

iMagem

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

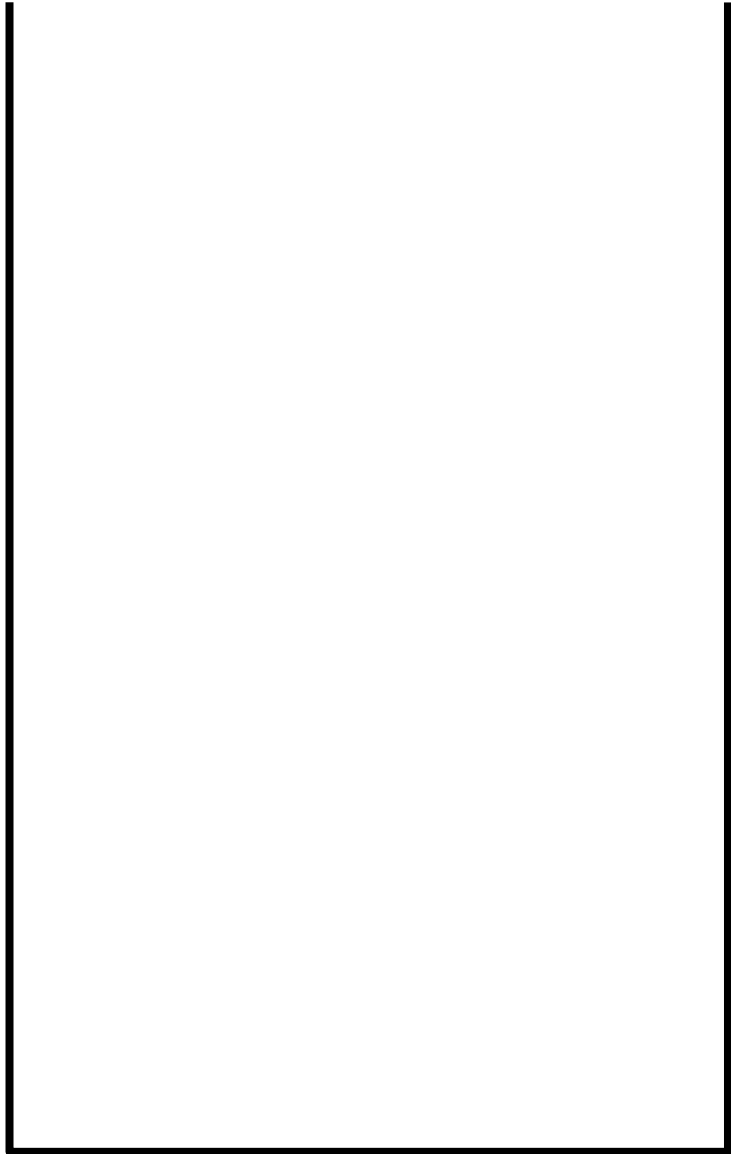


IMAGEM: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Revista internacional sediada no Programa de Pós-Graduação
em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.
Volume V, Número II – Dezembro/2024/Guarulhos/Brasil

Editor Chefe

Prof. Cássio da Silva Fernandes
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Vice Editor

Prof. José Geraldo da Costa Grillo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Assistente Editorial

Lucas Olles
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Coordenação de Produção Editorial

Cíntia Chaves
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Secretaria Editorial

Janaina Silva Santana
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Julia Porto Santos D'Arienzo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Comunicação Editorial

Mariany Araujo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Divulgação e Eventos

Janaina Simões
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Júlia Beatriz Fernandes Leite
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Laura Camila Silva
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Livia Corigliano

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Willian Izidio Almeida

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Arte

Chai Rodrigues

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Diana Oliveira dos Santos

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Rachel Midori Sugo Miyagui

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Diagramação

Ilário Bortoloso Junior
Tikinet

Normalização

Beatriz dos Santos Valentim
Tikinet

Revisão de Textos

Diana Oliveira dos Santos

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Fernanda Bredariol

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP / Brasil

Luís Fernando Beloto Cabral

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Mariana Fujisawa

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Rebecca Tavares Nishimura Abreu

Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Conselho Editorial

Profa. Ada Patrizia Fiorillo

Dipartimento di Studi Umanistici - STUM

Università degli Studi di Ferrara - UNIFE | Italia

Profa. Agustina Rodríguez Romero
Quillca, Programa de Estudios Visuales sobre Arte Colonial Sudamericano
IIAC-UNTREF | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
CONICET | Argentina

Profa. Alexandra Chavarria Arnau
Dipartimento dei Beni Culturali | Università degli Studi di Padova | Italia

Profa. Alicia Miguélez
Departamento de História da Arte - DHA
Universidade NOVA de Lisboa - NOVA FCSH | Portugal

Profa. Ana Bilbao Yarto
Department of History of Art
University of York | United Kingdom

Profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Programa de Pós-Graduação Interunidades “Estética e História da Arte” - MAC-USP
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Prof. Arthur Valle
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade - PPGPACS
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ | Brasil

Profa. Beatriz Mugayar Kühl
Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Catalina Valdés Echenique
Magíster de Estudios de la Imagen - Departamento de Arte
Universidad Alberto Hurtado - UAH | Chile

Prof. David Chao Castro
Departamento de Historia da Arte
Universidade de Santiago de Compostela | Espanha

Prof. David García Cueto
Grado en Historia del Arte
Universidad de Granada | Espanha

Prof. Diego Vidart
Instituto de Historia, Arte y Patrimonio
Departamento de Humanidades y Comunicación
Universidad Católica del Uruguay | Uruguay

Prof. Eduardo Ferreira Veras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS | Brasil

Profa. Fernanda Pitta
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Giuliana Tomasella
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della
musica - DBC
Università di Padova | Italia

Prof. Ignacio J. López Hernández
Departamento de Historia del Arte - DHA
Universidad de Sevilla - US | España

Profa. Joana Brites
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes - DHEEAA Faculdade de Letras - FLUC | Centro de Estudos Interdisciplinares
Universidade de Coimbra - CEIS2o | Portugal

Prof. Jorge Sala
Facultad De Filosofia Y Letras
Universidad de Buenos Aires | Argentina

Prof. José Manuel Rodríguez Domingo
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada - UGR | España

Profa. Laura Mercader Amigó
Departamento de Historia del Arte
Universitat de Barcelona | España

Prof. Luís U. Afonso
Departamento de História
Universidade de Lisboa | Portugal

Profa. Luísa Trindade
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes
Universidade de Coimbra - UC | Portugal

Prof. Manuel Botero Camacho
Departamento de Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura
Universidad Complutense de Madrid | España

Profa. Margarida Brito Alves
Departamento de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - FCSH/
UNL | Portugal

Profa. Maria Berbara
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ | Brasil

Prof. Maurício de Bragança
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine
Universidade Federal Fluminense - UFF | Brasil

Profa. Megan A. Sullivan
Department of Art History
University of Chicago | United States of America

Prof. Michael Koortbojian
Department of Art and Archaeology
Princeton University | United States of America

Profa. Noemi de Haro García
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid | España

Profa. Paula Dittborn Orrego
Facultad de Arte
Universidad Católica de Chile | Chile

Prof. Paulo M. Kühl
Departamento de Artes Plásticas – DAP | Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP | Brasil

Profa. Raffaella Morselli
Storia dell'Arte
Università di Teramo | Italia

Profa. Renata Senna Garraffoni
Departamento de História - Dehis/Ufpr | Programa de Pós-Graduação em História - PPGHIS/UFPR
Universidade Federal do Paraná - UFPR | Brasil

Profa. Rocío Robles Tardío
Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid - UCM | España

Profa. Silvina Díaz
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano IHAAL Universidad de Buenos Aires- UBA
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -CONICET | Argentina

Profa. Sonia Ríos Moyano
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga | España

Prof. Stephane Laurent
School of Art History and Archeology
University Pantheon-Sorbonne | France

Profa. Suzanne Preston Blier
History of Art and Architecture and African American Studies Departments Harvard University | United States of America

Profa. Susana Maria Simões Martins
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa | Portugal

Profa. Yvone Dias Avelino
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP | Brasil

Conselho Científico Nacional - Brasil

Prof. Afonso Medeiros
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Aldrin Moura de Figueiredo
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia - PPHIST
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Alexandre Ragazzi
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Alexandre Santos
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes -PPGAV-IA |
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Profa. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Anderson Ricardo Trevisan
Departamento de Ciências Sociais na Educação - DECISE
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Profa. Andréia Moassab
Integração Contemporânea da América Latina | ICAL e
Políticas Públicas e Desenvolvimento - PPD
Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

Prof. Ettore Quaranta
Departamento de História
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Profa. Flávia Falleiros
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior
Departamento de História; Programa de Pós-Graduação em História e Espaços;
e Programa de Pós-Graduação em Ensino de História
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof. Gabriel Ferreira Zacarias
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Prof. Guilherme Wisnik
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Helouise Costa
Programa Interunidades em Estética e História da Arte - PGHEA
e Programa Interunidades em Museologia - PPGMus
Universidade de São Paulo - Museu de Arte Contemporânea

Profa. Jane de Almeida
Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Mackenzie

Profa. Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Programa de Pós-Graduação em História Social - PPGHS
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Maria Inez Turazzi
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Maria Regina Candido
Programa de Pós-Graduação de História-PPGH e
Programa de Pós-Graduação de História Comparada - PPGHC
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Profa. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Profa. Paula Ferreira Vermeersch
Departamento de Geografia - Faculdade de Ciências e Tecnologia- FCT
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP

Profa. Paula Priscila Braga
Programa de Pós-Graduação em Filosofia - PPGFIL
Universidade Federal do ABC – UFABC

Profa. Priscila Rossinetti Rufinoni
Departamento de Filosofia - FIL
Universidade de Brasília – UnB

Profa. Raquel Quinet Pifano
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens - PPG-ACL
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Profa. Rita Luciana Berti Bredariolli
Programa de Pós-Graduação em Artes - Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

Profa. Roseli Maria Martins D’Elboux
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAUUPM
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

Profa. Sheila Cabo Geraldo
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Tiago Machado de Jesus
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP

Profa. Vera Pugliese
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade de Brasília – UnB

LISTA DE PARECERISTAS 2023

Angela Brandão
Raquel Quinet
Flávia Tatsch
Marta Denise da Rosa Jardim
Pedro Augusto Vieira Santos
Alexandre Ragazzi
Patrícia Dalcanele Meneses
Luiz César de Sá Júnior
Naiara Damas Ribeiro
Elaine Dias
Letícia Squeff
Denyse Emerich
Francisco Carlos
Yvone Dias Avelino
Priscila Leonel
Ana Letícia Fialho
Antônio Barros
Vera Pugliese
Luana M. Wedekin
Serzenando Alves Vieira Neto

LISTA DE PARECERISTAS 2024

Serzenando Alves Vieira Neto
Roberto Casazza
Vinícius Pontos Spricigo
Pedro Arantes
Antônio Barros
Luciana Giovaninni
Angela Brandão
Renata Oliveira Caetano
Maria Luiza Zanatta
Marta Denise da Rosa Jardim
Joyce Farias
Yanet Aguilera
Isabela Fuchs
Arthur Valle
Camila Dazzi
Maraliz de Castro Vieira Christo
Thainan Noronha

ÍNDICE

EDITORIAL

<i>Os Editores</i>	12
--------------------------	----

DOSSIÊ

ESTA NOITE ABRIU-ME OS OLHOS: AS EVIDENTES, E NEM SEMPRE DEBATIDAS, RELAÇÕES CULTURAIS E ARTÍSTICAS ENTRE O REINO UNIDO E O BRASIL

<i>André Luiz Tavares Pereira</i>	15
---	----

TROPICAL PICTURESQUE: A NEWLY IDENTIFIED BRAZILIAN PAINTING BY ROBERT DAMPIER

<i>Robert J. Wilkes</i>	31
-------------------------------	----

“O PÓRTICO NORTHUMBERLAND: INTERCONEXÕES NEOCLÁSSICAS ENTRE RIO DE JANEIRO E ROMA A PARTIR DO TRAÇO DE ROBERT ADAM”

<i>Angela Rosch Rodrigues</i>	64
-------------------------------------	----

BY A LADY: A ESCRITA INCÓGNITA DE ELIZABETH EASTLAKE

<i>Fátima Madeiro</i>	90
-----------------------------	----

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

<i>Carla Hermann</i>	115
----------------------------	-----

A QUESTÃO CHRISTIE E AS REPRESENTAÇÕES DO DIPLOMATA INGLÊS NA SEMANA ILLUSTRADA

<i>Bárbara Ferreira Fernandes</i>	135
---	-----

GEORGE CRUIKSHANK E AS ILUSTRAÇÕES PARA OLIVER TWIST: COMO AS ILUSTRAÇÕES TRANSMITEM TEMAS

<i>Liniane Diniz da Silveira</i>	160
--	-----

DA BAIJA DE CAVALO AO LUGAR DE OBJETO DE ESTUDO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE GEORGE CHALMERS.

<i>Renata Oliveira Caetano, Fernando Antônio Cardoso Leite</i>	185
--	-----

**ESTRATÉGIAS GEOPOLÍTICAS NAS ARTES: O BRITISH COUNCIL
E A REPRESENTAÇÃO BRITÂNICA NAS BIENAS DE VENEZA E DE
SÃO PAULO (ANOS 1950-1960)**

Maria de Fátima Morethy Couto 215

**OUTROS LUGARES: WILLIAM BECKFORD,
PORTUGAL E AS ARTES**

Paulo M. Kühl..... 242

**UM ENSAIO VISUAL, POR MARCELO MOSCHETA: OLHANDO
PARA AS NUENS, A COR DO INFINITO**

Introdução: André L. Tavares Pereira.....250

ARTIGOS LIVRES

**IMAGENS ARTÍSTICAS/IMAGENS CIENTÍFICAS:
ABORDAGENS METODOLÓGICAS**

Jefferson Mendes 257

**OS OFÍCIOS MECÂNICOS DA MADEIRA NOS SÉCULOS XVIII E XIX,
NO CONTEXTO LUSO-BRASILEIRO: A PARTIR DO ESTUDO DOS
ARTÍFICES, OFICINAS E MATÉRIAS-PRIMAS**

Isabela Torres Rodrigues276

EDITORIAL

Periódico científico do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, *Imagem: Revista de História da Arte* tem a honra de tornar público, com a presente edição, o seu quinto volume.

Mancando a fase de consolidação da revista como veículo de debates acadêmicos e divulgação científica no ampliado campo de investigação que concebe a História da Arte no espaço interdisciplinar das Humanidades, *Imagem* apresenta neste volume os pontos de contato cultural e diálogos artísticos e visuais entre Reino Unido e Brasil numa temporalidade histórica estendida do século XVII ao XXI. Trata-se do “DOSSIER TACWARA - Relações artísticas e artístico-culturais entre o Reino Unido e o Brasil”, organizado pelo Prof. André Luiz Tavares Pereira, do Departamento de História da Arte da UNIFESP, reunindo contribuições de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre o fascinante tema envolvendo um amplo espaço geográfico marcado por contatos e circulações humanas. O dossier, antes de tudo, possibilita uma compreensão mais profunda das rotas formadoras da arte e da cultura no Brasil em diferentes épocas, mas sempre concebidas no âmbito dos contatos e das trocas, ou seja do constante movimento que é a própria marca da história.

O volume é completado pelo instigante texto de Jefferson Mendes sobre abordagens metodológicas no estudo das imagens e pelo artigo de Isabela Torres Rodrigues sobre os ofícios mecânicos relacionados aos trabalhos em madeira no contexto luso-brasileiro entre os séculos XVIII e XIX.

Assim, *Imagem: Revista de História da Arte* abre seu quinto volume, desejando a todas e todos uma excelente leitura!

Os Editores

DOSSIÊ

ESTA NOITE ABRIU-ME OS OLHOS: AS EVIDENTES, E NEM SEMPRE DEBATIDAS, RELAÇÕES CULTURAIS E ARTÍSTICAS ENTRE O REINO UNIDO E O BRASIL

André Luiz Tavares Pereira¹

Escondida a olhos vistos. Assim podemos pensar as relações artísticas entre o Reino Unido e o Brasil que, embora longas de cinco séculos, nem sempre são trazidas, de modo evidente, ao debate crítico. Este dossier, organizado a partir das reflexões propostas pelo núcleo de estudos TACWARA – relações artísticas entre Reino Unido e o mundo ibérico – procura contornar esta questão, lançando luz sobre investigações mais recentes que abordem a temática da produção visual e cultural na interseção desta geografia peculiar que reúne a Inglaterra, a Escócia e a Irlanda, Portugal, Espanha e Brasil, com a pretensão de englobar também porções do assim chamado Cone Sul em que estas relações têm igual relevância. *Tacwara*, a propósito, é uma corruptela da palavra taquara. É uma expressão “híbrida” utilizada por Robert Walsh (1830) para descrever, em seu *Notices of Brazil in 1828-1829*, os elementos que compunham os forros de teto de bambus trançados, à maneira de esteiras, que ele vira em alguns dos edifícios nas cidades de Minas Gerais pelas quais passara em viagem.

Num primeiro momento, o grupo TACWARA dedicou-se ao estudo de obras executadas no intervalo de tempo que ia, aproximadamente, de 1792 a 1836. Estes marcos temporais foram estabelecidos por dois eventos, a

¹ André Luiz Tavares Pereira é professor do Departamento de História da Arte da UNIFESP e membro do Programa de Pós-graduação em História da Arte da mesma instituição. É membro do Zurbarán Centre for the study of Spanish and Latin-American Art da University of Durham, em que foi bolsista entre os anos 2018 e 2019. É, igualmente, membro da Attingham Trust para o estudo de casas históricas e suas coleções, tendo sido bolsista desta instituição em 2013 (Royal Collection Studies) e 2017 (Summer School). Foi bolsista do Yale Center for British Art (2106) e do Getty Research Institute (2011). Coordena o núcleo de estudos TACWARA – Relações artísticas e culturais entre o Reino Unido e o Mundo Ibérico, sendo, igualmente, membro do HARPA – História da Arte, Arquitetura e Patrimônio nas Américas, grupo de estudos do PPGHA – UNIFESP. <https://orcid.org/0000-0002-6211-1756>. andre.tavares@unifesp.br.

saber, a passagem de uma frota britânica pelo Brasil a caminho do sudoeste asiático – registrado no relato *A Voyage to Conchinchina, in the Years 1792 and 1793*, publicado por John Barrow em 1806 – e a publicação de *The History of Brazil*, por John Armitage, em 1836 com tradução ao português em 1837, coincidindo, grosso modo, com o contexto que vai da crise colonial ao fim do Primeiro Reinado. Se a primeira data aponta para o estabelecimento do *status* dos portos do Brasil, então colônia, como parte essencial das rotas de apoio no caminho do Pacífico - mas, também, para Tristão da Cunha e a África do Sul, no sentido oposto – a segunda estabelece o fecho de um ciclo mais amplo da presença britânica nos começos do Brasil independente em que a circulação de militares em funções oficiais – como Cochrane, Strangford ou os Chamberlain - mas também de cidadãos comuns - em trânsito ou em estadias mais ou menos longas - atingiu um pico significativo. Pelo meio deste parêntese cronológico, outros momentos importantes, marcados pela participação britânica, teriam lugar, começando com a transferência da corte portuguesa ao Brasil, escoltada por Percy Smythe (6º. Visc. Strangford), o Tratado de Amizade e aliança (1810), o desenrolar da assim chamada Guerra Peninsular contra os franceses ou, mesmo, o aparecimento da obra de Robert Southey, em três volumes, *History of Brazil* (1810-1819). Rapidamente, compreendemos que uma ampliação de arco cronológico seria necessária, determinada pelos interesses variados de pesquisa de pesquisadores e recortes temáticos diversos. Com a concentração de minhas investigações na memória visual do processo de industrialização em Minas Gerais e na atividade mineradora de modo amplo, e da presença britânica em particular, fiz, naturalmente, um ajuste metodológico que me permitiu ampliar minha pesquisa para o centro e segunda metade do século XIX. Outros recortes são determinados pelos interesses de cada investigador/a, mantendo-se os paralelos entre o contexto brasileiro, ibérico ou latino-americano e o caso britânico uma constante, bem como o levantamento sistemático e progressivo de obras de artistas britânicos em acervos brasileiros e de artistas brasileiros em coleções britânicas.

O estudo das artes na Inglaterra e no Reino Unido, em chave comparativa com o caso do Brasil, pareceu-nos, sempre, um tema relevante desde o ponto de vista metodológico em razão do desenvolvimento particular das artes na esfera britânica. Embora, como víamos, até pouco tempo, na organização das obras do Museu de Arte de São Paulo, fosse possível falar de uma

noção de “escola inglesa”, tipicamente composta por exemplos de pinturas de retrato e paisagem, executados, *grosso modo*, entre 1750-1830, a realidade é que as artes nas ilhas britânicas sempre foram o resultado de importações e superposições as mais variadas. Dos normandos e do gótico “perpendicular” tão característico e local aos italianos e “italianizados” dos séculos XVI e XVII - com Torrigiano ou Inigo Jones e Christopher Wren - à pintura de declinação germânica como a de Holbein, ou, em seguida, flamenga - com Rubens, Van Dyck, Teniers ou Peter Lely - e às adaptações barrocas de um James Thornhill, as artes nas ilhas britânicas nos aparecem como uma justaposição de soluções por vezes francamente descontínuas, mas sempre marcadas pelo debate sobre o gosto e pelo interesse gerado pela novidade. Para o século XVIII, um novo debate se apresentaria, o de uma consciência de vocações locais e dos impulsos propriamente narrativos, caricaturais e algo cômico-satíricos, como Hogarth, alternado com a construção de uma imagem aristocrática autóctone, com Gainsborough. Outra via seria o da renovada abertura aos gêneros e maneiras do continente europeu, o que vemos com a valorização crescente de certa pintura do barroco italiano seiscentista, da obra de Claude Lorrain e de Canaletto, com a renovação, a partir de modelos como os de Battoni, no campo da retratística - o que se vê em Reynolds por exemplo - ou, por fim, com as obras formalmente renovadoras como as de Zoffany, Fuseli, John Flaxman ou Angelika Kaufmann. Com isto, gostaríamos de destacar que, objetivamente, um dos aspectos que mais capturaram nossa atenção no estudo comparativo das artes do Reino Unido, em relação ao caso brasileiro, é sua multiplicidade na seleção de fontes visuais, a rotatividade dinâmica de modelos artísticos, a mudança das ideias de uma arte “nacional” - ou se isto existe de fato no caso britânico até meados do século XIX - além dos debates ao redor do gosto, do sistema artístico e do colecionismo, este último central e igualmente variado, contando com patrocinadores os mais diversos, para além da coroa ou de qualquer agente de caráter centralizador.

Outro ponto, em relação ao instrumental metodológico requerido por este campo de estudos, diz respeito ao fato de que a produção britânica particularmente dedicada ao Brasil deve ser, quase que necessariamente, considerada sob seu aspecto de circulação ou da distribuição por territórios distintos. Seja pelo mapeamento dos acervos que as preservam, pela identificação das rotas de circulação de agentes-artistas e objetos, ou mesmo das motivações que informam a criação das obras, as relações artísticas,

políticas e culturais entre o Reino Unido e o Brasil, são, por assim dizer, multiangulares e criam uma geografia artística efetivamente particular. É um tema que já havia sido delineado pelo trabalho já clássico de Leslie Bethell - lembramos, entre tantos, *Brazil by British and Irish authors* (2003) ou *Charles Landseer: desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil 1825-6* (2010) - ou por Charles Boxer - em *The Portuguese seaborne empire* (1969) ou *The golden age of Brazil: 1695-1750* (1962) - mas que foi mais recentemente atualizado pelos autores reunidos, por Jorge Cañizares-Esguerra, no notável *Entangled Empires - The Anglo-Iberian Atlantic, 1500-1830* (University of Pennsylvania Press, 2018), sob o ponto de vista do debate propriamente histórico. No caso brasileiro, há que se assinalar, ao menos, um clássico incontornável: *Ingleses no Brasil* (1948), de Gilberto Freyre. Como bem assinalou Maria Lúcia G. Pallares-Burke, em resenha publicada por ocasião da reedição, em 2001, daquele texto, era obra raramente mencionada em estudos sobre a formação cultural do Brasil, não tendo sido, naquela altura, traduzido a nenhum idioma, nem mesmo ao inglês, o que contrastaria com outras obras de Freyre, de maior fortuna.

Estetipodeenlaceou“multiangulação”, resultadodecondicionantes políticas e comerciais, mas de ampla repercussão no campo da produção artística e cultural, ocorre, por exemplo, com as belas imagens produzidas, no Rio de Janeiro, por Augustus Earle, mas que fazem parte do acervo da Biblioteca Nacional da Austrália. Mais interessante, talvez, seja o caso de William J. Burchell, cujo acervo botânico brasileiro encontra-se depositado em *Kew Gardens*, mas cujos desenhos relativos a nosso país, em grande parte, encontram-se em Joanesburgo, na África do Sul, como assinalaria Gilberto Ferrez. O interesse botânico e por aspectos da história natural do Brasil traria ao país personagens como William Dampier, Essex Vidal, George Gardner, Gore Ouseley ou William Swainson culminando, pela peculiaridade de sua história, no caso exemplar de Marianne North. Assim como Maria Graham antes dela, a atividade artística de North expande-se por territórios e rotas mais amplas, sendo o Brasil uma das etapas deste percurso de dimensão global. Seu pavilhão, também em *Kew Gardens*, é um testemunho impactante de sua estadia brasileira - e não apenas esta - conjugando paisagens, desenhos botânicos e espécimes de madeiras nativas numa espécie de mostuário gigante de sua peregrinação. Graham e North são, igualmente, estudos de caso de mulheres artistas pioneiras atuando no território brasileiro, exemplos

que permitem uma ampliação do olhar do pesquisador no sentido de uma necessária revisão no cânone artístico tradicional de modo a torná-lo mais inclusivo. E da viagem como elemento de emancipação.

Por que, então, dados os inúmeros casos apontados, consideramos que a produção resultante da interação entre agentes britânicos e brasileiros não alcança uma visibilidade equivalente a seu impacto? Em primeiro lugar, podemos pensar, pela dispersão de acervos por coleções/regiões/países distintos. É necessário, igualmente, considerarmos que a natureza e materialidade dos objetos produzidos por este grupo de artistas, considerando o século XIX, sobretudo, é mais frágil. Neste campo, estão os inúmeros desenhos e gravuras preservados em coleções como as do MASP – depositário de um belo panorama de Maria Graham, raramente exibido, por exemplo – da coleção Olavo Setúbal, do Arquivo Nacional, da Biblioteca Nacional – com uma bela amostra das gravuras produzidas a partir de pinturas baseadas nas peças de Shakespeare e expostas na assim chamada *Shakespeare Gallery* de John Boydell entre os séculos XVIII e XIX – ou em outros acervos nacionais e internacionais, como no caso de alguns dos *logbooks*, de finais do século XVIII, descrevendo a costa brasileira, que podemos encontrar no acervo do Yale Center for British Art de New Haven (EUA). Se a fragilidade do papel reduz a possibilidade de exposições contínuas – em que pesem soluções inventivas como as do Espaço Olavo Setúbal / Itaú Cultural – outras vezes, esta produção pode ser classificada como de interesse antes das ciências naturais do que, propriamente, às artes visuais “autônomas” – fronteira que sempre pode ser interessante borrar. Por fim, estas obras podem estar incluídas nos livros, sejam relatos de viagens ou textos de caráter técnico-informativo, sob a forma de ilustrações, o que vemos, por exemplo, em casos como os de John Mawe ou Robert Walsh. No sentido oposto, o fato de que o Brasil do primeiro oitocentos tenha sido antes uma espécie de “protetorado” britânico e não um espaço formal de sua esfera colonizadora direta parece fazer com que as imagens do Brasil presentes nos acervos do Reino Unido – em coleções como as do *British Museum* ou do *Maritime Museum* de Greenwich, por exemplo – permaneçam fora de circulação, visibilidade e exibição frequente naquele país. Em todo caso, podemos sempre imaginar estes artistas britânicos – profissionais e amadores, mais ou menos destros em seu ofício – como indivíduos em trânsito. Do ponto de vista da localização e tutela das obras, esta condição pode resultar, também, em dispersão, ainda que revertida por aquisições estra-

tégicas *a posteriori*, como ocorreu com parte dos acervos de Edmund Pink (hoje em comodato no MASP) ou Charles Landseer (Instituto Moreira Salles).

Um outro elemento a ser considerado, nesta combinação de fatores para a compreensão de certa ausência desta produção específica no debate crítico em espectro amplo, é o fato de que os agentes artísticos de origem britânica nem sempre – para não dizer nunca – estiveram efetivamente inseridos nos circuitos formais da educação artística, no Brasil, durante o século XIX. Sob este ponto de vista específico, os modelos italiano e francês parecem ter tipo certa prevalência e maior fortuna, ainda que encontremos – como bem esclarece a historiadora da arte Elaine C. Dias em passagem de seu *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* (Editora UNICAMP, 2009) – uma tradução do tratado de Thomas Bradwell, *The practice of painting and perscepective made easy* (1756), numa tradução ao português de Félix-Émile Taunay (1836, a partir da 13^a. edição da obra), entre as leituras correntes no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes. Expedições científicas de caráter algo mais formal, do ponto de vista do apoio estatal, como as de Langsdorf, Spix e Martius ou, ainda, Thomas Ender, parecem encontrar, também, mais eco em nossa tradição crítica, quando comparadas à produção dos britânicos, particularmente se se estuda a primeira metade do século XIX no Brasil.

A literatura, porém, parece ter se antecipado no estabelecimento destas pontes e intercâmbios e visto, no ambiente cultural britânico, um certo fermento inovador. Sabemos, por exemplo, da relevância do *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne ou de Swift para a definição do estilo maduro de Machado de Assis. Este mesmo seria um tradutor, mais tarde, do *Oliver Twist* de Charles Dickens. Ainda que, por vezes, mediada por traduções francesas, a produção literária britânica seria um agente transformador relevante e um modelo alternativo de emulação, dos textos de Walter Scott ao tempo de José de Alencar até as traduções d' *O retrato de Dorian Gray* e da *Salomé*, de Oscar Wilde, por João do Rio outro entusiasta do ambiente cultural londrino. Clarice Lispector, que viveu em Torquay, era tradutora de Agatha Christie. Márcio Souza reinventaria, em chave satírica, o Mundo Perdido de Conan Doyle em seu romance *O fim do terceiro mundo* (1990).

Em parte, as relações com o Reino Unido poderiam ser compreendidas - no contexto cronológico a que, originalmente, o grupo *Tacwara* dedicava atenção especial - como uma herança direta dos vínculos diplomáti-

cos anteriormente estabelecidos por Portugal, aliado de longa data da coroa britânica. Pela Inglaterra passaram o Marquês de Pombal, o pintor Domingos António Siqueira – brevemente, a caminho de Paris - a própria Dona Maria II em exílio – de quem um pequeno e belo retrato, executado por Thomas Lawrence, ainda pode ser visto nas dependências privadas do Castelo de Windsor – Almeida Garrett ou Pedro de Sousa Holstein, primeiro Duque de Palmela e ministro do Príncipe Regente D. João em Londres, assim como o pintor Vieira Portuense, cuja proximidade com o grupo de Angelika Kaufmann e Francesco Bartolozzi seria determinante para a definição de certo gosto artístico classicizante e pela consequente circulação de imagens impressas que chegariam a Portugal e, mesmo, ao Brasil setecentista, como modelos a seguir. Eça de Queirós viveu em Newcastle, mas também em Bristol, justamente no intervalo de tempo em que deu a público obras como *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. Este é um campo - o das relações eventuais com o Brasil, porém mediadas por Portugal - que pretendemos explorar, de modo mais detido, num futuro próximo, pensando sempre na composição desta história de múltiplos vértices que nossa pesquisa determina.

O Brasil, porém, tem seu próprio histórico de conexões com o Reino Unido. E num arco de tempo muito amplo. A esta esfera pertencem, *v.g.*, Hipólito da Costa e seu *Correio Braziliense*, mas também Joaquim Nabuco, em cujas memórias Londres ocupa um lugar de destaque. Na Newcastle de Eça, viveram Flávio de Carvalho – que estudou engenharia no que, então, era um dos *colleges* da Universidade de Durham – mas também Lúcio Costa, ainda menino, como relata em seu *Registro de uma vivência* (1995). Ao longo do século XX, personagens as mais diversas e significativas na esfera da cultura brasileira estabeleceram contato, em condições muito distintas, com o mundo cultural britânico. É o caso dos cineastas Mário Peixoto, diretor do seminal *Limite* (1930) e Alberto Cavalcanti, dos escritores, Jaime Ovalle, Abgar Renault, Antônio Callado e Fernando Sabino.

É de Antônio Bivar a descrição, em seu volume de memórias *Verdes vales do fim do mundo* (1985) - obra em que relata sua estadia londrina e inglesa dos anos 1970 e 1971 - do “bosque” pintado por Antônio Peticov nas paredes do apartamento que ocupava em Chelsea. O poeta Chacal, para reunir os recursos de que precisava para mergulhar na viagem da contracultura inglesa dos anos 1970, escreve e publica seu *Preço da passagem*, em 1972, de cuja venda saiu parte do montante necessário para a aventura. Esta, claro, foi já outra

Londres, a do exílio pós-tropicalista de Caetano Veloso - que escreve, de modo sensível, sobre o tema em artigos mais tarde publicados no livro *Alegria, Alegria* (1976) - e de Gilberto Gil, mas também o porto de exílio ou reflexão de Jorge Mautner, de Rogério Sganzerla, de Torquato Neto e, ainda, a de Hélio Oiticica e de seu *The Whitechapel experiment*, de 1969, já analisada por Maria de Fátima Morethy Couto.. Se, por sua vez, o escritor Caio Fernando Abreu estaria na penúria na Londres em que lavava pratos e posava como modelo para artistas em formação de modo a juntar algum dinheiro para sobreviver (1973-1974 e 1990-1991) - a cidade a que chamou *Babylon City e hard landscape*, paisagem dura – foi também naquela cidade em que desenvolveu, como contaria em carta à amiga Hilda Hilst, um grau de autoconsciência que nunca experimentara anteriormente. Antônio Bivar voltaria, em 1993, para uma oficina literária em Charleston, a lendária residência de campo do grupo de Bloomsbury – que reunia personagens como Virgínia e Leonard Woolf, Vanessa Bell, Duncan Grant, Maynard Keynes, Clive Bell, Lytton Strachey, Roger Fry entre outros – experiência que registraria em *Bivar na corte de Bloomsbury*, de 2005. Burle Marx, ele mesmo doutor *honoris causa* pelo Royal College of Art (1985), homenagearia, no viveiro - o “sombrial” - de seu sítio em Guaratiba (RJ), Margaret Mee, artista botânica que combinou sua formação em St. Martin’s College e Camberwell School of Art à do Instituto Botânico de São Paulo. Os pontos de contato, como vemos, são inúmeros, cada um deles correspondendo a um tema ainda a ser plenamente pesquisado.

O ano de 2025 anuncia-se como um momento positivo para a arte brasileira no Reino Unido. A *Royal Academy of Arts* inaugurará, em março próximo, uma exposição dedicada a uma ampla apresentação do modernismo brasileiro. O título é superlativo: *Brasil!Brasil!* Não será, porém, um evento isolado. Exposições de arte brasileira como instrumento de aproximação cultural poderiam ser listadas, ao menos, desde a exposição modernista de 1944 e remontada pela Embaixada do Brasil em 2018 e sobre a qual escreveu brevemente Jorge Amado – testemunha ocular - em uma crônica contemporânea. Mais curiosa, do ponto de vista da recepção, pode ter sido a exposição do *Royal College of Art*, de 1964, dedicada à arte brasileira e para a qual foram enviados uma moldagem do profeta Daniel, do Aleijadinho, e fotografias que permitiam uma compreensão contextual de aspectos da arquitetura e arte do século XVIII no Brasil. Mostras, exposições e eventos mais recentes como a *Tropicalia: a Revolution in Brazilian culture*, (*The Barbican*, 2006), o grafi-

te d'Os Gêmeos na fachada da *Tate Modern* (2008), a instalação *Suspension Point* de Rivane Neuenschwander na *South London Gallery* (2008), ou a obra *The limits of the world*, de Ernesto Neto, na Hayward Gallery, no âmbito de um evento mais amplo dedicado ao Brasil organizado pelo *The Southbank Centre* (2010) demonstram o recorrente interesse do público britânico pela arte produzida no Brasil.

Do lado brasileiro, destacamos exposições como a recentemente dedicada a Francis Bacon, *A beleza da carne* (MASP 2024), mas também *A paisagem na arte 1690-1998. Artistas britânicos na coleção da Tate* (PINACOTECA SP, 2015), *Paula Rego* (PINACOTECA SP, 2011) ou *A bigger splash: Arte britânica da Tate 1960-2003* (PAVILHÃO OCA-IBIRAPUERA, 2003) como índices de reciprocidade e interesse local pela arte britânica. Estes são sinais de que, há muito, temos estabelecido um diálogo proveitoso no campo das artes e da história e crítica das artes com o Reino Unido. Centros ou grupos de pesquisa, como os organizados ao redor da Universidade de Essex, na esteira do trabalho de pesquisadoras como Dawn Ades, Valerie Fraser, Isobel Whitelegg e Michael Asbury são sinais da vitalidade e continuidade deste intercâmbio. Esperamos que esta nossa contribuição possa ser mais um elemento na ampliação destas discussões e um ponto de convergência para os que se interessam especificamente pela história compartilhada entre Brasil e o Reino Unido. Urge, porém, retomar o estudo de nossas coleções e agentes relevantes neste contexto, do mecenato de Jonathas Abbott no século XIX às coleções privadas, como a da Casa Geyer no Rio de Janeiro, ou a dos museus regionais, como o Museu Regional de Arte de Feira de Santana, cuja coleção de arte britânica dos anos 1960, reunida por Assis Chateaubriand, é uma grata surpresa.

