

## CARLOS JULIÃO E O MUNDO COLONIAL PORTUGUÊS

Valéria Piccoli<sup>1</sup>

Esta comunicação tem origem em minha tese de doutorado intitulada *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*, recentemente defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. A tese se propõe à análise de documentos iconográficos cuja autoria é atribuída a Carlos Julião (1740-1811), militar de origem piemontesa a serviço do exército português na segunda metade do Setecentos. Integram esse conjunto duas peças cartográficas conservadas em coleção portuguesa, um álbum de aquarelas na Biblioteca Nacional, Rio Janeiro, bem como duas pinturas pertencentes ao Instituto Ricardo Brennand, no Recife. Na medida em que nesse *corpus* observamos a incorporação da representação de tipos sociais provenientes de várias partes do mundo colonial português, o trabalho de Julião ultrapassa o campo estrito do desenho militar e ganha um novo interesse para os estudos da História da Arte.

Especialmente no caso do Brasil, é de se notar a precocidade de seu trabalho na prática do registro dos “tipos”. Cabe esclarecer que, pelo termo “tipos”, refiro-me à representação isolada de uma figura humana composta a partir da reunião de certos atributos que a tornam exemplar de um determinado grupo social. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século 19, do gênero do *costumbrismo* (palavra que emprestamos ao espanhol em falta de tradução adequada em português), gênero este popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, as “figurinhas” de brasileiros desenhadas por Julião antecedem em algumas décadas o registro dos tipos sociais amplamente praticado pelos chamados “artistas viajantes” do Oitocentos.

A originalidade dessa obra no âmbito da produção iconográfica de cunho militar no Setecentos está justamente na superposição de recortes de figuras humanas a vistas topográficas, promovendo a identificação entre os personagens representados e aquele “lugar”. Com exceção das representações de figurinos militares, abundantes nesta centúria, não foram encontradas outras manifestações similares nos arquivos portugueses consultados, o que concorre para acentuar a singularidade do trabalho de Julião. Afinal, o desenho de figura não fazia parte do corpo de conhecimentos necessário a um militar. O desenho ensinado nas escolas militares era essencialmente instrumental, e tencionava habilitar o aluno a traçar um perfil, reconhecer e representar acidentes de terreno e avaliar as possibilidades de ataque e defesa de praças.

---

<sup>1</sup> Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Quando dei início à pesquisa de possíveis fontes iconográficas para a obra de Julião, o contexto artístico português foi naturalmente a primeira das alternativas que se apresentaram ao trabalho. Após a reunião de diversos exemplos, foi inevitável concluir que aquele universo não ofereceria evidências que viessem a iluminar questões do trabalho de Julião. No entanto, para ilustrar esse caminho do raciocínio, a incursão pela representação do tipo social na cultural visual portuguesa foi acrescentada em forma de Apêndice à tese e é meu objeto de investigação no presente texto.

## SÉCULO XVI: DOIS EXEMPLOS

É notória a escassez de registros visuais relativos aos costumes na arte lusa frente ao que se manifesta nas tradições artísticas do norte europeu, assim como na França e Itália. Mesmo enquanto pioneiros no contato com povos do oriente e das Américas, os portugueses pouco se utilizaram do desenho para descrevê-los, privilegiando a narrativa escrita. As impressões sobre as “gentes” e os novos costumes encontrados no oriente, mais correntes naquela altura que os relatos sobre a América, circularam em textos impressos e crônicas de funcionários, marinheiros e mercadores portugueses que se aventuraram na Carreira da Índia. O historiador Francisco Bethencourt<sup>2</sup> faz notar o quanto a percepção dos costumes locais era uma necessidade para o português do Quinhentos, na medida em que era justamente este conhecimento a permitir “melhor mercadejar, evangelizar e sujeitar politicamente”. A este propósito, cabe citar o autor anônimo do manuscrito seiscentista da *Crônica dos Reis de Bisnaga* quando afirma: “sei que não vai lá [a Bisnaga] nenhum [português] que não traga sua mão de papel escrita das cousas de lá”<sup>3</sup>.

