

O RIO DE JANEIRO DE SUNQUA: TRAÇO BRITÂNICO, PINTURA CANTONESA

SUNQUA'S RIO DE JANEIRO: A BRITISH SKETCH FOR A CANTONESE PAINTING

Carla Hermann¹

RESUMO: O artigo analisa *Panorama do Rio de Janeiro* (c. 1830), que retrata a Baía de Guanabara no Rio de Janeiro, de autoria do artista cantonês Sunqua, e pertencente à coleção da Casa Geyer/Museu Imperial. Para entender a obra, nos voltamos *Panorama da Baía de Guanabara* (1826-29) outra representação paisagística da baía, parte da coleção do Museu de Arte de São Paulo. Com autoria do britânico Emeric Essex Vidal, que esteve na cidade na primeira metade do século XIX, a vista serviu de base para a cópia realizada por Sunqua, um pintor pertencente ao chamado “sistema cantonês de pintura de exportação”, que produziu, nos séculos XVIII e XIX, objetos artísticos para o público europeu, na cidade de Cantão, hoje Guangzhou, na China.

Palavras-chave: paisagem, panorama, artistas viajantes, arte britânica, pintura de exportação chinesa.

ABSTRACT: This article analyzes *Panorama do Rio de Janeiro* (c. 1830), which depicts the Guanabara Bay in Rio de Janeiro, by the Cantonese artist Sunqua, part of the Casa Geyer/Museu Imperial art collection. In order to understand such work, we turn to *Panorama da Baía de Guanabara* (1826-29), part of the Museu de Arte de São Paulo collection. It was made by the British artist Emeric Essex Vidal, who visited the city in the first half of the 19th century and served as the basis for the copy made by Sunqua, a painter belonging to the so-called “Cantonese

1 Doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016). Pesquisadora Associada ao Seminário de História da Arte (Kunstgeschichtliches Seminar) da Universität Hamburg, na Alemanha. Integrante do Projeto de Pesquisa ERC Advanced Grant Horizon 2020 “Visual Scepticism. Towards an Aesthetic of Doubt”. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0844-2669>. Email: carla.hermann@gmail.com

export painting system,” who produced artistic objects for European audiences in the 18th and 19th centuries in the city of Canton, now Guangzhou, in China.

Keywords: landscape, panorama, traveller artists, British art, Chinese export painting.

Nas paredes do casarão que pertenceu ao casal de colecionadores de arte Paulo e Cecília Geyer, localizada no bairro do Cosme Velho, na cidade do Rio de Janeiro, está exposta uma das mais importantes coleções Brasileira do país, com o acervo de aquarelas, mapas e gravuras produzidos pelos chamados artistas viajantes. O acervo da Casa Geyer, como o edifício é conhecido, faz parte do Museu Imperial, com sede na cidade serrana de Petrópolis. E dentre tantas imagens feitas por estrangeiros, majoritariamente ingleses, franceses e alemães, se destaca um conjunto de pinturas panorâmicas, penduradas na sala de estar. Trata-se de três representações da Baía de Guanabara, em óleo sobre tela, medindo aproximadamente 42 cm de altura e 125 cm de largura cada uma (Figuras 1, 2 e 3). De acordo com o inventário do Museu, elas são atribuídas a Sunqua, categorizado como um “pintor chinês”, e datam por volta dos anos 1830. A museologia da instituição não sabe muito acerca da procedência dessas telas, além do fato de que deveriam compor uma vista panorâmica de quatro peças da Baía de Guanabara, e que paradeiro da última e quarta peça é desconhecido.

Figura 1. Sunqua. *Panorama do Rio de Janeiro – Vista do Pão de Açúcar e Botafogo*. 1830-1870, óleo sobre tela, 125 x 41,5 cm, Casa Geyer/Museu Imperial/IBRAM/MinC.



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/panorama-do-rio-de-janeiro-vista-do-p%C3%83o-de-a%C3%87%C3%9Acar-e-botafogo/FQFMkHGjks4RTA?hl=pt-br>

Figura 2. Sunqua. *Panorama do Rio de Janeiro (Vista do Castelo até São Bento)*. 1830-1870, óleo sobre tela, 125 x 41,5 cm, Casa Geyer/Museu Imperial/IBRAM/MinC.



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/panorama-do-rio-de-janeiro-vista-do-castelo-at%C3%A9-s%C3%A3o-bento/FAFyqZLb5ipZcw?hl=pt-br>

Figura 3. Sunqua. *Panorama da Baía do Rio de Janeiro (da Ponta da Armação em Niterói, à Fortaleza de Santa Cruz)*. 1830-1870, óleo sobre tela, 125 x 41,5 cm, Casa Geyer/Museu Imperial/IBRAM/MinC.



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/panorama-da-ba%C3%8Da-do-rio-de-janeiro-da-ponta-da-arma%C3%A7%C3%A3o-em-niteroi-%C3%A0-fortaleza-de-santa-cruz/egGLoZnqkdEBRA?hl=pt-br>

Embora próximas do que podemos considerar como uma abordagem ocidental da paisagem, e se parecendo muito com a maneira usual como a entrada marítima para a cidade do Rio de Janeiro era representada por artistas europeus que visitaram o Brasil, algumas características desses três quadros chamam a atenção. Primeiro e óbvio, o fato de a autoria ser identificada como sendo de um pintor oriental. Em segundo lugar, por que sua paleta peculiar de cores quentes difere de tantas outras vistas panorâmicas desta

mesma localidade. Especialmente no que diz respeito à representação das águas da Baía de Guanabara, percebemos que, ao invés de nuances sutis de tonalidade das águas para representar o reflexo da luz do sol na superfície do mar, o artista define a água em pinceladas minúsculas, mas sólidas, e as ondulações são representadas por faixas rigidamente delineadas, criando um contraste horizontal entre as faixas do mar iluminadas pelo sol e marcando uma profundidade pictórica diferente.