Apresento, brevemente, a sequência de textos que compõem nosso dossier. **Robert J. Wilkes**, discute uma questão de atribuição envolvendo Henry Chamberlain e William Dampier a partir da análise de uma pintura da coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP) originalmente atribuída a Chaberlain. Debate, a seguir, elementos do pitoresco e da ideia de um pitoresco tropical compreendida a partir do olhar dos artistas britânicos deslocando-se pelas rotas do Atlântico e Pacífico. **Fátima Madeiro**, especialista no trabalho artístico de Maria Graham - *Lady Calcott* - propõe um estudo de caráter biográfico e crítico sobre a trajetória de outra personagem feminina em trânsito ao longo do século XIX, Elizabeth Eastlake. Em sua análise, acompanha

a conquista da autonomia feminina, no campo da crítica e história artística, e chama a nossa atenção para a viagem e o deslocamento - e a atividade da tradução - como elementos de destaque neste processo. **Ângela Rosch Rodrigues** retoma e amplia o estudo sobre a cópia do portão monumental de Robert Adam, “presente” do Duque de Northumberland a D. João VI. Expande a análise deste peculiar objeto arquitetônico, incorporando elementos de sua pesquisa anterior sobre Piranesi e propondo pontes entre o debate arquitetônico estabelecido entre Itália e Reino Unido e o Brasil do primeiro oitocentos. **Carla Hermann** apresenta um estudo sobre uma das pinturas atribuídas ao artista cantonês conhecido como Sunqua e cujo modelo seria outra obra, do britânico Emeric Essex Vidal, discutindo a circulação de informações visuais em contexto global bem como fenômenos de “tradução” visual entre ocidente e oriente. **Bárbara F. Fernandes** analisa as representações, de viés satírico, do embaixador britânico William D. Christie na imprensa brasileira no auge da assim chamada Questão Christie (1862-1865). **Liniane S. Diniz** propõe um estudo das ilustrações de George Cruikshank para o *Oliver Twist*, de Charles Dickens, discutindo elementos da relação texto e imagem, pesquisa que desenvolveu para sua dissertação de mestrado. **Renata O. Caetano** e **Fernando C. Leite** apresentam um precioso estudo de caso, o do álbum fotográfico do empresário inglês George Chalmers (1857-1928), fundador da Mina de Morro Velho em Nova Lima, Minas Gerais. Da análise dos registros das atividades da mina, emergem, também, individualidades inesperadas, para além da crônica visual da família inglesa transplantada a Minas Gerais, como todo o aparato característico do último período vitoriano. Encerrando nosso percurso cronológico, **Maria de Fátima Morethy Couto** nos apresenta uma análise significativa da atuação do *British Council* nas Bienais de São Paulo - em particular no intervalo 1948 e 1978 - debatendo a ideia de uma diplomacia artística de longa duração que alterou, de maneira efetiva, a percepção da arte britânica no Brasil. Discute, igualmente, a emergência da nova arte britânica, a partir dos anos 1950, bem como a atuação dos comitês artísticos do *British Council* na Bienal de Veneza e outras exposições internacionais, oferecendo um paralelo enriquecedor com o caso brasileiro. **Paulo M. Köhl** retorna ao tema da triangulação com Portugal ao discutir a singular personalidade de William Beckford e seu significado para o debate artístico em Portugal nos finais do século XVIII, apontando para um desdobramento - o da interação entre Reino Unido, Portugal e Brasil na viragem do século XVIII

ao XIX - que desejamos aprofundar em ocasião futura. Nosso dossiê conclui-se com um breve ensaio visual, pelo artista **Marcelo Moscheta**, a partir da obra que elaborou, sob auspícios do British Council, em São Paulo e que tinha como tema as representações de nuvens de Alexander Cozens. Cada contribuição acima mencionada, para além de colocar em circulação, no contexto brasileiro, literatura crítica ou historiográfico-artística de que há muito carecemos, oferece instrumentos metodológicos variados, demandados pela multiplicidade dos objetos de que se ocupam. São cartas, álbuns, tratadística, documentação protocolar, informes de leilões, catálogos, ilustração para imprensa ou publicações literárias e, ainda, as artes visuais em sentido mais estrito. Revelam, também, a riqueza e variedade dos acervos brasileiros em que se preservam obras relacionadas a nosso recorte temático.

O olhar do outro sobre o Brasil é, inúmeras vezes, intrigante e produz *insights* e um arregalar de olhos inesperados. Lembro-me, aqui, de Bruce Chatwin relatando, em seu livro *Songlines* (1985), que tivera um dos seus famosos cadernos *Moleskine* apreendidos no Brasil, quando um agente policial da ditadura civil-militar (1964-1985) quis ver, em uma sua descrição de um Cristo barroco supliciado, uma mensagem cifrada da denúncia à tortura praticada pelo estado contra seus presos políticos. Prestar atenção a estas pistas não configura subserviência: é antes a curiosidade a respeito do vão que se estabelece entre a imagem que projetamos de nós mesmos e como ela pode ser interpretada desde outro ponto de observação. Sobre o território que hoje compreendemos como brasileiro, e que conheceu variadas configurações geográficas - desde o desembarque português e antes dele - projetam-se relações culturais e artísticas as mais diversas e multiplicam-se os/as agentes que nelas tomam parte. Todas constituem desafios interpretativos instigantes e que reforçam a diversidade e variedade da história das artes e da cultura visual do Brasil. Num momento chave para a renovação do tipo de discussão que podemos e desejamos entabular sobre o conflito e o choque que representou o processo de ocidentalização do continente que veio a se chamar América, iniciativas que procurem rearticular e avaliar os vínculos que se estabelecem entre local e não-local constituem um louvável trabalho de tradução, interpretação, tolerância e enriquecimento científico.

Em uma de suas canções, Stephen P. Morissey nos diz, referindo-se a uma passagem da peça de teatro *A taste of honey*, da dramaturga de Manchester Shelagh Delaney (1958, entre nós, *Um sabor de mel*, na tradução de

Bárbara Eliodora): “*this night has opened my eyes, and I will never sleep again*”. Esta noite abriu-me os olhos e eu nunca mais vou dormir de novo. O campo das relações artísticas que agora apresentamos é vasto. Uma vez que nos demos conta dele e que nossos olhos se abram, ele se nos reapresenta de modo constante e renovado. E demanda um trabalho de longa duração. Tendo sido o império colonial que foi, o Reino Unido pode nos levar - pelo estudo dos processos de descolonização, dos debates dedicados às perspectivas decoloniais e discursos anticoloniais em suas antigas possessões - a outras conjunturas culturais, debate profundamente enriquecedor, e que relativizarão, eventualmente, a própria lógica de centralização desta composição multian-gular de que nos ocupamos, apenas na Europa Ocidental. Basta que giremos nossa atenção à África de língua inglesa, à Jamaica e ao Caribe, ou mesmo ao subcontinente indiano e encontremos ali paralelos e diferenças que nos permitam refletir também sobre o contexto brasileiro.

Faço, finalmente, alguns agradecimentos. Antes de tudo, a meus colegas junto ao Departamento de História da Arte da EFLCH/UNIFESP, com quem celebro, neste 2024, os 15 anos da conquista do que nos é mais caro: um espaço institucional, numa universidade pública e gratuita, em que a formação de historiadoras e historiadores da arte pode ser assegurada, em bases sempre atualizadas, desde o seu ingresso na graduação e para além desta. Aos colegas de linha de pesquisa junto ao PPGHA - Arte, Circulações e Transferências – Profa. Dra. Michko Okano Ishiki, Profa. Dra. Flávia Galli Tatsch, Profa. Dra. Manoela R. Rufinoni, Profa. Dra. Elaine C. Dias e Prof. Dr. Jens M. Baumgarten - que estão na origem da necessidade da organização deste dossiê, do ponto de vista dos desafios metodológicos e temáticos que ele propõe. Aos estudantes de nossos programas, com os desejos de um futuro sempre melhor do que o nosso.

Este trabalho é um dos desdobramentos de meus períodos de pesquisa e aprendizado no *Yale Center for British Art* (YCBA, 2016), na *Attingham Trust for the study of historic houses and collections* (*Royal Collection studies*, 2013 e *Summer School*, 2017) e no *Zurbarán Centre for Spanish and Latin American Art* da Universidade de Durham (2018-2019). Resulta, igualmente, do Projeto SPRINT-FAPESP (2018/15194-9) desenvolvido entre o PPGHA - UNIFESP e a Universidade de Durham (2018-2021), sob coordenação dos professores Profa. Dra. Ângela Brandão e Prof. Dr. Stefano Cracolizzi sob o título *Diplomacy and the arts: classical reception*

as civilizational encounter. Sem o apoio daquelas instituições, este trabalho teria sido imensamente mais complexo. A elas, a seus agentes e interpostas pessoas, meu sincero agradecimento.

Ao artista visual Marcelo Moscheta pela generosa contribuição a este dossier e cessão das imagens de sua obra para o ensaio visual que dele faz parte.

Ao fotógrafo Eduardo da Costa pela gentil cessão da imagem que exemplifica nosso teto de forro em taquara-*tacwara*.

Agradeço a minha orientanda de mestrado, Eliane N. Pincov, pelo auxílio na finalização deste dossiê.

Ainda, com profunda gratidão e reconhecimento, agradeço ao já mencionado Prof. Dr. Stefano Craccolici (University of Durham – The Zurbarán Centre) e à Profa. Dra. Giovanna Capitelli (Università Roma Tre), essenciais no meu desenvolvimento pessoal e profissional, interlocutores sem par em minha trajetória e decisivos no caminho que conduz a este trabalho em particular.

Tomo, finalmente, a liberdade de dedicar este dossiê à memória de Antônio Bivar (1939-2020), injustamente levado de nós durante a epidemia do Covid 19 - e junto de quem estive sempre a dois graus de separação de Virgínia Woolf - mas, também, à de Giles Waterfield (1949-2016), cujo auxílio e generosidade permitiram que eu me tornasse o que eu sempre desejei ser.

Guarulhos, dezembro de 2024

REFERÊNCIAS

Ades, D. (1989). *Art in Latin America – The Modern Era*. The Hayward Gallery.

Armitage, J. (1836). *The History of Brazil* (2 vols.). Smith, Elder & Co.

Barrow, R. (1806). *A Voyage to Conchinchina, in the Years 1792 and 1793 to which is annexed an account of a journey made in the years 1801 and 1802, to the residence of the chief of the Booshuana nation*. Londres. T. Caldwell e W. Davies (ed).

Bethell, L. (2003). *Brazil by British and Irish authors*. Center for Brazilian Studies.

Bethell, L. (2010). *Charles Landseer: desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil*. Instituto Moreira Salles.

Bivar, A. (2005). *Bivar na Corte de Bloomsbury*. A Girafa.

Bivar, A. (2002). *Verdes Campos do fim do mundo*. L&PM.

Boxer, C. (1969). *The Portuguese seaborne empire*. Hutchinson & Co.

Boxer, C. (1962). *The Golden Age of Brazil*. Cambridge University Press.

Cañizares-Esguera, J. (2018). *Entangled Empires – The Anglo-Iberian Atlantic, 1500-1830*. University of Pennsylvania Press.

Chacal. (1972). *Preço da Passagem*. Edição independente pelo autor, tiragem de 100 exemplares.

Chatwin, B. (1998). *Songlines*. Vintage.

Costa, L. (2018). *Registro de uma vivência*. SESC Editora.

Dias, E. C. (2009). *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Editora Unicamp.

Freire, G. (2011). *Os ingleses no Brasil*. Topbooks.

Hermann, C. G. (2016). *O Brasil para inglês ver: o panorama de Robert Burford em Londres, 1827* [Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro].

Keighren, I. M., Withers, C. W. J., & Bell, B. (2015). *Travels into Print: exploration, writing and publishing with John Murray – 1773-1859*. Chicago University Press.

Pallares-Burke, M. L. (2001). Ingleses no Brasil: um estudo de encontros culturais. *Tempo Social*, 13(2), pp. 227-230.

Ramos, A. S. (2019). *Robert Southey e a experiência da história*. Milfontes.

Southey, R. (1810). *History of Brazil* (vol. 1). Longman, Hurst, Rees and Orme.

Southey, R. (1817). *History of Brazil* (vol. 2). Longman, Hurst, Rees and Orme.

Southey, R. (1819). *History of Brazil* (vol. 3). Longman, Hurst, Rees and Orme.

Souza, M. F. M. (2021). *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham* [Tese de doutorado, Universidade de Brasília].

Veloso, C. (1976). *Alegria, Alegria*. Pedra Q Ronca.

Walsh, R. (1830). *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. Frederick Westley and A. H Davies ed.



Figura 1. Um contemporâneo forro de esteira de taquaras trançadas no Santuário do Caraça, Minas Gerais. Foto Eduardo da Costa, novembro de 2024.

A NEWLY IDENTIFIED BRAZILIAN PAINTING BY ROBERT DAMPIER

UMA PINTURA BRASILEIRA RECÉM-IDENTIFICADA DE ROBERT DAMPIER

Robert J. Wilkes¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma pintura a óleo recém-descoberta do pouco conhecido artista britânico Robert Dampier (1800–74), retratando o Pão de Açúcar com dois homens escravizados no Rio de Janeiro, pintado no meio da década de 1820. A pintura, que se encontra no Museu de Arte de São Paulo (MASP), foi anteriormente atribuída a Henry Chamberlain e Nicolas-Antoine Taunay, mas a evidência de que é realmente de Dampier é confirmada por meio de fontes primárias (incluindo desenhos originais de Dampier em posse de seus descendentes) e comparação visual com outras obras conhecidas do artista. Uma segunda pintura da coleção Geyer, no Rio, também é atribuída a Dampier pela primeira vez. Com a confirmação da atribuição a Dampier, o quadro do MASP é comparado com outras obras dos artistas viajantes britânicos. Por fim, tendo em mente o claro interesse do artista pela paisagem tropical, o artigo considera a importância da paisagem em suas obras mais conhecidas, quatro retratos pintados no Havaí em 1825.

Palavras-chave: Robert Dampier; Arte Britânica; Artista Viajante; Escravidão; Paisagem Pitoresca

ABSTRACT: This article presents a newly discovered oil painting by the little-known British artist Robert Dampier (1800–74), depicting the Sugarloaf

1 Possui graduação em English and History of Art – Oxford Brookes University (2014), mestrado em History of Art (British Art) – University of York (2015) e doutorado em Doctor of Philosophy – Oxford Brookes University (2020). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte. Concluiu um pós-doutorado junto ao IFCH-UNICAMP. É membro do grupo CNPq HARPA – História da Arte, Arquitetura e Patrimônio nas Américas, cadastrado junto ao PPGHA-EFLCH/UNIFESP. É pós-doutorando junto ao PPGHA – EFLCH/UNIFESP. robert.wilkes11@gmail.com.

Mountain with two enslaved men in Rio de Janeiro, painted in the mid-1820s. The painting, in the Museu de Arte de São Paulo (MASP), was previously attributed to Henry Chamberlain and Nicolas-Antoine Taunay, but the evidence for its really being by Dampier is affirmed using primary sources (including original drawings by Dampier in his descendants' ownership) and visual comparison with the artist's other known works. A second painting in the Geyer collection in Rio is also attributed to Dampier for the first time. With the attribution to Dampier confirmed, the MASP picture is compared with other works by the British travelling artists. Lastly, with the artist's clear interest in the tropical landscape in mind, the article considers the importance of landscape in his best-known works, four portraits painted in Hawaii in 1825.

Keywords: Robert Dampier; British Art; Travelling Artist; Slavery; Picturesque Landscape

Figure 1. Robert Dampier, *View from the Praia da Glória* ("A Ponta do Calabouço"), ca. 1826. Oil on canvas, 26.5 x 32.5 cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP).



Source: MASP

In the Museu de Arte de São Paulo (MASP) is a small nineteenth-century painting depicting a view of the Pão de Açúcar (Sugarloaf Mountain) in Rio de Janeiro, with two enslaved Black men and two cows on a beach in the foreground [Figure 1]. It was originally attributed to the English lieutenant and amateur watercolourist Henry Chamberlain, but it has since been reattributed to Nicolas-Antoine Taunay.² Using newly discovered primary sources, this article challenges this attribution by proposing that the work is in fact by the little-known English artist Robert Dampier (1800–74). A small painting in the Geyer collection in Rio is also attributed to Dampier here for the first time. These works are thereby reinstated into the category of oil paintings made by British travelling artists in nineteenth-century Brazil, of which there are very few.³ This also increases the number of known oil paintings by Dampier from eight to ten. Finally, attributing the two pictures to Dampier affirms his interest in the tropical landscape as a key theme, which was further expressed in his portraits painted in Hawaii in 1825.

DAMPIER'S FORMATION IN THE TROPICS

Dampier was more than a transient visitor to Brazil: he lived in Rio for six years. He was born in Codford St Peter in Wiltshire in 1799, the son of the Reverend John Dampier and one of twelve surviving children.⁴ The facts of Robert's early life and artistic training are still unknown. There is evidence that the Dampiers had connections with France, so perhaps Robert received some art tuition there rather than in England.⁵ The family's connection with Brazil came about in March 1817, when Robert's sister Mary married William Henry May, an English merchant who had lived in Brazil since at least 1810.⁶ Mary accompanied her husband to Rio, followed by Robert, who began working as a clerk in his brother-in-law's firm. The three were mentioned in

2 MASP still uses the outdated attribution to Chamberlain, despite the information to the contrary.

3 The best-known examples are by Charles Landseer and Augustus Earle from the 1820s, and by Marianne North from the 1870s. For Landseer, see Wilkes (2023).

4 Robert was baptised on 20 December 1799 at Codford St Peter.

5 Author's correspondence with the Dampier family.

6 The couple married in Le Havre on 11 March 1817. Mary was John Dampier's second daughter. A manuscript by May, "Journal of William Henry May, of his Travels, in Company with Sir James Gambier, from Botafogo Bay to the South of Brazil", was published in Brazil as May (2006).

a letter by Thomas Masterman Hardy in November 1819: “She [Mary] is married to a Mr May who is a Merchant here, & the Brother [Robert] is a Clerk with him, She is really a very nice woman & I believe her husband is making money very fast” (Broadley & Bartelot, 1906, p. 181).⁷ It appears that Robert and Mary’s sister Catherine also lived in Rio, as there is a record of her marriage in that city in 1825 (*Blackwood’s*, 1825, p. 226).⁸

Dampier’s presence in Brazil therefore resulted from the dominance of British trade in the country. His brother-in-law William had probably gone to Rio soon after the signing of the Treaty of Navigation and Commerce – the so-called Strangford Treaty – by Britain and Portugal in February 1810. This granted special commercial privileges to Britain, whose navy had escorted the Portuguese royal family when they transferred their court from Lisbon to Rio during the Napoleonic Wars in 1807–8. The treaty meant that British manufactured goods imported into Brazil received a maximum tariff of only 15 percent (Bethell, 2018); other countries paid 24 percent, and as Manchester (1933, p. 89) has pointed out, England was afforded an even lower rate than Brazil’s “mother country”, Portugal. The English community in Rio prospered, although in 1819 there were only around 400 such residents in the city, out of an estimated population of 150,000 (*Christian Herald*, 1819, p. 282).

Consequently, British goods flooded into the Brazilian market after 1810. Maria Graham’s description of Rio in 1823 eloquently captures the proliferation of English commerce in the capital:

There are a good many English shops, [...] and plenty of English pot-houses, whose Union Jacks, Red Lions, Jolly Tars, with their English inscriptions, vie with those of Greenwich or Deptford. [...] Most of the streets are lined with English goods: at every door the words London superfine meet the eye: printed cottons, broad cloths, crockery, but above all, hardware from Birmingham, are to be had little dearer than at home, in the Brazilian shops. (Graham, 1824, p. 189)

Certainly, May’s business would have thrived in this environment, as mentioned in Hardy’s letter. After 1823, May’s firm was conducted in part-

7 Letter from Hardy to “Jos”, 20 November 1819, Rio de Janeiro. Robert is mentioned in another Rio letter from Hardy, 7 September 1822 (Broadley & Bartelot, 1906, p. 190).

8 “March 1. At Rio de Janeiro, John L. Macfarquhar, Esq. to Catherine, daughter of the Rev. John Dampier, Rector of Codford [Wiltshire], Dorset, and Langton Thactraver [sic], Wilts.”.

nership with another Englishman, Charles Lukin, and was based in the Rua do Ouvidor. It was eventually dissolved by May and Lukin in August 1825 (*London Gazette*, 1826).⁹

The details of Dampier's life in Rio are not known, but he evidently liked it there, later writing that he "should have been extremely unwilling to have gone back to England" after living there for six years (Dampier, 1971, p. 3). He also developed a proficient knowledge of Portuguese. His descendants have speculated that it was in Rio that Dampier learnt to paint, and this is certainly possible as he was only about eighteen when he went there. Notably, he appears in Maria Graham's *Journal of a Voyage to Brazil*, perhaps the best-known nineteenth-century British text about the country. Dampier met Graham through the Mays, whom she mentions several times in her diary: William was a friend from her childhood and Mary was one of the few English people whose company she enjoyed at Rio (Graham, 1824, p. 159).¹⁰ In August 1823, when Graham went on an excursion to visit Santa Cruz near Rio, Dampier offered to accompany her. She described him on this occasion as "a well-bred, intelligent young man, whose taste for the picturesque beauties of nature agrees with my own" (Graham, 1824, p. 274). He therefore shared Graham's delight in the natural scenery around the city and it is likely that she also knew of his artistic capabilities.

Dampier and Graham undertook the six-day round trip to Santa Cruz and back, passing through several villages and farms along the way. The travellers were awed by the tropical scenery; they "loitered a little" to wonder at the scenery around Campo Grande, "where the rocks, trees, plains and buildings, seem all placed on purpose to be admired" (Graham, 1824, p. 281). In his own travel diary, Dampier used similar language to describe the scenery of Chile: "The country [...] presenting continually very picturesque views", confirming Graham's supposition that his taste was an all-encompassing one (Dampier, 1971, p. 82). Graham's South America sketchbook in the

9 William May and Charles Lukin's partnership, "carried on at Rio de Janeiro, [...] under the firm of May and Lukin, and in London, under the firm of Charles Lukin, junior", was "dissolved by mutual consent" on 16 August 1825.

10 "I had the pleasure of seeing on board Mr W. May, who has long been resident in Brazil, and with whom I had spent many happy hours in early life". On 6 October 1823, Graham wrote: "of the English I see, and wish to see, very little of any body but Mrs May" (Graham, 1824, p. 316).

British Museum contains several drawings which were made during this trip, as the inscriptions correspond to places named in her journal.¹¹

Figure 2. Robert Dampier, *Self-portrait*, ca. 1826. Oil on canvas, private collection, England.



Source: the artist's descendants

On 18 December 1824, Dampier left Rio aboard the HMS *Blonde*, bound for Hawaii. He was invited by the captain, George Anson Byron (cousin of the poet), who had been tasked with transporting the bodies of King Kamehameha II and queen consort Kamāmalu back to Hawaii following their deaths during a visit to England in July 1824 (Dampier, 1971, p. vii). It is not known how Dampier and Byron became acquainted; according to Pauline King Joerger, “There is evidence that Byron knew of him and his family through acquaintances in the Navy” (Dampier, 1971, p. ix). During his three-month stay in Hawaii from May until July 1825, Dampier painted four portraits representing Prince Kamehameha III and Princess Nahi’ena’ena and an indigenous boy and girl, ‘Karaikapa and Tetuppa [Figures 13–16], which will be discussed in more detail

11 “Sketches, mainly of South America”, 1821–5, British Museum, 1845.0405.14, n^{os} 37, 39, 109, 112, 113, 116, 117.

below.¹² Probably around this time, he also painted a self-portrait in oils [Figure 2], which shows his confidence with the medium by this period. In 1826, after his return to England, he also painted two seascapes depicting events from the HMS *Blonde*'s voyage, probably for Captain Byron: the ship avoiding an iceberg at Cape Horn and discovering the wreck of the *Francis Mary*.¹³ After this, Dampier seems to have stopped practising art professionally. He married Sophia Francis Roberts in London in November 1828, began studying law at Christ's College, University of Cambridge and eventually became an ordained minister (Cambridge, 1830, p. 416).¹⁴ He continued to sketch as a hobby later in life but did not make any more paintings before his death in 1874.

Figure 3. Robert Dampier, *View of the Outeiro da Glória and Guanabara Bay*, 1824. Oil on canvas, 25.5 x 32.5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.



Source: Museu Castro Maya

¹² Dampier described the process of painting them in his diary (Dampier, 1971, pp. 43–44, 49).

¹³ Both paintings are now in Washington Place, Honolulu. They were bequeathed, along with Figures * and *, to Washington Place by Frederick Byron, 10th Baron Byron.

¹⁴ He is listed as a member of the university beginning in 1830; *The Cambridge University Calendar for the Year 1830*. Cambridge: J & J. J. Deighton, 1830, p. 416.

The only painting from Dampier's Brazilian phase previously known to scholars is his view of the Outeiro da Glória (Glória Hill) with Guanabara Bay [Figure 3]. The painting was acquired by the Brazilian collector Raymundo Castro Maya and is on permanent public display in the Museu da Chácara do Céu in Rio (Castro Maya, 1996). In the background on the right is the Pão de Açúcar, with Niterói across the bay on the left, while atop the hill is the striking eighteenth-century church of Nossa Senhora da Glória, which was frequently depicted by European travelling artists.

An inscription on the back of the painting dates it to 1824, while Dampier was still living in Brazil, and states that the Mays lived in a house behind the church.¹⁵ They were some of the hill's numerous English residents: Chamberlain even described it as "an English Village" in 1821 because of the quantity of British people who chose to live there. A merchant, Robert Maiden, built himself a "very excellent mansion" on the hill, together with "three or four neat houses, all occupied by English gentlemen", according to James Henderson (1821, p. 52), who visited Rio in 1819. Besides the Maidens and Mary and William May, the Outeiro's residents during the 1820s included the merchants Edward Fry and George Thomas Standfast, the reverends Robert Prentice Crane and Robert Walsh and the naval captains Basil Hall and Charles Orlando Bridgeman. Dampier himself may have lived on the hill with his sister and brother-in-law. In March 1823, after returning to Brazil from Chile, Maria Graham and her cousin William Glennie also rented a cottage there, "close to Mr May's [...] It is pleasant to me on many accounts: it is cool, [...] almost surrounded by the sea, which breaks against the wall" (Graham, 1824, p. 221).

15 On the back of the canvas are three inscriptions: "View of the entrance into the harbour of Rio with the Sugarloaf, & Gloria church", "Rob^t Dampier / 1824" and "Mrs May's house situated / behind the church". I am grateful to Denise Matos of the Museu Castro Maya for providing this information.

Figure 4. Attributed to Robert Dampier, *View of Botafogo Bay*, ca. 1818–26. Oil on panel(?), 19 x 33 cm, Casa Geyer/Museu Imperial, Rio de Janeiro (CG.315)



Source: Enciclopédia Itaú Cultural

Dampier probably also painted a small oil which is now in the Geyer collection in Rio, which has been tenuously attributed to Chamberlain [Figure 4].¹⁶ (Though an adept watercolourist, Chamberlain lacked the technical skills necessary to execute sophisticated works in oil.) The Geyer painting is a picturesque representation of Botafogo Bay in Rio, dominated by the lofty peak of the Corcovado on the right and with a boat landing on the beach in the immediate foreground. Its softening approach to the tropical landscape recalls English paintings like Richard Wilson’s prospect of the pagoda and bridge at Kew from 1762 [Figure 5], which also includes a boat and a twilit landscape. Dampier’s painting reflects Chamberlain’s description of the bay as “interesting and romantick [...] a retreat from the bustle of the City”, which made it “a favourite place of residence, and of fashionable resort when the heat of the day is over” (Chamberlain, 1821). The villas which had sprung up along the shore of the bay were a point of interest for Dampier, who carefully depict their red-tiled roofs and whitewashed walls

16 It should be noted that these observations are based only on reproductions of the painting (the Casa Geyer in Rio is currently closed to researchers, so it has not been possible to see the original in person).

lining the shore. The way that these elements have been painted, together with the slender trees on the extreme left and the overall colour palette, suggest the same artist's hand as the prospect of the Outeiro da Glória by Dampier.

Figure 5. Richard Wilson, *Kew Gardens: The Pagoda and Bridge*, 1762. Oil on canvas, 47.6 x 73 cm, Yale Center for British Art, USA.



Source: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

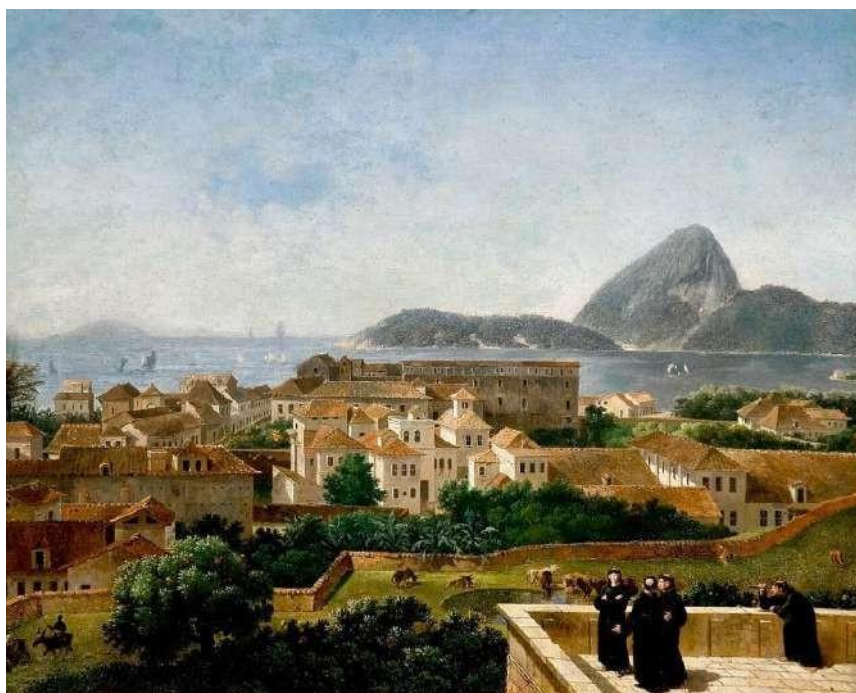
REATTRIBUTING THE PAINTING IN MASP

Having provided some background to Dampier's life in Brazil, we can now turn to the painting in MASP [Figure 1]. This is one of several oils which were misattributed to Chamberlain in the twentieth century (Ferreze, 2000, p. 198). It was reattributed to Taunay by Pedro Corrêa do Lago in 2000 (Aguilar, 2000, pp. 116–7), and this was accepted by Schwarcz (2008, p. 253) and Jouve (2003, pp. 292–3).¹⁷ For these scholars, the Pão de Açúcar in the picture was painted in a similar way to Taunay's representation of the same mountain in his

¹⁷ There is also a document written by Schwarcz in MASP's archives, folder no. 821 P, providing justifications for the reattribution from Chamberlain to Taunay.

view from the convent of Santo Antônio [Figure 6], while the cows in the foreground evoke Taunay's Brazilian landscapes, which often feature cattle (Aguilar, 2000, p. 116). However, the rediscovery of two sketches by Dampier which very closely match the MASP painting effectively confirms his authorship. It should be noted that, although the painting has been titled *The Calabouço Point* [A Ponta do Calabouço], referring to the Calabouço Prison, it more likely depicts the view from the *praia* (beach) that once existed below the Outeiro da Glória, in a different part of the bay (Ferrez, 2000, p. 198).¹⁸ Hence a more accurate title, *View from the Praia da Glória*, will be used here.

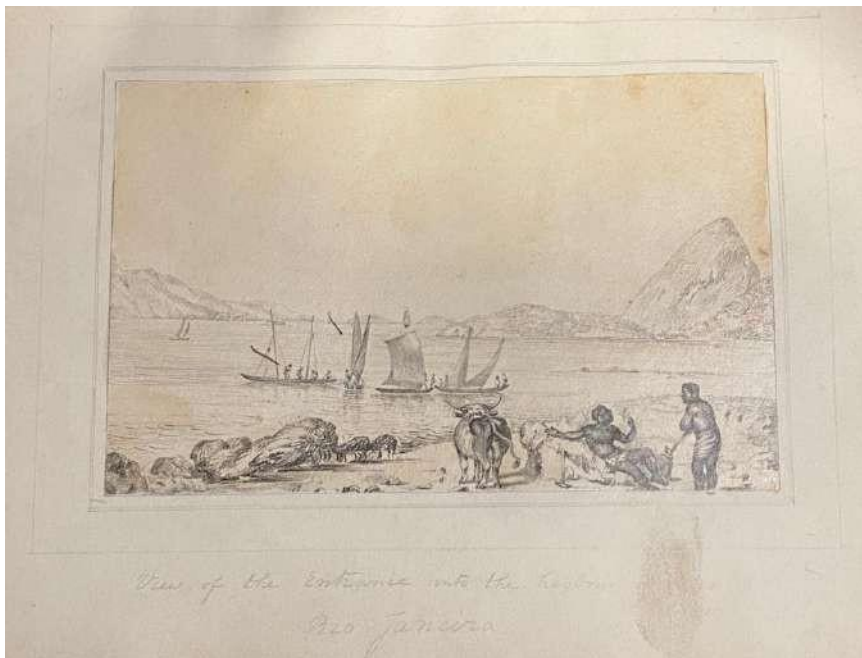
Figure 6. Nicolas-Antoine Taunay, *View of Rio de Janeiro from the Convent of Santo Antônio*, 1816. Oil on canvas, 45 x 56.5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Source: Wikimedia Commons

¹⁸ Ferrez identifies the location as the former Praia da Glória.

Figure 7. Robert Dampier, *View of the Entrance into the harbour of Rio, Rio Janeiro*, ca. 1818–26. Pencil on paper, private collection, England. Study for Figure 1.



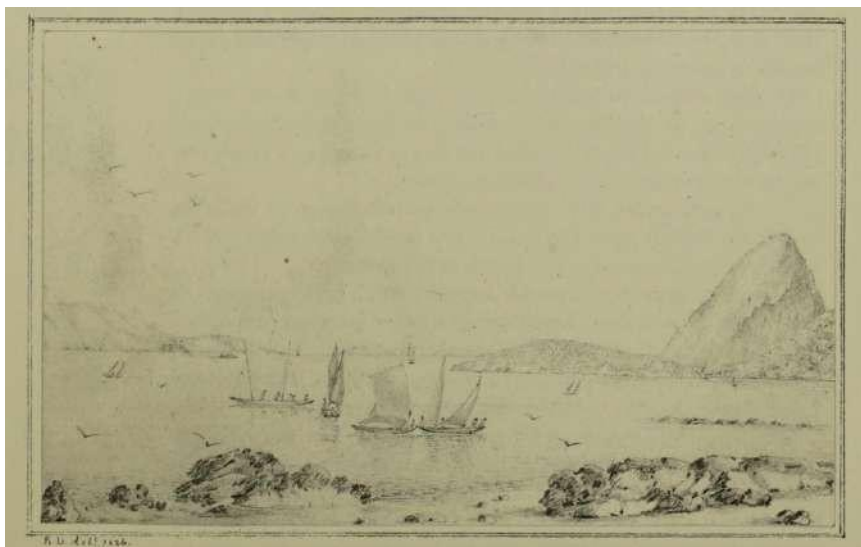
Source: the artist's descendants. Reproduced by kind permission of the Dampier family.

One of Dampier's drawings [Figure 7], which has never been published before, is identical to the MASP picture, lacking only one of the cows.¹⁹ It was probably done while the artist was still living in Rio; the beach was situated close to his sister and brother-in-law's house on the Glória Hill, making it a natural choice for a leisurely landscape sketch. The second sketch [Figure 8] is inscribed "R.D. del^t 1826" and lacks the foreground figures but is otherwise identical. The date of 1826 demonstrates that this drawing was not done in Brazil, as Dampier had permanently left the country two years earlier. He probably reused the first, undated sketch [Figure 7], simply omitting the Black men and

¹⁹ The drawing is inscribed below: "View of the Entrance of the harbour of Rio / Rio Janeiro". It is one of 24 sketches of Brazil and Hawaii by Dampier which were bound into an album by his grandson, Cecil Dampier, and is still in the family's possession. There are two more Brazil drawings in the album, both of which have been reproduced (Dampier, 1971, p. 11 [inscribed "View near Rio de Janeiro" in the family album], p. 7 [inscribed "View of the outer harbour of St Catherine's Brazil"]).

cows. The purpose of the 1826 drawing may be explained by the fact that several of Dampier's Hawaii landscape sketches are also dated 1826 and were reproduced as engravings for the official account of the HMS *Blonde's* voyage which was published in 1827 (Byron, 1826).²⁰ Not all of Dampier's drawings were used; as Thompson (2015, p. 53) has shown, his prospect of the crater of the Kilauea volcano in Hawaii, for instance, was deemed insufficiently accurate for publication. He was eventually paid £30 for his drawings by the book's publisher, John Murray, a fee negotiated by his friend Maria Graham, who had edited the book using Dampier's travel diary as one of her sources (Skinner, 2010, p. 12).

Figure 8. Robert Dampier, *The Praia da Glória*, 1826. Pencil on paper, location unknown.



Source: Dampier, *To the Sandwich Islands*, p. 4 (original drawing unlocated).

As his Rio drawing was not included – whether it was rejected by Murray or withdrawn by Dampier himself is unclear – Dampier may have

²⁰ For example, the sketch of a view near Honolulu by Dampier (1971, p. 40) appears as the print *View near Honoruru, Oahu* in Byron (1826); also the waterfall at Wailuku River by Dampier (1971, p. 50), repr. in Byron (1826) as *Waterfall in Byron Bay*. This book was compiled by Graham from Dampier's and George Byron's travel journals, but only the latter was named on the title page. The book's title page gives the publication date as 1826 but it was really published in 1827.

decided to develop his first sketch [Figure 7] into an oil painting, perhaps to take advantage of his recent exposure in Graham's book. His published drawings were described as "exquisite" by one reviewer, while another declared that they had "evidently been made by a practised hand", so Dampier may have felt encouraged to continue the painting practises which he had developed in Rio and Hawaii (*Meyer's*, 1827, p. 414; *Eclectic Review*, 1827, p. 299). He might also have seen Landseer's painting of the Pão de Açúcar [Figure 10] which was exhibited at the annual exhibition of the Society of British Artists in London in 1827. In the same year, William Havell sent a watercolour to the exhibition of the Society of Painters in Water Colours, inspired by his own trip to Rio in 1816.²¹ It depicts the lush tropical garden of the *chácara* (country house) called Braganza, in Niterói, which was originally gifted by Dom João VI to Admiral William Sidney Smith in 1808. It is not improbable that Dampier saw this and Landseer's oil in London, and that they inspired him to paint his own picture derived from his earlier sketch, possibly for exhibition purposes.

In light of this new evidence, it is difficult to see the *View from the Praia da Glória* in MASP as a work by Taunay. Would Dampier, a competent draughtsman, have needed to copy a picture by another artist and pass it off as his own? If the painting is by Taunay, where could Dampier have copied it? Jouve (2003, p. 292) has stated that the MASP painting was once owned by the Chamberlain family, although she appears to have confused this with the misattribution to Henry Chamberlain. According to Lago (2008, 146), *View from the Praia da Glória* can only trace its provenance back to the Brazilian collector João Fernando de Almeida Prado, who acquired it in around 1935.²² As Almeida Prado was in frequent contact with auctioneers and book dealers in London (for example, he bought an album of watercolours by Chamberlain there in 1925), he likely acquired the picture from an English source. Still, as its nineteenth-century provenance is unknown, it is hard to know where Dampier could have seen the painting to draw a copy of it, supposing it is by Taunay.

21 Now in the Victoria & Albert Museum, London, entitled *Garden Scene on the Braganza Shore*.

22 Marquez (1998) says that the painting was donated to MASP by Almeida Prado but does not give a year. MASP's website says that the painting was donated in 1987, but there are documents in its archive detailing Almeida Prado's donation in October 1981 (MASP archives, folder no. 821 P).

There are also stylistic elements which align the MASP picture with Dampier's two other landscapes discussed in this article. The paint was applied more loosely than in Taunay's works, which are finely detailed and densely structured. The boats were thinly overlaid onto the sea background, while the human figures inside them were conveyed using quick dabs of paint, with additional horizontal strokes for the reflections in the water. The same characteristics appear in *View of Botafogo Bay*, discussed above [Figure 4]. Furthermore, the visible, sketchy brushwork used for the Pão de Açúcar and surrounding mountains recalls Dampier's painting of the Outeiro da Glória [Figure 3], and these two pictures have similar tonal ranges of light pinks, greys and greens in the mountain sections. Jouve (2003, p. 292) has suggested that the cows in the foreground of the MASP painting were added by Taunay in collaboration with one of his artist sons, but this seems improbable, as Lago (2008) concurs.²³ As the newly published drawing by Dampier [Figure 7] demonstrates, he included one of the cows in his first idea for the scene. Cattle appear in another of his Rio drawings in the Dampier family album [Figure 9], which may have been sketched during the artist's trip to Santa Cruz with Maria Graham.

23 Jouve wrote: "les vaches curieuses, telles que Taunay les faisait alors, sans doute en collaboration avec ses fils, Félix ou Adrien".

Figure 9. Robert Dampier, *View near Rio de Janeiro*, ca. 1823. Pencil on paper, private collection, England.



Source: the artist's descendants. Reproduced by kind permission of the Dampier family.

In fact, Taunay painted almost the same landscape as Dampier's picture, and it provides a clear point of contrast [Figure 10].²⁴ The viewpoint faces more towards the left, cropping out the Pão de Açúcar on the right. When compared with Dampier's *Praia da Glória*, Taunay's style is very different, communicating the close textures of the rippling water and breaking waves and providing ample details of the boats and their passengers, unlike those in Dampier's picture. If the latter is by Taunay, it was not executed with the same high level of finish. In fact, of the four paintings which were reattributed from Chamberlain to Taunay in 2000, the MASP picture is the weakest match; Lago (2008, pp. 146, 148) even declared that it could be mistaken for a

²⁴ This painting was part of the Rev. Chauncey Hare Townshend's bequest to the V&A in 1868, but how it came to be in Townshend's possession is unknown. It is signed and dated by Taunay.

