

O 'RETRATO DO INTRÉPIDO MARINHEIRO SIMÃO' E AS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA ARTE DO SÉCULO XIX

Nara Petean Marino¹

O Retrato do Intrépido Marinheiro Simão carvoeiro do vapor Pernambucana (1853-57) (figura 1), pintado por José Correia de Lima, pode ser caracterizado como uma exceção no panorama da representação de negros no Brasil até meados do século XIX, panorama esse que se constitui basicamente do registro iconográfico produzido por viajantes. Isso porque a obra de Correia de Lima é um retrato, no qual o personagem não pertence à galeria de personagens retratáveis, a saber, dignos membros da elite, mas, ao contrário, trata-se de um marinheiro negro. Assim, vamos verificar os diálogos que a obra de Correia de Lima estabelece com a iconografia de negros produzida no Brasil, bem como verificar que diálogos ela estabelece com outras imagens, produzidas aqui ou na Europa, observando quais são as possibilidades para o negro fazer-se representar na arte nesse período.

O pintor José Correia de Lima, discípulo do mestre francês Jean-Baptiste Debret, foi um dos primeiros alunos a se formar na Academia Imperial de Belas Artes. Depois, tornou-se professor de pintura histórica e era um frequente participante das Exposições Gerais promovidas pela AIBA. Boa parte de sua obra compõe-se de retratos, em especial, da família imperial. Correia de Lima faleceu em 1857 e, como entre os anos de 1853 e 1858 não houve exposições, o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão veio a público apenas na Exposição de 1859, exposto pelo pintor Augusto Muller. Essa informação é importante, uma vez que desconhecemos a data exata da produção do retrato e porque ele aparenta não estar finalizado.

O personagem retratado, o marinheiro Simão, original de Cabo Verde, era livre 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. Em sua homenagem, foram publicados, além de notícias, poemas e gravuras. As gravuras apresentam-no em trajes formais e circularam tanto no Brasil, na Marmota Fluminense (figura 2), como em Portugal, através da Revista Estrangeira (figura 3). A imagem de Simão, publicada na imprensa, circula entre o público leitor, integrando a cultura visual do período; a circulação da imagem desse personagem dá a ele uma visibilidade até então impossível; Simão torna-se conhecido, passa do invisível para o visível, se colocando como uma possibilidade de representação.

A imagem do indivíduo Simão afasta-se da iconografia de negros produzida no Brasil até meados do século XIX. Não por acaso, a maior parte do registro iconográfico de negros dessa época ilustra o negro no mundo do trabalho. E também não é por acaso, segundo Eneida Sela (2008), em seu livro *Modos de ser, modos de ver*, que as palavras 'negro', 'africano' e 'escravo' eram utilizados com a mesma conotação. O mundo do trabalho presente na iconografia engloba não apenas a escravidão urbana, mas também o trabalho nas fazendas, destacando-se o trabalho braçal e manual, trabalho esse que não era digno do homem branco. Também se fazem presentes os temas da chegada dos africanos ao Brasil, a venda destes como escravos, o trabalho nas fazendas e os castigos.

¹ Graduanda em História pela UNIMEP. Esse trabalho faz parte do projeto de Iniciação Científica, com bolsa-auxílio da FAPESP.

Debret, ao representar o mercado de escravos (figura 4), pinta os negros em formas esqueléticas, com trapos esfarrapados envolvendo seus corpos e cabelos raspados. A forma esquelética dos corpos e o horror a esse ‘infame comércio’ pode ser observada em grande parte dos relatos e imagens produzidos por viajantes. Há, no entanto, aqueles que fogem a esse padrão de representação, como Paul Harro-Harring, pintor e escritor dinamarquês e um destacado antiescravista. Suas figuras não são esqueléticas nem apáticas, mas se esquivam dos ‘cutucões’ de senhores brancos (figura 5). O tom caricaturesco, como destaca Boris Kossoy (1994), revela o grotesco da situação e coloca em evidência que o negro é visto como objeto.

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. São famosas as ‘figurinhas’ de Joaquim Cândido Guillobel (figura 6), ou as de Joaquim Lopes de Barros, nas quais os negros são representados em diversos ofícios, sendo bastante clara a exposição dos negros como tipos. A representação tipológica também está presente quando se fala de etnias africanas ou, como eram chamadas na época, raças ou nações, como *Escravos de Benguela e Congo*, de Johann Moritz Rugendas.