Comparações entre o panorama do Sunqua e outras representações de autoria ocidental da Baía de Guanabara são inevitáveis. E isso não acontece por meras coincidências, e sim porque esse objeto em questão é, na verdade, uma cópia de uma outra vista panorâmica. Trata-se de uma aquarela² de Emeric Essex Vidal (1791-1861), um artista que serviu, por 54 anos, a Marinha Britânica, e que veio três vezes ao Rio de Janeiro. A primeira, em 1808, depois entre 1826 e 1829, e por fim, entre 1834 e 1837.

A PRESENÇA BRITÂNICA NO RIO DE JANEIRO: O PANORAMA DE EMERIC ESSEX VIDAL

A coleção do Museu de Arte de São Paulo possui uma pintura panorâmica atribuída a Emeric Essex Vidal e identificada por *Panorama da Baía de Guanabara* (Figura 4). Trata-se de um extenso desenho, com 520 cm de comprimento e quase 50 cm de altura, que retrata uma vista de 360 graus da baía que dá nome a ele. A forma e a extensão do desenho nos levam a crer que, muito provavelmente, foi executado a partir de rascunhos tomados *in loco* de dentro de uma embarcação parada no ancoradouro carioca.

2 Foi possível mapear três versões dessa aquarela de Emeric Essex Vidal no Brasil, com medidas mais ou menos similares, com mais de 5m de largura e entre 30 e 40cm de altura. Uma versão é parte da Coleção Itaú, uma segunda do Museu de Arte de São Paulo, e outra da própria Casa Geyer, sendo as duas últimas atribuídas a Vidal, sem a confirmação da autoria. Elas não são idênticas, e possuem diferenças, especialmente no que diz respeito à fatura da pintura, cores e peso das cores. Devido à disponibilidade de fotografias das obras em domínio público, vou me referir especificamente aqui à versão da coleção do Museu de Arte de São Paulo, MASP.

Figura 4. Emeric Essex Vidal, *Panorama da Baía de Guanabara*. 1826-29. Aquarela sobre papel colado sobre tela, 49,5 x 520cm – Museu de Arte de São Paulo.



Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Emeric_Essex_Vidal_-_Panorama_da_Ba%C3%ADa_de_Guanabara.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emeric_Essex_Vidal_-_Panorama_da_Ba%C3%ADa_de_Guanabara.jpg)

O *Panorama da Baía de Guanabara* se insere, contextualmente, dentre a larga produção de artistas britânicos que passaram pelo território brasileiro na primeira metade do século XIX, período em que houve uma intensificação do interesse do Reino Unido pelo Brasil. Desde os séculos anteriores já circulava, em território britânico, considerável quantidade daquilo que chamamos de literatura de viajantes, produzida a partir das incursões de cientistas e artistas pelo Brasil, apesar dos esforços portugueses em manter o Brasil isolado do domínio europeu. Os relatos de viagem eram publicados na volta desses viajantes à Europa, tendo muitas vezes ilustrações das cenas e paisagens daquilo que eles haviam testemunhado no continente americano. Comerciantes não autorizados, marinheiros, piratas e aventureiros aportaram na costa brasileira nos séculos XVI e XVII, e ao longo do século XVIII, circularam, em alguma extensão, pelo Reino Unido, mais de vinte livros de viagem com relatos de passagem e descrição sobre o país (Bethell, 2003), incluindo a expedição diplomática de Lord McCartney à China, que permaneceu no Rio de Janeiro entre o final de novembro de 17 de dezembro de 1792.

A presença britânica no Rio de Janeiro vai se intensificando conforme a Coroa Portuguesa passa a depender da proteção marítima do Reino Unido e de suas mercadorias. Desta forma, não é difícil presumir a influência cultural e a grande presença de ingleses no país, visto que a Grã-Bretanha era a principal fornecedora de manufaturados, em especial tecidos, além de alguns insumos essenciais, como o carvão. O historiador brasilianista Leslie Bethell (2003), autor de consistente mapeamento da produção bibliográfica britânica e irlandesa sobre o Brasil, chega a afirmar que o “longo século XIX foi, para o Brasil, o século inglês”. O capital financeiro também foi fundamental, e a Inglaterra era a principal fonte de empréstimos – a família banqueira Rothschild era o principal agente de financiamento para o governo brasileiro.

Empresas britânicas eram as grandes responsáveis por obras de infraestrutura no país, especialmente ferrovias e obras públicas. O transporte das *commodities* brasileiras – principalmente café – era feito em navios ingleses, mesmo que não fossem destinadas ao Reino Unido e, sim, aos Estados Unidos e outros mercados.

Já em meados de 1820, havia comunidades inglesas bem estabelecidas, lideradas por representantes consulares no Rio de Janeiro e outras cidades costeiras, contando o país com mais de cem casas de comércio com matrizes em Londres e Liverpool à época (Bethell, 2003). Com o avançar das décadas, se juntaram a elas donos e trabalhadores de atividades variadas, como ferrovias, portos, sistemas de transporte urbano e distribuição de águas, esgoto, encanamento, gás, e, eventualmente, energia elétrica, seguradoras e bancos, e fabricantes de navios; todos estes ramos dominados pelos ingleses no Brasil. A situação assim se manteve até o desenvolvimento de uma indústria nacional, no fim do século, e com o enfraquecimento da Inglaterra na Primeira Guerra Mundial e a competição colocada pelos Estados Unidos em conquistar parcerias econômicas para expansão do capitalismo industrial na América do Sul, já em meados dos anos 1930.