“lesser work”, and that it is an anomaly in Taunay’s oeuvre because it is much smaller than his other Rio landscapes.²⁵

Figure 10. Nicolas-Antoine Taunay, *Coast scene, Rio de Janeiro*, ca. 1817. Oil on canvas, 45.7 x 56.5 cm, Victoria & Albert Museum, London.



Source: Victoria & Albert Museum

The resemblances between Dampier’s and Taunay’s paintings invite alternative questions: did Dampier see the French artist’s works in Rio and derive inspiration from them? He may have seen the two Taunay pictures owned by the Chamberlain family, one of which places the Pão de Açúcar at the extreme right, as in *View from the Praia da Glória*. That there are similarities is undeniable, but this does not mean that the MASP painting is by Taunay – the evidence presented here all points to Dampier as the true

25 Lago wrote: “Esta é a menor das vistas pintadas por Taunay no Brasil [...] A retribuição deste quadro a Taunay enriquece a compreensão de seu trabalho entre nós, apesar da tela poder passar por uma obra menor – em função apenas de seu tamanho”.

author. Yet as he was only 18 years old when he moved to Brazil, he may have continued to receive artistic training in Rio, improving his technique so that he was able to paint the portraits in Hawaii, which will be discussed below.

The reattribution of *View from the Praia da Glória* to Dampier does not lessen its significance, as it places two enslaved Black men in a prominent position – a relatively rare characteristic in nineteenth-century British art. Schwarcz (2008, p. 253), following the painting's other title, *The Calabouço Point*, has explained the men's presence by the beach's presumed proximity to the Calabouço Prison, where enslaved people were imprisoned and tortured. As mentioned, however, the painting depicts the beach below the Outeiro da Glória, in a different part of the bay; moreover, the prison had been transferred to the Morro do Castello in 1813, long before Dampier arrived in Brazil. It could thus be argued that Dampier was simply creating a bucolic, picturesque scene in keeping with his other Brazilian landscapes, avoiding any unpleasant associations. The contrast with Earle's and Landseer's drawings of enslaved men being whipped, or Earle's violent painting of a slave market in Recife (ca. 1823, Casa Geyer/Museu Imperial), could not be greater.²⁶ The men's hammers included by Dampier hint at the gruelling work which they have been undertaking, but he has avoided showing the work itself. With their relaxed, conversational poses, there is little to distinguish the men from the rural labourers who repose in the foregrounds of many early nineteenth-century English landscapes.

Yet there is a striking difference: the men are African slaves, and the setting is visibly Brazilian. Their inclusion in the painting feels to some extent politicised, particularly as the Brazilian Empire's participation in the slave trade after the independence of 1822 was difficult for British residents in Rio to ignore. Dampier would have been aware of it: from 1823 his brother-in-law's firm for which he worked, May & Lukin, was tasked by Admiral Thomas Cochrane with auctioning Portuguese slave ships which had been apprehended by the British Navy as part of their campaign to suppress the forced transportation of African people into South America (Ramos, n.d.). Alexander Caldcleugh, who spent three years travelling in Brazil from 1819–21, declared that "the traffic which has been abandoned for some years by England, and successively by the other nations of Europe, is still carried on by Brazil", implying a feeling of British moral superiority (Caldcleugh,

26 Landseer's drawings, done in 1825–6, are now in the Instituto Moreira Salles.

1825, vol. 1, p. 90). (However, the idea that Britain's Abolition Act of 1833 necessarily improved the lives of enslaved Africans is deceptive.) Caldcleugh's account was published in 1825, shortly after Dampier left Brazil.

Figure 11. Charles Landseer, *View of the Sugarloaf Mountain from the Silvestre Road*, ca. 1826–7. Oil on canvas, 61.5 x 93 cm, Pinacoteca de São Paulo.



Source: Wikimedia Commons

It is here that Dampier's work recalls those by his British contemporaries, who included Black male figures in the foregrounds of their Brazilian works in the 1820s. In Landseer's painting of the Pão de Açúcar [Figure 11] and the drawing of the palace of São Cristóvão by Dampier's friend Graham [Figure 12] – both of which Dampier may have seen, or certainly at least Graham's sketch – Black men occupy the places which were usually reserved for shepherds or agricultural workers in European landscapes. Graham abhorred slavery, voicing her abolitionist feelings frequently in her Brazilian journal. Landseer may also have been critical of it, as he made sketches recording the flogging of an enslaved man and copied some of Debret's watercolours depicting Portuguese enslavers' cruel punishments (Bandeira & Lago,

2022).²⁷ Yet their approach was inconsistent, as their artworks which were viewed by the public tended to be picturesque rather than emotionally charged. That Landseer's painting and Graham's sketch do not openly depict violence echoes the written accounts of Brazilian slavery, which often counter-balance sensations of horror with a perception that things "could be worse". Graham wrote: "The negroes, whether free blacks or slaves, look cheerful and happy at their labour. There is such a demand for them, that they find full employment, and of course good pay, and remind one here as little as possible of their sad condition". That was until she encountered the infamous slave market in the Rua do Valongo in Rio – "then the slave-trade comes in all its horror before one's eyes" (Graham, 1824, p. 170). This perception that enslaved people appeared "cheerful and happy" despite their "sad condition" is more present in Dampier's painting than any explicit stance for or against slavery – as such, it is emotionally ambiguous, noncommittal picture.

Figure 12. Edward Finden after Maria Graham, *San Cristovao [São Cristóvão]*, published 1824. Aquatint, 19.5 x 25.7 cm, British Museum.



Source: British Museum

27 For Landseer's copies after Debret, see: Bandeira e Lago (2022).

TROPICAL PORTRAIT, TROPICAL LANDSCAPE

Knowing the extent of Dampier's fascination with tropical landscapes – the subject of three Brazilian-themed oil paintings and an album of sketches of Brazil and Hawaii – provides new insights into his best-known paintings, four portraits of royal and indigenous Hawaiians. The four children are each represented individually against backgrounds of tropical foliage and landscapes. At that time, the independent Kingdom of Hawaii was only recently formed, beginning with Kamehameha I (the grandfather of the young prince whom Dampier painted) who unified the five islands as one nation in the mid-1790s.

In his travel diary, Dampier wrote a detailed account of his work on these portraits while he was staying Hawaii from May–July 1825 (he had left Brazil a few months earlier). It was he who approached the Hawaiian royal family, and they were pleased with the idea of having their likenesses painted. That of Princess Nahi'ena'ena [Figure 13] was begun first, in mid-May: “The little Princess sat uncommonly well, and I was enabled to make a very good beginning” (Dampier, 1971, p. 43).²⁸ Work on this portrait stalled while Nahi'ena'ena was ill, so Dampier began one of the adolescent prince, Kamehameha III [Figure 14], the successor to the king who had died in England (whose body was brought back to Hawaii by the HMS *Blonde*). Dampier asked his sitters to wear traditional dress of the islands, the vibrant red *‘ahu‘ulas* (feather mantles) shown in the finished paintings; but “this desire they treated as most unreasonable”, he wrote, “and [they] came decked out in their best black silk gowns, [...] Despairing of reasoning my sitters out of their absurd prejudices, I confined my attention to the faces alone” (Dampier, 1971, p. 43). Nevertheless, in the finished portraits, he included the mantles. The creation of Dampier's portraits was one of racial tension: Dampier's account is littered with derogatory comments about the Hawaiian people, their customs and even their diet, which a British surgeon opined was the cause of a rash from which Kamehameha was suffering while he sat for his portrait (Dampier, 1971, p. 44).²⁹

28 See also “May 15 [1825]. [...] Mr Dampier has begun portraits of some of the royal family, and has made some sketches of the landscapes around Hononuru [sic]” (Byron, 1827, p. 130).

29 Dampier painted a third portrait, of Ka'ahumanu the queen consort, which is now untraced.

Figure 13. Robert Dampier, *Nahi'ena'ena (Sister of Kamehameha III)*, 1825. Oil on canvas, 59.1 x 49.8 cm, Honolulu Museum of Art.



Source: Wikimedia Commons

Figure 14. Robert Dampier, *Kamehameha III*, 1825. Oil on canvas, 59.1 x 49.8 cm, Honolulu Museum of Art.



Source: Wikimedia Commons

Dampier's two other portraits also depict named individuals from the island, although they were not royalty: a boy named 'Karaikapa [Figure 15] and a girl, Tetuppa [Figure 16]. These are mentioned in Dampier's diary as having been done after the royal portraits, and he considered the sitters "less noble, but more interesting" (Dampier, 1971, p. 49). As they were not nobility, Dampier could bribe them into posing "arrayed in their Native Costume" (Dampier, 1971, p. 49).³⁰ 'Karaikapa holds a spear or staff and wears a bead necklace, while Tetuppa has a *lei*, a garland of orange flowers, encircling her head. Both figures wear *tapa* cloths wrapped around their waists, together with another piece of

³⁰ Dampier says that he offered "a small compensation" to them for the sittings.

tapa “which at night, or in cold weather, they make use of as a shawl” (Dampier, 1971, p. 46). Three of the four paintings (excluding the one of ‘Karaikapa) were engraved by Edward Finden and published in the account of the HMS *Blonde*’s voyage to Hawaii, edited by Maria Graham. The original paintings were not exhibited and remained in private hands until the 1950s, when they were bequeathed to Hawaiian institutions (Dampier, 1971, p. 122).³¹

Figure 15. Robert Dampier, ‘Karaikapa, 1825. Oil on canvas, Washington Place, Honolulu.



Source: Wikimedia Commons.

³¹ The portraits of ‘Karaikapa and Tetuppa “were left to the governor of the Sandwich Islands in the will of F. E. C. Byron, 10th Baron and ordained minister [descendant of Captain Byron], together with two oil paintings of the *Blonde* at sea. Byron died in 1949, and the paintings arrived in Hawaii in 1952. All four now hang in Washington Place, Honolulu, the official residence of the governor of Hawaii”. The portraits of Kamehameha III and Princess Nahi’ena’ena were donated to the Honolulu Museum of Art by the Cooke family, an old Hawaiian family, in 1951.

Figure 16. Robert Dampier, *Tetuppa*, 1825. Oil on canvas, Washington Place, Honolulu.



Source: Wikimedia Commons.

The semi-nudity of ‘Karaikapa and Tetuppa suggests that Dampier intended the pair to form a thematic contrast with the royal portraits, together illustrating “civilised” (noble) versus “uncivilised” (aboriginal) Hawaiians. The feather *‘ahu’ulas* and the feathered kahili held by Princess Nahi’ena’ena were used only by Hawaiian nobility. This kind of contrasting was common to European representations of indigenous, non-European peoples. They evoke the pictorial tradition established by the Dutch painter Albert Eckhout, who painted life-sized depictions of indigenous and enslaved African men and women in Brazil for Johan Maurits of Nassau-Siegen (National Museum of Denmark, Copenhagen). A key difference is that Eckhout did not portray named individuals, like Dampier; for Rebecca P. Brien, Eckhout’s paintings are “ethnographic portraits” as they “identify and represent aspects of a par-

ticular culture that can be distilled into visual form; they highlight broadly shared characteristics of the group, not unique qualities of the individual” (Brienen, 2013, p. 234). Although Dampier’s paintings *are* portraits of specific people, his detailed depictions of the Hawaiian royals’ traditional clothes and accessories were motivated by similar ethnographic interests – after all, he explicitly stated that he wanted to depict the royals “in their Country’s Costume”, even against their wishes. By insisting on representing the prince and princess in their seldom-used Hawaiian clothing and not in the European outfits which they preferred, Dampier emphasised their racial difference from the British monarchs of whom he would have been far more respectful if he had painted them. His caricaturing of the queen consort in his travel narrative shows a lack of deference; by saying that “she wished a full [i.e. full-length] Portrait to be taken in order to give King George a good idea of her dignity and sublimity of appearance”, Dampier sarcastically contrasted her with the English monarch, exaggerating a reasonable request – naturally, monarchs were fond of full-length portraits – for comic effect (Dampier, 1971, p. 46).

Dampier would not have seen Eckhout’s works, as they had been in Denmark since the sixteenth century. Nevertheless, the Eckhoutian conventions of representing individuals from the tropics with landscape elements as signifiers were established in European visual culture. In her novel *Belinda* (1801), Maria Edgeworth created a fictional portrait in a Royal Academy summer exhibition: a young woman posing as Virginie from Jacques-Henri Bernardin de St Pierre’s novel *Paul et Virginie* (1788). Edgeworth never directly describes the portrait, but we see it through the eyes of Lady Delacour: the sitter “seems to be a foreign beauty, [...] if one may judge by her air, her dress, and the scenery about her – cocoa-trees, plantains” (Edgeworth, 1994, p. 190). Delacour insists that the sitter should be interpreted as Virginie: “she added, pointing to the landscape of the picture, ‘These cocoa-trees, this fountain, and the words *Fontaine de Virginie*, inscribed on the rock’” (Edgeworth, 1994, p. 192). With its profusion of tropical imagery (St Pierre’s novel takes place on Mauritius), it is easy to see Edgeworth’s imagined painting in the manner of Reynolds’s portrait of Mai from the island of Raiatea in French Polynesia, which had been exhibited at the Academy in 1776 [Figure 17], with its gently tropical landscape elements. Therefore, it was through landscape and botanical additions that artists affirmed their sitters’ identities as tropical subjects, whether they were from Hawaii or Raiatea.

Figure 17. Joshua Reynolds, *Mai* (“*Omai*”), 1776. Oil on canvas, 236 x 145.5 cm, National Portrait Gallery, London and the J. Paul Getty Trust.



Source: National Portrait Gallery, London and Getty

Reynolds's portrait of Mai [Figure 17] offers a useful comparison with Dampier's paintings of the Hawaiian prince and princess. Mai arrived in London in 1774, having travelled with Captain James Cook from Tahiti. He was received by London society as a celebrity; his being painted by Reynolds, the most fashionable portraitist of the day, signified his attraction

as an “exotic” visitor. Reynolds’ combining of traditional Polynesian dress and tattoos with a classicised standing pose has been described as marking “the moment when two worlds encountered each other for the first time” – Mai was the first known Polynesian person to visit Britain.³² In this way, Reynolds’s and Dampier’s intensions align, as they depicted their sitters wearing their traditional clothing, even if, in Dampier’s case, it was against their wishes.

For both painters, too, the landscape backgrounds were essential for their intentions to represent subjects from the Global South. Reynolds’s scenery is presumably meant to evoke Mai’s homeland of Raiatea, which the artist never visited. Instead, he adapted the generic plein-air backgrounds of his Grand Style portraits, simply adding palm trees for pictorial effect. Dampier’s portraits differ here, as he really saw the tropical scenery in which he located his sitters and probably used his observational sketches as references. In the portrait of Nahi’ena’ena, a ship – perhaps the HMS *Blonde* itself – is visible in the distance, its masts silhouetted against the sky. Behind the young prince is a banana tree, with a view facing towards the interior of the island beyond it, including houses, palm trees, a lagoon and distant mountains (stylistically, the latter recall the mountains which Dampier painted in his Rio pictures). Meanwhile, the landscapes in the portraits of ‘Karaikapa and Tetuppa are wilder, showing forest-clad hills and indigenous dwellings, once again accentuating the sitters’ “uncivilised” origins.

32 Catalogue entry for Reynolds’s painting on the National Portrait Gallery website: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw304993> (accessed 19 January 2024).

Figure 18. Thomas Lawrence, *Princess Sophia (1777–1848)*, 1800–24. Oil on canvas, 141.2 111.9 cm, Royal Collection Trust, UK.



Source: Royal Collection Trust, UK

Of course, portraits, especially royal ones, often included landscapes which were important to the sitter, such as Thomas Lawrence's likeness of Queen Charlotte (1787; National Gallery, London) which shows a view of Windsor Park. No doubt when Lawrence painted Charlotte's daughter Princess Sophia [Figure 18], he allowed her to wear a dress that she would customarily choose herself, and the portrait was carefully arranged in collaboration with George IV, Sophia's affectionate brother. The lands-

cape behind her is not a specific place, nor does it not overshadow the royal sitter, but keeps a respectful distance. Yet in Dampier's own image of a princess, not only was she compelled pictorially to wear something which she did not generally like, but the landscape fills half the composition. The classical pillar and red drapery of Lawrence's scene – derived from historic European culture and indicating an indoor setting – are substituted in Dampier's portrait for dense foliage, showing the princess outdoors. These elements combine to stress the fact that we are looking at a non-European person from a tropical island, and the same applies to Dampier's three other Hawaiian portraits. A similar substitution occurred in his *View from the Praia da Glória*, as mentioned above, when the rural labourer figures who would usually occupy the foregrounds of a British landscape were replaced by enslaved Black men. As Hawaii (like Brazil) was unknown to most British people, Dampier's scenery-portraits would have had a novelty factor like St Pierre's *Paul and Virginia*, the popularity of which in Europe partly derived from its lengthy descriptions of "exotic" tropical environments.

Ultimately, Dampier's Hawaiian portraits, like the paintings from his Brazilian phase, demonstrate the British colonial gaze, even if motivated by a natural curiosity about these tropical lands and their inhabitants. In both phases of his career, Dampier turned his attention to non-European human subjects: in the case of the newly attributed MASP painting, they were enslaved Africans. We do not know his personal opinions about the slave trade, but it is clear from his own diary that he considered Hawaiians – even their royal family – as inferior in their manners and customs to the British. In all his works, landscape plays a key role in affirming both his personal interest in the tropical landscape, but also his expression of its difference from his home country.

REFERENCES

Aguilar, N. (2000). *Mostra do Redescobrimento: o olhar distante*. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Bandeira, J., & Lago, P. C. *Debret e o Brasil: obra completa*. 6^a ed. Capivara.

Bethell, L. (2018). Britain and Brazil (1808–1914). In L. Bethell. *Brazil: Essays in History and Politics* (pp. 57–92). University of London Press.

Blackwood's Edinburgh Magazine (August 1825).

Brienen, R. P. (2013). Albert Eckhout's *African Woman and Child* (1641): ethnographic portraiture, slavery, and the New World subject. In A. Lugo-Ortiz, & A. Rosenthal (Eds.), *Slave Portraiture in the Atlantic World* (pp. 229–55). Cambridge University Press.

Broadley, A. M., Bartelot, R. G. (1906). *The Three Dorset Captains at Trafalgar: Thomas Masterman Hardy, Charles Bullen, Henry Digby*. John Murray.

Byron, G. A. (1826). *Voyage of H.M.S. Blonde to the Sandwich Islands, in the Years 1824–1825*. John Murray.

Caldcleugh, A. (1825). *Travels in South America During the Years 1819-20-21*. John Murray.

Castro Maya. (1996). *Os Museus Castro Maya*. Banco Safra.

Chamberlain, H. (1821). *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*. Thomas McLean.

Christian Herald. (1819). "Letter from Rio Janeiro, Feb. 1, 1819". *Christian Herald*, v. 6, n. 9 (21 August 1819).

Dampier, R. (1971). *To the Sandwich Islands aboard the H.M.S. Blonde*. University Press of Hawaii.

Eclectic Review. (1827). (April 1827).

Edgeworth, M. (1994). *Belinda*. Oxford University Press.

Ferrez, G. (2000). *Iconografia do Rio de Janeiro, 1530–1890: catálogo analítico*. Casa Jorge Editorial.

Graham, M. (1824). *Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823*. Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green.

Henderson, J. (1821). *A History of the Brazil; Comprising its Geography, Commerce, Colonization, Aboriginal Inhabitants, &c. &c. &c.* Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.

Jouve, C. L. (2003). *Nicolas-Antoine Taunay, 1755-1830*. Arthema.

Lago, P. C. (2008). *Taunay e o Brasil: obra completa, 1816-1821*. Capivara.

London Gazette. (1826). n. 18291 (29 September 1826).

Manchester, A. K. (1933). *British Preëminence in Brazil: Its Rise and Decline*. University of North Carolina Press.

Marquez, L. (1998). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa*. MASP.

May, W. H. (2006). *Diário de uma viagem da baía de Botafogo à cidade de São Paulo (1810)*. Grupo Editorial Record.

Meyer's British Chronicle, A Universal Review of British Literature, &c., v. 1, n. 2 (1827).

Ramos, P. B. S. C. A comunidade inglesa no Rio de Janeiro e o tráfico de escravos: moral, política e sociabilidades no caso do navio *Flor de Loanda* (1838-1846). *Sociedade brasileira de estudos dos oitocentistas*. Available at: https://www.seo.org.br/download/download?ID_DOWNLOAD=51

Schwarcz, L. M. (2008). *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. Companhia das Letras.

Skinner, K. L. (2010). *Ships, Logs and Voyages: Maria Graham navigates the Journey of H.M.S. Blonde*. Special Honours dissertation, University of Texas.

Thompson, C. (2015). “Only the Amblyrhynchus”: Maria Graham’s Scientific Editing of *Voyage of the HMS Blonde* (1826/27). *Journal of Literature and Science*, 8(1), 53.

Wilkes, R. (2023). A historical and iconographic analysis of Charles Landseer’s Brazilian paintings. *MODOS: Revista de História da Arte*, 7(3), 22-52.

“O PÓRTICO *NORTHUMBERLAND*: INTERCONEXÕES NEOCLÁSSICAS ENTRE RIO DE JANEIRO E ROMA A PARTIR DO TRAÇO DE ROBERT ADAM”

Angela Rosch Rodrigues¹

RESUMO: O objetivo desta contribuição é verificar algumas influências para Robert Adam conceber o pórtico dito *Lion Gate* em *Syon House* nos arredores de Londres, dentre as quais a de G. B. Piranesi. Esse mesmo desenho foi utilizado para a confecção do pórtico *Northumberland*, instalado no início do século XIX na entrada do Paço Imperial de São Cristóvão (RJ). Considerando as conexões entre Roma e o Reino Unido, é possível constatar a difusão do neoclássico de matriz inglesa no Brasil a partir da chegada da família Real Portuguesa. Evidencia-se o valor de uma linguagem arquitetônica proposta por Robert Adam como um campo de experimentação deflagrado a partir do antigo.

Palavras-chave: neoclássico, Robert Adam, Piranesi, antiguidades, Brasil.

ABSTRACT: The aim of this contribution is to examine Robert Adam's some influences in conceiving the so-called *Lion Gate* at *Syon House* on the outskirts of London, among which that one of G. B. Piranesi. This same design was used to create the *Northumberland* portico, installed at the beginning of the 19th Century at the entrance of the Imperial Palace of São Cristóvão (RJ). Considering the connections between Rome and the United Kingdom, it is possible to observe the diffusion of the English-based neoclassical architecture in Brazil after the arrival of the Portuguese Royal family. The value of an

¹ Doutora e mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) junto ao Departamento de História e Teoria da Arquitetura e Urbanismo. Esta publicação faz parte da pesquisa de pós-doutorado intitulada “A lição das *rovine parlanti* e o legado de G. B. Piranesi para a história crítica da arquitetura – uma leitura sobre o *Parere su l'architettura*”, com supervisão do prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino e da profa. Dra. Andrea Buchidid Loewen. Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/04931-2. Orcid: 0000-0002-8057-1369. E-mail: angelarr@alumni.usp.br.

architectural language proposed by Robert Adam as a field of experimentation triggered by the ancient world is evident.

Keywords: Neoclassical, Robert Adam, Piranesi, Antiquities, Brazil.

INTRODUÇÃO

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro mantém uma grande coleção de obras produzidas pelo gravurista e arquiteto vêneta Giovanni Battista [Giambattista] Piranesi (1720-1778) dentre as quais uma em particular é relevante para a condução deste artigo: *Campo Marzio dell'antica Roma*², publicada em 1762 (RODRIGUES, 2022, p. 225). Piranesi dedicou essa obra ao arquiteto britânico Robert Adam (1728-1792), que havia passado um período na cidade de Roma.

Após realizar seu *Grand Tour*, Robert retornou ao Reino Unido, estabeleceu-se em Londres e desenvolveu uma série de projetos nos quais desenvolveu uma linguagem própria de grande repercussão. A figura de Robert Adam desponta para a difusão e consolidação do neoclássico no Reino Unido, abrangendo a arquitetura e o *design* de interiores. Dentre suas obras, R. Adam desenvolveu um projeto de reformulação da propriedade *Syon House*, nos arredores de Londres (Isleworth, Middlesex), entre os anos de 1762 e 1773. Nos trabalhos para essa comissão, ele desenhou um dos pórticos de acesso à propriedade, o denominado *Lion Gate* (junto à *Brentford Road*).

Através dessa peça arquitetônica é possível retornar à cidade Rio de Janeiro já que o portão que atualmente demarca a entrada do jardim Zoológico³ é uma cópia do projeto original de Robert Adam. A presença desse artefato revela a difusão de uma arquitetura neoclássica de matriz inglesa no Brasil a partir da chegada da família real em 1808 e com a assinatura, em 1810, do Tratado de Amizade e Livre Comércio entre o futuro rei D. João VI (1767-1826), então príncipe regente, e o Rei George III (1738-1820).

2 Material consultado junto à Seção de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional (RJ): 29.4.13, 104.355 AA 1951.

3 O pórtico foi tombado como patrimônio histórico nacional em 1938 no Livro Histórico (vol. 1 n. 68) e no Livro de Belas Artes (vol. 1, n. 154).

A conexão entre o Reino Unido e o Rio de Janeiro, via corte portuguesa, reforça o entendimento sobre uma rede de influências que remonta à Roma setecentesca. Desse modo, a proposta deste artigo é verificar o trajeto intelectual de Robert Adam num contexto de experimentações derivadas do contato com o antigo.

O PÓRTICO NORTHUMBERLAND (RIO DE JANEIRO)

Há algumas hipóteses sobre a encomenda, a chegada e a implantação do Pórtico Northumberland junto à propriedade real hoje denominada como Quinta da Boa Vista (Rio de Janeiro) (fig. 01); o artigo de André L. T. Pereira (2018) perscruta tais circunstâncias. Numa versão, o artefato teria sido oferecido pelo segundo Duque de Northumberland – o Tenente General Hugh Percy (1742-1817) a D. Pedro I (1798-1834) como presente pelo casamento com Dona Leopoldina (1797-1826). Em outra versão, considera-se que D. João VI tenha solicitado o pórtico ao Duque que o transformou em presente em 1812.

O artigo de Alison Kelly (1984) desenvolveu essa versão através do levantamento de documentos constatando que as relações entre o segundo Duque de Northumberland e a corte portuguesa eram anteriores à chegada desta às terras brasileiras. Em 1792, o Duque teria se trasladado a Portugal por motivos de saúde e lá permaneceu até 1794; nesse ínterim ele visitou a ordem das brigitinas (que nos séculos anteriores tinham habitado a antiga propriedade da *Syon House*) e manteve grande interesse pelo exército português.

Figura 1. Pórtico Northumberland, atualmente na entrada do jardim Zoológico (Bioparque) do Rio de Janeiro (RJ, Brasil).



Foto: Angela Rosch Rodrigues, 2024.

O Duque desenvolveu um bom relacionamento com a Casa Real portuguesa tendo atuado como um conselheiro informal, quase um embaixador desta até o fim de sua vida (em 1817). Além de manter laços com a casa Real portuguesa e com oficiais britânicos servindo em Portugal e Espanha, o Duque de Northumberland mantinha contato com outra influente figura neste contexto que era o *Lord Strangford* (Percy Clinton Sydney Smythe – 1780-1855) embaixador do Reino Unido, da Grã-Bretanha e da Irlanda em Lisboa e que acompanharia a fuga da família real portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808.

Segundo Kelly (1984), D. João VI expressara seu desejo em adquirir um portão semelhante ao da *Syon House* para instalá-lo em sua propriedade real no Rio de Janeiro: o Paço Imperial Quinta de São Cristóvão (atualmente conhecido como a Quinta da Boa Vista), cujo projeto e execução estava de acordo com preceitos neoclássicos.

Em 1810, *Lord Strangford* envia uma carta ao Duque de Northumberland na qual está expresso o pedido particular do Rei:

Ele está extremamente desejoso de obter Dois Portões de Ferro para uma Residência de Campo que ele possui a cerca de cinco milhas deste lugar, sua fantasia **foi tão inteiramente cativada por um esboço que ele viu do portão mais bonito que forma a entrada para o Parque Syon** que ele desejou que eu mencionasse a Vossa Graça o quão particularmente obrigado se sentiria se Vossa Graça ordenasse ao mesmo artista que fizesse para ele dois portões muito menores em tamanho, mas no mesmo estilo, orientando-o ainda mais quando eles terminarem a enviar a conta ao *Chevalier* de Souza. Acredito que a largura de cada portão deva ser de cerca de trinta pés. As Armas Reais de Portugal também devem ser introduzidas na parte ornamental. (STRANGFORD, 1810 *apud* KELLY, 1984, p. 548, grifo e trad. nossa)

O Duque respondeu condescendentemente, pensando não só no portão, mas na colunata que o envolve e esperando que, quando sua Alteza Real passasse pelo mesmo, se lembrasse “de alguém que sentisse por ele o mais profundo respeito e a mais perfeita afeição” (KELLY, 1984, p.548).

Há aqui peculiaridades interessantes sobre o que ocorreria depois: o fato de que a solicitação tratasse de dois portões, que seriam pagos e a adaptação das dimensões e motivos iconográficos a fim de incorporar as Armas Reais Portuguesas. O artigo de A. Kelly se encaminha para o desdobramento da execução dessa comissão a partir das missivas trocadas afeitando a produção de uma única peça arquitetônica, com o respectivo material – *coade stone* – o tempo para sua execução, transporte e instalação da mesma que originalmente demarcava a entrada do Paço Imperial. Uma leitura do trabalho de Kelly em conjunto com o artigo de Pereira (2018) elucida esses aspectos.

Contudo, o objetivo desta contribuição é complementar, no sentido de verificar as influências de Robert Adam, num contexto de experimentação derivada do contato com as antiguidades que teve no *Grand Tour* com destino a Roma um fator decisivo.

ROBERT ADAM EM ROMA

Em seu circuito cultural à Península Itálica, Robert chegou em Roma em 1754 e frequentou a cidade até 1758. Ao longo dessa estadia, ele co-

nheceu G. B. Piranesi que estava estabelecido na capital e que nesse ínterim publicou *Le Antichità Romane* (1756). Essa obra é composta por quatro tomos nos quais Giambattista apresenta detalhadamente os principais edifícios da antiga Roma, medidos minuciosamente ao longo dos anos anteriores.

Com esse trabalho basilar, Piranesi se consagrou como estudioso da arquitetura romana antiga, o que lhe rendeu um reconhecimento internacional, a ponto de se tornar membro honorário da *Society of Antiquaries of London* em 1757. Essa indicação evidencia a estreita relação que Giambattista mantinha com os britânicos, dentre os quais Robert Mylne (1733-1811), John Soane (1753-1837) e Robert Adam.

O pintor escocês Allan Ramsay também estivera em Roma entre 1754 e 1757 e comparecia às conversações semanais de Robert Adam com Piranesi, como registrado em um de seus relatos: “[...] para conversar, desenhar e divertir-se das 6 às 10, depois comer pão com queijo, beber vinho e porto.” (RAMSAY, 1756 *apud* MINOR, 2015, p. 128). Os laços de amizade desenvolvidos ficaram registrados no frontispício do Tomo II do *Le Antichità Romane*, no qual Piranesi gravou o nome de R. Adam e de A. Ramsay em uma das lápides de sua fantasia arquitetônica sobre a *Via Appia*.

Com a prestigiosa projeção que Piranesi alcançara na Grã-Bretanha, através do reconhecimento junto à *Society of Antiquaries of London*, R. Adam tinha um interesse pessoal em uma publicação que atrelasse seu nome ao do arquiteto vêneto. Em 1757, ao visitar o atelier de Piranesi, Adam documentou suas impressões sobre um grande plano composto por seis pranchas que Giambattista estava desenvolvendo. Robert escreveu com entusiasmo a seu irmão James Adam (1732-1794): “[...] Nunca vi fantasias tão surpreendentes e geniais como aquelas que ele produziu com as diversas plantas de templos, termas, palácios e outros edifícios que para qualquer apaixonado da arquitetura constituem a mais rica reserva de inspiração e criatividade que se possa imaginar” (ADAM, 1757 *apud* CONNORS, 2011, p. 135 – trad. nossa).

Piranesi não publicou prontamente esse trabalho e R. Adam retornou à Grã-Bretanha em 1758. A planta – denominada *Ichonographia*⁴ – integrou a versão final do *Campo Marzio dell'antica Roma* que seria concluída antes de 1762. Nessa peça gráfica – que é a mais significativa da série

4 Título completo: *Ichonographia Campi Martii Antiquae Urbis*.

– Piranesi gravou no canto superior esquerdo uma dedicatória a Robert Adam (fig. 02); no medalhão à direita coloca sua face junto à do arquiteto britânico olhando para a mesma direção numa alegoria às aspirações arquitetônicas semelhantes que moviam o trabalho de ambos. No frontispício em latim do livro, há uma grande lápide imaginária erodida pelo tempo na qual Piranesi gravou seu nome e o título da série deixando sob a palavra *Urbis* duas linhas simulando uma danificação que acentua a percepção da antiguidade; um fragmento de coluna contém a dedicatória a Robert Adam e Giambattista evidencia sua própria associação à *Society of Antiquaries of London*.

O teor da dedicatória (fig. 03) que abre a publicação⁵ é bastante contundente como um reconhecimento à colaboração e ao incentivo de R. Adam para a investigação e a reconstituição dos restos arqueológicos:

Pois bem me recordo, então, que faz alguns anos que nos encontrávamos juntos em Roma, com qual empenho era por vós investigado cada um desses monumentos que ainda subsistem e como vós mesmo contemplou sua magnificência e sua forma, sobretudo quando íamos ao *Campo Marzio* e vós me urgieis com frequência a desenhar e a gravar os restos dos edifícios que se encontravam em tão célebre lugar de Roma e a publicar uma Planta de todo o *Campo* que se pudesse apreciar com uma só vista. (PIRANESI, 1762, s.p. – trad. nossa)

Assim como nas composições do *Le Antichità Romane*, Piranesi alega que se valeu de um método filológico para a reconstituição do *Campo Marzio* embasado na leitura dos antigos, nas esparsas ruínas das quais não se podia depreender a totalidade das construções e de sua prévia experiência com os vestígios da *Villa Adriana*, das termas, dos sepulcros, etc. Contudo, o arquiteto vêneto não deixou de mencionar certo grau de “dedução” diante a escassez de dados das referências materiais, que tiveram que ser completadas com as fontes textuais:

Eis aqui, amabilíssimo Senhor Adam, o *Campo Marzio*, em verdade não perfeitamente restituído, como quiçá queríeis, senão tal e como pude esboçá-lo em meio de tantas incertezas e tanta obscuridade: [...] Mas, ainda que me tenham escapado muitas coisas nessa obra [...] sem dúvida encontrareis vós nela todos os monumentos que foram erigidos no *Campo*

5 Dedicatória em latim e italiano – *Al Chiarissimo Signore Il Sig. Roberto Adam Giovan Battista Piranesi*.

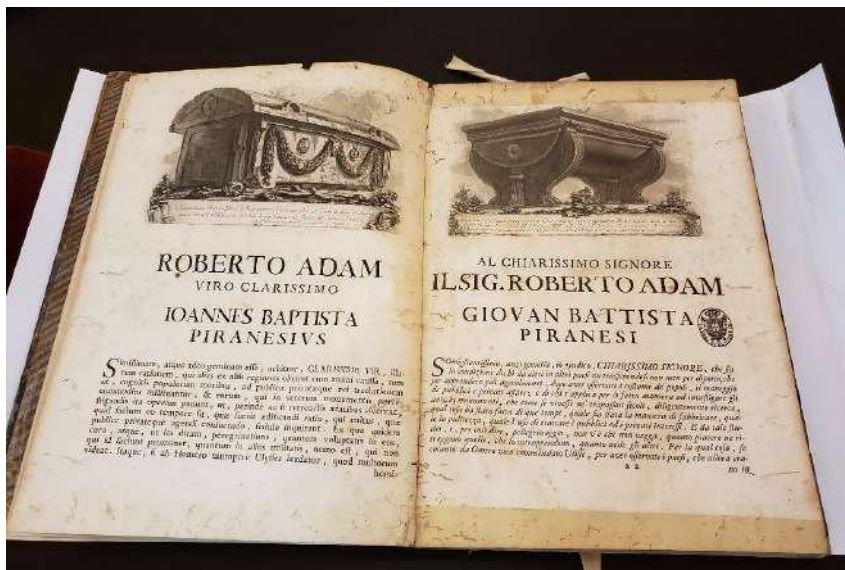
e sabereis quais eram e por quem e em que tempo foram construídos, na medida em que pude deduzir da leitura dos escritores. (PIRANESI, 1762, s.p. – trad. nossa).

Figura 2. Detalhe da dedicatória a Robert Adam na planta *Ichonographia*. No medalhão à direita, encontram-se as duas faces dos arquitetos voltados à mesma direção.



Fonte: Seção Iconográfica, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Foto: Angela Rosch Rodrigues, 2021.

Figura 3. Detalhe da dedicatória de G. B. Piranesi a Robert Adam no início do livro *Campo Marzio dell' antica Roma*, versão em latim e italiano.



Fonte: Seção Iconográfica, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Foto: Angela Rosch Rodrigues, 2021.

Além da figura de Piranesi, outros laços foram concretizados nesse contexto do *Grand Tour* que renderiam desdobramentos para a carreira dos Adam. Além de Robert, a família decidiu que o irmão menor – James Adam (1732-1794) – também passaria um tempo estudando e colecionando na Itália. James esteve em Roma entre 1760 e 1763. Com as referências iconográficas adquiridas junto ao antigo fórum de Augusto, James concebeu o capitel denominado por ele como representativo da “ordem britânica” que teria grande repercussão na Grã-Bretanha. A James Adam é atribuído o registro em desenho da fachada⁶ da obra que G. B. Piranesi estava realizando junto à Igreja de Santa Maria del Priorato (Roma) (fig. 04). Essa única obra efetivamente realizada por Giambattista é muito reveladora sobre suas escolhas projetuais embasadas em referências da antiguidade⁷.

6 O referido desenho consta do acervo do *Sir John Soane's Museum* (Londres), ref: Adam vol.27/48.

7 As relações entre G. B. Piranesi e os britânicos – dentre eles os irmãos Adam – é perscrutada em profundidade no trabalho de Wilton-Ely (1993).

Figura 4. Fachada da Igreja de *Santa Maria del Priorato* (Roma). Projeto e execução de G. B. Piranesi, 1764-1767.

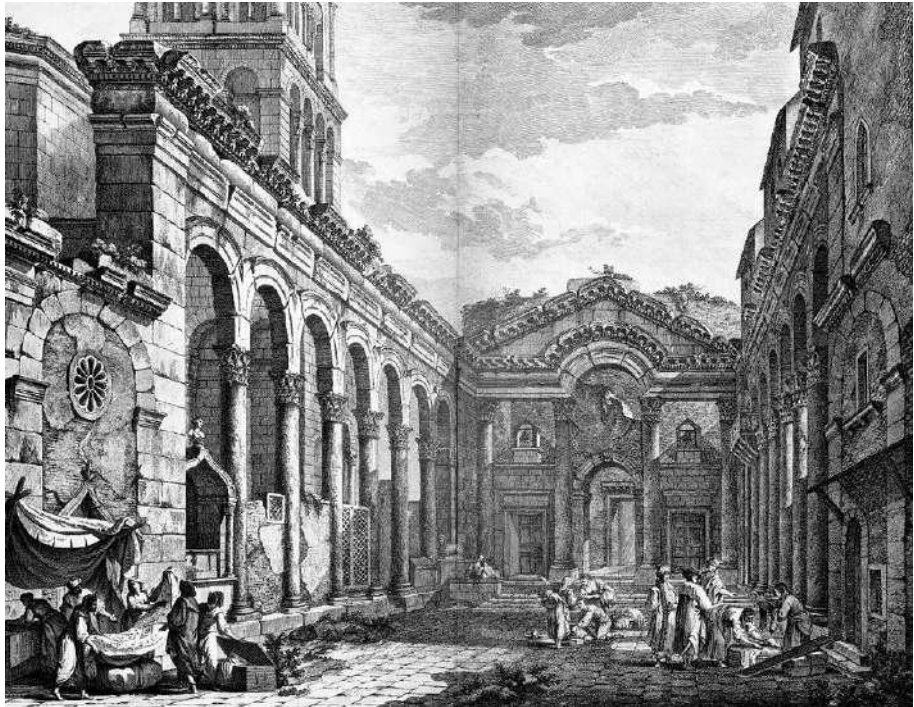


Foto: Angela Rosch Rodrigues, 2020.