Entretanto, há um caso bastante singular de um manuscrito ilustrado do século XVI, que vale a pena ser mencionado nesse contexto: trata-se de um códice conservado na Biblioteca Casanatense em Roma<sup>4</sup>, incorretamente catalogado como *Disegni indiani*. É um volume composto de 76 fólios contendo desenhos aquarelados de personagens característicos das regiões freqüentadas ou conquistadas pelos portugueses ao redor do oceano Índico. Em 32 desses fólios, vemos casais que representam uma determinada nacionalidade com sua indumentária típica, à maneira dos livros de trajes do Quinhentos. O volume não é datado e nem há indicação de autoria. Da mesma forma, é desconhecida a sua proveniência e o histórico que o levou à coleção da Casanatense. As ilustrações são acompanhadas de comentários redigidos em português com caligrafia do século XVI, o que leva a crer que o códice teria sido desenhado por um português vivendo na Índia por volta de 1550.

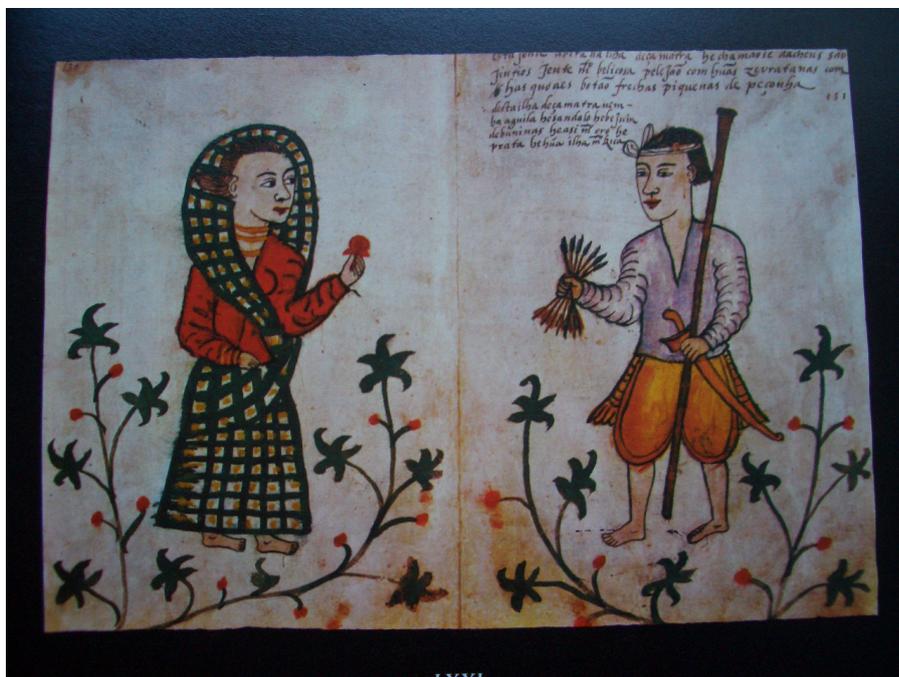
As legendas que comentam as imagens trazem informações sobre o caráter dos tipos representados, conforme sejam “belicosos” ou “bons cavaleiros”, a que rei servem, a que atividade se dedicam, assim como a respeito dos produtos que devem ser procurados em suas terras. A título de exemplo, cito aqui uma delas:

2 Bethencourt, Francisco. O contacto entre povos e civilizações. In: Bethencourt, F. e Chaudhuri, Kirti (dir.). *História da expansão portuguesa*. Lisboa: Teses e Debates, 1998, pp. 88-115.

3 Apud Matos, Luis (intr.). *Imagens do Oriente no século XVII. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p.42

4 A Biblioteca Casanatense foi inaugurada em 1701, a partir do legado do cardeal Girolamo Casanate (1620-1700). Foi dirigida pela Ordem dos Dominicanos até passar à posse do Estado em 1873.

LXXI – Esta gente habita na ilha da Samatra e chamam-se Dachens; são gíntios. Gente muito belicosa, pelejam com uas zevratanas com as coaes botam frechas piquenas de peçonha. Desta ilha de Samatra vem a águila e sândalo e bejuim de buninas e assi mesmo muito oro e prata; é ua ilha muito rica.