As aquarelas de Vidal são, portanto, fruto dessa singular relação entre o Brasil e o Reino Unido. Em termos formais, as vistas da Baía de Guanabara feitas por viajantes que a visitaram, nas primeiras décadas do século XIX, muitas vezes seguiam algumas fórmulas das representações em óleo sobre tela, comuns às exposições da Academia Real Britânica. A presença de uma faixa de água para homogeneizar o primeiro plano e construir a perspectiva com o horizonte, a alternância entre luz e escuro para valorizar determinadas ações ou navios na composição, o uso de navios como *repoussoir* para chamar a atenção de um plano intermediário, tudo isso pode ser observado em diversas dessas composições.

Retornando à vista panorâmica feita por Emeric Essex Vidal, temos como protagonista o corpo d'água da Baía da Guanabara e não a cidade, que aparece mesmo como mero pano de fundo. Há construções arquitetônicas distinguíveis, como o Outeiro da Glória, o Morro do Castelo, o Largo do Paço, mais adensado, e o Convento de São Bento. Embora as partes construídas não ocupem grande extensão em relação à extensão total da costa, estas são executadas com bom detalhamento. Em frente ao Largo do Paço, no porto, vemos

fileiras de pequenas embarcações paradas, cujos mastros se sobrepõem a edifícios de tamanhos diferentes ao fundo.

Vidal dedica significativa importância às embarcações e, mesmo com as pinceladas delicadas da aquarela, é possível distinguir pormenores. Há barcos de diversos tamanhos. Navios com velas esticadas, outras recolhidas, barcos com panejamento mais solto. Um dos navios é mostrado frontalmente, outro de lado, como que de perfil. Os mastros das embarcações compõem o relevo junto com a geomorfologia da costa, e as cores criam uma unidade nessa composição (Hermann, 2016). Curiosamente, Vidal deixa a abertura da baía para as extremidades da composição. Vendo o papel esticado, aberto, o Rio de Janeiro se transforma numa comprida ilha. Se fechado, em um círculo de 360 graus, estaria bem clara a forma arredondada da baía.

Na escala escolhida pelo artista para representar a costa, a natureza é a única coisa que existe junto aos navios. Verde, azul e marrom esmaecido se alternam para definir água e montanhas. Em alguns pontos, as montanhas mais distantes (como a longínqua Serra dos Órgãos) aparecem como marcas no horizonte, onde a definição entre as rochas e o céu é feita pelo limite da pincelada aguada.

A extensão do desenho, de mais de 5 m de comprimento, sugere, como já mencionamos, que, muito provavelmente, foi executado a partir de rascunhos tomados, efetivamente, de dentro de uma embarcação da baía. O fato de possuir anotações na parte inferior, apontando, em francês, os elementos mostrados na vista indica que foi feito para permitir a identificação dos elementos da vista, de acordo com o modelo de vistas topográficas que permitam a identificação das costas litorâneas pelos marinheiros (Martins, 2001). É possível, ainda, que Vidal almejasse que a sua vista fosse ampliada e exibida como uma pintura panorâmica em uma rotunda em Londres, ou que seu desenho fosse publicado quando retornasse à Inglaterra (Hermann, 2016)

Poeticamente, a vista tomada da baía funciona como uma metáfora do viajante. A água era o mais eficiente e principal ambiente para o transporte, e caminho possível para a viagem. O mar significa então, ao mesmo tempo, a via da viagem, e a distância entre os barcos e a terra. Esse espaço, que não é nem o barco, nem a terra, é o lugar da imaginação, de possibilidades abertas. O observador do desenho preenche esse interstício com suas ideias, anseios e expectativas. Para o estrangeiro, defronte à terra, a nau onde se encontra é

sinônimo de segurança. Afinal, vencida a travessia do oceano desconhecido, se depara com outro universo a explorar: outra terra, outra cultura.

Por fim, podemos ainda pensar que essa construção da imagem da Baía de Guanabara, como tantas outras do mesmo período, funciona como fundadora de um lugar de origem, o local da criação de um passado para o Brasil. A necessidade moderna europeia de historicizar a existência dos outros lugares para entendê-los dava ênfase a esses pontos de “entrada”: baías, portos, atracadouros. Seriam, afinal, as impressões primeiras daquela terra. Não se trata, necessariamente, de um retorno às origens naturais, indígenas dos lugares. Por isso, a paisagem brasileira é apresentada ao espectador de maneira organizada pelo viajante estrangeiro, classificada e identificada. A vista insere o olhar e a presença do outro, e, ao invés de construir uma “paisagem-só-natureza” (Süssekind, 1990), escolhe retratar os elementos da paisagem com os quais o olhar estrangeiro ao qual se destina o desenho consegue identificar. Se trata da construção de uma nova origem, que fosse adequada, já habitada e familiar, e interessante aos olhos de seu público. A umidade e as cores do Rio de Janeiro se moldam aos parâmetros artísticos ingleses. E assim, a partir do modelo Ocidental europeu, a paisagem e a literatura de viajantes fundaram, também para o próprio Brasil, a origem da paisagem e da literatura brasileira. Essa é a “imagem coesa, original, paradisíaca, de nação, que se procura construir nas décadas seguintes à Independência sob a tutela da classe dirigente do Império” (Süssekind, 1990). O olhar contemporâneo sobre essa produção paisagística realizada pelos viajantes britânicos no século XIX exige um esforço não apenas do entendimento da colonialidade da paisagem (Quijano, 2005), como também dos interesses sociais e econômicos diretamente endereçados através dessas composições pictóricas (Aguirre, 2004).