Há que se considerar que, além dos britânicos, Roma também recebia e acolhia uma série de artistas, intelectuais e diletantes movidos pelo interesse em acessar a antiguidade. Nessa capital, os irmãos Adam conheceram o pintor veneziano Antonio Zucchi (1726-1795) e sua esposa – a também pintora Angelika Kauffman (1741-1807) – personalidade muito atuante na interconexão Roma-Grã-Bretanha, sendo membro fundadora da *Royal Academy of Arts* em 1769. Durante as décadas 1760 e 1770, A. Zucchi seria contratado para pintar cenas figurativas para os tetos dos cômodos desenhados por Robert Adam nas casas aristocráticas britânicas, dentre as quais *Saltram House*, *Osterley Park*, *Kenwood House*, *Nostell Priory* e *Luton House*.

Com os franceses, R. Adam travou contato com o arquiteto e pintor francês Charles-Louis Clérisseau (1721-1820) que também fazia parte do círculo social de Piranesi com quem visitou a *Villa Adriana* (Tivoli). O francês fora aluno de Jacques-François Blondel (1705-1774) em Paris e em 1746 venceu o *Prix de Roma* de arquitetura chegando como pensionista na Academia Francesa em 1749. Clérisseau estabeleceu contato com os britânicos e em 1757 foi à Dalmácia, junto com Robert Adam e seu irmão James, para fazer o levantamento do *Palazzo di Diocleziano* (Split, Croácia). O trabalho decorrente dessa incursão foi publicado em 1764 – *Ruins of the Emperor Diocletian at Spalato* (fig. 05). Esse primeiro livro de Robert, apresentado em um grande formato (fig. 06) com textos e gravuras, reflete as influências das investigações arqueológicas e das publicações que Piranesi estava se dedicando contemporaneamente.

Figura 5. Vista do peristilo do Palácio de Diocleciano. Na publicação *Ruins of the Emperor Diocletian at Spalato*, Robert Adam, 1764.



Fonte: *Wikipedia*, disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Diocletian%27s_Palace#/media/File:Peristyle_of_Diocletian's_Palace_in_Split,_Robert_Adam,_1764_\(cropped\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Diocletian%27s_Palace#/media/File:Peristyle_of_Diocletian's_Palace_in_Split,_Robert_Adam,_1764_(cropped).jpg)> acesso em 05.11.2024.

Figura 6. Robert Adam com a publicação de seu livro *Ruins of the Emperor Diocletian at Spalato*, 1770. Retrato realizado por George Willison (1741-1797).



Fonte: *Wikipedia*, disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Adam>, acesso em 05.11.2024.

A CONFORMAÇÃO DE UM ESTILO

Robert Adam retornou ao Reino Unido em 1758 e estabeleceu-se em Londres. Nesse mesmo ano, foi eleito membro da *Royal Society of Arts*. Paulatinamente, ele seria encarregado para estar à frente de inúmeros projetos com os quais estabeleceu uma rede de contatos com outros prestigiosos nomes de seu tempo tais como James Stuart (1713-1788), William Chambers (1723-1796) e John Soane.

Robert e os irmãos James e John (1721-1792) realizariam uma série de trabalhos para a remodelação de residências particulares pré-existentes – com sua área externa e interna – incluindo os respectivos mobiliários e elementos decorativos. Os irmãos Adam seriam responsáveis por implementar a ideia do “*total interior*”, na qual há uma preocupação com o desenho integral das residências aristocráticas, visando a uma coerência entre todos os elementos projetados.

Um dos primeiros trabalhos de Robert Adam, quando retornou ao Reino Unido, foi para finalizar a residência *Kedleston Hall*, de propriedade do Lord Scarsdale (1726-1804), situada em Derbyshire. A execução do conjunto foi iniciada pelos arquitetos James Paine (1717-1789) e Matthew Brettingham (1699-1769). Robert Adam concebeu a fachada sul, cujo desenho teve como referência o Arco de Constantino, evidenciando de modo contundente a influência das antiguidades de Roma para suas invenções. Dentre os trabalhos realizados também são contabilizadas notórias atuações no território escocês como em *Culzean Castle*, *Harewood House* e *Hopetoun House*.

Na Inglaterra, uma das mais emblemáticas atuações de R. Adam ocorreu na *Syon House*, propriedade situada nos arredores de Londres, cuja construção inicial remontava ao século XVI. O conjunto, com seus interiores e dependências, passaria por uma reformulação comissionada pelo primeiro Duque de Northumberland – Sir Hugh Smithson Percy (1714-1786) – a Robert Adam em 1762.

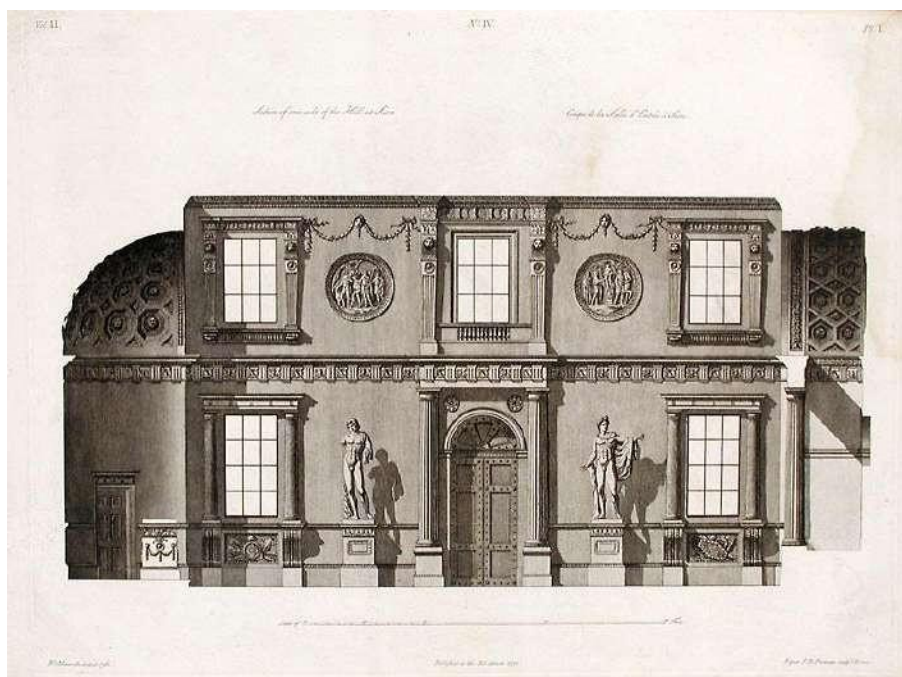
As obras na *Syon House* seguiram até 1769 e uma série de cômodos foram acrescentados às alas leste, oeste e sul. Adam transformou o antigo plano medieval do edifício com um tratamento decorativo que refletia uma variedade de formas selecionadas por Adam a partir de seu conhecimento do passado. São três os ambientes interiores mais notáveis nesse intento: o hall de entrada, a antecâmara e a galeria.

O hall de entrada (fig. 07), com várias estátuas antigas e móveis requintados, informa o visitante sobre a linguagem adotada. O principal adorno das paredes remete à ordem dórica e há uma secundária ordem de pilstras que emoldura as janelas e o clerestório, conectando a parte inferior – da ordem principal – ao teto com vigas, a composição estratifica o espaço em duas grandes zonas horizontais.

A sobriedade dórica do hall é sucedida por uma ornamentação jônica na antecâmara adjacente. A mudança da paleta de cores também pro-

porciona um efeito considerável já que a monocromia cede lugar à policromia em conjunto com detalhes dourados brilhantes e doze colunas de mármore verde, algumas delas foram escavadas junto ao Rio Tibre e enviadas a *Syon* em 1765. Os capiteis são apropriadamente ornamentados a partir do jônico, numa invenção de Adam. Os motivos também englobam troféus de guerra *all`antica* que remontam às glórias da antiga Roma.

Figura 7. Desenho para o hall da *Syon House*, por Robert e James Adam.



Fonte: *Wikipedia*, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Syon_House#/media/Ficheiro:AdamBrothersHallatSyon1778.jpg>, acesso em 05.11.2024.

A galeria – *Long Gallery Jacobean* – demasiada longa e estreita, impedia uma reforma do espaço como Robert havia feito em outras partes do edifício. Na galeria, ele esteve limitado a redecorar as superfícies. Aqui, o método utilizado também foi utilizar uma ordem principal para organizar as paredes, articulada a uma ordem secundária. A ordem principal é estabelecida em uma fileira de pilastras coríntias espaçadas em um ritmo regular,

alternado pelas janelas, e, na parede oposta, as pilastras aparecem em grupos de quatro articulando as estantes e as várias portas. Em ambas as paredes, uma ordem secundária definida dentro da primeira assume a forma de pilastras jônicas diminutas. Em nenhum lugar do esquema o olhar tem permissão de descansar, pois há um movimento induzido e enriquecido com preenchimentos (medalhões, festões e arabescos). Adam caracterizou a galeria em *Syon* como sendo “em um estilo para proporcionar uma grande variedade de diversão” (TRACHTENBERG & HYMAN, 1986, p. 382 – trad. nossa). A casa passaria por outras reformulações, mas o trabalho de R. Adam repercutiu até a atualidade.

A extensa área externa da propriedade (80 hectares) nas imediações do Tâmesa foi comissionada ao arquiteto paisagista Lancelot Capability Brown (1716-1783). Em um dos acessos, localiza-se o pórtico de entrada da *Syon House* desenhado por R. Adam, que foi realizado em 1773. A peça é constituída por dois torreões em formato de cubo, com urnas em seus telhados. Os torreões são separados por colunatas que compreendem, em cada lado e de modo simétrico, colunas com delicados capiteis, conectadas por um friso decorado com triglifos e bucrânios (uma típica conexão com a iconografia dos templos da antiga Roma). No meio, um arco se eleva acima da colunata e o leão da casa Percy fica no topo. Embora as partes estruturais da cantaria sejam de pedra natural, os detalhes são de pedra artificial (*Coade Stone*) que com o tempo sofreu desgastes e teve que ser restaurada em algumas ocasiões.

É na *Syon House* que Robert inicia uma abordagem projetual que seria denominada como o “*Adam Style*”, no qual se multiplicam as referências inseridas, incorporando as influências adquiridas pelos irmãos Adam no período do *Grand Tour*, inclusive considerando o que tinha sido visto nas escavações que estavam em curso em Pompeia e Herculano. Nesse estilo, o ornamento cuidadosamente desenhado adquire um papel relevante na composição das formas que consubstanciam os espaços. Há uma preocupação meticulosa com a totalidade do desenho dos pisos, tetos, pórticos, molduras, lareiras, etc.

Os irmãos Adam experimentam a utilização de detalhes decorativos decorrentes da estrutura clássica (greco-romana) tais como vasos, urnas, medalhões emoldurados, mas também incorporam outras possibilidades

com detalhes egípcios, etruscos⁸ e góticos refletindo as influências diversificadas derivadas do contato com as antiguidades no *Grand Tour*.

THE WORKS IN ARCHITECTURE E O PÓRTICO NO BRASIL: UM ELO POSSÍVEL?

Naquele contexto da segunda metade do século XVIII se potencializava a difusão de livros nos quais constava uma espécie de catálogo com desenhos de referências, acabamentos, etc. Aqui, pode-se mais uma vez retomar a figura de G. B. Piranesi que havia ingressado nesse segmento através da indicação do diplomata inglês no Reino de Nápoles, *Sir William Hamilton* (1730-1803), para que ele produzisse uma publicação dedicada às lareiras.

Giambattista elaborou tal trabalho intitulado *Diverse maniere d`adornare i cammini* (1769), no qual constam invenções de lareiras. Essas peças foram concebidas a partir da composição de variados elementos decorativos embasados em referências extraídas do contato direto de Piranesi com as ruínas da antiga Roma e também a partir de uma iconografia etrusca e egípcia que podia ser encontrada nas escavações na capital e arredores, nas quais ele estivera envolvido. Com textos em italiano, francês e inglês, o público alvo do *Diverse maniere* era amplo.

Dentre outros exemplos no cenário inglês, os irmãos Adam também entraram nesse segmento através da publicação de um compêndio intitulado *The Works in Architecture* que foi lançado em cinco volumes entre 1773 e 1778⁹. As gravuras ilustram as principais comissões com as quais os Adam estiveram envolvidos representando os interiores, as peças de mobiliário e acessórios, tornando o repertório disponível em toda a Europa. Os textos são em inglês e francês visando a internacionalização do material, o que de fato iria ocorrer.

As gravuras mostravam em detalhes as obras realizadas pelos Adam aos seus comitentes. Numa mesma página são dispostos numa composição equilibrada os mobiliários e os detalhes decorativos o que para a época era uma inovação do ponto de vista da diagramação editorial. Elevações, plantas,

8 Destaca-se a experiência realizada por Robert Adam no *Etruscan Dressing Room* para *Osterley Park* (1773-4).

9 Nº 1 em julho de 1773; nº 2 em maio de 1774, nº 3 em abril de 1775, nº 4 em setembro de 1776 e nº 5 em junho de 1778.

móveis, lareiras, dentre outros são representados minuciosamente por renomados gravuristas.

As grandes pranchas se tornaram uma forma de anunciar o “*Adam Style*”. Entre os anos de 1773 e 1778, ampliaram-se o número de publicações com o mesmo objetivo, o que diminuiria a popularidade do trabalho dos Adam ao longo do tempo. Ainda assim, *The Works in Architecture* contou com edições posteriores: em 1786, o compêndio foi organizado em dois volumes e, em 1822, com um terceiro volume – edições que atingiram grande repercussão.

No tratado *The Works in Architecture*, logo no primeiro volume, os Adam apresentam o projeto da *Syon House*¹⁰ de autoria de Robert; as primeiras duas pranchas são dedicadas ao portão que depois ficou conhecido como *Lion Gate*. Essas estampas foram realizadas pelo gravurista Thomas Vivares (1735-1790) e demonstram o referido pórtico e seus detalhes (fig. 08 e 09). O desenho atesta o equilíbrio na composição que revela uma síntese inovadora cuja matriz são as referências da antiguidade.

No texto que descreve o pórtico na prancha I, é sugestiva a relevância que R. Adam atesta sobre a relação com o entorno:

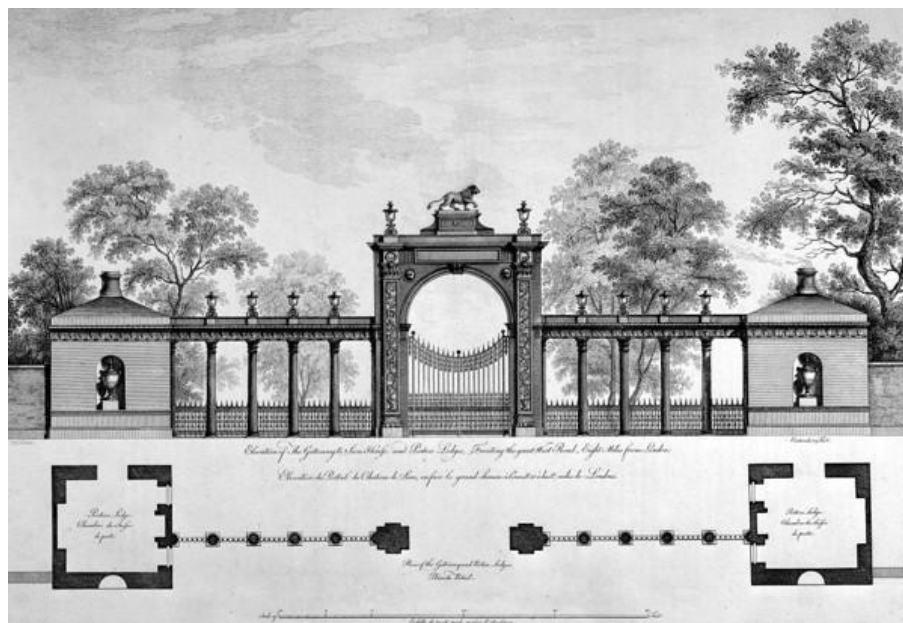
A colunata e a grade de ferro embaixo não só dão um ar de magnificência a esta construção, mas também foram pretendidas por Sua Graça para satisfazer a curiosidade do público, dando aos viajantes a oportunidade de ver da estrada o parque, o gramado, a ponte, o rio e a própria casa a uma pequena distância, encerrando o belo cenário. Uma inscrição foi proposta no painel sobre o portal. O leão no pedestal no topo é o antigo brasão dos Percys. (ADAM, 1778, s.p. – trad. nossa)

Na prancha II, sobre a descrição dos detalhes, Robert atenta sobre a novidade dos ornamentos cuidadosamente desenhados:

Este detalhe será considerado novidade e espero que algum grau de beleza o recomende. O capitel é totalmente novo e foi considerado não desagradável. A cabeça de leão introduzida no ábaco, e também no centro da pátera, e as garras, que caprichosamente formam as bases das pilastras, aludem ao brasão de Percy. O crescente introduzido no entablamento e no corpo do vaso é o brasão atual da família. O vaso em si é de uma forma graciosa, e a grade de ferro que corre entre as colunas é forte, mas leve e incomum. (ADAM, 1778, s.p. – trad. nossa)

10 Parte I: *The Seat of the Duke of Northumberland*.

Figura 8. Desenho para o pórtico de acesso da *Syon House*. Prancha I: *Plan and elevation of the Gateway and Porters Lodges, fronting the great west road, in: The Works in Architecture, 1778, vol. I.*



Fonte: Wikipedia, disponível em: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Syon_House#/media/File%3ASyon_Gateway_and_porters'_lodges_1769_edited.jpg>, acesso em 05.11.2024.

Figura 9. Detalhes do pórtico de acesso da *Syon House*. Prancha II *Detail, or parts at large of the Gateway fronting the great west road, in: The Works in Architecture*, 1778, vol. I.

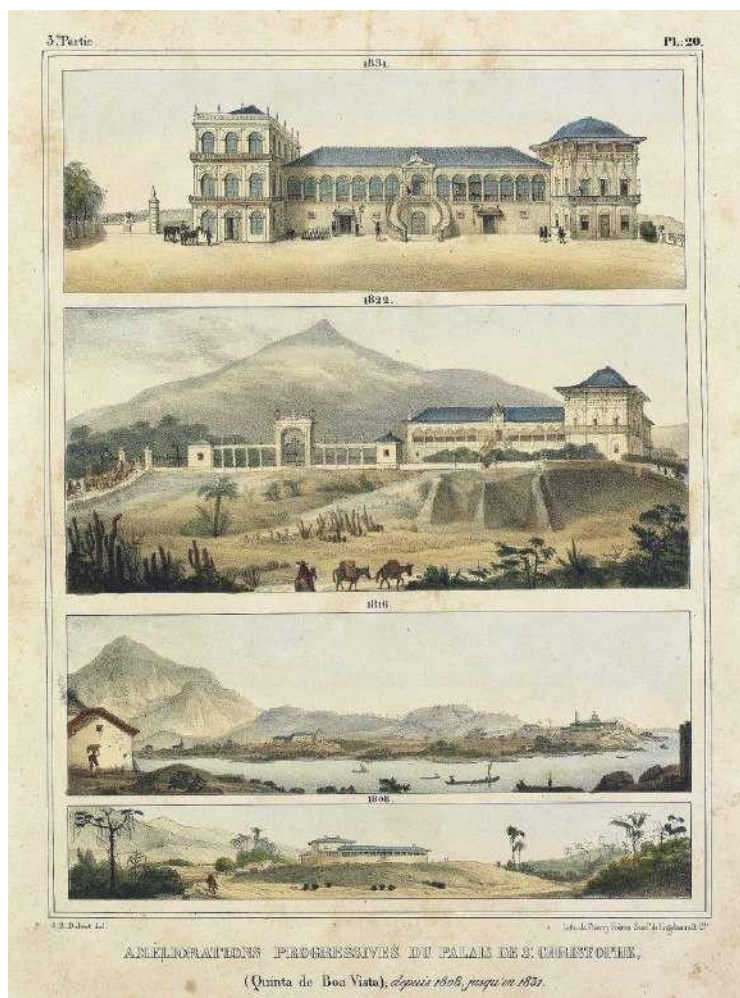


Fonte: *National Museum in Warsaw*, disponível em: <<https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/1049259>> acesso em 05.11.2024.

Com esse panorama, pode-se ponderar se teriam sido essas as referências que D. João VI teve do pórtico de entrada da *Syon House* para almejá-lo em sua propriedade. Para a execução da réplica de tal peça, que seria instalada no Paço Imperial de São Cristóvão, o segundo Duque de Northumberland designou o arquiteto Thomas Hardwick (1752-1829), que tinha estado em Roma entre 1776 e 1778 e que atuou com Robert Adam no projeto da *Syon House*. A alteração mais significativa foi a incorporação das armas reais portuguesas para o topo do arco. Há que se considerar também que, no desenho original do pórtico da *Syon House*, há uma série de lamparinas com elabo-

radas armações em ferro sobre as colunatas, bem como vasos que adornavam a parte superior do arco central. De acordo com referências iconográficas (fig. 10), esses elementos foram integrados no desenho realizado para o Rio de Janeiro, mas atualmente não fazem mais parte do mesmo.

Figura 10. O Palácio de São Cristóvão (Quinta da Boa Vista), 1808. Jean-Baptiste Debret, 1839.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, disponível em: <<https://bdigital.bn.gov.br/exposicoes/1808-1818-a-construcao-do-reino-do-brasil/palacio-de-sao-cristovao/>> acesso em 05.11.2024.

Para a montagem de tal peça no Rio de Janeiro, o duque enviou o mestre de obras John Johnston. A propriedade já contava com outro portão de acesso realizado pelo arquiteto-engenheiro José Domingos Monteiro (1765-1857); desse modo, a nova peça foi instalada a uma certa distância da primeira e ambas passariam a demarcar a entrada – ainda que desarticuladamente. Anos mais tarde, o pórtico foi deslocado para a entrada do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, onde se encontra atualmente (fig. 11 e 12).

O, em sua posição original, aparece em algumas vistas do Rio de Janeiro realizadas por artistas que visitaram o local ao longo do século XIX, a partir da abertura dos portos no Brasil com a chegada da família Real em 1808¹¹. Segundo Teixeira (2012), a descrição de Thomas Ender (1793-1875) em 1817 apresenta pormenores fidedignos, sublinhando que o pórtico tinha uma função predominantemente cenográfica:

Tivemos sorte no passeio e satisfizemos uma curiosidade: vimos El-Rei D. João VI sair na traquitana, pelo portão da Rua de São Cristóvão. Precedido por dois batedores a cavalo, outros dois cavaleiros faziam-lhe escolta. Quem passava corria a saudar o monarca e este bondosamente apressava-se a corresponder. Na proximidade da grande esplanada da plataforma que se estende em frente do Palácio da Boa Vista há um pórtico de aspeto imponente e nenhuma utilidade. Como não é fácil o acesso por aquele lado, ninguém se serve dele. História de tal aparato: em 1815 o Duque de Northumberland ofereceu o pórtico ao príncipe D. João. O do centro é uma cópia do de *Syon House*, Middlesex, de Londres. (Ender *apud* TEIXEIRA, 2012, p. 557)

11 Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas, carta régia promulgada pelo Príncipe-regente de Portugal Dom João VI em 28 de janeiro de 1808, em Salvador.

Figura 11. Pórtico Northumberland (Rio de Janeiro), detalhe da porção central com arco, pilastras e o símbolo da Casa Real Portuguesa no alto.



Foto: Angela Rosch Rodrigues, 2024.

Figura 12. Pórtico Northumberland (Rio de Janeiro), detalhe do friso decorado com bucrânios, capiteis das colunas e cobertura de um dos torreões.

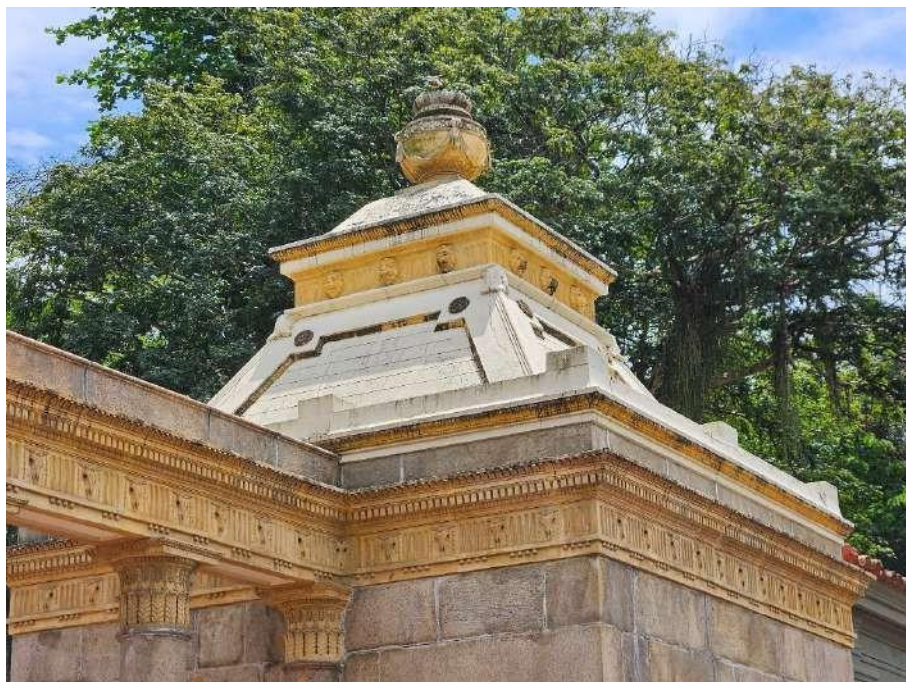


Foto: Angela Rosch Rodrigues, 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conexão entre o Reino Unido e o Rio de Janeiro, via corte Portuguesa, reforça o entendimento sobre uma rede de influências que remonta à Roma setecentesca como o destino por excelência do *Grand Tour* britânico. Nesse contexto, a figura de Robert Adam foi fundamental para a difusão de uma linguagem neoclássica no Reino Unido abrangendo a arquitetura e o *design* de interiores.

A experiência adquirida durante o período em Roma reverbera nos projetos de R. Adam; contudo, o seu objetivo não era copiar servilmente os modelos da antiguidade ou impor um cânone antigo em particular, mas propor um estilo próprio que sugerisse uma conexão palpável com a antiguidade, inspirado – e até mesmo importando se fosse possível – fontes reais,

seja a partir de artefatos trazidos diretamente das escavações, seja através da invenção de elementos decorativos vinculados ao conjunto iconográfico da antiguidade, que não era somente a greco-romana, mas poderia também incluir outras referências tais como os etruscos e os egípcios.

A concepção cuidadosa dos elementos arquitetônicos em sua completude deriva de um processo de experimentação combinatória, daí pode-se retomar a relevância do contato de R. Adam com o trabalho de G. B. Piranesi em Roma, que propunha a possibilidade de variar os ornatos, deflagrada pelo uso das referências do antigo e perpassada pela capacidade inventiva do artífice. Com Robert Adam, essa experimentação levou a uma transformação no sistema decorativo vigente na Grã-Bretanha, cuja ornamentação, até então, era mais limitada. Nessa rearticulação, a leveza no uso dos elementos diversificados, em diferentes escalas e uma maior liberdade combinatória levam o *Adam Style* a um grande reconhecimento.

Quando os Adam publicam *The Works of architecture*, já tinham atingido certa maturidade profissional, estabelecida não só pela experiência no *Grand Tour*, mas também pelas demandas concretas de comitentes que almejavam entrar em contato com preceitos que refletiam a glória, a magnificência e o requinte dos antigos. As edições posteriores dessa obra publicada ampliaram a difusão do *Adam Style* para além dos confins britânicos.

O entendimento sobre a relevância da presença do pórtico Northumberland em solo brasileiro evidencia o percurso que estabelece uma conexão entre Roma e a difusão do gosto inglês no Brasil a partir da chegada da família real em 1808 no Rio de Janeiro, da assinatura do Tratado de Amizade e Livre Comércio e da abertura dos Portos. É nesse momento que o neoclássico se configura como uma linguagem arquitetônica predominante para uma monarquia “ilustrada” e “esclarecida” e para a nova nação que estava por emergir.

REFERÊNCIAS

Adam, R. (1764). *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia by R. Adam F.R.S. F.S.A. Architect To The King And To The Queen*. Printed for the Author.

Adam, R., & Adam, J. (1778). *The Works of Architecture of Robert and James Adam*. Printed for the Authors.

Connors, J. (2011). *Piranesi and the Campus Martius: the missing 'corso'*. Editoriale Jaca Book Spa.

Kelly, A. (1984). An expensive present: the Adam screen in Rio de Janeiro. *The Burlington Magazine*, 126(978), 548-553.

Minor, H. H. (2015). *Piranesi's lost words*. Penn State University Press.

Pereira, A. L. T. (2018). O Palácio de São Cristovão como local de representação: notas breves sobre uma investigação adiada. *Concinnitas*, 3(34), 101-115.

Piranesi, G. B. (1762). *Il Campo Marzio dell'antica Roma*. n. Ed.

Rodrigues, A. R. (2022). Piranesi at the Brazilian National Library: a trajectory of the 'ruine parlanti' from Rome to Rio de Janeiro. In M. Bevilacqua, & C. Hornsby (Orgs.), *Piranesi@300* (pp. 220-227). Artemide.

Teixeira, J. M. (2012). *José da Costa Silva (1747-1819) e a recepção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetônica*. [Tese de Doutorado, Universidade Autónoma de Lisboa].

Trachtenberg, M., & HYMAN, I. (1986). *Architecture from prehistory to post-modernity*. 2a ed. Prentice Hall.

Wilton-Ely, J. (1993). *Piranesi: as architect and designer*. The Pierpont Morgan Library.

**BY A LADY: A ESCRITA INCÓGNITA DE
ELIZABETH EASTLAKE****BY A LADY: ELIZABETH EASTLAKE'S
ANONYMOUS WRITING**

Fátima Madeiro¹

RESUMO: A trajetória de Elizabeth Eastlake como escritora foi estabelecida a partir de tipologias textuais consideradas menos eruditas, caso dos textos para revistas literárias, catálogos de galerias, prefácios, manuais técnicos e, em grande medida, a tradução de textos. A escrita anônima também foi um recurso largamente usado pela autora em grande parte de sua carreira. Essas foram algumas das estratégias de Elizabeth para acessar o universo erudito de seu tempo. Interessa a esta pesquisa as correspondências que tratam da relação da autora com a cultura germânica, suas viagens à Alemanha e seu estabelecimento como crítica de arte a partir da tradução de textos. Elizabeth Eastlake foi uma erudita atuante no contexto europeu, mas ainda é pouco conhecida e estudada no Brasil. O percurso dessa escritora pode contribuir com a ampliação de perspectivas sobre a profissionalização das mulheres na literatura e na escrita sobre arte do final dos oitocentos.

Palavras-chave: Elizabeth Eastlake; tradução de textos; anonimato.

¹ Pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Doutora em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte (Universidade de Brasília, 2020), com a tese *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham*, pesquisa agraciada com Menção Honrosa do Prêmio CAPES de Tese 2021. Mestra em Ciência da Informação, com destaque em Preservação do Patrimônio Cultural e história do livro ilustrado (Universidade de Brasília, 2016) e bacharel em Artes Visuais (Universidade de Brasília, 2009). https://orcid.org/0000-0003-0176-5286.medeiros_fatima@gmail.com.

ABSTRACT: Elizabeth Eastlake's career as a writer was established based on textual typologies considered less erudite, such as texts for literary magazines, gallery catalogs, prefaces, technical manuals, and, to a large extent, the translation of texts. Anonymous writing was also a resource widely used by the author throughout much of her career. Through these strategies, Elizabeth articulated herself to access the erudite universe of her time. This research is interested in the correspondence that deals with Eastlake's relationship with Germanic culture, her travels to Germany, and her establishment as an art critic through translating texts. Elizabeth Eastlake was an active scholar in the European context, but she is still little known and studied by national literature. This writer's career can contribute to broadening perspectives on the professionalization of women in literature and writing about Art in the late nineteenth century.

Keywords: Elizabeth Eastlake; text translation; anonymity.

PRELÚDIO

Próximas dos círculos intelectuais e distantes dos seletos grupos de autores publicados por grandes casas editoriais, as mulheres construíram suas carreiras às margens de estruturas sociais que ditavam onde podiam atuar. Para estudar aquelas que se dedicaram à crítica e à História da Arte, é necessário observar alguns dos artifícios e estratégias empreendidas ao longo de suas carreiras, como a opção pelas traduções de livros e o uso de pseudônimos e anonimatos. Para esta análise, enfatizamos a trajetória de Elizabeth Rigby (1809-1893), também conhecida como Lady Eastlake, jornalista e historiadora de arte, que escreveu livros de viagem, traduziu textos, foi correspondente de colecionadores e influenciou a formação do acervo da *National Gallery*.

A escrita e a tradução de livros surgiram como possibilidades profissionais para Elizabeth, após a morte de seu pai. É desse período a tradução de *Tour of a German Artist in England*, de Johann David Passavant (1787-1861), publicada em 1836. Ela também aproveitou suas viagens pelos Bálcãs, em companhia de suas irmãs recém-casadas, para escrever *A Residence on the Shores of the Baltic*, editada em 1841 pela *John Murray Press* (Anderson, 2020).

Anonimamente, usando a expressão *by a lady*, Elizabeth escreveu inúmeros textos críticos para a *Quarterly Review*. Ela recebeu uma educação refinada em artes e literatura, tornando-se fluente em alemão e italiano. Construiu também conexões com eruditos e usou sabiamente essas circunstâncias para atuar na crítica e no colecionismo de arte. Já com 40 anos, decidiu casar-se com o artista e futuro diretor da *National Gallery*, Sir Charles Eastlake (1793-1865) (Anderson, 2020; Palmer, 2019).

Os principais gêneros literários adotados pelas mulheres, para a escrita sobre arte, foram “o romance, os diários de viagem, manuais de galerias, introduções e prefácios de livros especializados, artigos em periódicos e manuais técnicos, além da tradução de textos de História da Arte” (Anderson, 2020, p. 2, tradução nossa). Apesar de as atividades intelectuais não fazerem parte das prescrições ditas “apropriadas” para o gênero feminino, as mulheres podiam transitar com mais liberdade nas tipologias textuais consideradas menos eruditas.

Para este estudo, enfatizamos o envolvimento de Elizabeth na tradução de textos e as implicações desse ofício para seu estabelecimento como escritora. Com um nível avançado da língua alemã, cultivado em suas viagens, ela traduziu obras de escritores germânicos, como: Johann David Passavant, Franz Kugler (1808-1858) e Alois Brandl (1855-1940). Contudo, muitas vezes ela não assinava as suas traduções. É o caso da tradução de *A Handbook of the History of Painting*, que ela realizou em colaboração com o seu esposo, Charles. Apesar de ter contribuído apenas com a edição final e as notas, Charles é o único que assina o livro impresso; enquanto a identidade de Elizabeth, principal tradutora, permanece oculta sob a expressão: *by a lady*.

Esse caso reúne alguns tópicos relevantes para entender a presença de autoras na crítica de arte. São emblemáticas as questões que envolvem o anonimato das mulheres, bem como os fatores sociais que levaram a se creditar apenas ao marido a autoria de produções intelectuais realizadas pelo casal. Também é relevante considerar as diversas tipologias usadas pelas mulheres do período para escrever sobre arte. Nesse contexto, pensamos as viagens como essenciais para as mulheres firmarem suas carreiras na crítica e no colecionismo de arte.

Uma vasta documentação foi deixada pela autora. Parte de suas cartas foram transcritas e publicadas em *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, de 1895, e *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, de

2019, fontes importantes para esta pesquisa. Além disso, nos arquivos da *National Gallery* encontra-se a Biblioteca do casal Eastlake, a partir da qual foi possível investigar o momento em que Charles, enquanto primeiro diretor da instituição, capitaneou a aquisição de 150 obras e instituiu um modelo de gestão da coleção com o auxílio de Elizabeth (National Gallery 2022).

O estabelecimento de Elizabeth Estlake como crítica de arte ocorreu em um período particularmente emblemático, momento de profissionalização da crítica e de reavaliações de certos cânones. No cerne do nascimento do ser “moderno”, em toda sua complexidade, a escrita também se beneficiou do método científico e das viagens. Nesse cenário, inúmeras mulheres contribuíram com seus textos e reflexões. Este artigo se ocupa de uma dessas personagens.

A TRADUÇÃO E O ANONIMATO

A partir do século XIX, a metodologia para a escrita de arte foi influenciada pelos preceitos da observação dos fenômenos difundida pelo cientificismo, assim, destacavam-se os textos em que autores atestassem o contato direto com as obras (Crary, 1988). Elizabeth Eastlake legitimou sua escrita segundo esses pressupostos e as constantes viagens pela Europa foram marcantes para a formação de sua intelectualidade.

Educada por meio de preceptoras no ambiente doméstico, assim como outras jovens de classe média, Elizabeth desenvolveu suas habilidades artísticas desde a tenra idade, momento em que se dedicou ao desenho e à aquarela (Anderson, 2020; Sheldon, 2019). Algumas de suas obras da coleção da *Tate Gallery* mostram sua predileção por ilustrações de textos, retratos e cenas domésticas (Figura 1).

Figura 1. Elizabeth Eastlate, S/T, 1809–1893, Graphite on paper, 24,5 × 18,5 cm.



Fonte: Tate Britain.

“O melhor souvenir que um viajante pode levar de um país estrangeiro, melhor do que um diário ou um caderno de desenhos, é o conhecimento das línguas” disse Elizabeth, em seu diário de viagem pelos Bálcãs (Eastlake, 1841, p. 252). O hábito de viajar foi constante em sua trajetória. Após seu casamento, em 1849, ela passou a acompanhar o esposo em percursos pelo Continente, para avaliar coleções e negociar aquisições de obras para a *National Gallery*. Conheceu e mapeou coleções públicas e privadas, foi correspondente erudita de colecionadores e especializou-se na Renascença italiana (Anderson, 2020; Haskel, 1976).

Essas viagens eram longas e frequentes: geralmente o casal permanecia entre dois ou três meses do ano em circulação. Entre 1849 e 1865, por exemplo, eles viajaram pela Europa em treze ocasiões. Roma, Veneza e Florença eram os destinos mais frequentes. Pesquisas como as de Anderson (2020) apontam a proeminência de Florença, em relação às demais regiões italianas, em razão de a cidade conter uma coleção de arte renascentista bem preservada (Anderson, 2020; Souza, 2024).

Junto a Charles Eastlake, Elizabeth foi responsável por selecionar e avaliar inúmeras obras para a formação do primeiro acervo da *National Gallery*. Ligado à cultura alemã, Charles traduziu a *Teoria da Cor* de Goethe e escreveu resenhas sobre o livro de Passavant. No posto de diretor do Museu, entre 1855 e 1865, foi responsável por adquirir obras dos antigos mestres do Renascimento. As compras se deram por meio da negociação de coleções públicas e particulares e o diretor da *National Gallery* se beneficiou de suas conexões e viagens, bem como da dispersão da coleção dos Orleans, para manter-se atualizado no mercado de arte (Haskel, 1976; Sheldon, 2019).

