a despeito de suas feições eminentemente brancas, situa-se timidamente em meio a uma paisagem tropical. Possui vestimentas genéricas, adornos que a tipificam como uma índia, mas nada que sugira um estudo ou cuidado aprofundado de Amaral no que tange aos aspectos típicos da vestimenta indígena. Com um semblante tranquilo, a americana segura uma ave típica da região, uma marca local reforçada pela natureza morta composta por frutos no canto inferior esquerdo da composição e frondosas árvores, dentre elas a bananeira. Não há dúvidas de que mais representativos do continente americano são os componentes da paisagem do que a própria personificação da América: Amaral vacila ao construir sua alegoria, parece esvaziá-la intencionalmente de suas características peculiares, tornando-a muito mais uma mulher branca europeia do que uma indígena americana. Com efeito, sua composição reforça e faz ecoar a imagem de uma América branca, por assim dizer, ainda que dominada pela natureza hercúlea que a diferencia de outra parte do mundo. Se comparada às índias de Eckhout, a de Amaral soa artificial, uma quase caricatura do continente.

Vencendo a primeira metade do século, é flagrante que boa parte da produção indianista de nossos artistas se situe a partir de então. Após a subida de d. Pedro II ao trono, ganha relevo o projeto nacionalista assentado sobre a figura indígena, considerado o elemento nacional por excelência, o dono da terra, a célula primeva da população brasileira. Aproveitando-se dos ventos que sopravam da literatura trazendo o frescor do indianismo literário, gênero de crescente popularidade entre nós desde a década de 1830, as artes visuais passavam a adotar o mote nacionalista advindo das florestas. O aparecimento de *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, em 1860, abre caminho para a temática indígena, fosse do ponto de vista histórico, fosse do ponto de vista literário. Na tela em questão, a massa indígena se destaca, dividindo o protagonismo da cena com a pesada cruz que centraliza a composição. São indígenas altivos e diferenciados, pormenorizados em suas representações, coloridos com a morenidade da terra, atados ao seu ambiente de origem. Ao contrário de Francisco Amaral, Meirelles tivera o cuidado de retratar seus indígenas com um mínimo de características próprias, com o cuidado esperado de um artista acadêmico naquele contexto. Agora, aos índios é dedicada certa parcela de participação na recém escrita história do país: reconhece-se sua importância, sua presença nos primórdios do Brasil descoberto, sua primazia em nosso chão. Todavia, era preciso deixar claro que aquela massa morena era apenas um capítulo de tal história, uma personagem secundária diante da cultura branca presentificada pelo legado religioso materializado na cruz erguida no clarão da mata: católico e governado pela sapiência branca e europeia, e só então um país também indígena.

Seis anos depois, Moema emerge totêmica, um arquétipo inescapável da arte indianista brasileira. A índia sensual e corajosa, destemida em sua busca insana pela realização amorosa com o branco Caramuru, agora um símbolo morto, uma heroína tipicamente romântica a ecoar os destinos da nação mestiça. Moema torna-se um exemplo do que se espera do indianismo em âmbito acadêmico: a correção do corpo, a beleza ideal, a conjunção com a natureza tropical brasileira, a reverência à produção literária brasileira, tão admirada. Seu destino trágico não torna possível o final feliz, mas enobrece a alma indígena corajosa: sua morte é a possibilidade de concretização dos laços familiares entre índios e brancos, a consagração da miscigenação que seguia ilesa na nau de Caramuru. A partir de 1866, nenhum artista brasileiro poderia fechar os olhos ao

exemplo de Meirelles: Pedro Américo, seu sempre rival, também faria sua própria Moema, diametralmente oposta como resultado da de Meirelles, mas muito semelhante nas intenções. Um corpo retorcido a demonstrar apuro técnico do pintor boia em um mar sombrio, muito mais uma aparição do que a concretude da índia de Meirelles.