Quando comparamos o panorama de Sunqua ao de Vidal (Figura 5), vemos que o primeiro transporta as formas dos edifícios, embarcações e montanhas, mas não repete o mesmo detalhamento arquitetônico, realizando adaptações ao seu modo de pintar. A estranheza inicial de encontrar uma obra da Baía da Guanabara realizada por um pintor oriental, passa quando entendemos o contexto no qual a cópia chinesa foi produzida. O panorama do cantonês é, na verdade, uma espécie de objeto artístico oriundo de um momento de contato, uma espécie de híbrido.

Figura 5. Montagem para comparação entre as obras: Sunqua. *Panorama do Rio de Janeiro – Vista do Pão de Açúcar e Botafogo*. 1830-1870, óleo sobre tela, 125 x 41,5 cm, Casa Geyer/Museu Imperial/IBRAM/MinC, e Emeric Essex Vidal, *Panorama da Baía de Guanabara*. 1826-29. Aquarela sobre papel colado sobre tela, 49,5 x 520cm – Museu de Arte de São Paulo. [Detalhe]



O SISTEMA CANTONÊS DE PINTURA DE EXPORTAÇÃO: O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO DE SUNQUA

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o intenso contato de trocas mercantis e culturais entre a China e o Ocidente viu emergir, como produto dessa interação entre duas realidades muito distintas, uma forma artística que o próprio Ocidente tratou de chamar, a partir da segunda metade do século XX, de “pintura chinesa de exportação”. E, nesse caso, por pintura entende-se a própria pintura a óleo, mas também a pintura em guache, em aquarela e a pintura invertida sobre vidro (Mok, 2014). O porto de Cantão, cidade hoje chamada de Guangzhou, no delta do rio Pérola, foi, entre os anos de 1752 e 1842, o único lugar por onde os estrangeiros podiam acessar a China (com exceção das relações com a Rússia e o Japão), devido ao rígido controle que o governo da Dinastia Qing (1644-1911) impunha sobre o comércio com o Ocidente.

Mais para a metade do século XIX, com a primeira Guerra do Ópio (1939-41), portos como Hong Kong, Amoy (hoje Xiamen), e Ningbo também se tornaram importantes postos comerciais (Poel, 2016). E foi ao redor dessa porta de entrada que se organizou uma indústria com artesãos e artistas que fabricavam curiosidades consideradas exóticas aos olhos do Ocidente, em porcelanas, mobiliário, talhas em miniatura, louças em laca e, claro, pinturas (Fan, 2004). Como o nome bem diz, o estabelecimento de uma rede de estúdios e artistas desenvolveu uma produção voltada *para* o mercado exterior. Por mirar o mercado consumidor Ocidental, moldado pelos parâmetros de uma arte europeia e centrada nesses padrões, esses estúdios pintavam de maneira muito distinta da arte tradicional chinesa, emulando valores do Ocidente e usando técnicas e meios notadamente ocidentais. Ao mesmo tempo, esses trabalhos não correspondiam *exatamente* aos traços e ideias do Ocidente, fazendo dessas pinturas verdadeiros objetos de contato, híbridos – “não chinês, mas não completamente ocidental” (Fan, 2004).

As imagens da pintura de exportação fazem parte de uma economia visual (Poole 1997), e acumulam valores sociais, políticos, econômicos e simbólicos. Tal como os objetos acumulam sentidos e valores distintos, essas pinturas também os transmitem. Considerando a condição de agência dessas pinturas, elas devem ser vistas como objetos transculturais que transmitiam a riqueza de uma cultura e, como tal, operavam como veículos da atribuição de valores na construção da realidade daquele período (Poel, 2016). A produção dessas pinturas era focada no resultado final e na recepção das formas artísticas. Pintando “à moda europeia”, os artistas cantoneses adaptavam a sua produção às linguagens às quais o público consumidor estrangeiro estava acostumado.