A cronologia da produção de Elizabeth mostra que ela já possuía uma carreira consistente como ensaísta antes de se unir a Charles. Cerca de vinte textos, entre ensaios para a *Quarterly Review*, críticas literárias, textos de arte, livros editados pela *John Murray Press* e traduções, já constavam em seu currículo². Nas cartas datadas entre 1830 e 40, por exemplo, ela trata de colecionismo, arte e literatura com o tio Dawson Turner (1775–1858) e com Sir Francis Palgrave (1788–1861), eminentes antiquarianistas britânicos. Sua prima, Sarah Taylor (1793–1867), também construiu sua carreira na tradução de obras germânicas, o que evidencia o envolvimento da família nos círculos da intelectualidade britânica.

Como era de se esperar, as correspondências entre Elizabeth e seus familiares misturavam assuntos privados, como ceias de Natal e os mais recentes nascimentos e mortes, com temas relacionados ao seu ofício. É comum encontrar pedidos de leitura cautelosa de seus manuscritos em busca de uma crítica especializada, por exemplo. Em sua primeira empreitada na tradução, quando trabalhava no texto de J. D. Passavant, pediu para Dawson Turner “corrigir a tradução” para evitar “ocasionais imprecisões” (Letter from Elizabeth Rigby to Dawson Turner, 1834).

2 Para acessar a lista completa das obras publicadas por Lady Eastlake, ver Sheldon (2009).

Trechos das cartas de Elizabeth indicam a complexidade do processo de tradução de uma obra. Diferentes instâncias estavam por trás desse trabalho, desde um contato direto com o autor do texto, com o qual comparilhava as dúvidas mais prementes, até pesquisas em galerias e coleções citadas na obra original. Nesse processo, a vasta biblioteca de Turner, com catálogos de coleções e livros de referências, era costumeiramente acessada.

Ao longo de toda a tradução, Elizabeth considerou algumas adaptações ao idioma e acrescentou notas sugeridas por Passavant: “Por meio de correspondência, também, o tradutor obteve a vantagem das próprias correções e emendas do autor, o que explicará algumas aparentes discrepâncias entre esta e a versão original.” (Elizabeth Rigby *apud* Passavant, 1836, p. XV, tradução nossa).

Na folha de rosto da edição de Passavant, não há qualquer menção à Elizabeth. Assim, incógnita, a tradutora escreveu o texto com dados sobre a formação do autor alemão, destacando a relação deste com as obras dos mestres antigos do Renascimento que, segundo ela, o colocam no “ranque dos mais eminentes especialistas da atualidade” (Elizabeth Rigby *apud* Passavant, 1836, p. XVI, tradução nossa).

Como o próprio título indica, *Tour of a German Artist in England with Notices of Private Galleries* foi um livro em que Passavant reuniu notas sobre coleções públicas e privadas britânicas ainda pouco conhecidas, uma das razões pelas quais Elizabeth justifica a importância dessa tradução: “O objetivo de M. Passavant não era tanto percorrer um antigo terreno, mas sim explorar novos. Veremos que várias coleções bem conhecidas são ignoradas, enquanto ampla reparação é feita pela luz lançada sobre muitos tesouros, cuja existência mal se suspeitava.” (Elizabeth Rigby *apud* Passavant, 1836, p. XVII, tradução nossa).

A edição em inglês foi publicada em 1836 pela editora *Saunders & Otley*, com estampas de pinturas e afrescos de Rafael Sanzio e de Jan Van Eyck usadas como recurso visual a indicar aspectos gerais da composição e pormenores gestuais dos personagens. Isso porque, embora amplamente presentes em nossa cultura visual, essas obras ainda eram pouco conhecidas do público na altura (Figura 2). Repleto de um “criticismo científico”, o texto de Passavant já sinalizava um interesse que iria perpassar a atuação de Elizabeth na intelectualidade, enquanto correspondente erudita e escritora. (Elizabeth Rigby *apud* Passavant, 1836, p. XVII, tradução nossa).

Figura 2. I. Nic. Hoff. Madonna in the Collection of Lord Cowper at Panshanger, gravura em metal, 1836.



Fonte: Internet Archive.

A extensa massa documental mostra a rotina de Elizabeth na intelectualidade e na sociabilidade desde a juventude. Sua produção se intensificou após a união com Charles, na contramão do que ocorria com outras mulheres do período, para as quais a vida conjugal e familiar costumava ser importante obstáculo. De todo modo, a preocupação de Elizabeth em manter sua carreira como escritora foi nominalmente expressa em uma carta escrita meses antes de seu matrimônio: “Não digo que desejo cortar a *Quarterly Review* – longe disso – mas espero ter tempo livre para fazer projetos independentes” (Letter from Lady Eastlake to John Gibson Lockhart, Edinburgh, Jan. 1849, tradução nossa).

A união do casal Eastlake se deu na maturidade. Fruto de ponderação e não de romantismo ou necessidade, Elizabeth considerou inúmeros aspectos de sua vida antes de tomar essa decisão: “Não é algo fácil ou tranquilo deixar uma casa feliz e uma mãe querida, especialmente quando as ilusões da juventude já passaram” (Letter from Lady Eastlake to John Gibson Lockhart, Edinburgh, Apr. 1849, tradução nossa).

A “elegância” e o “refinamento” eram atributos conferidos à autora, que soube usar suas conexões em prol do ofício literário. A relação com a cultura germânica foi particularmente importante no início de sua carreira. Na década de 1840, publicou quatro textos: *Biographies of German Ladies* (1843), *Modern German Painting* (1846), *Cathedral of Cologne* (1846), *Modern Frankfurt* (1848). Seu percurso, portanto, já estava consolidado. Com textos comissionados por eminentes casas editoriais como a *Saunders & Otley*, a *Quarterly Review* e a *John Murray Press*.

Nas correspondências de Elizabeth, poucas informações podem ser relacionadas à primeira edição da tradução da obra de Kugler. Entretanto, parte do processo de reedição foi registrado em diversas cartas. O longo trabalho de atualização do *Handbook of Painting in Italy* foi deveras importante, ante contestações de autoria das pinturas feitas por críticos de arte como Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) e Joseph Archer Crowe (1825-1896)³, nos anos que se seguiram. Assim, enquanto tradutora, era necessário “saber que outras obras além de Cavalcaselle ajudarão a trazer a História da

3 Cavalcaselle e Crowe escreveram a extensa obra *A New History of Painting in Italy*, editada em 1909. Antes disso, em 1872, Elizabeth Eastlake escreveu um texto sobre esses dois autores intitulado: *Crowe and Cavalcaselle on the History of Painting*, pelo periódico *Edinburgh Review*.

Arte até as últimas descobertas.” (Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jan., 1870, tradução nossa). Ou seja, uma vez que Kugler já não podia ser uma fonte confiável para o mapeamento das coleções de pintores italianos, sua obra deveria ser reescrita a partir de uma pesquisa cuidadosa.

Foi em atenção a essa demanda que Elizabeth dedicou seis anos de trabalho, entre 1868 e 1874, muitas vezes se queixando da complexidade que a ocupação exigia. Adversidades como a de adaptar a escrita “estéril” de Kugler ao seu próprio estilo como autora e promover obras de caráter “popular” são alguns dos assuntos mencionados em cartas a John Murray. Além disso, o excesso de notas e marcadores considerados “supérfluos” e “cansativos” foram entres apontados pela tradutora em atenção aos seus leitores. (Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jan. 1870, tradução nossa). Fragmentos como esses evidenciam a intenção de Elizabeth em contribuir com a edição do texto, papel desempenhado por Charles na primeira edição em inglês de Kugler.

Tamanha a repercussão da obra de Kugler, outro autor foi convidado por Murray para atualizá-la uma década após a segunda edição. Para isso, o encarregado foi Sir Austen Henry Layard (1817-1894), arqueólogo e diplomata britânico, amigo de Elizabeth. Assuntos pessoais, opiniões políticas, últimas aquisições da *National Gallery* e leituras sobre obras de artistas eminentes eram discutidos nas longas correspondências trocadas com o arqueólogo. Para a autora, Murray havia escolhido “o melhor” para a tarefa. E recomenda que Layard “leia atentamente a última edição e veja se há algo que possa lhe sugerir” (Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jul. 1884, tradução nossa).

Quando recebe em sua casa umas das primeiras impressões dessa nova tradução de Kugler, Elizabeth agradece a Layard “cada palavra gentil e justa sobre ele (Charles Eastlake) vai ao meu coração. Eu deveria agradecer a você também pelo que você disse sobre mim – apenas que me sinto indigna de ocupar tal lugar” (Letter from Elizabeth to A. C. Layard. FitzRoy Square, Feb. 1887, tradução nossa). Aqui, já nos deparamos com uma homenagem à tradutora anterior, quando Layard cita nominalmente a contribuição de Elizabeth no prefácio.

Após a morte do marido, em 1865, Elizabeth passa a assinar seus textos⁴. Outra mudança significativa em sua carreira foi que, ao tornar-se

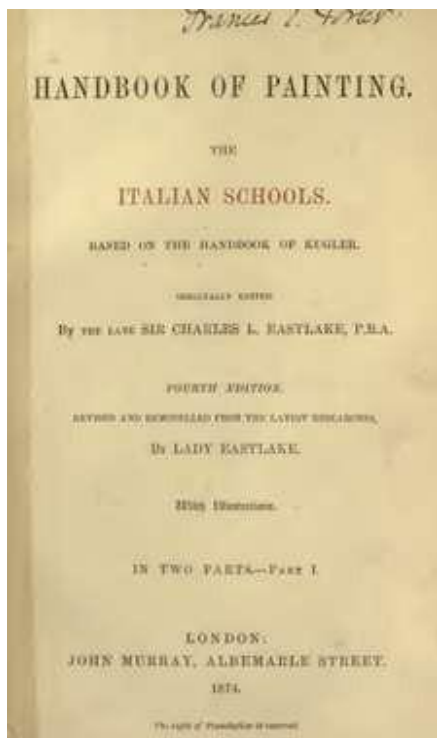
4 Elizabeth finalizou a escrita do livro de Anna Jameson (1794-1860), *The History of Our Lord*, e a partir daí passou a assinar seus escritos.

viúva, parou de viajar. Entretanto, ela continuou a exercer influência na *National Gallery* (Sheldon, 2019).

Após traduzir Franz Kugler, ela publicou versões em inglês de Gustav Waagen, *Treasures of Art in Great Britain* e publicou textos para a *Quarterly Review* pelos quais recebeu da *John Murray Press* uma quantia de dois mil guinéus como pagamento (Letter from Elizabeth to John Murray, Mar., 1852).

Metodologias estruturadas e pesquisas empreendidas durante o processo de tradução refletem a tendência do mercado editorial da segunda metade do século 19, quando o ofício se tornou mais profissionalizado diante da intensa demanda por obras germânicas. Assim, para além de diletantismo, as autoras identificaram nesse ramo um meio de prover suas famílias (Stark, 1999).

Figura 3. Páginas de rosto das obras: *Handbook of the painting Italian Schools*, de Franz Fugler, de 1887; e *Samuel Taylor Coleridge and the English Romantic School*, de Alois Brandl, de 1887.



Fonte: Internet Archive.

A edição em inglês⁵ do literato alemão, Alois Brandl, foi a última feita por Elizabeth. Evidentemente, essa tradução não se restringia a uma adaptação do texto original em outra língua, mas pressupunha uma pesquisa extensa para a qual Elizabeth fez questão de marcar sua autoria. A Murray, ela confia sentir que seu “nome pode ser dado com justiça” (Letter from Elizabeth to John Murray, Albury Heath Guildford, Sept, 1886). Assim, na folha

de rosto, constam as seguintes inscrições: “Edição em inglês por Lady Eastlake (Com colaboração do autor)” (Figura 3). Como podemos observar, além da assinatura, consta a informação de que ela esteve em contato direto com Alois Brandl durante todo o processo, de modo a reafirmar sua credibilidade.

De maneira ainda mais assertiva, Elizabeth se coloca enquanto editora dessa tradução, pois analisa a extensão da obra, o conteúdo das notas e a adaptação da obra como um todo. Nesse sentido, ela disse a Murray que “desde o início, deixei-o (Brandl) saber que me reservo o direito de decidir o que se adequa ao leitor inglês” (Letter from Elizabeth to John Murray, Albury Heath Guildford, Sept, 1886, tradução nossa).

Embora a tradução tenha sido um nicho de atuação imposto pela estrutura social, muitas autoras que se firmaram no âmbito intelectual conseguiam selecionar as obras com as quais iriam trabalhar. Decisões políticas e morais, para além das áreas de especialização, estavam no universo de escolhas para tradutoras como Elizabeth. Afinal, como pontua Stark (1999, p. 42, tradução nossa): “elas estavam determinadas a serem seletivas quanto aos conteúdos que desejavam comunicar e plenamente conscientes do fato de que a acessibilidade de uma obra em mais de um idioma implicava um aumento em sua circulação e em seu conteúdo”.

Já septuagenária, Elizabeth conciliava agradáveis verões no campo com uma intensa atividade intelectual. Com Murray e Layard, ela pondera questões relacionadas aos seus recentes textos, foram cerca de 40 obras entre as décadas de 1870 e 1880. Os gêneros são diversos, incluindo traduções, biografias de artistas e críticas literárias.

Longe de ser exceção, o anonimato de Elizabeth foi um recurso usado por diversas autoras da época. A feminista britânica, Edith Simcox (1844-1901) contribuiu com a tradução da *Crítica da Razão Pura* de Immanuel

5 Samuel Taylor Coleridge and the English Romantic School foi publicada em 1887 pela John Murray Press.

Kant e foi eclipsada por Friedrich Max Muller (1823-1900) que assumiu a autoria integral do projeto. Por outro lado, Sarah Austin (1793-1867) costumava assinar suas traduções. A versão inglesa da obra de Leopold von Ranke, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, possui seu nome na folha de rosto e no prefácio, embora Ranke tenha explicitado querer uma versão “masculina” de sua obra em inglês (Stark, 1999).

Outras britânicas traduziram obras de referência da História da Arte, caso da “Sra. Merrifield traduziu o Tratado sobre Pintura de Cennino Cennini em 1844, a Sra. Jonathan Foster traduziu Vasari em 1850 e a Sra. Margaret Heaton traduziu a primeira edição em inglês do Manual de Kugler em 1842” (Sheldon, 2009, p. 24). Vale destacar que Mary Philadelphia Merrifield (1804-1889) e Eliza Johnatan Foster (1802-1888) assinaram as respectivas edições por elas traduzidas.

Atribuições de características ao estilo da escrita associadas ao gênero são evidentes a partir da fala de Ranke. Nesse contexto, o fato de a tradução constituir uma autoria secundária, e de certa forma “oculta” do texto, contribuiu com a presença de mulheres nesse ramo editorial.

Stark (1999) evoca a noção de “angel in the house”, proposta por Virginia Woolf (1882-1941) no texto *Professions for women*, para tratar dos percursos femininos na tradução. Para a autora, essa figura etérea era “intensamente simpática. Ela era imensamente charmosa. Ela era totalmente altruísta. Ela se destacava nas difíceis artes da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente”. Esses são alguns meios de evocar os estereótipos associados ao papel social das mulheres, especialmente durante a era vitoriana. Nas reflexões de Woolf sobre a carreira literária das mulheres, para escrever seria necessário aniquilar essa figura do anjo doméstico. Amiúde, esse extermínio era parte do processo de criação das autoras. Afinal, para usar novamente as palavras de Woolf, é “muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade”(Woolf, 1931, p. 2, tradução nossa).

Colocar-se em evidência por meio da escrita no universo moderno, para o qual a noção de originalidade era fundacional, condicionava uma série de pressupostos sociais relacionados aos papéis de gêneros (Huyssen, 2011).

A tradução, por outro lado, surgia para as mulheres como uma preparação para as chamadas escritas “criativas” e “autorais”. Para a romancista George Eliot (1819-1880), por exemplo, constituiu um momento pontual na carreira literária. Outras se dedicaram integralmente ao ofício, caso de Sarah

Austin que refletiu em suas notas introdutórias sobre o processo de tradução. Em seu prefácio para a edição de *Characteristics of Goethe*,⁶ ela discute diversos âmbitos que envolvem a reescritura de obra em idiomas estrangeiros. A autora discorre sobre as adaptações necessárias nas produções poéticas e literárias, para as quais considera impossível uma versão fidedigna, pois tal texto requereria “tanto espírito poético quanto filosófico, em toda a sua plenitude” (Austin *apud* Falks & Müller, 1833, p. XXX, tradução nossa), tudo isso em conformidade com a autoria original da obra. Assim, a noção de acurácia e fidelidade foram problematizadas na perspectiva de Austin, embora fossem ideais a serem almejados⁷.

Austin apresenta uma noção intelectualizada da tradução que requeria um cultivo da erudição e, embora tenha levantado algumas questões a respeito da liberdade de quem traduz, sua proposta considerava a autoridade do autor original⁸. Por trás da fórmula de modéstia adotada ao dizer “eu me sentiria ainda mais tímida do que me sinto ao submeter ao público um livro tão defeituoso e mal construído”, ela sobrepõe as fontes literárias usadas para amparar seu trabalho (Austin *apud* Falks & Müller, 1833, p. XXI, tradução nossa). Outra tradutora de Goethe, Madame de Staël (1766-1817), adota uma visão menos cautelosa ao publicar sua versão de Fausto em 1810. Em sua perspectiva, versões de textos em línguas estrangeiras envolviam uma escrita mais “autoral”. Na multifacetada discussão que envolve as mulheres na carreira literária, essa ideia evidencia a intenção criativa em um universo dos chamados “anjos domésticos” para voltar à analogia proposta por Woolf (Stark, 1999; Woolf, 1931).

De todo modo, autoras agenciavam suas carreiras como tradutoras ao utilizar o espaço dos prefácios para refletirem sobre a metodologia de seus ofícios e, assim, firmarem-se no universo literário. Nesse cenário, a viagem foi fundamental:

6 *Characteristics of Goethe* reúne ensaios sobre o poeta alemão e foi organizada por Friedrich von Muller.

7 Sarah Austin cita em seu prefácio teorias da tradução de John Dryden e de Samuel Johnson, intelectuais do século 18 cujas ideias ainda ressoavam no século 19. Para mais informações sobre o autor, ver: Hopkins, David, ‘Dryden as Translator’, *Oxford Handbook Topics in Literature* (online edn, Oxford Academic, 16 Dec. 2013), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935338.013.10>, accessed 5 Nov. 2024.

8 De qualquer forma, é necessário salientar que Sarah Austin defende alguma autonomia da tradução, mas considera basilar respeitar a essência que o autor da obra imprimiu em seu escrito.

In trying to draw a conclusion from the foregoing considerations, several predominant aspects have to be taken into account. The women, [...] especially those who made translation rather than creative writing their primary occupation, had trained themselves for a profession. In most cases this training involved spending a considerable amount of time abroad and enabled them to earn their own living. What is more, female translators were neither mute nor transparent but fully aware of the power of their mediating role. For they themselves chose the texts they wished to make known in their own country, connected their name with them and to a certain extent recreated them, thereby following their own taste. Some of them even favoured ways of translation in which they could emphasise their own presence by using language specifically created for the purpose (Stark, 1999, p. 56).

A decisão de Elizabeth Eastlake em permanecer incógnita durante grande parte de sua carreira pode ser compreendida a partir de diferentes abordagens, que podem transitar tanto entre condições sociais de inserção das mulheres no mercado editorial, quanto nas decisões de cunho pessoal. Há trechos de correspondências trocadas com o tio Dawson Turner, nos quais Elizabeth sugere que sua “audácia” ao escrever só poderia ser desculpada por meio do anonimato (Letter from Elizabeth Rigby to Dawson Turner, Framingham Earl, Jun., 1836). Essas palavras foram ditas em 1836 para se referir ao texto editado *The Foreign Quarterly Review*, ainda no início de sua trajetória literária. O anonimato permaneceu durante quase vinte anos.

A bibliografia especializada que trata do percurso das escritoras aventam questões relacionadas às dificuldades para publicar obras originais por receio da recepção da crítica, além da imposição de temas sobre os quais mulheres podiam tratar sem ofender as convenções sociais ditadas aos gêneros. Assim, autoras se resguardavam das críticas, colocando-se por trás de um autor, ao optar pela tradução de obras, ou se aproveitavam da condição de anonimato disseminada entre periódicos literários (Stark, 1999). Isso em um universo hostil às manifestações literárias das escritoras.

Quando assumiam a autoria de produções eruditas, elas escapavam da condição de anonimato e se mostravam a um público pouco receptivo. A noção de criação, na acepção do final dos oitocentos, esbarrava nos pressupostos construídos em torno de uma figura capaz de criar algo original, bem como nas dinâmicas de ocupação dos espaços domésticos e das cidades⁹.

9 Sobre essa questão, D' Souza e McDonough ponderam: “These spaces of intersection happened to be sites in which bourgeois men came into contact with women who were sexually

A expectativa em torno de figuras como Elizabeth era a de uma atuação secundária na literatura. O papel de criador, na acepção moderna, era fundamentalmente uma figura masculina. Nesse cenário, a literatura e a crítica deveriam se distanciar de atributos associados às mulheres para se tornarem modernas (Huyssen, 2011).

Em uma nascente modernidade, figuras como a do *flâneur*, na acepção de Baudelaire, evocam um ser que se perde na multidão. Mas a perspectiva de se colocar como *flâneur* é “eminentemente masculina” (Simioni, 2022, p. 45), a possibilidade de deambular sem o escrutínio público é impensável para as mulheres burguesas. Os trânsitos entre espaços de sociabilidade de alto padrão e as mais diversas formas de vivências das ruas estavam associadas ao gênero e à classe social (D’Souza & McDonough, 2006; Simioni, 2022; Wolff, 1985).

Although lower middle-class and working-class women continued to go out to work throughout the nineteenth century, the ideology of women’s place in the domestic realm permeated the whole of society, at least in England, as evidenced by the working-class demand for a ‘family wage’ for men. The public sphere, then, despite the presence of some women in certain contained areas of it, was a masculine domain. And insofar as the experience of ‘the modern’ occurred mainly in the public sphere, it was primarily men’s experience (Wolff, 1985, p. 35).

Colocar-se em evidência na sociedade vitoriana era estar vulnerável ao escrutínio severo de críticas publicadas em revistas literárias, especialmente para as escritoras. Para a primeira tradução assumidamente autoral de Elizabeth, as opiniões foram rigorosas. Assim, ao acessar a revista *Athenaeum*¹⁰ de 1887, que trazia uma avaliação negativa de sua tradução de Brandl, ela imediatamente escreveu a Murray para defender sua tradução. Para isso, anexou à carta uma avaliação favorável de Brandl sobre seu trabalho, tido por este como “excelente”. O escritor alemão também ressaltou a habilidade da tradutora em “encontrar a expressão em inglês adequada para alguma palavra alemã” (Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jun. 1887).

available (prostitutes), or at least imagined to be such (working-class women). They were places in which cross-gender, but also cross-class, encounters were negotiated in monetary terms – places in which the female body was reconceived as a commodity” (D’Souza e McDonough, 2006, p. 7).

10 Revista literária publicadas entre 1828 e 1921.

A suposta falta de “acurácia” de sua tradução foi um dos principais incômodos de Elizabeth ao ler o *Athenaeum*:

I hope you have not been seriously annoyed by the review of Brandl in the *Athenaeum*. It seems to me much ado about nothing, or about very little, while in itself it is very ill natured & malicious, & also inaccurate – for I have detected two instances in which the translation is right, & had more pages been given, should doubtless detect many more. Brandl also, in *Athenaeum* 2 July stoutly denies the reviewer’s accuracy. Still I do not defend his own inaccuracies. He says also that he “carefully copied out the original words of all the quotations, trusting they would be as carefully inserted”. I cannot tax myself with the slightest infringement of that trust, but I do not intend to disturb myself or him by any dispute upon the subject” (Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jul. 1887).

Evidentemente, quem publica se sujeita a receber críticas de todo tipo. Alguns textos de Elizabeth tiveram uma recepção favorável, por exemplo. De todo modo, é necessário ressaltar as diferentes abordagens relacionadas à percepção social de gênero no final dos oitocentos. Ao se colocar no mercado editorial de modo ostensivo, as mulheres se sujeitavam a um olhar criterioso. Até mesmo na tradução, tida como de menor relevância em termos de originalidade, ao terem seu nome exposto nos frontispícios dos livros, as autoras ultrapassavam uma barreira estabelecida pela ordem burguesa¹¹ (Huyssen, 2011).

Se o pressuposto atribuído ao feminino era o da criação marginalizada e esvaziada de originalidade, como propõe a leitura crítica de Huyssen (2011), era necessário trabalhar às margens. Entretanto, muitas consideraram necessário revelar suas identidades e assumir suas obras. Para essas, foi imprescindível aniquilar a figura do “anjo doméstico”, pois, como diz Woolf “caso eu não a tivesse matado, ela teria me matado. Ela teria arrancado o coração da minha escrita” (Woolf, 1931, p. 3).

11 “The problem goes far beyond questions of art and literature. In the late 19th century, a specific traditional male image of woman served as a receptacle for all kinds of projections, displaced fears, and anxieties (both personal and political), which were brought about by modernization and the new social conflicts, as well as by specific historical events such as the 1848 revolution, the 1870 Commune, and the rise of reactionary mass movements which, as in Austria, threatened the liberal order. [...] The fear of the masses in this age of declining liberalism is always also a fear of woman, a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity and stable ego boundaries in the mass” (Huyssen, 2011, p. 6).

Talvez possamos dizer que, ao assinar seus trabalhos na maturidade, Elizabeth tenha neutralizado esse “anjo doméstico”. Talvez, mesmo durante seus dias de anonimato, ela não se identificasse completamente com essa figura indulgente e “pura” imputada aos tais seres etéreos. A realidade, em todo caso, se impõe, mesmo para as que se insurgiam contra as prescrições associadas ao gênero. Talvez aí estejam as contradições com as quais Elizabeth teve que lidar durante sua carreira literária.

O cultivo do intelecto era, em certa medida, esperado das mulheres do círculo social de Elizabeth, mas sempre com comedimento e discrição. Portanto, a autoria era dissipada nos trabalhos produzidos com seus cônjuges. A condição de criadora era suplantada pela de uma esposa capaz de colaborar, mas que não deveria se sobressair ao seu par, em um arranjo de atuação na esfera pública que supunha a submissão.

Elizabeth não viveu as passagens dos séculos, sua existência é toda nos oitocentos e, em grande medida, na Era Vitoriana, período em que “a umidade começava a se infiltrar em todas as casas – a umidade, que é o mais insidioso dos inimigos [...] a umidade se insinua enquanto dormimos; a umidade é silenciosa, imperceptível, penetrante” para retomarmos mais uma vez o pensamento de Virgínia Woolf que assim descreve a chegada dos oitocentos na Inglaterra (Woolf, 2015, p. 149). A umidade é uma metáfora para aquilo que é insidioso, dissimulador, que se entranha em nossa vivência de soslaio. Aqui, podemos supor essa umidade como as mudanças operadas na cultura do período e que tanto impactaram a presença das mulheres nos espaços públicos e de poder.

Outros membros da família Rigby trabalharam como tradutores, o pai e o irmão de Elizabeth também publicaram versões inglesas de obras em alemão e em francês. Contudo, para ela, o ofício da tradução adquiriu outra proporção em sua carreira, em função de seu gênero.

Para além da carreira literária, Elizabeth Eastlake é conhecida por sua atuação no colecionismo e em diversas esferas da intelectualidade. Também construiu redes complexas em busca de informações e forneceu dados inéditos sobre as coleções observadas durante suas viagens. Era no *Grand Tour* pela Itália que homens e mulheres consolidavam sua formação cultural. O trânsito de britânicos se intensificou na segunda metade do século XIX, devido ao fim das guerras Napoleônicas e em razão da construção de ferrovias, do desenvolvimento de tecnologias navais e de transporte terrestre. Somado a isso, a classe média enriquecida com a industrialização conseguia

pagar pelas viagens e ansiava ver de perto pinturas, esculturas e monumentos clássicos. Seguindo essa tendência, a *John Murray Press* editou guias de viagem a partir de 1830. Livros de bolso que viajantes carregavam consigo, obras responsáveis por difundir percursos essenciais para uma plena estadia na Itália (Anderson, 2020; Bell, Keighren & Withers, 2015; Gleadhill, 2017).

Em sua extensa carreira literária, com textos publicados entre 1836 e 1893, Elizabeth direcionou sua atenção para o Renascimento italiano, por meio de textos sobre Michelângelo, Leonardo da Vinci, Ticiano e Rafael. As aquisições para a *National Gallery* também refletem esse gosto. Além disso, como mencionado anteriormente, ela foi uma das divulgadoras do revisionismo dos antigos mestres do Renascimento¹², junto de outras britânicas como Lady Maria Callcott (1785-1842) (Haskel, 1976; Souza, 2024).

A condição das mulheres nas mais diversas instâncias sociais também foi um tema constante em sua trajetória nas letras. Nesse sentido, é relevante mencionar textos como: *Biographies of German Ladies*, *The Wolves of Esthonia*, *Exhibition of the Society of Female Artists*, *The Englishwoman at School*, *Madame de Stael: Life and Times* e *The Female School of Art*. Dentre esses textos, se destaca o artigo *Lady travelers*¹³, escrito em 1845, no qual se trata de 12 escritoras cujas obras datam entre 1842 e 1845. Parte desse texto menciona viajantes britânicas pioneiras que permaneceram longos períodos fora do país e algumas que estiveram em outros continentes. Lady Maria Callcott é uma dessas escritoras tidas por Elizabeth como exemplo de “energia, diligência, coragem e independência” (Eastlake, 1845).

12 O revisionismo dos antigos mestres do Renascimento se insere em um período de valorização da escola veneziana e da arte gótica. Viajantes correspondentes admitiam que muitas das críticas precedentes sobre as obras dos primitivos eram exageradas, pois não observavam suas qualidades. Havia ainda uma controvérsia nessa revivescência, se por um lado, admirava-se a perfeição do sentimento expressado nas obras, por outro, reconhecia-se uma execução imperfeita, ou mesmo rude. Assim, não se recomendava a imitação dessas obras pelos artistas, mas sim que estes procurassem transmitir a força do sentimento presente nas pinturas de Cimabue e Giotto (Haskel, 1976).

13 O artigo de Lady Eastlake intitulado *Lady travelers* trata das seguintes autoras: Louisa Anne Meredith (1812-1895), Sophia Lane Poole (1804-1891), Julia Maitland (1808-1864), Madame Calderon de la Barca (1804-1882), Isabella Frances Romer (1898-1852), Lady Francis Egerton (1800-1857), Elizabeth Mary Grosvenor Westminster (1797-1891), Mrs. Houston (?), Mary Georgiana Emma Dawson Damer (1798-1848), Frances Anne Vane (1800-1865), Ida von Hahn-Hahn (1805-1880) e Therese von Bacheracht (1804-1852). Lembremos que o artigo de Eastlake antecede o célebre ensaio “Um teto todo seu” de Virginia Woolf, publicado em 1929. Na obra, Woolf trata da produção de escritoras mulheres, pontuando as barreiras sociais que dificultavam as autoras de alcançar excelência em suas carreiras.

Como parte final dessa reflexão, sinalizamos a decisão de Elizabeth em assinar seus textos a partir de sua coautoria do livro de Anna Jameson, a edição ilustrada de *The history of our Lord as exemplified in works of art*, publicada em 1865. Após a morte de Jameson, em 1860, sua irmã requisitou a Elizabeth a finalização do escrito. A proximidade entre essas famílias já vinha de longa data e a admiração entre as escritoras era mútua. Por meio das inúmeras notas, cartas e esboços, Elizabeth estruturou os dois volumes da obra e acrescentou suas reflexões durante uma extensa pesquisa iconográfica. A colaboração com Anna Jameson foi um marco para a carreira da autora. Assim, os escritos posteriores passaram a exibir seu nome impresso: Elizabeth Eastlake (Figura 4).

Figura 4. Robert Adamson; David Octavius Hill. Retrato de Elizabeth Eastlake, fofografia, 1845.



Fonte: National Galleries of Scotland Commons.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ainda pouco familiar do público brasileiro, Elizabeth Eastlake possui uma trajetória amplamente estudada. Assim, ante sua vasta atuação, investigamos sua relação com a cultura germânica e seu estabelecimento como crítica de arte a partir da tradução de textos. Nesse ínterim, foi necessário levantar aspectos relacionados ao anonimato da autora, pois foi uma estratégia assumida a partir do contexto social que condicionava as atuações dos gêneros nos oitocentos.

Ademais, cabe mencionar que estudar o contexto britânico é pertinente, pois nesse meio a escrita de viagem foi particularmente difundida. Foi onde mulheres aproveitaram suas viagens pelo Continente para agregar aos seus escritos a noção de observação direta das coleções.

Elizabeth Eastlake deixou um legado extenso, manteve intensa correspondência com editores da *John Murray Press*, razão pela qual parte significativa das cartas estão no acervo da *National Library of Scotland* e no *John Murray Archive*. As inúmeras cartas foram reunidas em uma publicação pela Universidade de Liverpool, em 2009, ano do bicentenário da autora. Sua longa e intensa carreira como crítica de arte pode ser pesquisada a partir desse material, que compreende informações desde 1830 até 1893 (Sheldon, 2009).

Outra parte da correspondência da autora foi editada em dois volumes pela *John Murray Press*, em 1895. Esses documentos contêm memórias da jovem Elizabeth, com detalhes de sua formação literária, e da construção de sua carreira na tradução de obras literárias; tratam ainda dos contatos da autora com eruditos e colecionadores, com ênfase em sua atuação junto ao marido Charles, na formação do acervo da *National Gallery*. Também foram identificadas correspondências das décadas de 1830 e 1840, que tratam dos artigos escritos pela autora para *Quarterly Review* e *Edinburgh Magazine*, notas das viagens pela Alemanha, Rússia e Finlândia, além das redes eruditas traçadas por Elizabeth após seu matrimônio.

Especificamente sobre Elizabeth, há um grupo de estudos que se dedica às coleções associadas ao casal Eastlake. Intitulada *Art history scholarship between the 1820s and the 1870s: The role of the Eastlake Library at the National Gallery*, a instituição convida pesquisadores a desenvolver estudos sobre a formação da biblioteca dos Eastlake, coleção

relevante para se entender a formação da *National Gallery*. São mais de dois mil itens de uma Biblioteca adquirida a partir da doação de Elizabeth em 1870. Inúmeras cartas, impressos, imagens, livros, entre outros objetos marcam a importância da escritora como uma das articuladoras de aquisição de coleções de arte para um dos principais museus da Inglaterra (National Gallery, Art history scholarship between the 1820s and the 1870s: The role of the Eastlake Library at the National Gallery, 2022).

REFERÊNCIAS

Anderson, A. (2020). *Gendering art history in the Victorian age: Anna Jameson, Elizabeth Eastlake, and George Eliot in Florence*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Nebraska].

Bell, B., Keighren, I. M., & Withers, C. W. J. (2015). *Travels into Print: Exploration, Writinhg, and publishing with John Murray, 1773-1859*. The University of Chicago Press.

Crary, J. (1988). *Techniques of the observer*. MIT Press.

D'Souza, A., & McDonough, T. (2006). *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester University Press.

Eastlake, E. (1841). *A Residence on the Shores of the Baltic; Described in a Series of Letters*. John Murray Press.

Eastlake, E. (1845). 'Lady Travellers'. *Quarterly Review*.

Falks, J., & Müller, F. (1833). *Characteristics of Goethe*. Sarah Austin (trad.). Effingham Wilson.

Gleadhill, E. (2017). *Performing Travel: Lady Holland's Grand Tour Souvenirs and the house of all Europe*. *EMAJ* (Special Issue 9.1) 1-20.

Haskel, F. (1976). *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. Cornell University Press.

Huyssen, A. (2011). *A Cultura de massas como mulher: O “outro do Modernismo”*. In A. g. Macedo, & R. Francesca (Orgs.), *Gênero, Cultura Visual e Performance* (pp. 167-185). Universidade do Minho.

Passavant, J. D. (1836). *Tour of a German Artist in England: With Notices of Private Galleries, and Remarks on the State of Art*. Saunders & Otley.

National Gallery. (2022). Art history scholarship between the 1820s and the 1870s: The role of the Eastlake Library at the National Gallery. *National Gallery*. <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-partnerships/art-history-scholarship-between-the-1820s-and-the-1870s-the-role-of-the-eastlake-library-at-the-national-gallery>

Palmer, C. *Maria Callcott on Poussin, Painting, and the Primitives* 119: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century, 28, 2019.

Sheldon, J. (2019). Lady Eastlake and the Characteristics of the Old Masters. 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 20(28).

Sheldon, J. (2009). *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*. Liverpool University Press.

Simioni, A. P. C. (2022). *Mulheres Modernistas: Estratégias de consagração na Arte Brasileira*. Edusp.

Souza, M. F. M. (2024). Respect to the remains: Lady Callcott e a crítica de arte no Oitocentos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 1(87), 1-23.

Stark, S. (1999). *Behind Inverted Commas: Translation and Anglo-German Cultural Relations in the Nineteenth Century*. Multilingual Matters.

Woolf, V. (1931). Professions for Women. *Literature Cambridge* <https://www.literaturecambridge.co.uk/news/professions-women>

Woolf, V. (2015). *Orlando: uma Biografia*. Autêntica Editora.

Wolff, J. (1985). The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture & Society*, 2(3).

Fontes primárias

Letter from Elizabeth Rigby to Dawson Turner, 1834. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth Rigby to Dawson Turner, Framingham Earl, Jun., 1836. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Lady Eastlake to John Gibson Lockhart, Edinburgh, Jan. 1849. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Lady Eastlake to John Gibson Lockhart, Edinburgh, Apr. 1849. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth to John Murray, Mar., 1852. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jan., 1870. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jul. 1884. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth to John Murray, Albury Heath Guildford, Sept, 1886. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth to A. C. Layard. FitzRoy Square, Feb. 1887. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jun. 1887. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

Letter from Elizabeth to John Murray, FitzRoy Square, Jul. 1887. Sheldon, Julie (org.) Liverpool University Press, 2009.

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)

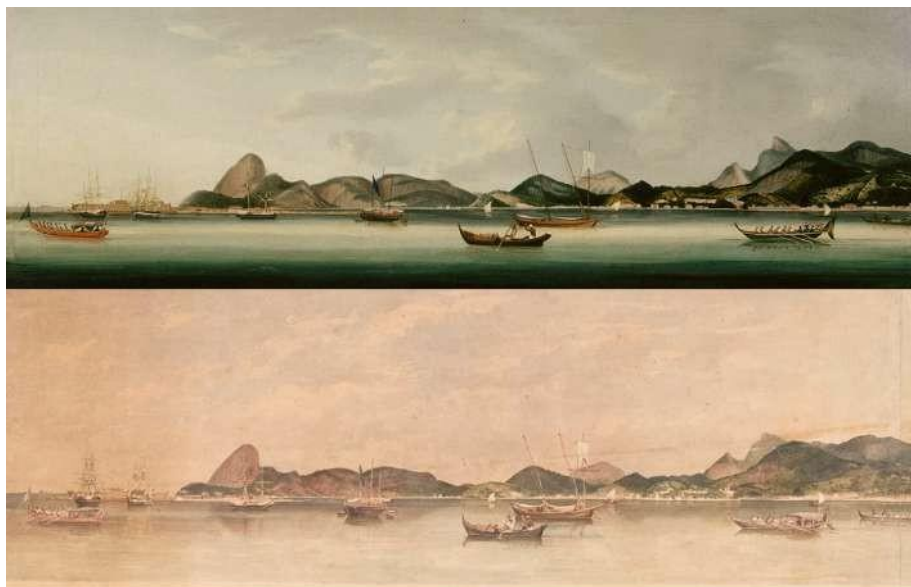
Poeticamente, a vista tomada da baía funciona como uma metáfora do viajante. A água era o mais eficiente e principal ambiente para o transporte, e caminho possível para a viagem. O mar significa então, ao mesmo tempo, a via da viagem, e a distância entre os barcos e a terra. Esse espaço, que não é nem 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 (1839-41), 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.