Por outro lado, a passagem da década de 1870 para 80 assiste a uma produção consistente da temática indígena. Augusto Rodrigues Duarte vai buscar em uma das matrizes essenciais do gênero indianista, a saber o romance *Atala*, de Chateaubriand, a inspiração para sua tela *Exéquias de Atala*, de 1878. *Atala* é uma mestiça, a despeito de não se parecer em nada com sua porção indígena. Seu corpo alvo, em quase simbiose com o panejamento branco que lhe serve de mortalha, reforça a pouca intenção de Duarte em nomeá-la como mestiça: não podemos dizer que *Atala* é uma selvagem, é sim uma virgem branca europeia, imaculada e quase santificada, um exemplo do amor espiritual que sublima o encontro carnal com Chactas, esse sim muito mais próximo de uma figura indígena. É verdade que Chactas, nesse caso, pouco tem a ver com as características de nossas tribos indígenas, fazendo ressoar a imagem dos nativos norte-americanos. Ao mesmo tempo, podemos absolver Duarte por sua *Atala* pouco mestiça, tendo em vista que Rodolfo Amoedo subvertera os versos de Gonçalves Dias em *Marabá* e fizera sua mestiça com amplas liberdades artísticas. Se compararmos ambas as pinturas, notaremos a ausência de qualquer referência étnica ao elemento indígena, talvez porque fosse quase irresistível aos nossos artistas acadêmicos adotar o modelo europeu, ou abrir mão da idealização que consagra. Contudo, a atitude de Amoedo parece um tanto distinta da de Duarte: não nos esqueçamos de que o referencial literário deste é francês, ao passo que aquele se baseia em um poema genuinamente brasileiro. Junte-se a isso que Dias descreve de maneira pormenorizada as características físicas de *Marabá*, algo que fatalmente deveria ser seguido por ele. Entretanto, Amoedo quer nos oferecer uma mestiça de ateliê, uma modelo parisiense das aulas de nu travestida de mestiça, pousada sobre uma paisagem tropical genérica.

Curioso é que a *Iracema* de José Maria de Medeiros, da mesma época, também não fora muito convincente enquanto índia. Gonzaga Duque não fora um apreciador ferrenho dessas pinturas, às quais acusara de serem pouco verdadeiras. Todavia, Medeiros talvez fora o mais cuidadoso ao tentar dotar sua heroína de um mínimo de características nativas, valendo-se da descrição célebre de José de Alencar da trágica *Iracema*. Inusitado em meio a essa produção pictórica amplamente dominada pelas mulheres, Amoedo vem à baila com seu desafiador *Aimberê*, o herói de *O último Tamoio*. O líder da Confederação dos Tamoios, eternizado pela epopeia homônima de Gonçalves de Magalhães, encontra-se morto nas águas da baía de Guanabara, abarcado pelo jesuíta José de Anchieta. É evidente que a tela em questão esvazia o heroísmo que porventura era buscado naquele contexto na figura nativa: *Aimberê* é um cadáver inchado, em vias de putrefação, um corpo sem qualquer traço de beleza facilmente perceptível. Amoedo fora exímio ao representar um afogado repleto de verdade. A escolha pelo momento em que o corpo do índio é devolvido à praia sem vida não é gratuita: se na epopeia de Magalhães o suicídio de *Aimberê* corresponde ao desfecho de ouro do Indianismo Romântico, o sacrifício necessário para que o projeto nacional que desembocava no Brasil oitocentista fosse concretizado, a confirmação de que o indígena brasileiro era, acima de tudo, um herói altruísta em face da perversidade do branco português, para Amoedo, o ocaso de *Aimberê* era um pastiche, uma paródia da célebre *Moema* de seu antigo mestre. Com efeito, o *tamoio* de Amoedo nada tem do discurso heroico preconizado pelo projeto político-cultural do Segundo Reinado: as políticas integracionistas do estado brasileiro estavam falidas, assim como a monarquia brasileira que já apresentava suas primeiras rachaduras. *O último Tamoio* é, em essência, uma obra perturbadora, uma provocação colocada no seio da Academia para trazer à tona as incongruências e ambiguidades do Brasil do oitocentos.