Os estrangeiros que chegavam ao Rio de Janeiro deparavam-se, surpresos, com uma enorme quantidade de negros *seminus*, das mais diversas localidades da África. A princípio, essa massa negra parecia homogênea, mas, rapidamente, as peculiaridades de raça – ou nação – saltavam aos olhos dos observadores. A partir daí, o interesse se volta para a observação e registro dessas particularidades, que correspondiam às características comuns de uma dada nação. Assim, distinguiram-se os angolanos dos congolezes, os minas dos hotentotes. O negro era então representado como uma ‘vitrine’ de sua nação.

O registro dessa diversidade perpassava pelas vestimentas, adereços, traços fisionômicos e marcas no corpo e na face, típicas de cada nação, além da ocupação exercida enquanto escravo. Enquanto que os traços fisionômicos, bem como as qualidades não físicas dos negros, eram considerados como aspectos negativos, o corpo dos africanos se constitui num dos principais focos de atenção do viajante europeu, desacostumado que estava com essa diversidade humana. Através de um olhar disciplinado, o europeu via no negro um dos mais belos modelos da “estatuária antiga”, um verdadeiro corpo ‘apolíneo’, nas palavras de Eneida Sela (2008). Ela explica que a referência a modelos greco-latinos para descrever os corpos dos negros “é respaldada por um interesse surgido mais fortemente ainda no século XVIII, nas academias de belas-artes europeias, pela representação plástica dos negros” (SELA, 2008: 241).

Os corpos *seminus*, destacando a perfeição da forma física, são uma constante na representação do negro. Fosse para tentar ser fiel à realidade, ou para exibir o belo corpo do negro, como era considerado, o fato é que os negros eram geralmente representados com o peito à mostra. José Correia de Lima, ao retratar um negro, não faz diferente. A camisa aberta do marinheiro Simão deixa à mostra o tórax do personagem. Mesmo que Simão não seja mostrado de corpo inteiro, o artista deixa entrever a forma física de seu corpo, indo ao encontro da forma contemporânea de representação dos negros.

O diálogo que o retrato do marinheiro Simão trava com esta iconografia parece se restringir a aspectos formais – a representação plástica do corpo do negro. Não podemos deixar de atentar que uma grande diferença entre o retrato pintado por Correia de Lima e a iconografia que acabamos de ver é o próprio personagem de Simão. Ele não é escravo, e, portanto foge à representação em que o negro costumeiramente aparece. Tampouco ele está disposto como um tipo. Nos tipos, a individualidade do negro não costuma ser destacada, mas, ao contrário, eles são uma representação de um determinado grupo. Poucas vezes podemos ler o nome

desses negros nas legendas das imagens. 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. Ademais, importante ressaltar: é um retrato.

No gênero retrato, a identidade é fundamental, conforme aponta Renata Bittencourt em sua dissertação de mestrado. Tal identidade vai além da semelhança física com a pessoa retratada, indo ao encontro de uma individualidade invisível, subjetiva e abstrata (BITTENCOURT, 2005). A identidade de uma pessoa se constitui da aparência física, um nome que se refere só a ela, uma função social que se dá em relação a outros e ao ambiente social, e a consciência de que essa pessoa se distingue de qualquer outra (BRILLIANT, 2002). E, uma vez que esse gênero se ocupa da individualidade, ele é comumente associado à nobreza, aos indivíduos de destaque da elite da sociedade, e não à massa anônima de escravos ou proletários. Os retratos estão carregados de sentido simbólico, tanto na postura do retratado, como em seus gestos e acessórios.