[Fig. 1] Autor desconhecido. Ilustração do códice *Disegni indiani*, c.1550 . Aquarela sobre papel. Biblioteca Casanatense, Roma .Fonte: Matos, Luis (intr.). *Imagens do Oriente no século XVII*. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

O desenho, embora pouco erudito tem êxito em “informar” a maneira como aqueles diferentes povos dispõem os tecidos sobre o corpo, as diversas formas, padronagens e cores usadas nas roupas, os adornos e as armas, quais povos andam despidos, quais homens usam barba, quais mulheres cobrem a cabeça, e assim por diante, à maneira de um manual que ensina a reconhecer o outro, a decifrar sua origem atentando para o seu modo de vestir. O acréscimo da informação escrita só vem acentuar o sentido prático que se atribui ao conhecimento do outro no mundo português quinhentista. Afinal, a presença portuguesa no oriente era essencialmente uma empresa mercantil e a liberdade para praticar o comércio dependia diretamente do estabelecimento de um adequado relacionamento com os “gentios”, que deveria estar fundamentado no conhecimento dos seus hábitos e práticas.

Situação semelhante enquanto exceção pode ser observada no códice conhecido como *Livro das Antiquilhas* de autoria de Francisco de Holanda (c.1517-1584), hoje conservado na Biblioteca do Mosteiro do Escorial, na Espanha. Holanda foi das personalidades proeminentes do século XVI português, exemplo bem acabado do artista-cortesão, a quem são atribuídas incursões pela pintura e arquitetura, e a quem se devem importantes escritos teóricos de arte, sem dúvida sua mais substantiva contribuição à cultura portuguesa do Quinhentos<sup>5</sup>. Entre esses escritos estão *Da pintura antiga* (1548), *Do*

<sup>5</sup> A trajetória biográfica de Francisco de Holanda, assim como o real significado de sua contribuição para a cultura lusa, são ainda alvo de alguma controvérsia entre historiadores. Para as informações deste trecho, nos baseamos principalmente no seguinte estudo: Moreira, Rafael. “Novos dados sobre Francisco de Holanda”. Separata de *Sintria*, I-II, 1982-1983, pp.619-692.

*tirar pelo natural* (1549), *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa* (1571), *Do quanto serve a ciência do desenho* (1571).

Retomemos um pouco a biografia deste personagem para uma adequada compreensão do surgimento do *Livro das Antigualbas*. Nascido em Lisboa, Francisco de Holanda era filho de Antonio de Holanda (c.1480-1556), pintor de iluminura heráldica, possivelmente trazido dos Países Baixos para a corte de d.Manuel I (1469-1521), onde atingiu a elevada posição de “rei de armas e escrivão da nobreza”. Francisco de Holanda, assim como seus irmãos, soube se movimentar e tirar proveito da teia de relações proporcionada pela situação paterna para alcançar posições de destaque na corte. Ainda assim, não há indícios claros de qual fosse sua exata posição profissional. Sabe-se que Holanda colaborou com o pai em trabalhos de bastante responsabilidade e talvez tivesse sido preparado para sucedê-lo. Tinha grande interesse pelo (e habilidade para o) desenho assim como pelo colecionismo antiquário, e talvez tenha atuado como calígrafo na chancelaria de d.João III (1502-1557). Contudo, essas incumbências apenas não explicam os motivos ainda desconhecidos da viagem a Roma que empreendeu entre 1538 e 1540, possivelmente alguma missão oficial, cujo caráter permanece ainda por esclarecer. O fato é que, em Roma, Holanda frequentou círculos seletos da sociedade, desenhou um retrato de Michelangelo, recebeu comunhão das mãos do papa na Basílica de São Pedro. E desenhou vistas de cidades, de monumentos, paisagens e alguns tipos humanos, numa espécie de reportagem visual da viagem. Anos mais tarde, Holanda teria escolhido e mesmo refeito alguns desses desenhos e os teria organizado como um conjunto, que foi provavelmente oferecido pelo autor a d.João III. O *Livro das Antigualbas*, constituído de 113 desenhos, foi confiscado por Felipe II e levado à Espanha quando da União das coroas ibéricas.