Se a fértil produção indianista se mostrava frágil e ultrapassada na década de 1880, as outras representações da população brasileira também não encontravam melhor seara. Finalizemos com a controversa obra *A Carioca*, de Pedro Américo. Hoje conhecida por sua segunda versão, da década de 80, a tela procura personificar a mulher brasileira branca, a mulher exemplar, originária do ambiente de corte. Sobre as águas do rio Carioca, talvez sua inspiração primeira tenha sido as ninfas fluviais, ou talvez as figuras das sibilas de Michelangelo. Fato é que temos uma mulher carnal, evidentemente sensual e direta: a carioca é uma mulher de carnes moles, abundante, quase uma matrona. Talvez Américo a quisesse significar como uma espécie de grande útero fundador, a origem de uma parcela nobre da população haja vista sua semelhança com as mulheres portuguesas de então: seu buço pronunciado e suas feições ibéricas dizem por si mesmas. A excetuar-se os excessos de lascívia, dos quais a obra foi acusada por muito tempo, é bem provável que houvesse uma maior identificação dos espectadores com *A Carioca* do que com qualquer outra das telas que mencionamos acima. Não constitui novidade o caráter segregador de nossa sociedade no século XIX, a amplitude das teorias raciais desabonadoras para mestiços, negros e indígenas. O desejo pelo branqueamento da população brasileira tivera ampla longevidade, a vontade de apagar as misturas raciais e renegar a miscigenação irrefreável. A arte precisava dar conta dessas questões de certa maneira, imersa que estava nas discussões e na dinâmica da sociedade brasileira daquele período. Se a escolha pelo índio como símbolo da nação se fizera sem muita convicção e por vezes de maneira um tanto debochada, tampouco se mostrou fecunda a opção por exaltar o branco: a pintura e a escultura produzida por artistas brasileiros esteve sempre baseada no modelo branco ideal, daí a pouca diferenciação entre brancos e índios.

No fundo, o recorte imagético da arte brasileira do século XIX nada teve do caráter documental e quase científico do exemplo legado por Albert Eckhout séculos antes. Talvez o fato de ser um estrangeiro, de olhar renovado e impactado por uma realidade completamente diversa da sua, tenha feito de Eckhout um bom tradutor dos tipos brasileiros dos seiscentos, muito mais imbuído em exaltar o próspero governo de Maurício de Nassau e a supremacia holandesa no Novo Mundo do que em fazer grandes juízos de valor da realidade que o cercava. A presença do negro em seu ciclo alegórico e a quase ausência absoluta de grandes pinturas protagonizadas por negros no Brasil oitocentista são sintomáticas de uma sociedade despreparada para enxergar-se como miscigenada e multifacetada. Como consequência, até mesmo o símbolo nacional, escolhido por uma elite letrada e branca por sugestão estrangeira, haja vista que Ferdinand Denis e Von Martius foram mais sagazes ao observarem as particularidades brasileiras do que os ditos nativos, conheceu muito mais um não-lugar na arte brasileira do que uma posição segura dentro do paradigma artístico da Academia Imperial de Belas Artes. A emergência da figura do mestiço, do brasileiro (para usarmos uma expressão de Silvio Romero), na segunda metade do século XIX, diminuía ainda mais a frágil posição do indígena como personificação do país. Em verdade, os corpos pintados e esculpidos pelos artistas brasileiros naquele período estavam muito condizentes com os dilemas e as vicissitudes de nossa sociedade àquela época: um povo formado pelos encontros e desencontros de três etnias distintas, buscando um lugar ao sol como nação independente e soberana, querendo mostrar ao mundo sua dignidade a despeito de sua própria história. Em suma, um imenso teatro racial, encenações de um Brasil eminentemente mítico e fantasioso, romântico nas páginas impressas da literatura e nas telas de seus artistas, violento e segregador na realidade imediata.

Referências bibliográficas

História dos índios no Brasil/ Manuela Carneiro da Cunha (org.) – São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

Obras posthumas de A. Gonçalves Dias: precedidas de uma noticia da sua vida e obras pelo dr. Antonio Henriques Leal. Volume 6. São Luís: Bellarmino de Mattos, 1869.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império**. 2013. 253 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos: pintores e esculptores**. Rio de Janeiro: Typ. B. de Souza, 1929.

GUIMARÃES, Manoel L. S. “Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 1, 1988.

MAGALHÃES, Couto de. **O selvagem**. 3ª ed. completa com o Curso da Língua Geral Tupi, compreendendo o texto original de lendas tupis. São Paulo: Ed. Nacional, 1935.

MALHEIROS, Márcia. **“Homens da Fronteira” – Índios e Capuchinhos na ocupação dos Sertões do Leste, do Paraíba ou Goytacazes – Séculos XVIII e XIX**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

NAXARA, Márcia R. C. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

ROMERO, Sílvio. **Ethnographia brasileira: estudos críticos sobre Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Theophilo Braga e Ladisláo Netto**. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & C^a., 1888.

SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. “As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX” in SCHWARCZ, L.M.; QUEIROZ, R. da S.(Org.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência: Edusp, 1996.

TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.