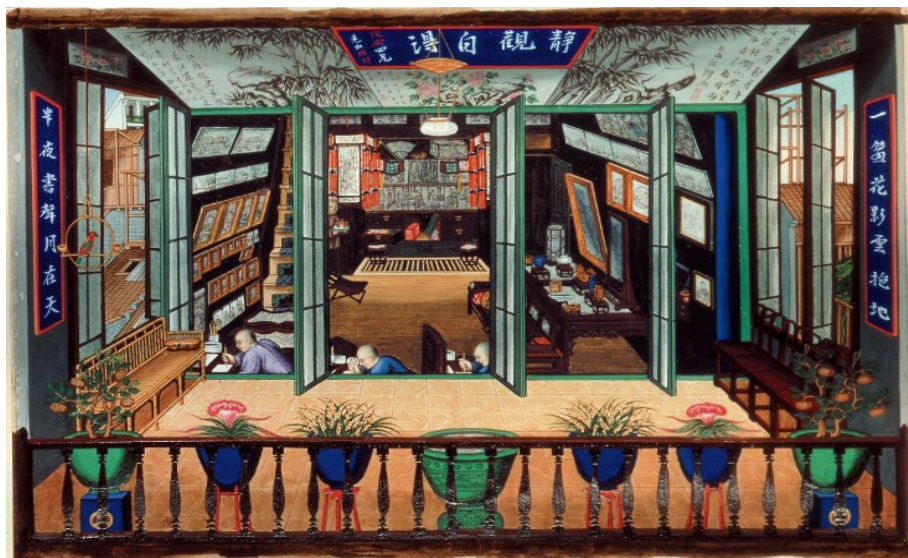
A adaptação dos modelos chineses de retratos e paisagens ao estilo ocidental exigiu artesãos qualificados e os artistas de maior sucesso desenvolveram seus próprios estúdios para responder à demanda em escala adequada. Sunqua foi um desses artistas a estabelecer seu próprio negócio, sendo especializado exatamente nessas paisagens marítimas. Esteve ativo entre os anos de 1830 e 1865 e seu nome é, provavelmente, um pseudônimo ou a romanização de um nome chinês juntamente a outros como Guan Lianchang, que ficou conhecido como Tinqa ou Guan Zuolin, o nome chinês de Spolium, dois dos artistas mais famosos dessa cena (Poel, 2016). A região cantonesa conhecida como Fábricas Estrangeiras chegou a ter trinta

desses estúdios em meados dos anos 1840³. O funcionamento desses ateliês de pintura se parecia bastante com o de uma corporação de ofício, normalmente de gestão familiar, e com os conhecimentos transmitidos de geração em geração. Era, portanto, costumeiro que esses pintores empregassem artistas auxiliares e aprendizes, num processo de aprendizado que exigia anos de prática junto ao mestre.

Os estúdios cantoneses contavam com técnicas de linha de montagem e com a especialidade de cada artesão, contribuindo várias mãos numa mesma peça. Da mesma forma, os pintores de exportação utilizavam quaisquer técnicas que respondessem às suas necessidades: copiar, traçar, empregar esboços prontos de árvores, casas, barcos, ou animais montados de diferentes maneiras para produzir uma cena diferente. As pinturas acabadas eram enviadas à Europa ou adquiridas *in loco* por visitantes ocidentais. Um guache, de autoria de Tinqa (ativo entre 1840 e 1870) mostra o interior do seu estúdio, que era famoso por suas aquarelas no gênero pássaro e flor, cenas portuárias e interiores. O ateliê estava localizado na 16 New China Street, e era frequentado por ocidentais que desejavam obras que simbolizassem algo da China. A Figura 6 nos fala não somente da estrutura do estúdio, com três pessoas pintando simultaneamente – provavelmente Tinqa, vestido em lilás, e dois auxiliares, de roupas azuis – como, também, sobre os tipos de encomendas que os artistas atendiam. A disposição das encomendas nas paredes mostra retratos, alguns inclusive enquadrados dentro de molduras à moda do ocidente, algumas paisagens e, até mesmo, um panorama de cinco partes. Além disso, um importante detalhe simboliza uma característica dessas pinturas híbridas: embora pintando para um público europeu, e mirando um resultado que atendesse ao gosto desse mercado, os pintores seguram os pinceis na maneira tradicional chinesa, com o instrumento perpendicular ao papel, colocado na horizontal sobre a mesa (Fan, 2004).

3 Depois da primeira Guerra do Ópio e da abertura do porto de Hong Kong, as grandes casas e arte de Cantão estabeleceram filiais nessa cidade, incluindo serviços que incorporavam o advento da fotografia no meio artístico, como a cópia, ampliação e coloração de fotografias. Sunqua também abriu sua filial em Hong Kong (Poel, 2016).

Figura 6. Tinquá. *The Studio of Tinquá*. 1830-1870, Guache sobre papel, 26,5x17,5 cm.



Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-studio-of-tinquá-tinquá/NQHUPCTa2FH_Q?hl=en

Fossem estas obras julgadas pelo viés da arte europeia da época, seriam consideradas sem proporção, com erros de perspectiva e representações que fugiam do realismo esperado. Entretanto, considerando que havia um grande mercado internacional decidido a consumi-las, entendemos que, na realidade, a transferência de conceitos e a fusão entre técnicas europeias com materiais tradicionais da pintura chinesa eram vistas como diferenciais dessas pinturas. O público ocidental não buscava, necessariamente, algo igual ao que era produzido no velho continente ou nos lugares colonizados. Na Europa e nos Estados Unidos da América, o fascínio pela China foi embalado pela tendência romantizante de escapar, mesmo que na imaginação, para universos desconhecidos. E, para além dessa curiosidade, questões pragmáticas como as crescentes negociações comerciais e políticas facilitando o transporte dessas obras de arte da Ásia para a Europa, e claro, uma crescente política expansionista das nações europeias, abria um mercado para objetos que fossem “diferentes”, que tivesse um certo grau de novidade e exotismo.