Em meio às “antigualbas” presentes no códice do Escorial, encontram-se duas folhas com desenhos em sépia de trajes de mulheres assim divididas: na primeira folha, a francesa, a lombarda, a genovesa e a florentina; na segunda, a senesa, a romana, a napolitana e a veneziana.

Nos desenhos de Holanda não vemos os tipos isolados. Ao contrário, o autor se vale de grupos de personagens para exibir as vestimentas sob diferentes pontos de vista: de frente, de costas, em visão lateral. Confere, assim, um certo ar anedótico à imagem, compondo pequenas cenas em que os grupos parecem se encontrar casualmente. As figuras se olham, se reverenciam, conversam, devolvem o olhar do observador. O traço de Holanda denuncia o gosto pelos inúmeros pormenores dos arranjos de cabeça, das pregas e panejamentos, dos bordados e transparências, pingentes e sapatos, desenhados com grande elegância. Diante da atenção e perícia na representação das ínfimas particularidades dos trajes, não estranha que ele tenha sido treinado pelo pai e seja, portanto, herdeiro da tradição da iluminura flamenga tardo-medieval.

## TIPOS POPULARES NO AZULEJO

Contudo, as manifestações citadas permanecem como exemplos isolados do interesse pelos tipos sociais no contexto da arte portuguesa do Quinhentos. O surgimento dos temas ligados à representação da vida cotidiana nesse âmbito se dará na segunda metade do século XVII, manifestando-se no mais popular dos elementos decorativos da arquitetura em Portugal: o azulejo.

A importação de azulejos de manufatura sevilhana para a ornamentação do Palácio da Vila de Sintra pelo rei d.Manuel I parece ter dado impulso à voga do uso do elemento cerâmico na arquitetura lusa. As padronagens policromadas, de intrincadas composições à imitação da azulejaria espanhola, passariam a ser fabricadas em Portugal em finais do Quinhentos, tornando-se elemento preferencial na valorização de espaços religiosos, onde comparecem sobretudo nos frontais de altar, assim como em pisos e paredes.

No século XVII, duas importantes inovações, uma de ordem técnica e outra de ordem estética, viriam alterar a maneira de se utilizar o azulejo em Portugal. A primeira diz respeito à introdução no ambiente português da técnica italiana da faiança, cujo método de fabricação prevê a cobertura do azulejo com um esmalte branco que permite a execução de pinturas diretamente sobre a peça lisa, sem que as cores se misturem durante a cozedura. A faiança tornou possível a elaboração de composições figurativas – religiosas, de início – que rapidamente substituiriam em preferência as padronagens policromadas. Mais tarde, seria esta também a técnica utilizada na execução dos grandes painéis azulejares de gosto rococó, tão característicos da arte lusa do Setecentos.

A segunda das inovações diz respeito ao apreço seiscentista por um item que os próprios portugueses introduziram no mercado europeu e do qual mantiveram o monopólio de comercialização durante todo o século XVI: a porcelana chinesa, chamada genericamente “louça da Índia”. Vale destacar que o método de fabricação da porcelana era então desconhecido fora da China, e assim permaneceu até inícios do século XVIII. Portanto, além do apelo comercial dado pela raridade, a qualidade da “louça da Índia” era realmente superior à daquela fabricada no ocidente. Logo, o padrão do desenho azul sobre fundo branco, que a porcelana chinesa popularizou, associou-se na mentalidade europeia à noção de qualidade, colaborando para a enorme valorização alcançada por esses itens junto ao consumidor ocidental.

Ceramistas holandeses não tardaram a enxergar aí uma grande oportunidade de expansão de mercado. Por volta de 1615, já se produzia em Delft louça azul e branca em quantidades comerciais. A partir de meados do século XVII, os holandeses passaram a se dedicar também à fabricação de azulejos com motivos azuis sobre fundo branco, e Portugal tornou-se, então, um de seus principais mercados consumidores.