Quando procuramos por retratos de negros, produzidos no Brasil, Europa e América do Norte, já percebemos logo que se trata de uma retratística incomum. E, dentro dessa retratística, há obras emblemáticas com as quais o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão se relaciona. Começamos pelo Retrato de Jean-Baptiste Belley, de Anne-Louis Girodet-Trionson, de 1797 (figura 7). Belley foi um importante ativista do levante de São Domingos, atual Haiti, e um dos integrantes da Convenção Nacional de Paris, responsável por abolir a escravidão nas colônias francesas temporariamente. Segundo Honour (1989), nada se sabe das circunstâncias da produção desse retrato: se ele foi uma encomenda de Belley ou se foi uma ideia do próprio Girodet. No retrato, Belley aparece apoiado no busto do abade Guillaume-Thomas-François Raynal, cuja brancura do que aparenta ser mármore contrasta com a cor negra da pele de Belley. Raynal era um filósofo anti-colonialista, inimigo da inquisição e defensor da abolição, que morrera apenas um ano antes da realização desse retrato. Essas duas figuras, juntas na mesma imagem, sugerem os princípios republicanos de um lado, e sua demonstração prática, de outro (BRILLIANT, 2002). Encontramos diversas leituras referentes a essa obra, mas vamos nos prender aqui às motivações para a produção de tal obra.

Quando Girodet pintou o retrato de Belley, este já estava a caminho de volta a São Domingos. Belley veio para a França junto com outros cinco representantes, formando a Convenção Nacional de Paris. Quando a Convenção terminou seu trabalho, cada um dos integrantes foi absorvido pelo corpo legislativo. E assim foi com Belley, que, no entanto, permaneceu atuante por apenas três anos, até que, em 1797, ele volta para São Domingos e desaparece dos registros históricos. Outros atuantes do levante de São Domingos tiveram mais destaque político: é o caso de Toussaint Louverture, comandante-em-chefe da revolução, e Henry Christophe, que serviu abaixo de Toussaint e que se tornou, em 1806, presidente do Haiti, proclamando-se rei em 1811. Ambos foram também registrados imagetivamente. Apesar de Toussaint e Christophe terem uma significação maior na história do levante de São Domingos, suas imagens jamais tiveram um lugar comparado ao retrato de Belley, que se tornou, posteriormente, o personagem mais famoso desta revolução. E a fama de Belley deriva da obra de Girodet, que o registrou não por sua importância histórica, mas por sua importância política dentro daquele período (HONOUR, 1989).

A possibilidade de representar artisticamente um negro dentro de um gênero destinado, mais comumente, à elite, é a chave para interpretar a pintura de José Correia de Lima. Aqui, podemos fazer uma aproximação importantíssima com a pintura de Girodet, a saber, o pretexto para a pintura do negro. Até meados do século XIX, pintar um negro, seja no Brasil, na Europa, ou nos Estados Unidos, significava, na grande maioria das vezes, representar um escravo ou ex-escravo. No entanto, quando vemos retratos de negros, vemos que não

é essa a tônica dominante, mas o que prevalecia era o pretexto, o motivo pelo qual tal negro se tornou uma possibilidade de representação: a atuação no levante de São Domingos ou a heroica atitude de salvar pessoas de um naufrágio...

Outro retrato que também nos apresenta um pretexto similar é o Retrato de Cinqué de Nathaniel Jocelyn (figura 8). 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, trazendo na mão um bastão de bambu, o que remete à sua origem, e também a um cetro, atributo de sabedoria e autoridade. Segundo Honour, (1989), este retrato foi encomendado por Robert Purvis, um atuante na luta pela abolição da escravidão nos Estados Unidos. A história do *Amistad* teve forte repercussão na época, e foram publicadas na imprensa da época ou de forma avulsa litografias principalmente de Cinqué, mas também de outros integrantes do motim, e de cenas dos conflitos, atiçando a curiosidade do público.

Apesar da repercussão do motim a bordo do *Amistad* e das declarações elogiosas a Cinqué, a exibição do retrato pintado por Jocelyn não se deu sem conflitos. Quando enviado para o Artist Fund Society of Philadelphia, foi rapidamente devolvido com uma carta argumentando que a exibição dessa obra poderia provocar danos, inclusive para a instituição, dadas as agitações causadas pela repercussão desse caso. Robert Purvis, quem encomendou o retrato, foi enfático ao afirmar que as razões para a rejeição se davam pelo fato de que Cinqué era um herói, e um negro não tinha o direito de ser herói (HONOUR, 1989).

Uma importante diferença que distancia o retrato pintado por Correia de Lima e o de Nathaniel Jocelyn é que não vemos no retrato do marinheiro Simão a carga de exotismo presente no retrato de Cinqué, no qual o fundo, que nos remete à África, dialoga muito mais com o pitoresco. Um outro aspecto que distancia Simão de Belley e Cinqué, é que Simão não era escravo, e seu retrato não possui referência direta à escravidão – ou à sua abolição.