OS TEMAS DA PINTURA DE EXPORTAÇÃO E AS PAISAGENS MARÍTIMAS DE SUNQUA

E quais eram as temáticas desses *souvenirs* da região do Rio Pérola, cuja comercialização acontecia somente entre os meses de setembro e abril, período autorizado pelos governantes para receber os estrangeiros? Uma das temáticas eram naturezas mortas com flores e pássaros, em obras que variavam de tamanho, indo desde pequenas pinturas até grandes formatos, podendo ser, inclusive, papéis de parede. As aquarelas, que atendiam ao interesse do público ocidental pela história natural e botânica, eram apreciadas pelo traço realista e a atenção aos detalhes (Carbone, 2002). Na Figura 7, um exemplar pintado, inclusive, por Sunqua, vemos um buquê com detalhamentos dos diferentes formatos, tamanhos e texturas das suas folhagens. Isso torna possível identificar rosas e volumosos crisântemos amarelos, por exemplo. É interessante notar que é um arranjo artificialmente reunido, destacado contra o fundo branco, e com função bastante decorativa. A pigmentação viva reforça que, apesar desse detalhamento botânico, a intenção passa ao largo da cópia do “natural”. Na verdade, parece que a tensão entre natural e artificial nessas duas imagens acontece aos olhos ocidentais, e não de maneira proposital.

Figura 7. Sunqua. *A Bouquet of Flowers*. c.1830, Guache sobre papel vegetal, 18 x 29,5 cm. Hong Kong Museum of Art.

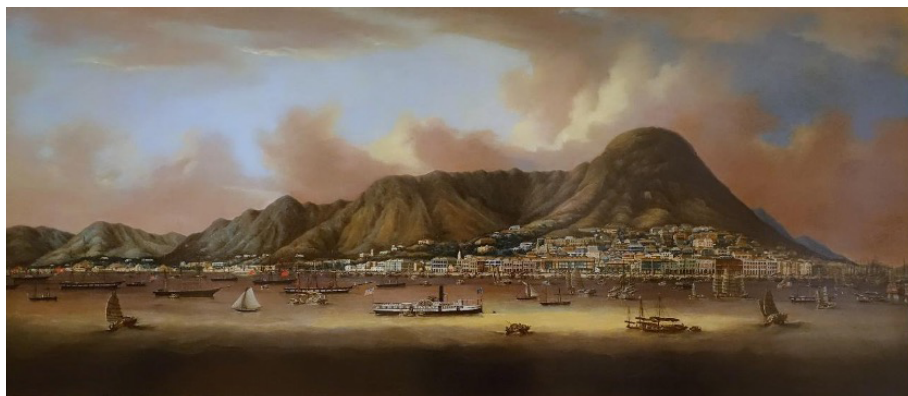


A curiosidade e o fascínio que os europeus e o Ocidente em geral sentiam em relação ao Oriente, traduzido na *chinoiserie*, influenciou, ainda, outros motivos para obras de arte de exportação (Carbone, 2002). Os retratos também significaram parte considerável neste conjunto. Os sujeitos eram tanto pessoas chinesas quanto estrangeiras, na maior parte das vezes não identificados pelo nome dos retratados, sendo conhecidos apenas como a descrição deles. Há, ainda, séries inteiras de pinturas dedicadas à reprodução de cenas da vida cotidiana cantonesa, um assunto desconhecido pelo Ocidente devido à blindagem do Império Qing, com imagens dos ofícios exercidos nas ruas da cidade, aquarelas que descrevem as etapas da produção de chá, de porcelana ou de seda, e, até mesmo, representações individuais das centenas de embarcações chinesas – “retratos” dos navios – ancoradas nas águas da bacia do rio Pérola.

Havia, além disso, muitas paisagens e uma consistente produção de pinturas dos portos e de navios (estrangeiros ou chineses), e é nesse recorte temático que o nosso panorama do Rio de Janeiro de Sunqua se insere. Encontramos, em acervos de museus, em todo o mundo, paisagens marítimas, com vistas tomadas da água em direção à cidade, especialmente do porto de Cantão, Macau e Hong Kong, as maiores cidades do delta do rio Pérola. A Figura 8, do acervo do Museu Peabody Essex, nos Estados Unidos, e intitulada *Vista da Cidade de Victoria, Hong Kong* (c. 1855-1860), é outra vista de cidade com autoria de Sunqua. Encontramos significativas semelhanças entre esta obra e aquela carioca, da coleção da Casa Geyer, no Brasil, que constitui nosso objeto de investigação. Também aparece, no caso da pintura do museu Peabody Essex, a característica, destacada anteriormente, do uso de tons amarelados para emular o reflexo da luz do dia nas águas, recurso comum das pinturas marinhas de Sunqua. A modulação dos edifícios na costa da cidade é bastante similar e repete-se a mesma forma com que os navios e barcos são finamente detalhados⁴.

4 O esmero em detalhar embarcações pode ter como motivação o objetivo de cativar o público europeu, especialmente o gosto artístico britânico e holandês, ávidos consumidores de retratos de navios e “seascapes”, as paisagens marítimas.

Figura 8. Sunqua. *View of the City of Victoria, Hong Kong.* 1855-1860, óleo sobre tela. Peabody Essex Museum.



Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:View_of_the_City_of_Victoria,_Hong_Kong,_by_Sunqua,_Guangzhou_or_Hong_Kong,_1855-1860,_oil_on_canvas_-_Peabody_Essex_Museum_-_DSC07336.jpg

As pinceladas modulares, característica técnica tão distinta, aos olhos ocidentais, das pinturas de exportação, é resultante da combinação do uso de técnicas e materiais da pintura tradicional chinesa, conforme ilustrado na já analisada aquarela que representa o estúdio de Tinquá, e, também, pelo fato de que os pintores treinados para esse ofício aprendiam através da cópia. É consenso, entre historiadores da arte dedicados à arte chinesa do período⁵, de que, tal como os pintores de porcelana, os pintores a óleo, aquarelas e guaches – exatamente o caso de Sunqua – aprendiam através das cópias de gravuras europeias que circulavam, já há alguns séculos, pela China, especialmente na cidade portuária de Guangzhou. Essa hipótese de método de aprendizado por cópia é apoiada por diversos relatos de viajantes e comerciantes ingleses que presenciaram os pintores cantoneses produzindo cópias não somente a partir de gravuras, mas também de suas próprias criações.