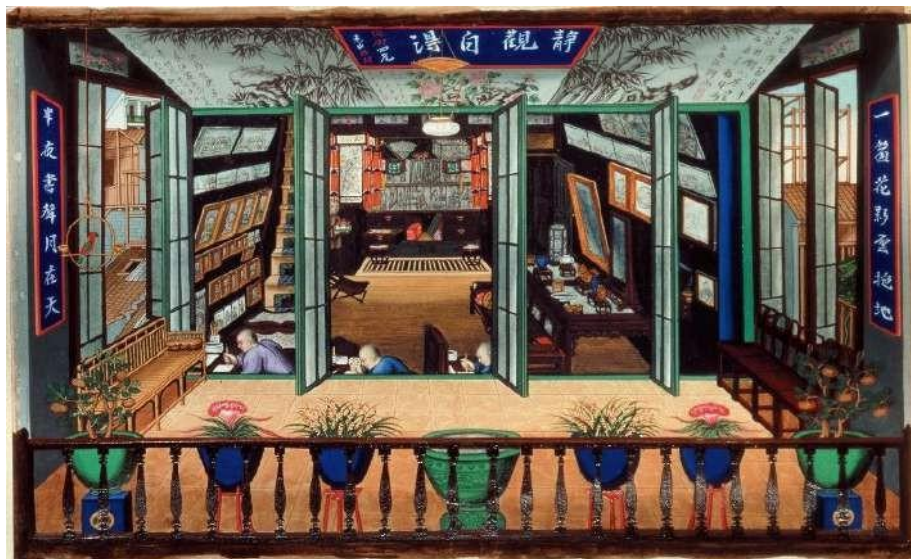
A adaptação dos modelos chineses de retratos e paisagens ao estilo ocidental exigiu artesãos qualificados e os artistas de maior sucesso desenvolveram seus próprios estúdios para responder à demanda em escala adequada. Sunqua foi um desses artistas a estabelecer seu próprio negócio, sendo especializado 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. Tinqua. *The Studio of Tinqua*. 1830-1870, Guache sobre papel, 26,5x17,5 cm.



Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-studio-of-tinqua-tinqua/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, papeis 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.

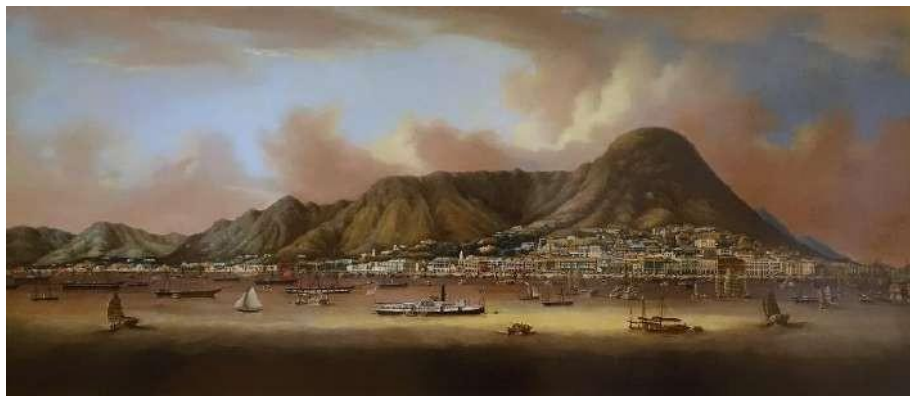


A curiosidade e o fascínio que os europeus e o Ocidente em geral sentiam em relação ao Oriente, traduzido na *chinoiserie*, influenciou, ainda, outros motivos para obras de arte de exportação (Carbone, 2002). Os retratos também significaram parte considerável neste conjunto. Os sujeitos eram tanto pessoas 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 baía 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 Tinqua, 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, nº 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, viagem*. Companhia das Letras.

A QUESTÃO CHRISTIE E AS REPRESENTAÇÕES DO DIPLOMATA INGLÊS NA SEMANA ILLUSTRADA

THE CHRISTIE AFFAIR AND THE DEPICTIONS OF THE ENGLISH DIPLOMAT IN SEMANA ILLUSTRADA

Bárbara Ferreira Fernandes¹

RESUMO: No presente artigo, analisamos as imagens do representante britânico no Brasil, William Christie, veiculadas pela revista *Semana Illustrada*, no contexto da Questão Christie, bem como, a breve repercussão que o assunto teve na Inglaterra. O diplomata foi retratado pelo periódico como ganancioso e desajustado e a sua imagem foi utilizada por Fleuss e sua equipe como forma de retratar o “outro”, reforçando a soberania nacional.

Palavras-chaves: Questão Christie; iconografia política; relações diplomáticas

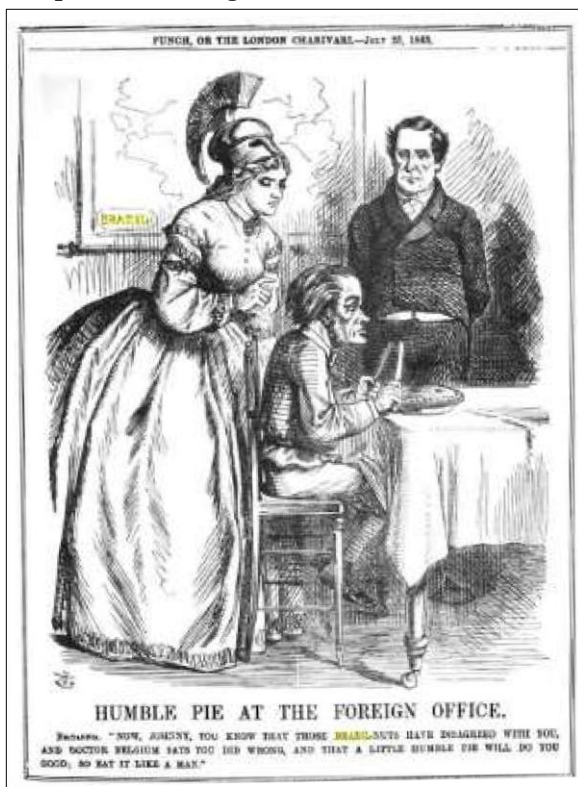
ABSTRACT: In this paper, we analyze the images of the British representative in Brazil, William Christie, published by the *Semana Illustrada* magazine, in the context of the Christie Affair, as well as the brief repercussion the issue had in England. The diplomat was depicted by the magazine as greedy and maladjusted, and his image was used by Fleuss and his team to represent the “other,” reinforcing national sovereignty.

Keywords: Christie Affair; political iconography; diplomatic relations

1 Doutoranda em história pela Universidade Federal de Juiz de Fora sob a orientação da proesora Maraliz Christo. Mestra e licenciada em história pela mesma universidade. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da arte e da Cultura e história do Brasil Império. É integrante do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora (LAHA/UFJF). barbaraffernandes@outlook.com

No dia 25 de julho de 1863 o conhecido jornal britânico *Punch*, veicula a imagem abaixo, sob a legenda: *Humble pie at the foreign office* (Figura 1).

Figura 1. Humble pie at the foreign office.



Fonte: Humble pie at the foreign office. 1863, julho. *Punch*. Disponível em: https://archive.org/details/sim_punch_1863_45/page/34/mode/2up?q=Brazil

O desenho foi publicado no contexto do imbróglgio diplomático entre Brasil e Inglaterra, que culminou na quebra de relações entre os dois países e ficou conhecido, posteriormente, como Questão Christie². William Dougall Christie era o ministro plenipotenciário, representante da coroa Britânica no

2 Para mais informações sobre a Questão Christie ver: MAMIGONIAN, 2017; GRAHAM, 1962 e YOUSEFF, 2018.

Brasil, na década de 1860, e considerado pelos contemporâneos como o pivô da crise entre as duas nações.

A crise diplomática entre Brasil e Inglaterra, na década 1860, tem, como justificativa oficial, dois principais acontecimentos: o saque do navio britânico naufragado *Prince of Wales* e a prisão de oficiais da embarcação inglesa *Forte*, no Rio de Janeiro, acusados de embriaguez e confusão (MAMIGONIAN, 2017). Conforme aponta Richard Graham, tais acontecimentos não são suficientes para explicar a crise que se instalaria entre os dois países. Segundo o autor, os episódios teriam sido utilizados pela Grã-Bretanha como uma ocasião para demonstrar sua superioridade (GRAHAM, 1962). A questão da escravidão e dos africanos livres, que sempre esteve em pauta na relação entre eles, sobretudo, na pressão exercida pela potência europeia para o que o Brasil pusesse fim ao elemento servil, foi, na verdade, o principal motor do imbróglio. Ambas as nações não estavam satisfeitas com o rumo das negociações sobre o assunto e a nomeação de Christie bem como sua ida para o Rio de Janeiro aprofundou ainda mais o desgaste. O ministro tinha, como um de seus principais objetivos, lidar com a questão dos Africanos Livres e pressionava, sobremaneira, o Estado brasileiro por respostas e atitudes (YOUSEFF, 2018).

O ponto alto do conflito entre Brasil e Inglaterra aconteceu entre o final de 1862 e início de 1863 quando, após cobrar indenizações e pedidos de desculpas do Imperador e receber resposta negativa, William Christie ordenou que navios britânicos se instalassem nos portos brasileiros, sobretudo no Rio de Janeiro, e apreendessem embarcações brasileiras. Tais atitudes do governo inglês causaram tumultos na capital do Império. Apontava-se que a soberania do país estava ameaçada, ocorrendo registros de intimidações a Christie. Dom Pedro II precisou discursar à população para acalmar os ânimos e assegurar o bem da honra brasileira (GRAHAM, 1962). O caso foi levado a júri internacional, sob responsabilidade do Rei da Bélgica, que deu decisão favorável ao Brasil. No entanto, antes do resultado, o governo imperial havia realizado o pagamento da indenização em um valor abaixo do solicitado. Após o resultado do julgamento, a corte brasileira, solicitou do governo inglês retratações e indenizações, que foram recusadas, culminando, enfim, na quebra de relações.

As atitudes de Christie perante a nação brasileira o tornaram figura não grata no país, mas também, fizeram com que ele recebesse críticas em

sua terra natal. A imagem publicada pelo *Punch* reflete tais reprovações. No desenho, é possível ver William Christie com feições duras, demonstrando desagrado. Ele é representado de forma diminuta, com roupas infantis. O personagem está sentado em uma cadeira alta o bastante para que ele possa alcançar a mesa e é repreendido por uma figura feminina, a personificação da Britânia, alegoria representativa da Grã-Bretanha. Atrás da cena principal, vemos Lord Russel, Secretário de Estado para os Assuntos Estrangeiros inglês, com aparência sisuda e vestes desajustadas, observando a lição dada por Britânia a Christie. Sobre a mesa, temos uma tradicional torta inglesa prestes a ser comida pelo ministro britânico e, ao fundo, por trás de toda a cena, na parede, identificamos um mapa escrito “Brazil”.

A legenda em inglês nos ajuda a compreender melhor a cena retratada: “*HUMBLE PIE AT THE FOREIGN OFFICE.*” *Britannia*. – “*Now, Johnny, you know that those Brazil-nuts³ have disagreed with you, and Doctor Belgium says you did wrong, and that a little humble pie will do you good; so eat it like a man.*”⁴

Comer uma *humble pie* é uma expressão inglesa que significa admitir que você está errado, algo que, segundo a publicação, Christie deveria fazer, pois o Rei da Bélgica havia dado resultado favorável ao Brasil quando a questão foi a julgamento internacional.

Uma reprodução da imagem do *Punch* foi publicada no Brasil pela revista *Semana Illustrada* em agosto de 1863, na sessão de suplemento da publicação (Figura 2).

3 Aqui o autor pode ter feito uma referência, um jogo de palavras, com “*nuts*”, que pode significar doido, mas também, nozes. *Brazilian nuts* é a tradução de Castanha do Pará em inglês.

4 “A torta da humildade no Ministério das Relações Exteriores.” *Britannia* – “Agora, Johnny, você sabe que esses brasileiros doidos discordaram de você, e o Dr. Bélgica disse que você estava errado, e que um pouco de humildade vai lhe fazer bem, então coma isso como um homem.” Tradução livre. *Humble pie at the foreign office*. 1863, julho. *Punch*.

Figura 2. Pastellão humilhante nos negócios estrangeiros.



Fonte: Pastellão humilhante nos negócios estrangeiros.
1863, agosto. Semana Illustrada.

Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

O periódico comandado por Henrique Fleuss veicula a imagem inglesa sob a legenda:

“Pastellão humilhante nos negócios estrangeiros”. Britannia. Agora, Joãozinho, já tu sabes que as nozes do Brasil te fazem indigestão; o doutor Bélgica diz que fizeste mal e que te ha de fazer bem algum pastel de humilhação. Portanto, engole-o como um homem.

(Como o *Punch*, jornal de caricaturas, que se publica em Londres, é pouco conhecido no Brasil, reproduzimos o desenho por ele publicado, á respeito da questão anglo-brasileira, e de que tom fallado todos os jornais). (SEMANA ILLUSTRADA, 22 de agosto de 1863. p.8)

Bruna Oliveira Santiago (SANTIAGO, 2017) afirma que a Revista Illustrada possuía um tipo de humor que estava em consonância com periódicos

européus, como o *Punch*, londrino e o *Le Charivari*, francês, ambos com cunho satírico. A veiculação de uma gravura inglesa no periódico brasileiro reforça o contato e a relação entre as publicações ilustradas nacionais e internacionais do período. Além disso, tal publicação, serviu para prejudicar ainda mais a imagem do ministro perante a população brasileira, reforçando que, nem mesmo em seu país, ele fora acolhido.

Apesar do desenho publicado pelo jornal britânico, a repercussão da Questão Christie não teve a mesma importância na Inglaterra como teve no Brasil, onde os jornais e publicações do período foram inundados pelo assunto. No país europeu, é possível localizar pequenas notas nos periódicos e quatro breves comentários no diário da Rainha Victória, como, por exemplo, “Vi o Sr. Gladstone que falou [...] sobre o nosso problema com o Brasil que ele acredita ser um grande descrédito para o nosso governo [...]”⁵.

As primeiras notícias sobre o assunto começam a ser veiculadas em fevereiro de 1863. Nos jornais britânicos, a Questão Christie era chamada de *Difficulty with Brazil* (dificuldade com Brasil) ou *Affair with Brazil* (Questão com o Brasil). É interessante notar que as opiniões dos periódicos, em geral, seguiam o sentido de achar problemática a atitude de Christie e de demonstrar preocupação com a situação econômica, visto que o Brasil era um importante parceiro comercial.

Em 11 de fevereiro de 1863, o *The Newcastle daily journal* aponta que chegou ao conhecimento deles os problemas que estavam ocorrendo no Brasil. De acordo com o periódico, em relação ao pedido de indenização por parte de Christie “[...] nunca uma reivindicação absurda como essa foi feita por um funcionário diplomático”⁶. Esse mesmo jornal, ao se referir a Christie, o descreve como: “funcionário, que é conhecido em sua terra natal, por já ter anteriormente causado confusão para o seu país”⁷. O jornal *The*

5 “Saw Mr. Gladstone who talked [...] of our quarrel with Brazil which he thought a great discredit to the Govt” (tradução nossa). *Queen Victoria's journal*. Monday 30th January 1865 – (Principal Royal Residence) Osborne House – Disponível em: <http://www.queenvictoriasjournals.org/search/displayItemFromId.do?FormatType=fulltextimgsrc&QueryType=articles&ItemID=18650130>

6 “A more preposterous claim was never made by na officer of the diplomatic service” *English Doings in Brazil*.” *Newcastle Journal*, 11 Feb. 1863, p. 2. British Library Newspapers, link.gale.com/apps/doc/GR3216208612/BNCN?u=leedsuni&sid=bookmark-BNCN&xid=554a85ff (tradução nossa)

7 “[...] and that functionary, who is known at home for former successes in bringing his country nto trouble” *Newcastle Journal*, 11 Feb. 1863, p. 2. British Library Newspapers, link.gale.com/apps/doc/GR3216208612/BNCN?u=leedsuni&sid=bookmark-BNCN&xid=554a85ff (tradução nossa)

daily News, no dia 02 de fevereiro, aponta que, mais uma vez, por atos diplomáticos e hostis, a Inglaterra havia se envolvido em ações de guerra e havia colocado em risco a relação com um país que está no topo da lista de nações compradoras das manufaturas britânicas⁸.

Como mencionado, a repercussão da Questão Christie no Brasil foi importante, tendo dominado, por alguns meses, as páginas de jornais da Corte. Foi publicada, por exemplo, a correspondência integral entre o Marquês de Abrantes, ministro dos negócios estrangeiros, e William Christie. Localizamos, além das notícias informativas sobre o que ocorria, opiniões, notas a respeito de uma subscrição nacional a fim de levantar fundos para armamentos e embarcações, poemas e desenhos. As imagens localizadas por nós foram publicadas na *Semana Ilustrada* e, ao todo, contabilizamos 50 figuras, concentradas prioritariamente no ano de 1863 e duas em 1865, momento no qual o conflito foi resolvido e as relações diplomáticas reatadas. A nossa pesquisa no periódico foi feita de forma cronológica, e nos ocupamos, não somente das imagens, mas também, dos textos contidos nas publicações, que, em geral, tinham estreita relação temática com as ilustrações.

A *Semana Ilustrada* foi fundada por Henrique Fleuss, que criou personagens fixos para as ilustrações de seu periódico, como a indígena Brasília, representante da Nação brasileira. Além disso, temos os protagonistas da revista, o Dr. Semana, o narrador, um homem de cabeça exagerada e trajes formais e o Moleque, seu auxiliar, um menino negro, também bem-vestido. Estes eram personagens representativos da sociedade escravocrata do período (TELLES, 2010).

O tom das imagens era sempre jocoso e muito crítico às atitudes de William Christie, que foi protagonista em diversas delas. Brasil e Inglaterra eram retratados em forma de alegoria, através de figuras indígenas ou do leão, símbolo do país europeu. Além do tom irônico, havia também a menção ao fato da Inglaterra, país mais “rico e poderoso”, atacar o Brasil, de forma injusta, preocupando-se com o dinheiro da indenização solicitada. Além disso, o projeto do periódico procura, a todo o tempo, ressaltar o fortalecimento da identidade e soberania nacionais, trazendo elementos da cultura, como trechos de Gonçalves Dias e também da fauna e flora brasileira, como papagaios.

8 “LONDON, MONDAY, FEB. 2.” *Daily News*, 2 Feb. 1863. British Library Newspapers, link.gale.com/apps/doc/Y3202978821/BNCN?u=leedsuni&sid=bookmark-BNCN&xid=2c72bc2c. Accessed

Para o escopo deste artigo, focaremos nas representações do ministro plenipotenciário inglês, que aparece em muitas das imagens publicadas na *Semana Illustrada* e foi retratado como o principal vilão e pivô do conflito. Christie era, em geral, apresentado como um homem interesseiro, de caráter duvidoso, preocupado em obter vantagens financeiras. Frequentemente, ele era associado a algum tipo de bebida alcoólica, reforçando e ironizando o episódio dos marinheiros ingleses presos, por estarem embriagados.

No dia 18 de janeiro de 1863, vemos William Christie bem-vestido, sobre um barril de pólvora, segurando um objeto semelhante a uma bomba, com a inscrição “direito das gente”. Está cercado por homens e alguns deles empunham sacos de dinheiro (Figura 3).

Figura 3. Imagem de William Christie sobre baú de pólvora.



Fonte: *Semana Illustrada*. 18 de janeiro de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

Na legenda sob a imagem, lê-se:

Christi audi nos.....

— Si, yes, mim agora ouve povo brasileira, porque vê que ter razão e falla direita, e conhecer que mim gosta mais de nota de banco que de nota diplomatic. Se vocês falla sempre comiga assim, eu estar sempre sua amiga de vossê, porque mim no gosta de briga. Escuta: outra dia Jonathas mandar mim planta batatas, e eu responde manda Jonathas planta algodão; Jonathas ficar furiosa e quer logo briga comiga: mas John Bull correr para Petropolis tomar fresca na sua cabeça. **Quando pode ouve tinir dinheira, John Bull no faz tinir espada.** (SEMANA ILLUSTRADA, 18 de janeiro de 1863. p.8)

O texto apresenta uma fala de Christie ao povo brasileiro repleta de erros de português, característicos de como um britânico falaria a língua, uma estratégia que visa acentuar o distanciamento e o desprezo pela figura do estrangeiro. Além disso, a legenda faz referência à relação conturbada entre Estados Unidos (representado por Jonathas⁹) e Inglaterra, marcada por tensões especialmente em relação às suas influências na América Latina. Na última linha do texto, na frase destacada por nós, é reforçada a ideia da ganância britânica, preocupada com os valores a receber.

A legenda e a imagem reforçam a visão de Christie como ganancioso, algo retomado a todo tempo pela publicação e por outros periódicos. Ao ser representado segurando um objeto explosivo, sobre um barril de pólvora, ele personifica o inglês disposto a arriscar a destruição para alcançar seus objetivos, sem se importar com as consequências de suas ações, como um Guy Fawkes do século XIX¹⁰.

Em fevereiro de 1863 outra imagem de Christie é publicada juntamente com a sutil legenda “*Lacrima Christi*” (Figura 4). Na figura, vemos o político bem-vestido armazenando as suas lágrimas em uma garrafa, com a ajuda de um funil. Por trás dele, é possível observar, além de algumas bebidas, dois barris com a inscrição “WDC *lacrima* 34.460”, como se fossem carregamentos de vinho.

9 Brother Jonathan é uma personificação dos Estados Unidos, mais especificamente da região da Nova Inglaterra, utilizado antes do aparecimento do Tio Sam.

10 Guy Fawkes ficou conhecido por fazer parte do *Gundpowder plot*, ou “a conspiração da pólvora”, que tinha o objetivo de explodir o parlamento britânico, no século XVII.

Figura 4. Lachrima Christi.



Fonte: Semana Illustrada. 25 de janeiro de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

A legenda é como um jogo de palavras e ironia sutil. A *Semana Illustrada* frequentemente estabelecia uma relação entre o nome “Christie” e “Cristo”. “Lachrima Christie” é, de fato, um renomado vinho italiano, originário da região de Nápoles, aos pés do Vesúvio, que foi amplamente mencionado na literatura do século XIX, incluindo obras como *O Conde de Monte Cristo*. Já a inscrição no barril representa as iniciais do ministro e o valor pedido por ele de indenização.

A associação de Christie com o álcool era recorrente nos desenhos analisados, frequentemente como uma forma de provocação, em referência ao episódio dos oficiais presos por embriaguez, no qual o político inglês se mostrou defensor. Contudo, essa conexão também pode ser interpretada como uma tentativa de Fleiuss de desqualificar a imagem do ministro britânico, associando-o a bebidas alcoólicas e também como se estivesse “embriagado” pelo poder.

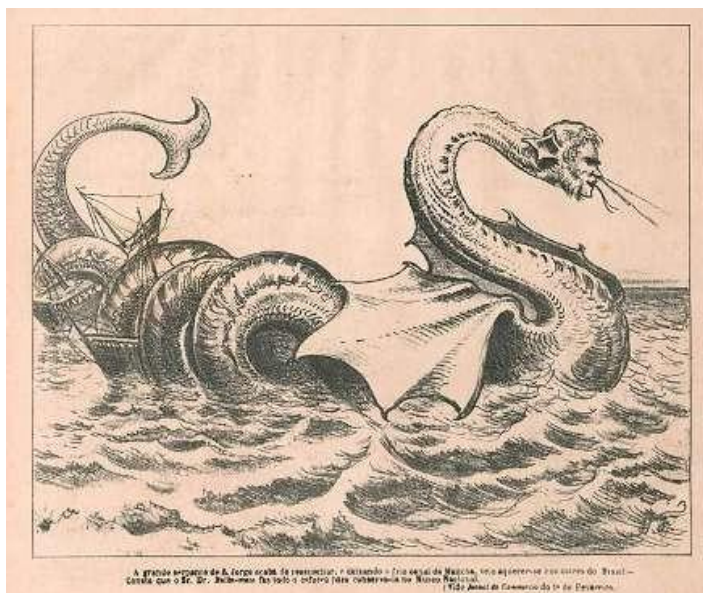
Em uma edição anterior a essa, do dia 18 de janeiro, é publicado um pequeno texto, que faz referências a mesma temática dessa imagem:

O Brasil da Gran Bretanha
Nunca deve temer tanto;
Se ella tem por si o Christo
Elle tem o Espirito- Santo.
Chora pitanga um ministro;
Que difficuldade exise?
Para ser um Christie lagima,
Basta ser “lagrima Christi”.

(SEMANA ILLUSTRADA, 18 de janeiro de 1863. p.6)

William Christie fora duramente atacado por grande parte dos jornais brasileiros, críticas essas que foram representadas visualmente através dos desenhos de Henrique Fleuss e sua equipe na *Semana Illustrada*. Em uma das ilustrações, o político inglês é retratado como um monstro marinho que se deslocou do Canal da Mancha para as águas tropicais (Figura 5).

Figura 5. Christie como uma serpente marinha.



Fonte: Semana Ilustrada. 08 de fevereiro de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

Na imagem, vemos a cabeça de Christie no corpo de uma serpente marinha destruindo embarcações brasileiras em alto mar, enrolando-se nelas. O desenho, que possui a assinatura de Herique Fleuss, é muito bem-acabado e nos remete aos monstros marinhos da época das grandes navegações, reforçando a ideia da colonização e exploração dos territórios do “Novo Mundo”. Essa figura é, claramente, uma forma irônica de tratar o apresamento dos navios brasileiros no porto (TELLES, 2010).

Fleuss dedicou especial atenção e cuidado a algumas representações específicas de William Christie e é possível notar o cuidado com os detalhes, com um traçado mais firme, além de fortes relações com pinturas referências na história da arte. É o caso do desenho publicado na edição do dia oito de março de 1863 com a legenda “Pezadelo terrível da ultima noite no Rio de Janeiro” (Figura 6). Na cena, Christie aparece deitado, uma das mãos sobre a cabeça, aparentemente dormindo, mas com o semblante angustiado. As suas pernas estão alongadas e com traços femininos, semiabertas e apoiadas em uma parede.

Por cima dele, figuras que colaborariam para o seu pesadelo: os personagens da *Semana Illustrada*, Moleque e Dr. Semana, que segura um saco de dinheiro com os números 000 escritos, representando a negação do pagamento da indenização pelo Brasil. Mais atrás, dois homens representando periódicos, o jornal *Mercantil* e o *Diário do Rio*, portando uma de suas edições. Próximo às pernas do político há o desenho de um leão, símbolo inglês, boquiaberto, desnutrido, de olhos esbugalhados e semblante muito assustado.

Figura 6. Pezadelo terrível da ultima noite do Rio de Janeiro.



Pezadelo terrível da ultima noite no Rio de Janeiro.

Fonte: *Semana Illustrada*. 08 de março de 1863. p.08

Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

Esse desenho nos remete à pintura “O pesadelo” do pintor inglês Johann Heinrich Füssli, datada de 1781 (Figura 7). Na obra, vemos uma mulher deitada, adormecida e estendida sobre uma cama, com braços e a cabeça caídos para fora do colchão. Ela está com uma roupa branca e delicada e possui uma leve luz banhando seu corpo, sendo o ponto mais iluminado da obra, que possui uma paleta mais escura. Sobre o peito da mulher, está uma figura sobrenatural, que encara o espectador de forma direta. Mais atrás, há um cavalo preto, que se confunde com o fundo, e tem como destaque grandes olhos brancos.

Figura 7. O pesadelo – The nightmare.



Fonte: Johann Heinrich, *O pesadelo*, 1781. Óleo sobre tela.

101,6 cm × 127,00 cm | Detroit Institute of Arts.

Fonte: <https://dia.org/collection/nightmare-45573>

A associação entre as representações é imediata. Não só pelo tema, pois ambas retratam um pesadelo, mas também pela composição, principalmente em relação à figura ajoelhada sobre o torso dos personagens principais, representando como se fosse um aperto no peito. A pintura de Fussli foi

exposta pela primeira vez em 1782, na *Royal Academy of arts* (DAVISON, 2016) em Londres e, posteriormente, foi tornada gravura por Thomas Burke¹¹.

Ainda na temática de sonhos e pesadelos, Fleuss elabora um desenho que nos chama atenção (Figura 8). No dia 29 de fevereiro de 1863, ele publica, em página inteira, um desenho com a legenda “Somnambulismo de um diplomata”, representando Christie, com as suas habituais roupas formais, de pé, braços cruzados, cercado de animais e monstros vindos de outro mundo. São espécies de monstros marinhos e diabretes que o atormentam.

Figura 8. Somnambulismo de um diplomata.



Fonte: Semana Illustrada. 08 de março de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

A imagem criada por Fleuss nos remete a duas outras: O tormento de Santo Antônio, de Michelangelo, datado de 1487 (figura 9), e aos desenhos

¹¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-0514-1610

de Goya, sobretudo aquele intitulado “O sono da razão produz monstros”, datado de 1799 (Figura 10). Na pintura de Michelangelo, Santo Antônio é representado flutuando, sobre uma bonita paisagem, cercado a atormentado por estranhas figuras aladas, semelhantes a demônios. Essa representação é inspirada na gravura de mesmo nome de Martin Schongauer, datada de 1470-75¹². Schongauer, por sua vez, teve uma passagem da história de Santo Antônio, escrita por Athanasius de Alexandria, como referência. Essa passagem dizia que o santo tivera uma visão, em uma espécie de torpor, de que ele levitava e era atacado por demônios¹³.

Figura 9. O tormento de Santo Antônio.



Fonte: Michelangelo. *O tormento de Santo Antônio*, 1487. Óleo e tempera sobre painel. 46,99 cm x 33,66 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth. Disponível em: <https://kimbellart.org/content/michelangelo-torment-saint-anthony>

12 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336142>

13 <https://www.clevelandart.org/art/1923.227>

Figura 10. O sono da razão produz monstros.



Fonte: Goya. *O Sono da razão produz monstros*, 1799. 21,3 cm; largura: 15,1 cm. Museu do Prado, Espanha.

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg

A gravura de Goya faz parte da série *Los Caprichos* de 1799, que retrata as inquietações profundas vividas pelo autor na época. Enfrentando uma grave doença, ele também observava as consequências da guerra e as fragilidades sociais do período. Na imagem, o artista apresenta-se com o corpo contorcido, em uma posição visivelmente desconfortável, enquanto criaturas aladas – semelhantes a corujas e morcegos – emergem, perturbando seu sono e criando uma atmosfera angustiante.

O oposto da razão seria a irracionalidade, fazer as coisas sem pensar. Uma das definições do sonambulismo, de acordo com o dicionário Michaelis é “maneira de ser dos que parecem agir mecanicamente, sem saber

como e por que o fazem.”¹⁴. A gravura “O sono da razão produz monstros” sugere, segundo Jorge Coli, que “a falha da vigília determina a invasão do irracional” (COLI, 1996). Já o “Somnambulismo de um diplomata”, por outro lado, apresenta-nos uma dicotomia: um diplomata, que deveria representar o pensamento estratégico e racional está retratado como alguém que age de forma inconsciente, sendo atormentado por isso.

Conforme mencionamos, sobretudo após o episódio envolvendo os navios britânicos nos portos brasileiros, a imagem de William Christie ficou extremamente prejudicada na Corte e ele retornou para a Inglaterra às pressas. A *Semana Illustrada* publica mais de uma imagem representando essa retirada, ressaltando, principalmente, quatro principais características associadas à Christie pela revista: a ganância, a relação com a bebida, a sensação de superioridade para com o Brasil e o desajuste do diplomata.

A primeira imagem com esse sentido é veiculada em 15 de fevereiro de 1863 e representa Christie em segundo plano, partindo, como derrotado, para o seu país de origem, em uma pequena e frágil embarcação (Figura 11). Quem se despede do inglês é o Moleque e outras crianças negras demonstrando, de acordo com Angela Telles (2010), que todas as camadas sociais apoiavam o governo Imperial. A legenda, um canto de despedida entoado pelas crianças, mistura termos em português e kimbundu e umbundu (línguas africanas), sugerindo a presença da fala utilizada pelos moleques nas ruas (TELLES, 2010).

As crianças ocupam a maior parte da imagem, e se mostram empolgadas e determinadas diante da partida do diplomata e da “vitória” brasileira perante o conflito. Ainda segundo Telles (2010), o lenço branco na mão do Moleque é alusivo a Teófilo Otoni que, mesmo sendo da oposição ao imperador, acenou para ele, nas ruas do Rio de Janeiro, em sinal de solidariedade.

14 <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sonambulismo/>

Figura 11. William Christo retornando para Inglaterra.



Fonte: Semana Illustrada. 15 de fevereiro de 1863. p.01
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

É publicada, na mesma edição, na semana do Carnaval, uma sátira com a famosa cena bíblica da fuga para o Egito. Sobre a legenda “Carnaval de 1863. Fugida do Anti-Christo para o Egito”, o diplomata inglês é retratado de forma desengonçada, às avessas, em cima de um burro (Figura 12). Mais uma vez a revista brinca com o jogo de palavras entre o nome de Christie e Cristo.

Figura 12. Carnaval de 1863. Fugida do Anti-Christo para o Egypto.



Fonte: Semana Illustrada. 15 de fevereiro de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

A imagem nos remete para a gravura representando Napoleão “A jornada do herói moderno, para a Ilha de Elba”, datada de maio de 1814 (Figura 12), que representa o Imperador francês cabisbaixo, sentado ao contrário em um burro, indo em direção ao seu exílio, em Elba. Napoleão segura, em uma das mãos, uma espada quebrada e, na outra, o rabo do animal. Atrás dele, dois oficiais tocam tambores, como se entoassem um canto de despedida, descrito na borda da imagem através de um texto.

Figura 13. A jornada do herói moderno, para a Ilha de Elba.



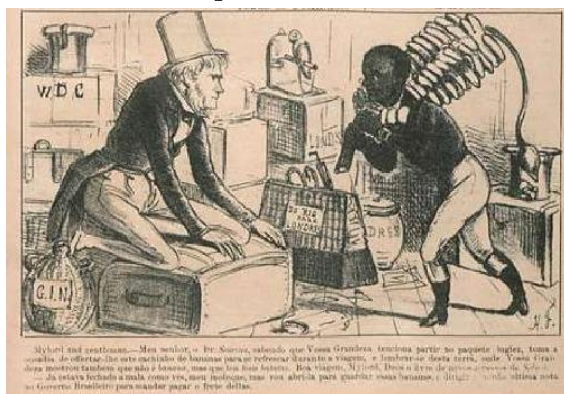
Fonte: A jornada do herói moderno, para a Ilha de Elba, 1814.
London: Pub'd by J. Phillips, No. 32 Charles Street Hampstead road.
Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.04308/>

A imagem, de autor desconhecido, é uma publicação britânica e pretende humilhar o, agora, ex-Imperador francês, que havia ameaçado invadir a ilha britânica, colocando-o em posição de fragilidade e decadência. A forma com que Christie é retratado, montado de costas no burro, nos remete

também à tradição religiosa da “Festa dos Burros” ou “Festa dos Loucos”, festividade realizada para celebrar o burro que levou Jesus para o Egito.

Outra imagem retratando a partida de William Christie é veiculada no dia 03 de março e representa o inglês, de malas prontas, cercado de caixas endereçadas a Londres (Figura 14). Alguns objetos nos chamam atenção: em primeiro plano, uma grande garrafa de Gin bem próxima ao diplomata – bebida típica da Inglaterra – um papagaio, em meio as suas malas, deixando claro que ele seria levado para a Europa e um cacho de bananas, carregado pelo personagem da *Semana Illustrada*, o Moleque. Mais uma vez, temos elementos que destacam e representam a nacionalidade brasileira.

Figura 14. A partida de Christie para Londres.



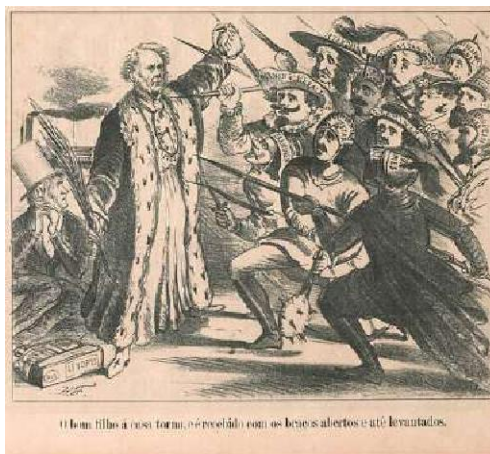
Fonte: *Semana Illustrada*. 08 de março de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

A legenda, mais uma vez, reforça a crítica às atitudes de Christie ao solicitar indenizações brasileiras, bem como a sua ganância, como, por exemplo, no trecho representando a fala dele, “Já estava fechada a minha mala como vês, meu moleque, mas vou abri-la para guardar essas bananas e dirigir minha última nota ao Governo Brasileiro para mandar pagar o frete dellas.”

A *Semana Illustrada* representa Christie, já de volta a sua terra natal, mais cinco vezes. A primeira, representa a chegada dele no porto, sendo atacado por jornais como o *Morning Herald*, *Examiner* e *Standard*, vestido de cavaleiro e sendo protegido pelo grande e imponente *Times* (Figura 15). A segunda, seguindo a mesma ideia e semelhante àquela imagem publicada pelo *Punch* (Figura 16), representa o ministro inglês infantilizado, sendo punido,

como uma criança, por Lord Russel, que, de acordo com a legenda, estava sobremaneira insatisfeito com as atitudes de Christie.

Figura 15. O bom filho a casa torna.



Fonte: Semana Illustrada. 08 de março de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

Figura 16. Última notícia telegraphica.



Fonte: Semana Illustrada. 12 de maio de 1863. p.08
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

A terceira imagem representando o diplomata após regressar ao solo inglês retoma novamente a ideia da ganância inglesa (Figura 17). Fleuss retrata Christie e Lord Russel pesando o dinheiro da indenização paga pelo Brasil. Atrás deles, está escrito um moto inglês *Honi soit qui mal y pense*, em tradução livre “Vergonha de todos que pensarem mal disso”, e que cabe perfeitamente na imagem, de forma irônica, visto que os dois estão contando dinheiro pago pelo Brasil, uma nação menos poderosa e rica. Angela Telles (2010) ressalta que a legenda, um trecho de Gonçalves Dias, reforça a ideia que o desenho pretende transmitir.

Figura 17. Christie e Lord Russel.



Fonte: Semana Illustrada. 26 de maio de 1863. p.06
Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

A quarta imagem retrata o interior da capela de Westminster, em Londres, onde membros da realeza britânica estão enterrados (Figura 18). Christie entrega um saco com o dinheiro da indenização a uma figura saída de uma tumba, que nos parece ser a alegoria da Grã-Bretanha, cadavérica. Ao lado do diplomata estão Lord Russel e Palmerston, com semblante e em posição de súplica e preocupação e a simples legenda “A ressurreição do Lazaro Brittanico”.

A figura e a legenda nos remetem a uma pintura de Juan de Flandes, intitulada “A Ressurreição de Lázaro”, datada de 1514, ao colocar frente a frente Cristo (Christie) e uma figura cadavérica. Aqui, novamente, Fleuss brinca com o jogo de palavras, pois, o Lázaro bíblico é também chamado de “*Lazaro of Bethany*”.

Figura 18. A ressurreição do Lázaro Britânico.



Fonte: Semana Illustrada. 03 de maio de 1863. p.08 Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>

Figura 19. A Ressurreição de Lázaro.