No entanto, cabe ressaltar que as trajetórias de Cinqué e de Simão são bastante parecidas. Ambos são heróis, cujos feitos renderam-lhes destaque na imprensa da época, justificando a pintura de seus retratos. Infelizmente, não temos informações sobre quem encomendou o Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, se foi encomendada pelo próprio Simão, ou se foi uma iniciativa do pintor Correia de Lima. No entanto, tais lacunas não podem nos esquivar de produzir hipóteses sobre a produção dessa obra. A leitura que Renata Bittencourt (2005) faz dessas obras se revela acertada quando afirma que ambos os retratados exibem as feições serenas de um heroísmo modesto. Tanto Cinqué quanto Simão denotam bravura, virilidade, de modo dignificante, como atestam os pressupostos neoclássicos da pintura pedagógica, que pretende realmente ensinar valores éticos. Dessa forma, ao retratar um herói, mesmo que negro, Correia de Lima não foge ao padrão do neoclassicismo propagado pela Academia Imperial de Belas Artes, uma vez que sua pintura tem o caráter pedagógico de ensinar valores edificantes. A forma, portanto, dessa obra se enquadra no padrão, cuja excepcionalidade reside apenas na temática. Também não foge ao padrão do gênero retrato. O retratado é apresentado em três quartos, com o corpo levemente inclinado, tendo ao fundo um céu tempestuoso, como figura em muitos outros retratos da época, como alguns dos famosos retratos pintados por Joshua Reynolds, da Royal Academy, de Londres.

Após vislumbrarmos diferentes exemplos de imagens nas quais o negro aparece, verificamos que a excepcionalidade da obra Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, de José Correia de Lima, se dá, a princípio, na relação entre tema e suporte, ou seja, a presença do negro dentro do gênero do retrato. É importante

ressaltar, assim, que esta obra é uma exceção que encontra seus pares, e que o negro se faz presente na arte no século XIX para além da iconografia produzida por viajantes, na qual o negro está inserido no mundo do trabalho. De exceção a exceção, uma galeria de imagens vai se formando diante dos nossos olhos, na qual cada obra resguarda sua singularidade, ainda que diálogos sejam estabelecidos.



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



Figura 2 (1853) s/a
Simão Gravura Marmota Fluminense, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1853



Figura 3 (1853-4) s/a
O preto Simão, salvador dos náufragos da Pernambucana
 Gravura Revista Estrangeira, Lisboa, 1853 – 1862



Figura 4 (1835) Jean-Baptiste Debret
Mercado da rua do Valongo. Litografia.
 Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, v. 2



Figura 5 (1840) Paul Harro-Harring Inspeção de negras recentemente desembarcadas da África. Aguada. Tropical Sketches from Brazil.



Figura 6 (ca. 1814). Joaquim Cândido Guillobel Sem título
Aguada e aquarela sobre papel. Coleção Candido Guinle de Paula Machado



Figura 7 (c. 1797) Anne-Louis Girodet-Trioson Retrato de Jean-Baptiste Belley
Carvão, grafite, tinta e guache sobre papel, 369 x 303 mm.
The Art Institute of Chicago, Chicago



Figura 8 (1840) Nathaniel Jocelyn Retrato de Cinqué (1840).
Óleo sobre tela. New Haven Colonial Historical Society, New Haven.

Referências Bibliográficas

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.

BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. London: Reaktion, 2002.

HONOUR, Hugh. **The image of the black in Western art**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, v. 4, pt. 1.

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

REVISTA ESTRANGEIRA. Lisboa, Typographia de Castro & Irmão, 1853-1862. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=tK8iAQAIAAJ&pg=PA186&lpg=PA186&dq=o+marinheiro+-sim%C3%A3o&source=bl&ots=ejOs-5ujiX&sig=7fJNSTHBsa47PAw6vI1eZaCuy3Q&hl=pt-BR&ei=3ojLTOy5Mcqs8Abqptz8Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CDQQ6AEwBg#v=onepage&q=o%20marinheiro%20sim%C3%A3o&f=false

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser, modos de ver**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2008.