O fato de aprenderem por cópia e não diretamente a partir dos procedimentos correntes entre os artistas ocidentais, provavelmente fez com

5 Além das obras citadas nesse texto, ver: Craig Clunas, *Chinese Export Watercolours* (1984); Carl Crossman. *The Decorative Arts of China Trade: paintings, furnishings and exotic curiosities* (1991); Paul can Dyke. *Merchants of Canton and Macao: Success and Failure in Eighteenth-Century Chinese Trade* (2016).

que eles adaptassem as técnicas de pincelada à tradição da pintura chinesa, utilizando principalmente o modo de segurar o pincel que lhes era familiar e utilizando, inclusive, os materiais disponíveis em seu contexto. “O uso de pinceladas extremamente finas, particularmente em aquarelas e guaches, não é tão diferente daquelas da pintura chinesa tradicional. Além disso, a forma como a ferramenta de pintura é manipulada pode acentuar o efeito linear, que pode ser uma ferramenta deliberada, ao invés de uma ingenuidade técnica” (Mok, 2014).

Dito isto, entendemos como as pinceladas de Sunqua para as águas da Baía de Guanabara se distinguem da aquarela do panorama realizado pelo britânico Emeric Essex Vidal. Na comparação da Figura 9, é possível perceber como esse modo específico de realizar as pinceladas cria uma modulação distinta das águas na obra de Sunqua, em contraposição à quase transparência da aquarela.

Figura 9. Montagem para comparação entre as obras: Sunqua. *Panorama do Rio de Janeiro (Vista do Castelo até São Bento)*. 1830-1870, óleo sobre tela, 125 x 41,5 cm, Casa Geyer/Museu Imperial/IBRAM/MinC, e Emeric Essex Vidal, *Panorama da Baía de Guanabara*. 1826-29. Aquarela sobre papel colado sobre tela, 49,5 x 520cm – Museu de Arte de São Paulo. [Detalhe]



TRÂNSITOS MARÍTIMOS, TRÂNSITOS ARTÍSTICOS

Conforme dito no início do texto, o panorama de Sunqua se distingue das outras obras da coleção da Casa Geyer, exatamente por apresentar uma fatura distinta das demais. Sua autoria também se destaca, quase como se fosse um enigma. Como advoga Deborah Poole (1997), falando dos prazeres do olhar, “(...) as imagens visuais nos fascinam. Elas nos obrigam a olhar para elas, especialmente quando o material que elas nos mostram não é familiar ou é estranho.” Similar enigma segue sendo a explicação sobre como o panorama de Sunqua chegou ao Rio de Janeiro. Embora a Museologia da instituição não tenha muitas informações sobre a aquisição da obra, podemos formular algumas hipóteses, baseadas no intermédio de comerciantes britânicos. Como parte das tentativas de expansão econômica do Império Britânico, comerciantes, diplomatas e soldados britânicos tentaram entrar na China por várias rotas entre os séculos XVII e XIX, especialmente através da Companhia das Índias Orientais, mas também através de companhias privadas. Com as restrições definidas pelo sistema cantonês em 1750, os comerciantes da Companhia das Índias passaram a se concentrar no lucrativo comércio de Cantão.

Conforme já mencionado, parte considerável dos objetos de arte produzidos – naquele período – em Cantão e voltados para o consumo do Ocidente foi levado para a Europa, para os Estados Unidos, ou transportados em navios que retornavam às Ilhas Britânicas com cargas de chá. É plausível supor, portanto que uma das versões da aquarela de Emeric Essex Vidal tenha sido levada, durante a viagem de algum comerciante, ao estúdio de Sunqua na China, especificamente para que fosse feita uma cópia em “pintura de exportação chinesa” da vista da Baía de Guanabara. Esse conjunto de pinturas resulta, da triangulação das relações políticas e econômicas entre Reino Unido, Brasil e China, mas os detalhes da sua encomenda, bem como a sua inserção exata no mercado de arte global oitocentista, com informações precisas sobre a rota que percorreu, e as decisões que viabilizaram sua chegada ao Rio de Janeiro permanecem ainda a serem descobertos. Até o momento, temos somente as informações da venda do conjunto de quadros já no Brasil, no final da primeira metade do século XIX. Em um dos poucos textos publicados sobre o panorama de Sunqua, José Roberto Teixeira Leite (1995) cita duas notícias de leilões. A primeira, publicada no *Jornal do Comércio* em 1840, anuncia um pregão realizado pela Cannel Southam e C. na chácara

do Sr. Swinfen Jordan, no alto do morro da Glória, que disporia à venda todo o refinado mobiliário desse senhor, que estava de partida para a Europa. Em meio a sofás, móveis de jacarandá, pratarias, gravuras e molduras, destacam-se “quatro ricas pinturas a óleo, chinesas, formando o panorama do Rio de Janeiro”. O autor aponta para o fato de o britânico ter colocado à venda, também, uma bandeira da China, indicando que Jordan pudesse estar ligado àquele país, talvez por ter estado lá, ou por vínculos de natureza comercial (Leite, 1995). Teria sido Swinfen Jordan a pessoa que encomendou, ele mesmo, as telas na China? Teixeira Leite recupera, ainda, um anúncio, do mesmo periódico, sete anos mais tarde: “Quatro vistas do Rio de Janeiro, tomadas do lado do mar, em pintura a óleo a mais perfeita possível, por autores célebres da China, a preços razoáveis; vendem-se na Rua do Ouvidor, n° 36.” (*apud* Leite, 1995). Os caminhos percorridos antes e depois desses leilões permanecem sem respostas, carecendo de maiores investigações.