É, portanto, pela mão de artífices holandeses que chegam a Portugal na segunda metade do século XVII os azulejos decorados com tipos populares e cenas do cotidiano. Um exemplo a ser citado nesse contexto é um dos painéis que decoram a lateral esquerda do altar da igreja do convento da Madre de Deus, em Lisboa. O elaborado programa decorativo da igreja, que congrega pintura, talha e azulejaria na construção de uma única narrativa, leva a crer que este painel, que representa pastores caminhando com oferendas numa paisagem, se articulava com o painel fronteiro dos reis magos, no sentido de constituir a idéia de um presépio, com todos os personagens se encaminhando para o altar, onde estava a imagem da Madre de Deus. É curioso notar o modo como os pastores são ali figurados, mais próximos em aparência a camponeses do século XVII, figuras certamente já tornadas triviais pelas gravuras holandesas do período. Outro exemplo de cena com personagens populares ao gosto da arte setentrional pode ser visto no painel decorativo que representa o mercado da Ribeira, possivelmente executado já em Portugal para um edifício civil, hoje conservado no Museu da Cidade, também em Lisboa.



[Fig. 2] Autor desconhecido. Mercado da Ribeira Velha, início do século XVIII. Faiança. Museu da Cidade, Lisboa  
 Fonte: [www.museudacidade.pt](http://www.museudacidade.pt) .

Incluem-se igualmente entre as novidades vindas da Holanda durante o Seiscentos os chamados azulejos de “figura avulsa”, em que cada peça apresenta um motivo autônomo, podendo ser um barco, uma flor, um animal, uma figura humana, e mesmo uma casa, um moinho ou uma pequena paisagem. Os azulejos de figura avulsa eram destinados prioritariamente ao uso residencial, onde serviam de revestimento a dependências secundárias, como corredores, pátios e cozinhas. A cozinha do Palácio Pimenta, edificação do século XVIII que abriga atualmente o Museu da Cidade em Lisboa é ornada com um notável conjunto desses azulejos, constituindo-se em importante exemplo de sua utilização.

Os azulejos de figura avulsa correspondiam à mais barata produção das olarias, já que a relativa simplicidade do desenho tornava possível o emprego de mão de obra infantil e feminina na transposição da figura para o azulejo. Os motivos foram naturalmente obtidos a partir de cópias de estampas populares, mas é certo que a repetição mecânica, ou o processo de “reprodução em série” desses desenhos, transformou as figuras em estereótipos de barcos, flores, animais e personagens. Sem nenhum compromisso narrativo, o efeito decorativo dos azulejos de figura avulsa decorre do acúmulo, da graça conferida pela aparente repetição e pela reunião insólita de motivos tão díspares. Do ponto de vista da representação da figura humana, que interessa em particular a este trabalho, podemos identificar o mesmo modelo preponderante em livros de gravuras, ou seja, o personagem isolado, apoiado sobre sua própria sombra ou um porção de chão. Assim sendo, demonstram que possuem um denominador comum em relação às figurinhas de Carlos Julião, embora, certamente, não devam ser tomados como fonte para o seu trabalho.

A título de curiosidade, vale mencionar que um importante exemplo de decoração seiscentista com azulejos de figura avulsa encontra-se no claustro do convento franciscano de Santo Antonio, no centro

do Recife, conjunto este estudado por Santos Simões e Gonsalves de Mello<sup>6</sup>. Segundo esses historiadores, os azulejos ali presentes são de origem holandesa e devem ter sido trazidos para Pernambuco durante o governo de Maurício de Nassau, provavelmente para ornamentação de algum edifício civil. Gonsalves de Mello chega mesmo a considerar a hipótese de que sejam originários do palácio de Vrijburg, construído por Nassau na ilha de Antonio Vaz. De toda forma, após a expulsão dos holandeses, quando o convento voltou a ser utilizado com fins religiosos, os azulejos teriam sido cuidadosamente transpostos de seu local original e aplicados nos parapeitos do claustro do convento, segundo a técnica portuguesa de ladrilhar.