Fonte: Juan de Flandes. *A Ressurreição de Lázaro*, 1510.
110 cm × 84 cm. Museu do Prado. Disponível em:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/resurreccion-de-lazaro/ccb0e223-16b1-47ed-9c04-1cb8c44c43bc>

Por fim, a última imagem retratando Christie na Europa é aquela versão publicada, inicialmente, no jornal britânico *Punch*, com a qual iniciamos este artigo (Figura 2). Após a análise das demais imagens do diplomata feitas pela *Semana Illustrada*, entendemos que a ideia e a imagem perpetrada pelo periódico londrino, muito se assemelhavam aos objetivos de Fleuss e de sua revista. Além disso, o tom jocoso e irônico estava presente nas duas publicações, demonstrando uma certa aproximação entre os periódicos ilustrados do período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das imagens ao longo de nosso artigo, é possível afirmar que William Christie foi mais que um diplomata envolvido em um conflito: ele se tornou uma representação estratégica e simbólica do “outro” que ameaçava a soberania brasileira. A nação, no entanto, se mostrava firme e segura, mesmo diante da representação de uma potência ameaçadora. Os desenhos de Christie na *Semana Illustrada*, além de carregarem ironia e traços depreciativos, também dialogam com outras gravuras contemporâneas e pinturas referências para a história da arte, reforçando uma narrativa onde o Brasil se posiciona como um Estado soberano, contrastando com a figura desmoralizada de Christie. Por fim, essas representações visuais não só dizem sobre os eventos da época, mas também colaboram na consolidação de um imaginário nacional sobre o papel do Brasil e suas relações internacionais.

REFERÊNCIAS

Coli, J. (1996). *O sono da razão produz monstros*. In A. Novaes (Ed.), *A crise da razão* (pp. 2006). Companhia das Letras.

Davison, M. (2016). *HENRY FUSELI'S THE NIGHTMARE* [Dissertação de Mestrado, University of Georgia].

Graham, R. (1962). Os Fundamentos da Ruptura de Relações Diplomáticas entre o Brasil e a Grã-Bretanha em 1863. A ‘Questão Christie.’ *Revista de História*, 24(49), 117-137; 379-400.

Mamigonian, B. G. (2017). *Africanos livres: A abolição do tráfico de escravos no Brasil*. Companhia das Letras.

Santiago, B. O. (2017). *Humor e artes gráficas: A representação do negro na revista Semana Ilustrada (1860-1876)* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo].

SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: (110), 18 jan. 1863. p. 6.

SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: [s.n.], 22 ago. 1863.

Telles, A. C. M. (2010). *Desenhando a nação: Revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870*. FUNAG.

Youseff, A. E. Questão Christie em perspectiva global: pressão britânica, guerra civil norte-americana e o início da crise da escravidão brasileira (1860-1864). *Revista de História*, (177), a08517, 2018

GEORGE CRUIKSHANK E AS ILUSTRAÇÕES PARA OLIVER TWIST: COMO AS ILUSTRAÇÕES TRANSMITEM TEMAS.

GEORGE CRUIKSHANK AND THE ILLUSTRATIONS FOR OLIVER TWIST: HOW ILLUSTRATIONS CONVEY THEMES.

Liniane Diniz da Silveira¹

RESUMO: Pretende-se apresentar como ilustrações relacionadas a narrativas são objetos artísticos que demonstram diversas possibilidades de investigação, entre elas as transferências de temas, culturas e metodologias. A análise foi elaborada pelas ilustrações de George Cruikshank para a primeira edição de *Oliver Twist*, publicada na revista literária *Bentley's Miscellany* em 1837 e, no Brasil, pela editora Melhoramentos em 195?. Para compreendê-las foi traçado o percurso pela vida e carreira do artista e assim entender como os fatores externos, principalmente sua relação com Charles Dickens, tiveram interferências diretas na composição, decisões de quais cenas deveriam ser gravadas e em quais partes da história. Com um cenário de criação definido demonstraremos as alterações entre as edições e o caminho entre Inglaterra, França e Brasil para que essas ilustrações de Cruikshank comesçassem a circular no Brasil.

Palavras Chaves: Ilustrações; George Cruikshank; Circulação e Narrativa.

ABSTRACT: The aim is to show how illustrations related to narratives are artistic objects that demonstrate various possibilities for investigation, including the transfer of themes, cultures and methodologies. The analysis

¹ Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. É bolsista na Assessoria de Ações Estratégicas junto à Pró-reitoria de Extensão e Cultura Proec/UNIFESP. bolsa parcial CAPES/ 2022. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0044025454427825>. liniane.diniz@unifesp.com.

is based on George Cruikshank's illustrations for the first edition of *Oliver Twist*, published in the literary magazine *Bentley's Miscellany* in 1837 and, in Brazil, by the publishing house Melhoramentos in 195? In order to understand them, we traced the artist's life and career to understand how external factors, especially his relationship with Charles Dickens, had a direct influence on the composition, decisions about which scenes to record and in which parts of the story. With the creation scenario defined, we will show the changes between editions and the journey between England, France and Brazil so that Cruikshank's illustrations could begin to circulate in Brazil.

Keywords: Illustrations; George Cruikshank; Circulation and Narrative.

“Eis um maravilhoso manifesto a favor do desenho. Celebra o momento da apreensão e o momento fugaz da reação – uns poucos traços de tinta ou alguns rabisco de pena.”
Edmund de Wall (2012), *A Lebre com olhos de Âmbar*.

INTRODUÇÃO

Com esse artigo e o recorte que propõe, pretende-se demonstrar a circulação de ilustrações entre Inglaterra e Brasil no início século XIX, tendo como objeto principal as ilustrações realizadas por George Cruikshank (1792-1878) para o romance de Charles Dickens (1812-1870): *Oliver Twist*, 1837. Um conjunto de vinte e quatro imagens que podem ser observadas na edição de 195? da editora Melhoramentos². Algumas produções textuais, embora não explicitamente utilizadas no corpo do artigo, foram essenciais para a elaboração destas reflexões, como *The history of the illustrated book: the Western tradition* (1981). A história de Oliver pode ser apreciada no Brasil, primeiramente, no periódico *Jornal da Tarde* (1860-?) sem o acompanhamento das ilustrações que aparecem pela primeira vez na edição da Melhoramentos citada.

Oliver Twist foi escrito por Dickens para ser lançado na revista literária *Bentley's Miscellany* (1836-1868). Eram publicados capítulos semanais já

2 Não há uma data de publicação na folha de rosto da edição, porém pelas menções da edição em estudos literários acredita-se que a triagem é de 1955.

acompanhado das ilustrações, formato que estava sendo intensamente explorado no entre séculos XVIII e XIX, e que se tornou popular no início deste último. Destaca-se que, atualmente, é usual que os livros ilustrados se apresentem como uma forma de compreensão da complementaridade entre a ilustração e a narrativa, do mesmo modo que existem diversos estudos dedicados ao tema. Todavia, no período abordado, esse modelo era novo, envolvia um processo de relações extremamente singular entre artista, escritor e editor – que, porém, não será trabalhado neste texto em particular, por ser complementar ao tema proposto³ – e que interferiam diretamente no resultado da obra. Portanto, opta-se por contar como as imagens pensadas por Cruikshank chegaram, junto da narrativa de Dickens, para o leitor brasileiro.

Nas ruas londrinas do final do século XVIII, são narradas as aventuras do pequeno Oliver, inspiradas pela observação de Dickens do contexto político contemporâneo, dos diversos “tipos” de pessoas e das desigualdades por ele notadas, proporcionando uma literatura crítica e marcada por tons sarcásticos e irônicos. Características como essas eram compartilhadas por Cruikshank, caricaturista e ilustrador prestigiado no final do século XVIII, bem conhecido por suas afrontas à monarquia. Ele produzira diversas queixas ao sistema monárquico, tendo sido proibido de produzir desenhos que induzissem a revoltas contra a rainha Vitória (1819-1903) ou algum dos membros da família Real. Igualmente, abordou assuntos tidos como inapropriados em sua época, como as cólicas menstruais, os bêbados, as condições de mulheres que viviam nas ruas e a situação das crianças órfãs. Como menciona James (1973), George Cruikshank atuou ao longo de três gerações, da Regência, a era da agitação da *Reform Act* e o início do período vitoriano, sempre incorporando os temas políticos em seus desenhos.

George Cruikshank nasceu em Londres e teve uma vida longa e produtiva. Seu contato com as artes viria de família: o pai, Isaac Cruikshank (1764-1811), também era caricaturista e ilustrador, mas não se tornou muito reconhecido. Cruikshank e seu irmão mais novo, Isaac Robert (1789-1856) – que se tornaria especialista em miniaturas – acompanhavam o pai em seus trabalhos no ateliê

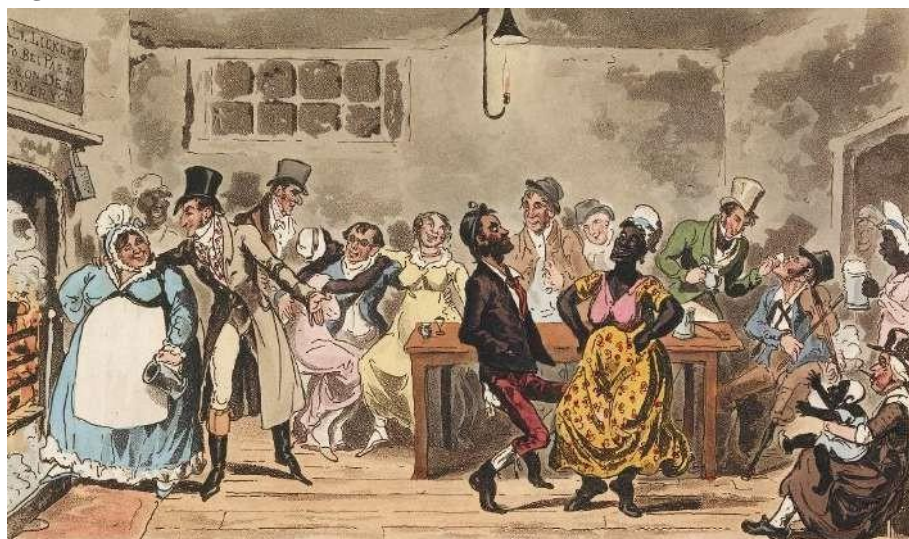
3 O tema aqui proposto faz parte da pesquisa de conclusão de curso: Silveira, Liniane (2019). *As Ilustrações de George Cruikshank para Oliver Twist: Como narrativa e desenho se atravessam. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo*, na qual é investigada a relação entre ilustração e narrativa através da relação artista e autor.

aprendendo o ofício com a prática. Cruikshank e seu irmão trabalharam juntos por anos no início de sua carreira, e foi Robert quem o ensinou a desenhar rostos e mãos. Como a família vivia do ofício, os irmãos não puderam ter uma educação clássica em artes, situação que Cruikshank esclarece apontando que seu pai:

(...) told me that it was not because he despised academic instructions that he had never availed himself of its salutar discipline, but simply because the pressure put upon him in his early years was so great that he had no leisure for the lectures or work of art students. (Jerrold, 1882. Kindle Edition).

Muitas das ilustrações do início da carreira dos Cruikshank foram elaboradas em conjunto. Usualmente, George compunha os desenhos e Isaac os passava para a prancha. É o caso das ilustrações para “*Egan`s Life in London (1821)*”⁴ (figura 1), obra que, inclusive, principiou o reconhecimento de Cruikshank como ilustrador. Contudo, até nas composições individuais, seus traços compartilham muitas similaridades e, mesmo atualmente, são difíceis de distinguir.

Figura 1. Life in London.



Cruikshank, George e Cruikshank, Isaac. *Life in London*, 1821.
 Água forte pintada a mão, Londres, disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1864-0611-398,
 nº: 1864,0611.398, acesso em agosto de 2024.

4 A obra também ficou conhecida como “*Tom and Jerry*”.

A experiência de Cruikshank como ilustrador começou por volta de 1814. As criações de seus personagens, nessa primeira fase, são extremamente próximas às suas caricaturas e principalmente ao trabalho de James Gillray (1756-1815). Há composições nas quais se percebe que Cruikshank utilizou os desenhos do artista como modelos para formar suas figuras, como no caso de “*Combe`s Life Napoleon*” (figura 2). Salienta-se que, na época, a prática da cópia não induzia a mesma opinião que se tem hoje, tratava-se, sobretudo, de um modo de estudar, pois era com a prática que se chegava à perfeição e redesenhar as obras de artistas que eram considerados gênios ou dos que, para o aprendiz, eram tidos como grandes exemplos era um hábito usual⁵.

Figura 2. Landing in Elba.



Cruikshank, George. *Landing in Elba*, 1815, Londres. Coleção Privada James Smith Noel. Disponível em: <https://www.jsnoelcollection.org/the-life-of-napoleon.html>, acesso em setembro de 2024.

-
- 5 O processo de gravação era realizado em ateliês, no qual cada parte da elaboração era coposta por um indivíduo orientado por um mestre, geralmente um artista renomado, processo similar a formação das Guildas. As Guildas foi o sistema de educação artística na Inglaterra até meados de 1768. Guildas podiam ser divididas em duas: “Guildas Seculares” e as “Guildas Religiosas”, a primeira em um ambiente urbano e a segunda em um ambiente rural. Não estavam diretamente ligadas ao ensino da pintura e sim dos ofícios que se concentravam em técnicas artesanais de produção. Nelas um mestre, quase sempre já renomado, poderia ter um número limitado de aprendizes que ganhavam prestígio e privilégios ao se tornarem um integrante. As Guildas, que se localizavam nas cidades, exerciam um grande papel político na sociedade por concentrar a mão de obra em apenas uma entidade, elas podiam realizar requerimentos para suprir os privilégios que mantinham e não serem contestadas porque determinado serviço só era provido por ela. Entretanto, esse domínio é relativo ao tempo, ao local e a qual tipo de atividade seus membros exerciam.

Além dos diversos cadernos de desenho, no qual registrava seus estudos de arquiteturas, ruas, lojas, afazeres cotidianos e pessoas, Cruikshank possuía uma grande coleção de retratos – termo usado aqui como a representação de uma figura humana e não como o estilo da retratística – de pessoas conhecidas e desconhecidas e que, por diversas vezes, foram utilizados, por completo ou como base, nas composições de seus personagens em suas ilustrações.

A delicadeza de Cruikshank, por vezes, passa despercebida devido aos temas propostos, de caráter crítico ou tom satírico. Entretanto, com a observação ou uma análise mais atenta, a percepção de como suas linhas são finas e de que, para isso, ele controlava a quantidade de tinta de forma precisa ou, ainda, que elas podem ter variações trêmulas, recuos ou interrupções que instigam o examinador a percorrer todos os seus contornos para, só então, apreciar o todo da composição, demonstram como suas produções acompanham as elaborações de grandes ilustradores do mesmo período.

John Harvey (1973)⁶ discorre, em seu artigo *George Cruikshank: A Master of The Poetic Use of Line*, que, apesar de não ser Cruikshank quem passava, no início da carreira – seus esboços para a madeira, ele já tinha em mente o efeito que eles teriam quando prontos. Era, também, dotado, de modo particularmente agudo, de certa percepção das consequências do fato de que o resultado do trabalho dependeria do trânsito do desenho por diversas mãos até a gravura impressa. Os pontos, os contornos, as formas e o movimento eram ponderados para obter uma gama específica de possíveis efeitos. Alguns dos exemplos notáveis destas produções são as ilustrações: “*Italian Tales, 1824*”; “*Mornings at Bow Street, 1824*”; “*Three Courses and a Dessert, 1830*”.

As primeiras críticas às obras de Cruikshank foram fundadas numa eventual desvantagem de sua educação acadêmica tardia. Naquelas críticas, dizia-se que suas pranchas não eram bem finalizadas. Inicialmente, Cruikshank não transferia seus desenhos para as pranchas, esta era realizada por seu irmão ou por outros gravadores, como referido. Com o tempo, o ofício de gravar virou uma prioridade para Cruikshank, que não só aprendeu a fazê-lo como se tornou um exímio gravador. O artista passou a fazer questão de compor suas próprias placas e isto tornou-se, para ele, uma forma de garantir que os seus traços fossem fiéis a suas ideias originais. Apenas deixou de fazê-lo com o avanço da idade e as dificuldades físicas que lhe sobrevieram. Do

6 Informações sobre Harvey: <https://www.john-harvey.co.uk/>.

mesmo modo que, na juventude, criticava-se suas escolhas de trabalho – eleitas, muitas vezes, apenas pelos valores de pagamento – passaram a criticar seu estilo de vida quando adulto, bem como a questionar sua sanidade com o avanço de sua idade. De forma recorrente, como é possível notar, Cruikshank também não teve o apoio dos críticos de arte/culturais como indivíduo, mas suas caricaturas e ilustrações ganharam fama e prestígio, e seu nome podia ser visto nas capas de edições ilustradas, tendo se tornado uma garantia de qualidade durante a primeira metade do século XIX. Essa realidade, porém, se altera com o avançar do tempo e com a mudança no *status* do autor de romances, da popularização deste gênero literário e da ampliação do espaço para os ilustradores em interação com a produção literária.

Para Harvey, Cruikshank é mais que um pintor, é um poeta que escreve com linhas. Por isso, afirma que, para descrevê-lo, é mais fácil compará-lo a escritores como Shakespeare, Dante ou Tolstói do que com artistas contemporâneos a ele que empregavam o mesmo estilo. Ver suas aquarelas era como ler uma poesia, e o texto seria o complemento para que elas fossem entendidas. As ilustrações do artista eram garantia de um alto número de vendas e funcionavam como propaganda positiva para que os livros fossem comprados. São inúmeras as capas que possuem o seu nome em maior destaque que o do escritor, sendo este o caso das primeiras edições de *Oliver Twist*.

A RELAÇÃO ENTRE GEORGE CRUIKSHANK E CHARLES DICKENS E SEUS REFLEXOS NAS PRODUÇÕES

É nesse cenário que o autor Charles Dickens conhece as obras de Cruikshank. Destacamos, como ponto inicial nesta relação, o interesse do escritor pelo conjunto de ilustrações para “*The Drunkard`s Children*” (figura 3)⁷. Dickens admirou-se com suas caricaturas, seus traços, seu olhar crítico sobre Londres, mas desaprovou o que ele chamou de “filosofia distorcida”, sistema que o artista empregava no modo de viver. Surgiu por parte do autor o convite para que Cruikshank ilustrasse uma obra sua, publicada com um de seus pseudônimos *Boz*. Principiou-se assim uma relação extremamente conturbada, com poucos momentos de trégua, mas que deixou produções fascinantes.

7 As oito ilustrações elaboradas para o romance podem ser visualizadas no acervo do artista na coleção do *British Museum*: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-347.

Figura 3. *The Drunkard's Children*.



Cruikshank, George. The Drunkard's Children, 1848. Impressão em relevo, disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-347, n.º: 1978,U.347. Acesso em setembro de 2024.

Sabe-se, pelas diversas biografias do autor, que Dickens circulou em um meio social que lhe permitia o contato direto com vários artistas. A ligação entre Dickens e este grupo nem sempre se manteve em harmonia, e, por diversas vezes, ocorreram desentendimentos, resultando em queixas feitas por Dickens, como por exemplo, a que dirigiu contra o artista John B. Foster (1865-1930): “You know how I build up temples in my mind that are not made with hands (or expressed with pen and ink), I am afraid.” (Cohen, 1980. p. 3). Entretanto, essas desavenças não alteraram a vontade de que seu trabalho fosse composto com o apoio de imagens.

Como discorre Jane R. Cohen (1980) em seu livro *Charles Dickens and his original illustrators*, em que discute a relação do escritor com seus dezoito ilustradores, Dickens considerava que as cenas representadas constituíam parte importante de suas obras e, mesmo quando passou a ser reconhecido e os críticos diziam-lhe para que publicasse seu livros sem as ilustrações, este afirmava que, mesmo com a dificuldade de coordenar texto e

imagem, elas mantinham vantagens para ele próprio e, principalmente, para seus leitores.

O autor demorou para estabelecer uma relação próxima e de frequência contínua com as imagens propriamente artísticas, tendo nascido em um ambiente no qual elas não eram de fácil acesso. O princípio desta ligação pode ter sido o contato com catálogos e gravuras, que circulavam amplamente, de ambientes extremamente simples às casas de grandes intelectuais da época. Eram, podemos imaginar, impressões gráficas de artistas populares do período, como William Hogarth (1697-1764), ou as caricaturas de Thomas Rowlandson (1757-1827). Estes poderiam ser exemplos da primeira familiaridade de Dickens com imagens artisticamente compostas, contribuindo na elaboração da imaginação do jovem autor. Para ele, essas gravuras, que circulavam em meios tão distintos, possuíam a capacidade de “serem lidas” e seu desejo era que o mesmo ocorresse com sua obra literária.

Dickens acreditava que as ilustrações: “[...] provided a necessary outlet for the overflow of his remarkably visual imagination.” (Cohen, 1980 p. 5). Suas exigências estéticas não se restringiam apenas às cenas representadas, mas à sua obra com um todo, incluindo a cor da capa e da sobrecapa, o espaçamento entre linhas e parágrafos, o tamanho destes e como estariam dispostos na página. Tudo isto eram preocupações e indicações que o autor fazia questão de que fossem atendidas. A relação com seus ilustradores era pessoal, portanto, cada um deles merece atenção específica. A convivência mudava de acordo com a época, o contexto e com a personalidade de cada um. George Cruikshank foi um dos primeiros a trabalhar com Dickens, simultaneamente a Robert Seymour (1798-1836), – ilustrador de *The Pickwick Papers* (1836). Ambos eram artistas já consagrados na Inglaterra lidando com um rapaz de temperamento obstinado. Segundo Cohen, pode-se considerar, ao contrário do que aconteceria subsequentemente, que estes auxiliaram Dickens a atingir a fama e que, por sua vez, com as ilustrações para aqueles trabalhos literários, garantiu-se sua imortalidade.

Naquele momento, o *status* da imagem era superior às produções de ficção e a determinados romances, circunstância que incomodava Dickens. Este fato parece ter sido uma grande interposição para que ele lidasse com Cruikshank, afinal, suas caricaturas eram populares e ocupavam um lugar de relevância no contexto artístico inglês. Como é mencionado por Cohen: “From start to finish, the working relationship between author and artist

was characterized by a struggle for sovereignty.” (1980. p. 15). O projeto que iniciou essa parceria foi a coletânea *Sketches by Boz* (1836), dividida em dois volumes, com contos de Natal.

Entre altos e baixos, essa foi uma fase complicada em que autor e artista trocaram críticas e mantiveram atitudes para interferir no trabalho um do outro. Se Dickens não enviava os rascunhos com o enredo e não aceitava as alterações sugeridas por Cruikshank, este, por seu lado, demorava a realizar as placas ou se negava a trabalhar com alguém que não lhe dava liberdade para a realização dos desenhos. Uma figura importante nesse cenário é o editor do autor, William Harrison Ainsworth (1805-1882), que conseguiu intermediar a situação para que *Sketches by Boz* fosse publicado – mesmo que o segundo volume não tenha contido as placas – e para que o devido reconhecimento fosse dado de um para o outro. O destino, todavia, reservava mais uma jornada em que teriam de lidar com a proximidade. Dickens é convidado a trabalhar na revista literária *Bentley's Miscellany*, pelo amigo e dono desta, Richard Bentley (1708-1782). O que ele não esperava era que Cruikshank tivesse sido escolhido por Bentley como o ilustrador oficial do periódico e que, conseqüentemente, o autor não poderia escolher com qual artista trabalharia.

As ilustrações realizadas para o romance *Oliver Twist* podem ser consideradas em dois blocos. O primeiro, onde autor e escritor trabalharam juntos, compondo as cenas, escolhendo o lugar que elas ocupariam, definindo os traços para os personagens e quais deveriam ter mais destaque. Quem ocuparia o centro da imagem e qual o cenário melhor acompanharia. O outro define-se pelo momento em que Dickens deixou Londres por alguns meses e não forneceu conteúdo escrito para que Cruikshank montasse as pranchas ou, quando lhe enviava, suspendia as reuniões, tendo parado de aceitar as sugestões do ilustrador a respeito de que decisões deveria tomar. O ápice da irritação de Dickens ocorreu quando Cruikshank propôs alterações textuais para que o conjunto do romance descrevesse melhor o cotidiano londrino.

Quando Dickens voltou de sua viagem, Cruikshank havia entregado a outra parte das ilustrações (seis delas), já prontas para impressão. No caso deste conjunto, foi o próprio artista quem gravou as placas de metal. O resultado obtido desagradou o gosto de Dickens que afirmou que Cruikshank havia criado figuras feias, que as imagens eram extremamente políticas, seguindo o modelo de suas caricaturas e que eram demasiado fortes para o romance.

Dickens solicitou que elas fossem refeitas, segundo Blanchard Jerrod (1826–1884). O pedido foi negado por Bentley, que alegou que eles não tinham tempo hábil para refazê-las e que tinham que cumprir prazo de entrega já estipulado para publicação do romance, dividido em duas edições. Do mesmo modo, Bentley tinha consciência de que seria impossível uma conciliação entre artista e autor. O impacto desta situação fica evidente nas ilustrações quando analisadas junto ao texto.

O romance foi apresentado ao público em 1837 pela revista literária *Bentley's Miscellany*, publicação direcionada a um público seletivo, considerado de alto nível de intelectualidade e, conseqüentemente, pertencentes a uma classe social distinta e mais elevada. As publicações ocorriam mensalmente, com a reunião de romances, poemas e ilustrações. A revista era uma das mais prestigiadas na época, sendo sinônimo de qualidade para as produções que a compunham, incluído os artistas e autores convidados para colaborar em cada edição. Apesar de possuir um público específico de interesse, o modelo de tiragens diárias e, principalmente, as ilustrações, permitiam que o romance fosse acessado por uma população não intelectual. Como cita Cohen: “Not only expanded the world of his readers, but the number of his readers, especially among the uneducated.” (Cohen, 1980, p. 9).

Cada tiragem apresentava um capítulo de cada romance. Já os poemas eram colocados por inteiro, com intervalo de um autor para o outro, e nem todos eram acompanhados de representações visuais. O papel do artista, no caso dos romances, era fundamental para prender e manter a atenção do leitor, uma vez que as placas eram dispostas antes dos textos, mesmo que a concepção do desenho tivesse sido antecedente à descrição proposta pelo autor para seus ilustradores. A responsabilidade de se tornar fiel à descrição do personagem ou cena e, ao mesmo tempo, não antecipar nenhum conhecimento da narrativa era um trabalho dificultoso, um dos fatos, pelos quais esse não era um ofício necessariamente popular entre os artistas.

Mesmo com o grande prestígio das revistas literárias na época vitoriana, o trabalho realizado para representar ou gravar as cenas de uma obra literária não era bem pago e não constituía grande prestígio no mundo artístico formal – que se voltava para as telas e o sistema dos salões ou exposições oficiais. Como lembra Cohen (1980), as ilustrações permaneceram o que os romancistas são para os poetas: os menos prestigiados, embora, geralmente, os mais populares.

Para as edições em formato de livro, Dickens fez diversas alterações, inclusive de uma edição para outra. Essas modificações foram tanto na narrativa quanto na organização como, por exemplo, no caso do formato do *Oliver Twist* em três volumes⁸, em que ele retirou parágrafos e substituiu passagens inteiras. Como menciona Franciano Camelo (2014), o enredo de *Oliver Twist* foi sendo desenvolvido e modificado até ganhar estabilidade na impressão de 1846. A história foi bem recebida na Inglaterra, fazendo sucesso praticamente de imediato. As edições ilustradas foram as mais vendáveis. Entretanto, as tiragens diárias continuavam a ser mais lucrativas, além de garantir renda, por um maior intervalo de tempo, para o escritor, o artista e o editor. E se caso algo de errado acontecesse, ela poderia ser suspensa ou interrompida sem maiores implicações.

A CIRCULAÇÃO DE OLIVER TWIST NO BRASIL

Em uma sessão dedicada à literatura chamada *Folhetim*, o *Jornal da Tarde*, que circulava no Rio de Janeiro, apresenta ao público o romance *Oliver Twist* no sábado 23 de abril de 1870. Com a transposição do título e do nome do autor para o português – Oliveiro Twist de Carlos Dickens – foi reproduzido até o capítulo LII (*A Última Noite de Vida do Judeu*) no dia 20 de agosto de 1870. Com a interrupção abrupta da narrativa, o jornal divulgou uma nota. Por ela, os leitores ficaram sabendo que o responsável pela tradução, até então, era o famoso escritor Machado de Assis (1839-1908). Ressalta-se que o esclarecimento de Assis para interromper suas traduções aconteceu entre os capítulos XXVII e XXVIII. Logo, o jornal ainda manteve a publicação diária do folhetim por mais vinte e cinco capítulos.

Era resolução minha [de Machado], de acordo com o recado que de V. Ex. recebi, por intermédio de nosso comum amigo, o doutor França, esperar a chegada do Sr. Oliveira para nos entendermos todos três a respeito do trabalho que faço para o *Jornal da Tarde* como tradutor do folhetim. Nisto atendia eu à consideração devida para com os dignos proprietários do *Jornal da Tarde*. — Sobreveio, porém, uma circunstância que me obriga a modificar aquela resolução, e dizer a V. Ex., que não posso continuar a traduzir o folhetim, como

8 Segundo Jane R. Cohen era tradicional que as ficções da época fossem publicadas em três volumes.

até agora fazia. Não querendo pôr embaraços ao Jornal da Tarde, continuarei a tradução até sábado, 18. (Sousa, 1955, p. 452 *apud* Lísias, 2002, p. 16.)

A editora Hedra lançou uma nova edição de *Oliver Twist* em 2002 que retoma as traduções de Machado de Assis, concluindo a versão pelo trabalho do escritor Ricardo Lísias (1975-). Na sinopse, Lísias explica quais foram os critérios para continuar o trabalho e quais os cuidados foram necessários, afinal, a responsabilidade de prosseguir com a composição de um dos maiores escritores brasileiros era, e é, enorme. Além das traduções realizadas por Machado de Assis, Lísias utiliza como contribuição a transposição executada por Antônio Ruas, que foi elaborada do original em inglês para o português.

Outra diferença entre os autores citados é que Assis optou por uma maior liberdade, incluindo seu estilo, tão reconhecível, na forma da narrativa. Retirou trechos que achava longos demais ou simplesmente reduziu parágrafos em que Dickens se prolongava demasiado nas descrições ou naquelas em que a realidade de Oliver aparecia muito dura. Ajustou o texto optando por frases pequenas que sintetizassem o conteúdo. Como menciona Lísias: “Os cortes realizados por Machado também são notáveis: às vezes, uma frase ou um parágrafo traduz toda uma página de Charles Dickens. Não é difícil, tal a frequência com que os cortes ou condensações ocorreram, encontrar exemplos” e “Massa nota que Machado evita passagens muito crueis e reduz, muitas vezes, a violência do texto de Dickens, às vezes cortando alguns trechos, outras suavizando-os.” (Lísias, 2002, p. 15, 17).

Antônio Ruas, por outro lado, seguiu fielmente a escrita original, deixando, inclusive, os dialetos populares que Dickens usou para caracterizar seus personagens. Ficou conhecido por realizar uma tradução mais “comportada”, algo mais próxima do original. Na versão de Lísias, este autor-tradutor acrescenta algumas comparações para que tenhamos a percepção de como as predileções de cada um interferem na leitura:

Outras vezes, contudo, Machado parece — como aliás sempre lhe foi característico — preciosista com a linguagem e cunha expressões verdadeiramente brilhantes como o irônico ‘empresário de enterros’, descoberto para traduzir ‘*undertaker*’. Antônio Ruas preferiu o correto ‘agente funerário’, perdendo assim certa matriz cômica que a expressão poderia carregar. (Lísias, 2002, p. 18).

A circulação do romance é um tema altamente estudado, em diversas circunstâncias distintas, incluindo as especificidades de cada tradução e de seus tradutores. Esses estudos, no entanto, recaem sobre os aspectos literários ou gramaticais, sobre as particularidades de Charles Dickens ou de Machado de Assis, ou como elas funcionam juntas. Contudo, esses detalhes relativos especificamente ao processo da tradução – similar no contexto brasileiro ou internacional – não serão aprofundados neste artigo, pois o foco da presente análise recai sobre como as gravuras de George Cruikshank são introduzidas nesse contexto. Ainda assim, é importante ponderar sobre os elementos constitutivos das traduções e de seus caminhos, pois elas demonstram uma ligação direta entre Inglaterra, França e Brasil, ligação essa que também recai sobre as ilustrações.

Com o êxito de *Oliver Twist*, os franceses realizaram uma tradução quase que simultaneamente ao lançamento da primeira edição em formato de livro, em 1838⁹. É fato considerável para pensarmos a circulação, descrita acima, uma vez que a referida tradução de *Oliver Twist* para o *Jornal da Tarde* foi elaborada a partir da versão francesa escrita por Alfred Gérardin (1841-1905) em uma tradução, essa sim, diretamente do inglês¹⁰. Essa edição não possuía ilustrações e foi elaborada antes das últimas modificações no enredo feitas por Dickens.

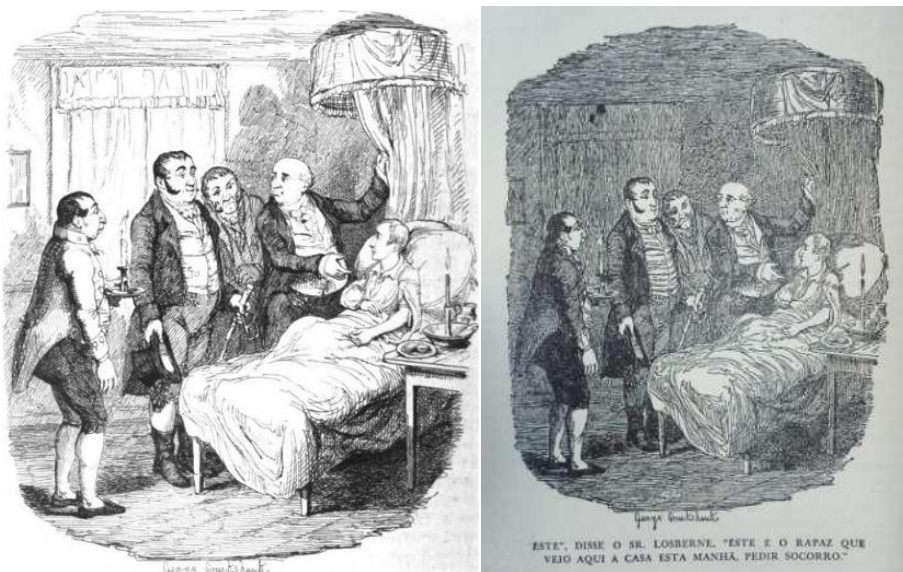
A segunda edição do romance – sem ser aquela que foi publicada em formato de *folhetim* –, efetuada pela editora Melhoramentos (195?), é a primeira a exibir as gravuras de Cruikshank no Brasil. Os traços finos da composição são visíveis apesar da condição de impressão mais escura do que as que saíram na revista *Bentley's Miscellany*. Igualmente, percebemos que algumas partes foram preenchidas com linhas adicionais que não aparecem nas ilustrações originais, o que possivelmente está relacionado às técnicas

9 Dicken produziu um total de cinco edições, incluindo modificações: *Boz issue of Oliver Twist: or, the Parish Boy's Progress*, em 1838; *A New Edition, Revised and Corrected*, *The Adventures of Oliver Twist*; or, *The Parish Boy's Progress*, em 1846; *Cheap Edition, The Adventures of Oliver Twist*, em 1850; *Library edition, The Adventures of Oliver Twist*, em 1858; *Charles Dickens Edition, The Adventures of Oliver Twist*, em 1867.

10 Indicamos a leitura das dissertações: *Oliver Twist no Brasil: A tradução do Antissemitismo de Machado de Assis a Will Eisner* de Robert Eli Salem (2013) e *Machado de Assis e a (re) escrita de Oliver Twist* de Franciano Camelo (2014). Ambos se aprofundam na circulação das traduções e no papel intermediário da França, Salem, inclusive, aborda as ilustrações para as traduções do romance, incluindo as de Cruikshank, e as posteriores em território brasileiro.

de impressão distintas utilizadas nas respectivas tiragens, bem como sua interferência no tipo de papel empregado em cada caso. Constatase que essa substituição faz com que o jogo entre luz e sombra explorado pelo artista não seja tão nítido na edição da Melhoramentos e que a composição perca um pouco de sua harmonia (figura 4 e 5).

Figura 4 e 5. Comparação entre a ilustração original e a mesma ilustração na tiragem da edição brasileira.



Cruikshank, George. Figura 4: 1830, Gravura. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0316-219, nº: 1859,0316.219 e Figura 5: Gravura, 195?. Foto da edição Melhoramentos.

A França ganha um papel de destaque na investigação da circulação de Cruikshank entre Inglaterra e Brasil, assim como ocorreria com muitos artistas do período, principalmente, quando avaliamos este fenômeno na perspectiva do livro ilustrado. Os franceses realizavam traduções dos clássicos ingleses com um intervalo de tempo muito curto¹¹ em relação a seu lançamento e, com frequência, eram essas edições que chegavam ao Brasil. Sandra

11 Não entraremos em questões de mérito das traduções que são, por diversas vezes, questionadas em relação à qualidade.

Guardini T. Vasconcelos (2002) fez um levantamento dos romances ingleses que circulavam no Brasil no século XIX no qual pode-se notar como muitas das edições estão, originalmente, em francês, fato relacionado ao contexto brasileiro, sobretudo no quesito político¹².

No período em que se localizam as referidas primeiras edições do *Oliver Twist* na Europa, o Brasil não contava com uma produção gráfica plenamente desenvolvida e algumas edições brasileiras eram levadas para serem montadas na França, e, nesse processo, as ilustrações eram inseridas na edição que, portanto, voltava já pronta. A produção gráfica no país começou a ter maior investimento e um desenvolvimento mais efetivo por volta da metade do século XIX, mas, ainda assim, as composições ficaram voltadas, prioritariamente, para folhetins e periódicos. Como lembra Salem:

Até os grandes escritores brasileiros, como Machado de Assis e José de Alencar, tiveram seus livros publicados e impressos ou na França, nas matrizes dos livreiros franceses que dominaram o comércio do livro no Brasil, como a Garnier; ou em Portugal pelas filiais e firmas associadas dessas mesmas empresas. (Salem, 2013, p. 52)

Segundo informações da editora Melhoramentos, quando foram comprados os direitos de tradução e publicação de *Oliver Twist*, estes já incluíam as ilustrações. Entretanto, até o presente momento, não foi possível responder questões importantes sobre o processo pelo qual elas foram impressas, quais as dificuldades encaradas, se a ordem dos desenhos segue o modelo original ou se optaram por mudanças, entre outros detalhes que a equipe atual da Melhoramentos não possui¹³. Contudo, podemos assegurar que as ilustrações presentes na edição da Melhoramentos são percebidas como importantes nas edições brasileiras que se seguiram, como Salem cita:

A influência das figuras de Cruikshank sobre o público leitor e os re-criadores de *Oliver Twist* nos séculos seguintes, tem sido fundamental para se estabelecerem as imagens de Fagin. E, talvez mais importante ainda den-

12 Nas teses indicadas sobre tradução esse contexto também é descrito.

13 Na época em que a pesquisa foi elaborada, 2019, entramos em contato com a editora Melhoramentos averiguando quais informações eles possuíam e foi transmitido que, na atual sede, não consta nenhum documento a respeito da edição. Eles possuem apenas os comprovantes do direito de compra do romance para publicação. Em uma nova tentativa obtivemos a mesma resposta, que eles não possuem informações específicas sobre a elaboração da edição.

tro do nosso contexto, que abrange adaptações infantis e quadrinhos, essas primeiras ilustrações ajudaram a estabelecer, até os dias de hoje, uma tradição de ilustrar as obras de Dickens e de preservá-las como manifestações de uma época específica, a Vitoriana. (Salem, 2013, p. 94,95)

DIFERENÇAS E APONTAMENTOS DAS ILUSTRAÇÕES INGLESAS E BRASILEIRAS: TRAÇOS E RASCUNHOS CRIANDO UM PERCURSO.