Finalmente, é preciso tecer duas considerações, à maneira de conclusão, sobre o Rio de Janeiro de Sunqua. Primeiramente, ressaltamos que o fato de ser uma versão do desenho de Essex Vidal, sendo, em resumo, uma espécie de cópia, não diminui o seu valor. Diferentemente do sistema de arte ocidental, em que a réplica foi ao longo dos séculos, construída como uma obra de valor inferior, no contexto artístico chinês a cópia tem valor e é importante etapa do aprendizado artístico. Em segundo lugar, há de se considerar a temática do panorama do Rio de Janeiro. Emeric Essex Vidal realizou seu desenho em meio às águas da Baía de Guanabara, como se estivesse de dentro de uma embarcação ancorada na baía, e não foi o primeiro nem o último artista viajante a compor uma paisagem marítima desde esse ponto de vista. Inscreve-se numa prática bastante corriqueira da primeira metade do século XIX, compondo imagens que reverberavam a vida e a agitação dos portos ativos no crescente comércio global daquele momento. E o Rio de Janeiro, por ser o mais movimentado porto da América do Sul nas primeiras décadas do século XIX, era constantemente retratado como o verdadeiro ponto de encontro de embarcações que ele era, com barcos transportando mercadorias e pessoas dos navios para a costa, navios de diferentes nacionalidades e tipologias (Hermann, 2016).

Somemos a isso a constatação de que os “retratos” de portos eram, também, um gênero estabelecido, famoso e valorizado do sistema de arte de exportação de Cantão, e por isso encontramos tantos quadros dos portos de Cantão, Macau e Hong Kong produzidos no mesmo período em que o Rio

estava sendo retratado pelos estrangeiros que visitavam a cidade e seu porto. Esses “retratos” dos portos da China eram um modo de exportar também para o mundo, imagens emblemáticas do bem-sucedido comércio por vias marítimas tão característicos daquela região (Poel, 2016). E também ajudaram a moldar, para o Ocidente, a imagem de Cantão como um porto agitado e vivo. As cenas marítimas de Cantão ou Hong Kong foram pintadas repetidamente, para atender a demanda do público ocidental, o que acabou por gerar, muitas vezes, trabalhos idênticos. De acordo com Rozalia van der Poel (2016), essa repetição não esvazia essa produção de importância, ao contrário, demonstra o prestígio que as obras de portos possuíam dentro das encomendas nos ateliês. “A propriedade de uma pintura de exportação chinesa indicava que você tinha estado em contato, pessoalmente ou através de outra pessoa, com a fascinante e altamente estimada China, um lugar que muitas pessoas naquela época viam como um rico e fascinante Império. (...) No século XIX, praticamente todo comerciante marítimo que visitou Cantão voltou para casa com uma pintura de uma cidade portuária” (Poel, 2016). Quando analisamos o Rio de Janeiro pintado por Sunqua, vemos que o panorama de Vidal não se difere tanto assim enquanto sistema de difusão de imagens: ele também realizou versões distintas do seu panorama. E, entendendo agora o sistema cantonês, não surpreende que o ateliê de Sunqua tenha feito, por encomenda, uma versão de um porto do outro lado do mundo, ao qual se conectava pelas vias das embarcações, pois os dois “mundos” pertenciam, de maneiras distintas, à rica economia visual oitocentista.

REFERÊNCIAS

Aguirre, R. (2004). *Informal Empire. Mexico and Central America in Victorian Culture*. University of Minnesota Press.

Bethell, L. (2003). *Brazil by British and Irish Authors*. Centre for Brazilian Studies/University of Oxford.

Carbone, I. (2002). *Glimpses of China Through the Export Watercolours of the 18th-19th Centuries – A Selection from the British Museum’s Collection* (Publication N. 10672725). [Dissertação de Mestrado, University of London].

Fan, F. (2004). *British Naturalists in Qing China: Science, Empire, and Cultural Encounter*. Harvard University Press.

Hermann, C.G. (2016). *O Rio de Janeiro para inglês ver: O panorama de Robert Burford em Londres, 1827*. [Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. Repositório Institucional da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/7379>

Leite, J. R. T. (1995). Sunqua e o panorama chinês do Rio de Janeiro. *Revista de Cultura*, (2), 73-80.

Martins, L. L. (2001). *O Rio de Janeiro dos navegantes – o olhar britânico (1800-1830)*. Jorge Zahar.

Mok, M. K. (2014). Mistakes or Marketing? Western responses to the hybrid style of Chinese export painting. In M. Y. Huang (Ed.) *The Reception of Chinese Art Across Cultures* (pp. 23-44). Cambridge Scholars Publishing.

Poel, R. H. M. (2016). Made for trade – Made in China. Chinese export paintings in Dutch collections: art and commodity. [Tese de Doutorado, Leiden University]. Repositório Institucional da Leiden University. <https://hdl.handle.net/1887/44587>

Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (Ed.). *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais* (pp. 117-142). CLACSO.

Süssekind, F. (1990). *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. Companhia das Letras.