Se é claro que a gravura esteve sempre a orientar a transposição de figuras para o azulejo em Portugal, resta ainda mencionar um último exemplo nesse sentido. As chamadas “figuras de convite” são produção típica do século XVIII naquele país, prolongando-se seu uso ainda pelos primeiros anos do Oitocentos. Trata-se de figuras humanas em tamanho natural, de modo geral um laçao, uma dama ou um militar pintados sobre azulejo recortado, que eram colocadas nas entradas de residências nobres ou junto a escadas e passagens. Essas figuras faziam gestos de boas vindas aos visitantes ou indicavam o caminho a seguir.

Como pudemos observar, a representação de cenas de cotidiano e dos tipos humanos a ela relacionados nunca se constituiu como um gênero na cultura artística portuguesa, como é sabido, bastante mais voltada ao dado religioso. A representação do tipo social nesse contexto ocorre apenas pontualmente no século XVI, sendo as ilustrações do códice da Biblioteca Casanatense e os desenhos de Francisco de Holanda seus mais destacados exemplos. Na centúria seguinte, essa prática se insinua na azulejaria, mas como elemento de ornamentação, desprovido do seu sentido descritivo original.

## ○ TIPO POPULAR E O PITORESCO

O registro dos tipos sociais se tornará efetivamente um tema para artistas portugueses somente a partir de inícios do século XIX, difundindo-se pelo viés “pitoresco” da literatura de viagem. E, nesse sentido, mostra-se semelhante ao caso brasileiro. Admite-se que a primeira publicação a trazer estampas de tipos portugueses seja *Travels in Portugal*, do irlandês James Murphy, publicado em Londres em 1795. Segue-se a esta publicação o surgimento de uma coletânea de gravuras de fatura portuguesa em 1806, atribuída a Manuel Godinho, abridor de registros de santos e “estampinhas” devotas. Era aluno de Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), gravador especializado na Itália e criador da Aula de Gravura da Imprensa Régia. As coleções de costumes de Lisboa de Godinho totalizavam 70 estampas gravadas a buril que seriam republicadas com acréscimos em 1809, 1819 e 1826 com títulos como *Ruas de Lisboa* ou *Povo de Lisboa*.

Os demais exemplos relativos ao século XIX surgidos durante a pesquisa são prioritariamente estrangeiros. De 1809, por exemplo, datam as têmperas do francês Félix Zacharie Doumet (1761-1818),

<sup>6</sup> Simões, João Miguel dos Santos; Mello, José Antonio Gonsalves de. *Azulejos holandeses no convento de Santo Antonio do Recife*. Recife: D.P.H.A.N., 1959.

atualmente no acervo do Museu da Cidade, que bem estariam por merecer um estudo comparativo com as aquarelas de Debret. Do mesmo ano, data a publicação de *Sketches of the country, character and costume in Portugal and Spain* de William Bradford, editado em Londres, que comporta quinze gravuras de tipos portugueses. O mais famoso desses conjuntos seria o de autoria do francês Henri L'Evêque (1769-1832), intitulado *Costume of Portugal* (Londres, 1814), publicação dedicada a Antonio de Araújo e Azevedo, o conde da Barca (1754-1817). L'Evêque era um típico viajante, que fazia render seu talento aplicando-o a novos assuntos destinados ao mercado internacional. Foi responsável pelo desenho que deu origem à famosa gravura de Francesco Bartolozzi (1725-1815) que representa a partida do príncipe regente d. João para o Brasil.



[Fig. 2] Manuel Godinho. Ilustrações de Ruas de Lisboa, 1806. Butil e aquarela sobre papel. Museu da Cidade, Lisboa. Fonte: D.JOÃO VI e seu tempo. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, 1999. (catálogo de exposição).

Diante disso, é possível concluir que a atuação de Carlos Julião no campo da iconografia não tem raízes na cultura portuguesa, mas sim na na ilustração de tipos e personagens popularizada pelo Grand Tour. No entanto, essa familiaridade do oficial com o repertório derivado dessas viagens mereceria ainda um estudo mais atento, o que não me foi possível desenvolver até o momento.