As pranchas que contém as ilustrações de Cruikshank para o *Oliver Twist*, podem ser divididas em duas partes, para ressaltar diferenças na composição. Como citado anteriormente, a primeira parte foi elaborada com a existência de um diálogo prévio entre artista e autor e a segunda parte, que compreende as últimas seis gravuras, foi realizada durante um período de ausência de Dickens. É durante a publicação das últimas que a briga entre artista e autor atinge seu auge. Os desenhos tiveram como base cartas com os trechos que deveriam ser transpostos às imagens, sem anotações detalhadas sobre escolhas específicas ou de como interpretá-las, maneira que Cruikshank sempre detestou, por não possibilitar a conversa direta com o escritor. Junto a isto, Cruikshank tinha criado uma certa aversão pelo modo como Dickens vinha considerando a relação com ele, e, por conseguinte, aproveitou da situação do afastamento do autor para atuar com mais liberdade e elaborar os desenhos a seu modo.

As cenas representadas nem sempre estão localizadas, se acompanharmos estritamente o trecho da narrativa selecionado. Geralmente, elas se encontram na página anterior ou posterior à indicada, mas são assistidas por legendas que deixam distinto o episódio representado. Essas não são visíveis nas primeiras tiragens, sendo um processo acrescentado subsequentemente. A assinatura do artista sempre é colocada no centro inferior do desenho. Bem localizadas, os leitores não ficam muito tempo sem localizá-las e fruí-las. Estão dispostas nos ápices do enredo, com a exibição dos indivíduos mais instigantes. Enquanto Dickens queria representações de todos os personagens, Cruikshank se dedicava apenas aos “não íntegros”, sendo desleixado quando precisava desenhar um personagem de caráter mais distinto.

Extremamente detalhista, Cruikshank emprega minúcias que tornam o ambiente reconstruído na ilustração muito verossímil, nele distinguindo-se claramente as fisionomias dos personagens e suas expressões,

que são realçadas na composição. Consegue-se, inclusive, ler as manchetes dos jornais ou os letreiros das vitrines apresentados em desenho ou objetos menores como velas, retratos, cachimbos, jarros com flores, relógios, entre outras miudezas que tornam uma configuração de miniatura. Há, também, um perceptível cuidado ao desenhar o vestuário das figuras, fazendo com que, através de determinadas características, seja possível, por exemplo, reconhecer a qual classe social o personagem pertence. Como relatado, Cruikshank possuía diversos cadernos de estudos, e não é diferente para o caso de *Oliver Twist*. É possível acompanhar o seu processo de criação através dos diversos rascunhos que ele elaborou e que estão disponíveis nos acervos do *British Museum* e *Victoria and Albert Museum*, como destacamos nos exemplos das figuras 6 e 7.

Figura 6. Rascunho para capa de uma das edições de *Oliver Twist*.



Cruikshank, George. *Oliver waited on by the Bow Street Runners*, 1838-46, Lápis sobre papel. Disponível no Victoria and Albert Museum: Prints & Drawings Study Room, level E, case I, shelf 96, 9995O.

Figura 7. Estudo de personagens.



Cruikshank, George. 1838-46, Lápis sobre papel. Disponível no Victoria and Albert Museum: Prints & Drawings Study Room, level E, case I, shelf 96, 9995B.

Da primeira etapa de desenhos, pode-se analisar a troca de correspondências entre artista e autor, registrando tanto as solicitações como as descrições. Isto pode ser visualizado nos recortes: “My Dear Sir, – Can you let me have a subject for the second Plate? The first is in progress. By the way, would you like to see the Drawing? I can spare it for an hour or two if you will send for it.” (Cruikshank, *Pilgrim*, I, 353 apud Vogler, 1973-74, p. 71) ou: “My Dear Cruikshank’. I have described a small kettle for one of the fire – a small black teapot on the table with a little tray & so forth – and a two ounce tin tea cannister. Also a shawl hanging up – and the cat & Kittens before the fire.” (Dickens, *Pilgrim*, I, 353 apud Vogler, 1973-74, p. 71). O segundo trecho com a descrição de Dickens possibilita supor o acompanhamento do processo criativo de Cruikshank e das diferenças nas tiragens da gravura, como demonstrado nas imagens a seguir¹⁴:

14 Não colocamos a versão da gravura na edição original pois ela não está mais disponível para uso, como esclarecido no site do *British Museum*, mas colocamos o link de acesso, no qual ela

Figura 8. Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers.



Cruikshank, George. *Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers*, 1838-46, lápis sobre papel. Disponível no *Victoria and Albert Museum*: Prints & Drawings Study Room, level E, case I, shelf 96, 9995F.

Figura 9. Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers.



Cruikshank, George. *Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers*, 1838-46, aquarela sobre papel. Coleção particular: Coleção Lordprice. Disponível em: <https://www.alamy.it/foto-immagine-oliver-twist-signor-bumble-e-onorevole-corney-prendendo-te-illustrazione-originale-da-george-cruikshank-per-il-romanzo-di-dickens-del-1837-1839-21750798.html>, acesso em set. de 2024.

pode ser visualizada. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-1111-2788, acesso setembro de 2024.

Figura 10. Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers.



Cruikshank, George. *Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers*, 195?. Gravura.

Para além da correspondência trocada, Cruikshank tinha uma gama de estudos de personagens, que ele realizou durante sua juventude, muito antes de conhecer Dickens, e que se enquadravam ou se assemelhavam aos personagens que o escritor descrevia nos enredos de *Oliver Twist*. Um dos conjuntos que Cruikshank menciona ter sido elaborado em momento anterior ao de sua relação com Dickens, e que ele efetivamente utiliza para representar o personagem *Oliver*, é nomeado “*The Life of a London Thief*”¹⁵. Outro personagem que Cruikshank baseia em seus estudos anteriores é *Fagin (the Jew)*. Fagin foi o personagem mais redesenhado por Cruikshank, o que causou mais controvérsia, e a gravura do romance que fez mais sucesso. É uma das representações que Dickens considera “demasiado” para o enredo. Foi elaborada com extrema liberdade por Cruikshank que, ignorando as orientações de Dickens, une duas cenas do romance numa só imagem.

15 As composições datam de 1824 a 1857 e podem ser visualizadas no acervo dedicado ao artista no *British Museum*.

Também é a principal fonte da discussão levantada especificamente pela ação de Cruikshank¹⁶.

A questão mais importante do desentendimento de Cruikshank e Dickens, derivado da relação conturbada aqui descrita, foi que Cruikshank pleiteia ter uma autoria, vista na realidade por ele como uma coautoria, no enredo de *Oliver Twist*. Porém, quando esta afirmação é feita, o contexto já era outro: Cruikshank estava em idade avançada e Charles Dickens, já falecido, era um escritor renomado, profundamente identificado com o século XIX.

A questão da autoria dos personagens e, conseqüentemente, de um certo desfecho na narrativa não acontece só no caso do romance de Dickens, mas com diversos escritores com os quais o artista trabalhou, justamente porque, para ele, o conceito de criação não era individual e sim a colaboração de saberes para formar o todo. Um exemplo é o do editor e escritor William Harrison, em que as declarações de Cruikshank sobre como ele trabalhou com os escritores, oferecendo rascunhos que funcionaram como base para a narrativa ou em sua composição. Isto ocorreria através de diálogos pessoais e em acordo, o que parece ser confirmado pelas cartas que Cruikshank e Harrison trocaram enquanto constituíam a história. Essa questão é extremamente complexa e com pormenores que não cabem neste artigo, mas que compõem a pesquisa do qual ele deriva.

Vogler e Cruikshank (1973) concluíram que Cruikshank ilustrou 863 livros e realizou 700 caricaturas, sem mencionar os rascunhos, que Dickens escreveu apenas dois deles e que, portanto, essa desavença é uma parte insignificante na carreira de ambos e que, até o surgimento de novos documentos que comprovem uma “verdade”, ela deve ser deixada de lado. Todavia, essa complexa relação ofuscou, na prática, os estudos e o interesse por George Cruikshank durante muito tempo, ficando o ilustrador à sombra do prestígio de Dickens. O desconhecimento da obra de Cruikshank não deve prevalecer. As circunstâncias, agora, voltam a mudar, abrindo espaços para pesquisas que abordem sua longa produção artística.

16 Salem (2013), que estuda o Antissemitismo nas traduções de Machado de Assis e Will Eisner, usa as ilustrações para exemplificar a visão pejorativa dos judeus na época vitoriana, ressaltando como as ilustrações para *Oliver Twist* demonstram visualmente essa opinião. Isto é sobremaneira evidenciado nas ilustrações de Cruikshank por suas similaridades com suas caricaturas, que, por sua natureza, são extremamente políticas. Baseando uma ilustração para o romance numa caricatura preexistente, Cruikshank teria amplificado a controvérsia ao superpor estes vocabulários visuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ilustrações possibilitam diversas vertentes de investigação. No presente artigo, assim como na pesquisa na qual ele se insere, a análise parte do objeto – no caso os desenhos de Cruikshank para a edição de *Oliver Twist* – abrange os temas que estão diretamente ligados a este artista visual, ao seu processo de criação e à circulação e divulgação de seu trabalho. Esta pluralidade de abordagens complementam-se, do mesmo modo que ilustração e narrativa se complementam, determinando uma natural interdisciplinaridade e demonstrando a singularidade que envolve essa relação entre texto e imagem.

As primeiras publicações ilustradas de *Oliver Twist* foram organizadas em duas edições. Nelas, o nome de Cruikshank aparecia junto ao de Dickens. Como mencionado, o nome de Cruikshank ocupava, até mesmo, um lugar de destaque na capa. Com o desentendimento ocorrido na parte final da produção para o periódico em que o romance fora originalmente publicado, o nome do Cruikshank foi retirado, pelo autor, das capas das novas edições. Da mesma maneira, deixou de ser mencionado quando o assunto de *Oliver Twist* era abordado, não apenas no que fosse relativo às ilustrações, mas, também, nas adaptações que se inspiraram em sua produção. Posteriormente, diversas versões ilustradas do romance foram publicadas, algumas contando com as imagens criadas por Cruikshank. O final do século XX e início do XXI conheceu um interesse renovado pelo livro ilustrado e novos investimentos em livros infantis, ilustrados e em animações. Isto trouxe as ilustrações de Cruikshank novamente para posição de destaque, permanecendo toda a questão do conflito com Dickens adormecido. Assim, recupera-se um artista que havia permanecido relativamente eclipsado.

O mundo literário e o da ilustração pareciam o lugar perfeito para o florescimento da imaginação, âmbito no qual diferentes expressões se misturassem, sem distinção. Todavia essa não é sempre a realidade. Como em outras situações, uma “caixinha” não pode ser usada para catalogar a ação de Cruikshank ou Dickens. Ressalto que cada caso é particular e que os moldes analíticos não servem para todos os casos. Deve-se ter a atenção para ressignificá-los de acordo com o objeto escolhido e o cuidado de compreender contexto e fatores que não estão direta e exclusivamente ligados à produção dos desenhos que debatemos, mas que interferiram diretamente na produção

final de um objeto que é texto literário-folhetim-livro acompanhado por ilustrações criadas para ele ao mesmo tempo.

Um objeto conta uma história, história essa que envolve todos esses pequenos detalhes expostos: da vida e relação dos artistas/autores aos cenários que representa e às circulações de desenhos e imagens gravadas e impressas. Mesmo que o processo de sua interpretação se mostre complexo e, por vezes, cansativo, investigar as interações de literatura e a imagem sempre oferecerão um conforto a quem se dispuser a enfrentar o desafio. Separadas já garantem experiências únicas, juntas intensifica-se esse sentimento. Desta forma, termino convidando-os a ler um livro ilustrado.

REFERÊNCIAS

- Camelo, F. (2014). Um romance, duas traduções: no rastro de Oliver Twist. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 7(1), 43-61.
- Cohen, J. R., & Rabb, J. M. (1980). *Charles Dickens and his original illustrators*. Ohio State University Press.
- Wall, E. (2012). *A lebre com olhos de âmbar*. Editora Intrínseca.
- Dickens, C. (195?). *Oliver Twist*. Editora Melhoramentos.
- Dickens, C., Ainsworth, W. H., & Smith, A. (1837). *Bentley's Miscellany*. Richard Bentley, New Burlington Street.
- Harthan, J. (1981). *The history of the illustrated book: the Western tradition*. Thames and Hudson.
- Harvey, J. (1973). George Cruikshank: A Master of the Poetic Use of Line, *Princeton University Library Chronicle*, 35(1-2), 129-55.
- James, L. (1973). An Artist in Time: George Cruikshank in Three Eras. *The Princeton University Library Chronicle*, 35(1/2), 157-168.

Jerrold, B. (1882). *The Life of George Cruikshank*. Chatto and Windus.

Lísias, R. (2002). Apresentação. In Dickens, C. *Oliver Twist* (pp. 11-21). Hedra.

Salem, R. E. (2013). *Oliver Twist no Brasil: a tradução do antissemitismo de Machado de Assis a Will Eisner*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia].

Vasconcelos, S. G. T. (2002). *A formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)*. Unicamp. <https://www2.iel.unicamp.br/webdocs/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>

Vogler, R. A., & Cruikshank, G. (1973). Cruikshank and Dickens: A Reassessment of the role of the Artist and the Author. *The Princeton University Library Chronicle*, 35(1/2), 61-91.

**DA BAIA DE CAVALO AO LUGAR DE OBJETO DE ESTUDO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O
ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE GEORGE CHALMERS.**

***FROM HORSE STALL TO OBJECT OF STUDY:
CONSIDERATIONS ON
GEORGE CHALMERS' PHOTOBOOK***

Renata Oliveira Caetano¹

Fernando Antônio Cardoso Leite²

RESUMO: O presente artigo versa sobre um álbum fotográfico que pertenceu ao minerador e empreendedor inglês George Chalmers. Temos como objetivo realizar uma apresentação descritiva do material, apontando suas principais características e possíveis narrativas por ele engendradas. Utilizamos como abordagem metodológica, a análise de imagens por comparação, cruzando dados da vida do inglês com as fotografias. Ao final, temos como resultado o aprofundamento da materialidade do álbum buscando romper o silêncio que se impõe sobre as imagens depois que seus donos não se encontram mais entre nós, nos deixando sem pistas sobre os critérios de seleção e organização de tal objeto. Concluímos, no entanto, que ele ainda suscita mais perguntas do que respostas e demanda estudo para adquirir mais camadas interpretativas.

Palavras-chave: Álbum Fotográfico; George Chalmers; Fotografias do cotidiano.

1 Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UERJ/ 2017). É professora de Artes Visuais do Colégio de Aplicação João XXIII e do Programa de Pós-Graduação em História – ICH da Universidade Federal de Juiz de Fora. renata.caetano@ufjf.br.

2 Mestre História pelo Programa de Pós-Graduação em História (UFJF/ 2024). Especialista em História da Cultura e da Arte (UFMG/ 2005). Graduado em História com bacharelado e licenciatura pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH/ 2004). Atualmente é professor de História da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais. ferard.leite@gmail.com.

ABSTRACT: This article is about a photo album that belonged to the English miner and entrepreneur George Chalmers. Our aim is to give a descriptive presentation of the material, pointing out its main characteristics and the possible narratives it generates. As a methodological approach, we used image analysis by comparison, cross-referencing data from the Englishman's life with the photographs. In the end, we were able to delve deeper into the materiality of the album, attempting to break the silence imposed on the images after their owners are no longer with us, leaving us with no clues as to the criteria for selecting and organizing such an object. We concluded, however, that it still raises more questions than answers and requires further study in order to acquire more layers of interpretation.

Keywords: Photograph album; George Chalmers; everyday photographs.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo apresentar as principais características de um álbum fotográfico que pertenceu ao minerador e empreendedor inglês George Chalmers (1857-1928). Ele foi assunto de uma Dissertação de Mestrado³, defendida em agosto de 2024. No entanto, observamos que muito ainda pode e deve ser feito para ampliar a compreensão acerca de tal objeto.

Neste texto, pretendemos abordar o assunto a partir de um ponto de vista diferente daquele da Dissertação. Lá, foi adotada uma perspectiva metodológica que partiu da figura de Chalmers para analisar algumas das imagens agrupadas no álbum. Aqui, pretendemos retomar a materialidade do objeto em si, apresentando um pouco de sua história e de suas principais características de forma mais comparativa e descritiva.

Contudo, achamos pertinente iniciar nosso percurso indicando algumas dificuldades para se trabalhar com tal tipo de objeto. O processo de pesquisa, nos fez chegar a este álbum em 2022. Ele foi visto pessoalmente uma única vez, ainda sob o forte impacto do encontro. Posteriormente, a família

3 LEITE (2024).

que detém posse do objeto, decidiu levá-lo para Brasília, onde se encontra até o presente momento.

Foram muitas conversas no sentido de registrar a importância material daquele conjunto fotográfico, demandando a oportunidade de revê-lo pessoalmente mais uma vez. No entanto, a família decidiu contratar um fotógrafo e realizar o registro imagético das páginas do álbum, sempre fotografadas em duplas das referidas páginas. Também foram feitos registros individuais das fotografias que compõem a encadernação⁴. Apesar da boa qualidade dos registros, sabemos que muito se perde quando tal documentação não é feita por profissionais ou instituições especializadas e efetivamente preparadas para lidar com esse tipo de objeto.

Destacamos isso logo no início de nosso texto para deixar claro que as análises aqui feitas são baseadas nesses registros, sendo sempre tratados assim ao longo do texto. É necessário advertir que tais imagens podem não ter mantido a fidelidade absoluta ao objeto analisado, pois nos faltam alguns parâmetros para que tenhamos uma noção exata de alguns elementos constituintes do álbum. Por mais irrelevantes que possam parecer aos olhos leigos, para pesquisadores, todo e qualquer pequeno detalhe pode determinar impressões e inferências sobre o conteúdo analítico que se faz de um objeto de estudo.

De todo modo, acreditamos ser importante, neste estágio da pesquisa, proceder à apresentação formal do material para a comunidade acadêmica das investigações, tal e qual o acessamos. Fazemos isso levando em consideração sua unicidade em relação a tudo o que se conhece sobre o inglês George Chalmers e sua atuação em Congonhas do Sabará, hoje, a cidade de Nova Lima, localizada em Minas Gerais.

O ÁLBUM DESCOBERTO

Conforme apresentamos em nossa introdução, pretendemos fazer uma breve reflexão sobre um conjunto de fotografias agrupadas em um álbum. No entanto, não se trata de quaisquer fotografias. Vemos, fixados no papel, imagens do cotidiano de George Chalmers, inglês que viveu no Brasil

4 Os registros imagéticos que veremos, foram realizados pelo fotógrafo Naum John dos Santos na residência de Raquel Jones, em Brasília, em meados de 2022.

entre 1884 e 1928, e que foi o responsável por reerguer a Mina do Morro Velho, onde hoje fica Nova Lima.

Sabe-se que, ao longo de alguns anos, a Mina havia sofrido um incêndio, uma enchente e um desmoronamento. Como gestor, ao invés de encerrar as atividades de extração naquele local, Chalmers decidiu fazer uso da tecnologia industrial inglesa e transformou a extração aurífera da St. John d'El Rey Mining Company na maior da América do Sul. Nos jornais da época, o Superintendente era tratado como um homem de poder, atuante no campo do empreendedorismo e cuja autoridade, qualificação técnica, científica e administrativa eram notáveis.

Com o passar dos anos, a figura lendária do inglês foi se consolidando por meio de biografias feitas por diversas pessoas, boa parte delas da região de Nova Lima. Aqui, salientamos uma matéria publicada no jornal "Estado de Minas", na qual Moraes⁵ (1983) destacou como o trabalho era algo importante para o inglês.

Segundo o autor, Chalmers se levantava às seis da manhã, acompanhava todos os setores em atividade e a construção dos novos empreendimentos, circulando por 40 km em fiscalização. O texto ainda aponta que, certa vez, mesmo com a perna quebrada, Chalmers teria trabalhado em uma maca da empresa, indicando um grande compromisso com seu ofício. Tal situação teria contado com um registro fotográfico, conforme podemos verificar na Fig. 1:

5 Eles construíram Minas. George Chalmers um inglês de vontade de ferro constrói uma mina de ouro. O Estado de Minas, Belo Horizonte.

Figura 1. Autor desconhecido, George Chalmers acamado visitando a obra no Rio de Peixe, sem data.



Fonte: TRAVASSOS, 2012. Universidade do Texas (EUA);
Acervo Nettie Lee Benson Collection.

Tomamos tal elemento como ponto de partida, pois esta imagem traz consigo duas questões fundamentais que nos levam ao nosso objeto de interesse. A primeira delas tem relação com a peculiaridade da situação captada pelas lentes do fotógrafo, algo que nos indica que Chalmers gostava de ter os mais variados momentos de sua vida registrados. Sabe-se da existência de coleções de fotografias feitas a partir do final do XIX, essencialmente sobre o cotidiano de trabalho do inglês na Mina do Morro Velho e de seus empreendimentos na *Saint John Del Rey Mining Company*. Este acervo encontra-se nos arquivos da *Nettie Lee Benson*, em Austin, na Universidade do Texas.

No entanto, aqui chegamos ao segundo ponto de interesse relacionado às imagens fotográficas que envolvem Chalmers, direta ou indiretamente. Em Nova Lima circulavam relatos de que alguns álbuns de fotografias do Superintendente teriam ficado no Brasil. Em busca por mais informações sobre esse material, foram ouvidos os descendentes de ingleses que tra-

balharam na empresa e permaneceram na cidade. Com isso, encontramos Ricardo Salgado Guimarães, médico, memorialista e ex-diretor do Hospital do Morro Velho.

Guimarães é neto do engenheiro químico inglês, Harold Jones, que foi amigo de George Chalmers. Apesar disso, sua proximidade com a família Chalmers aconteceu porque seu pai tinha um sítio ao lado da fazenda do inglês. Portanto, quando Guimarães era pequeno, conheceu Alexander, um dos filhos de George Chalmers, e, a partir disso, ficou amigo de Bill, filho de Alexander. Ricardo, então, teria recebido do neto do George Chalmers, a doação de quatro álbuns de fotografias. Em seu relato, o médico ainda registra a existência de um quinto álbum, sendo este de tamanho menor, que ele encontrou abandonado no Hospital do Morro Velho.

Ainda segundo Guimarães, ele doou para o Centro de Memória da AngloGold Ashanti⁶ o álbum menor e um daqueles que recebeu de Bill Chalmers. A partir de tal depoimento, buscamos ter acesso ao material no Centro de Memória, contudo não nos foi dado nenhum retorno sobre o assunto. Seguindo o relato do médico, ele teria dado os outros três álbuns de presente para seu tio, Cecil Jones ex-prefeito de Nova Lima e ex-superintendente da Morro Velho.

Após o falecimento de Cecil Jones, em 1992, Guimarães destacou que nunca mais teve acesso à coleção de fotografias. Diante do relato do médico, consultamos Edgard Jones, empresário, bisneto de Harold Jones e sobrinho de Cecil Jones. Durante um tempo, ele expôs alguns objetos antigos em um velho galpão da casa de campo da família⁷. Ali, encontrava-se uma encadernação desgastada, que, ao ser manuseada, mostrou ser, provavelmente, um dos três álbuns, citados por Guimarães em seu relato.

O que chama a atenção, neste material, é que, ao repassar as páginas, acessamos imagens não somente de trabalho, referentes ao cotidiano do inglês, como tantas outras já conhecidas. Vemos, ao contrário, um pouco mais da vida e dos gostos pessoais de George Chalmers, principalmente no Brasil,

6 “Localizado em Nova Lima, o Centro de Memória ocupa um casarão do século XVIII, de mais de 1.200 m², que abriga quase 65 mil itens, entre objetos, livros, fotos e documentos. Ele é um dos principais espaços de preservação da história da mineração de ouro no país.”. Recuperado em 15 de setembro, 2024, de <https://www.anglogoldashanti.com.br/anglogold-ashanti-celebra-30-anos-do-centro-de-memoria-com-evento-sobre-patrimonio-cultural/>

7 A residência é localizada defronte à Mata do Jambreiro, abaixo da Serra do Curral, em Nova Lima.

onde ele viveu durante muitos anos. Ao mesmo tempo, percebemos que não basta repassar o conteúdo deste material sem observá-lo criteriosamente. Portanto, na sequência deste texto, apresentaremos suas principais características, elencando algumas de suas páginas, por amostragem.

DESCORTINANDO O ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE GEORGE CHALMERS

Em um artigo escrito por Santos e Albuquerque⁸ (2019), tomamos consciência das agruras pelos quais pesquisadores podem passar ao se enveredar pelos caminhos labirínticos que se tornam os álbuns fotográficos familiares ao longo dos anos. Sua materialidade, muitas vezes corroída pelo tempo, guarda informações que foram importantes para alguém no passado. No entanto, depois que essas pessoas se vão, como podemos acessar o contexto e as informações que levaram à tomada, seleção e organização daquelas fotografias?

No início de nosso texto, registramos a dificuldade para chegar a um dos álbuns de George Chalmers, que ficou no Brasil. Passada a euforia por ter conseguido encontrá-lo e contornar as dificuldades para acessar um deles, nos deparamos com a forma silenciosa com a qual as páginas deste álbum descoberto testificam os fatos da vida, as relações e critérios de quem as organizou e as guardou.

Os irmãos Edgard e Raquel Jones, herdeiros do álbum, não sabem com detalhes como a coleção de fotos chegou ao seio da família. Inclusive, desconheciam os fatos relatados por Ricardo Guimarães. Segundo eles, originalmente, o álbum estava entre os guardados de seu falecido tio, Cecil Jones. Após a morte de Cecil, Judith Jones, mãe de Edgard e Raquel, teria ordenado que o álbum de fotografia fosse levado para a casa de campo da família, onde foi encontrado durante o processo de pesquisa. Raquel Jones indicou, em depoimento, que descobriu o álbum ao revirar objetos antigos, esqueci-

8 Álbuns fotográficos familiares e sua transição do âmbito privado para o público: o papel dos processos e produtos arquivísticos. 4º Colóquio em Organização, Acesso e Apropriação da Informação e do Conhecimento. 23 a 23 de agosto de 2019, pp. 247-264. Recuperado em 10 agosto, 2024, de <https://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/coaic2019/coaic2019/paper/viewFile/640/447>

dos em uma baía de cavalos no sítio de sua família, o que explica, em grande parte, seu atual estado de conservação⁹.

Para Santos e Albuquerque (2019, p. 248), a série de especificidades deste tipo de documento histórico, “faz do álbum fotográfico familiar uma documentação diferenciada, sobre a qual não há extensa bibliografia e estudos”. Assim como elas, compreendemos que um álbum como esse guarda uma série de narrativas criadas no ato de sua configuração, nexos que faziam sentido para quem selecionou e organizou as imagens, seguindo critérios próprios. No artigo mencionado, as autoras ainda apontam para estudos de distintos textos que demarcam, entre 1860 e 1880, um momento para a ampliação da produção e coleção de fotografias. A partir daí, a consequente necessidade de encontrar locais para guardá-las, fez surgir inicialmente cadernos para o acondicionamento de retratos e, posteriormente, os álbuns.

A encadernação do álbum descoberto de George Chalmers guarda algumas dessas características. O objeto mede 44 centímetros de comprimento, por 30 centímetros de altura e 9 centímetros de profundidade. Observando a capa e a contracapa, pensamos ser possível que elas sejam feitas de algum tipo de papelão, assim como notamos que são encapadas, possivelmente, com um tecido ou papel preto com uma sutil padronagem em alto relevo de pequenas e delicadas flores e cupidos.

Para além disso, há ainda um acabamento preto liso na lateral esquerda, verticalmente, assim como há dois triângulos feitos do mesmo material nas extremidades à direita. Mesmo pelo registro, é visível como o álbum está gasto, principalmente na lombada, apresentada à direita na Fig. 2.

9 É provável que o álbum tenha chegado ao sítio em 2013 e tenha ficado abandonado na baía até 2022.

Figura 2. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Vistas da lateral inferior, capa e lombada.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

A folha de rosto (Fig. 3), que dá o acabamento interno à capa no início e no final do álbum, é composta por um papel marmorizado dividido em duas partes. Entre elas, há uma dobra, feita de uma tira acastanhada, provavelmente, de tecido. No início do álbum, essa área apresenta avarias e manchas, especialmente na parte inferior. Há, também, rasgos no papel marmorizado, principalmente na parte central e inferior, à esquerda. Observando essa mancha em outras dobras internas da encadernação, inferimos que o álbum deve ter tido contato com algum tipo de líquido, o que deteriorou e manchou justamente aqueles pontos. Ainda notamos que, em toda a área do acabamento interno do início do álbum, há buracos que registram o ataque de traças.

Infelizmente, por ora, não foi possível datar com precisão o objeto, levando-se em consideração que não identificamos nenhuma inscrição que delimite uma data de início e de final para a elaboração deste conjunto. Há,

ainda, a percepção de que as fotografias não seguem uma ordem cronológica, algo que dificulta a possibilidade de realização de uma datação. Sabemos, por algumas inscrições presentes em poucas fotos, que temos imagens de 1903 e 1909 (Fig. 4). Apesar de cogitarmos um longo período de existência para o álbum, também não sabemos concretamente por quantas modificações ele passou e nem quantas mãos o manusearam.

Figura 3. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Acabamento interno da capa no início, à esquerda, e ao final do álbum, à direita.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Figura 4. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Detalhe de uma das fotografias das páginas 13 (à esquerda) e 56 (à direita).



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Imaginando que ele tenha se mantido próximo daquilo que foi originalmente, não podemos perder de vista que o “álbum não é passivo [...] seu papel é propor uma determinada visão, sistematizar as imagens e construir sentidos através de hierarquias” (Santos & Albuquerque, 2019, p. 252). Sendo assim, acessamos 154 fotografias, organizadas em 62 páginas¹⁰, que nos contam um pouco mais sobre o que potencialmente era importante para George Chalmers. Não somente naquilo que diz respeito ao trabalho, mas também à sua vida. Contudo, que tipo de imagem poderia estar articulada nas páginas amareladas do álbum descoberto?

CONHECENDO AS PÁGINAS DO ÁLBUM

Leite¹¹ (1993), destaca que muito acredita-se no poder da imagem, de comunicar seu sentido direta e imediatamente. No entanto, a autora demonstra que esta foi uma das primeiras contradições observadas em seu processo investigativo sobre registros fotográficos guardados em álbuns de pessoas anônimas. Ainda segundo Leite (1993, p. 15) “após uma leitura superficial de conteúdo, a fotografia se tornava opaca e silenciosa.”

Assim como ela, nos deparamos com uma grande contradição: ao mesmo tempo que acessávamos um objeto absolutamente novo sobre a vida de George Chalmers, nos deparamos com o silêncio das imagens. Pesquisar tal objeto nos deixou com mais perguntas do que com respostas, no entanto, decidimos aqui fazer uma aproximação com a materialidade de suas páginas para tentar, de alguma forma, indicar possíveis percursos narrativos propostos por quem organizou estas imagens.

Partindo de dados mais técnicos, a primeira observação que trazemos diz respeito à quantidade de fotografias afixadas nas duplas de páginas. Repassando cada registro oferecido pela família, observamos que, logo após a folha de rosto, já temos duas páginas com 4 fotografias e isso será um padrão até as páginas 39 e 40, onde começam a aparecer organizações com mais ima-

10 Não tivemos acesso a um dos registros que, possivelmente, corresponde às páginas 5 e 6 do álbum. Imaginamos isso, pois, seguindo os registros das fotografias individuais, disponibilizadas pelo fotógrafo, notamos haver 4 que não constavam em nenhuma das páginas ao qual tivemos acesso. Solicitamos tanto ao profissional responsável quanto à família e, até o momento, não obtivemos retorno.

11 Retratos de Família: leitura da Fotografia Histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

gens. Sendo assim, contamos 21 duplas de páginas com 4 imagens, ao passo que o arranjo com número diferente disso acontece em 10 duplas de páginas, apresentando o mínimo de 3 e o máximo de 12 imagens, conforme podemos ver na Fig. 5.

Figura 5. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 61 e 62, com o menor número de fotografias por dupla de páginas e Páginas 45 e 46, com o maior número de fotografias por dupla de páginas do álbum.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Sobre a orientação das imagens, observamos uma predominância de imagens na posição horizontal, totalizando 122 fotografias do álbum. As outras 32 estão orientadas na vertical e, na maioria das vezes, são dispostas na página de forma que seja necessário virar a encadernação para vê-las adequadamente. Novamente levando em consideração as duplas de páginas, temos 17 registros com fotografias somente na horizontal, 13 com imagens na horizontal e na vertical e apenas 01 com imagens somente na vertical, como podemos verificar na Fig. 6.

Este conjunto, especificamente, traz inscrições. É importante destacar que não há legendas que nos ajudem a compreender o contexto de tomada das fotografias, assim como falta algo que nos dê informações mais detalhadas sobre o motivo pelo qual foram realizadas. Somando-se às inscrições de datas, anteriormente apresentadas na Fig. 04, temos apenas três imagens que contam com uma espécie de legenda. Uma delas já foi apresentada, justamente na Fig. 4 e, além da data, apresenta a seguinte inscrição, que

possivelmente faz referência ao peso do cachorro apresentado na imagem: “POM. JULY 12th 1903. WEIGHT 6 ½ lbs”.

Já a imagem que segue na parte inferior da página 56, à direita na Fig. 06, apresenta escrito no canto à direita, a seguinte frase: “*Lyme Regis, from Charmouth Road. W. 3984*”. No alto, à esquerda, vemos o número 3, manuscrito (Fig. 7). Cogitamos ser um cartão-postal ou algum tipo de reprodução, trazida da Inglaterra.

Figura 6. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 55 e 56, único conjunto do álbum com imagens somente na vertical.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Figura 7. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Detalhe das inscrições que constam na fotografia apresentada na página 56 do álbum.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Na maior imagem da página 49, temos uma ocorrência semelhante, sendo esta legendada e assinada. No canto inferior esquerdo, lemos a seguinte inscrição: “Rio – Floresta brasileira”. No canto inferior direito, segue escrito: “Marc Ferrez – Rio de Janeiro”, conforme podemos verificar na Fig. 8:

Figura 8. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 51 e 52 e o detalhe das inscrições que constam na maior imagem da página 49, à esquerda.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Uma das grandes lacunas desse processo de pesquisa gravitou em torno da autoria das fotografias, algo sobre o qual pouco avançamos. As únicas imagens nas quais encontramos assinatura é esta de Marc Ferrez, pos-

sivelmente uma reprodução ou cartão-postal, e a sequência de oito fotografias de G. Pinto¹².

Percebemos que elas começam a aparecer na página 52, estando uma delas localizada na parte inferior, à direita (Fig. 8). Depois disso, aparecem dispostas nas páginas 53, 54, 55 e 56 (Fig. 9). Elas apresentam uma paisagem desmatada e compõem parte de um conjunto numerado que, no entanto, é apresentado fora da ordem. Na página 52 vemos a imagem de número 2. Já nas páginas 53 e 54, vemos as de número 11 e 9, à esquerda, e 05 e 03, à direita. Nas páginas 55 e 56, à esquerda temos as de número 08 e 14 e à direita temos no alto a fotografia de número 19.

Figura 9. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 53 e 54 e Páginas 55 e 56 (anteriormente apresentada na Fig 06) agrupamento de fotografias de G. Pinto.



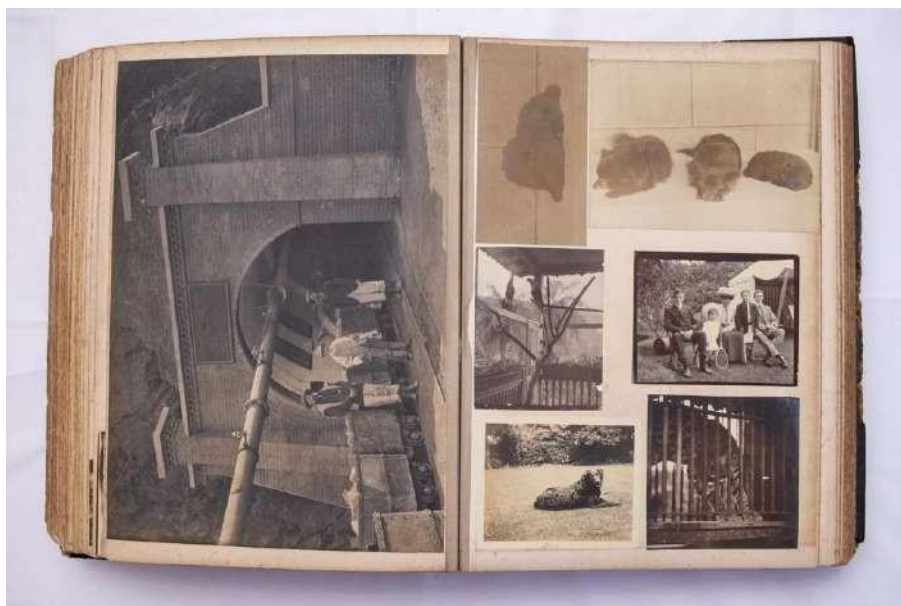
Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

No que tange ao formato das imagens, o padrão retangular que ocupa pouco menos do que a metade da lauda, está presente em 24 duplas de páginas, sendo este o tipo mais comum do álbum. Nas outras 07 duplas de páginas, encontramos formatos variados, sendo que a ocorrência deles também acontece a partir das páginas 39 e 40 e vai até as páginas 51 e 52. Os formatos diferenciados voltam a aparecer somente nas seis últimas pági-

12 Os únicos elementos que levantamos sobre G. Pinto, vieram a partir de Celso Travassos Gomes, fotógrafo novalimense, e de Ricardo Salgado Guimarães, sendo ele um fotógrafo português que trabalhou em Nova Lima na época em que George Chalmers era superintendente do Morro Velho. Celso Travassos ainda afirmou que foi esse português que ensinou seu avô Carlos Vitor Gomes a fazer fotografias.

nas do álbum, indo da 57 até a 62. Há uma variação entre 4 e 7 formatos diferentes nas laudas, sendo que na Fig. 10, destacamos justamente um exemplo deste último.

Figura 10. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 49 e 50, com sete formatos diferentes.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

SOBRE OS PRINCIPAIS ASSUNTOS DO ÁLBUM

Pensamos ser muito provável que a organização deste álbum tenha sido feita, em sua maior parte, pelo próprio George Chalmers, ou por alguém muito próximo dele. Vemos, ao longo das 62 páginas, um desfile de temas que fazem parte do universo de interesses, manifestado pelo inglês publicamente ou em âmbito privado, como em cartas para pessoas de sua família.

Observando as duplas de páginas, percebemos que, em ordem alfabética, os principais assuntos do álbum são: Animais (cachorros); Animais presos; Animais soltos; Casa (ambiente externo); Casa (ambiente interno); Família; Objetos; Paisagem (com intervenção humana e com presença de pessoas); Paisagem (com intervenção humana e sem presença de pessoas); Pai-

sagem (sem intervenção humana e com presença de pessoas); Paisagem (sem intervenção humana e sem presença de pessoas); Registros de caça; Registros de pescaria; Retratos posados (Chalmers); Retratos posados (grupo); Retratos posados (individual); Trabalho.

A paisagem é a temática que mais aparece nas imagens. No entanto, é preciso observar o atravessamento de assuntos em diversas fotografias. Apesar de a dupla de temas estabelecida entre paisagem e trabalho parecer concentrar mais a atenção na seleção das imagens, vemos as atividades de lazer abrir e encerrar o álbum. Na Fig. 11, podemos ver esses dois registros aproximados e notamos como a abertura do álbum é dedicada aos cachorros, sendo que, em três dessas imagens, aparece também um homem negro que, conforme veremos mais adiante, é um personagem com alguma recorrência no conjunto de imagens. Já as últimas páginas são voltadas ao que parece ser um passeio de barco, com pessoas de difícil identificação, pela distância e pelo fato de que este conjunto de imagens já sofre com a ação do tempo, estando em piores condições do que as primeiras fotografias do álbum.

Figura 11. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 01 e 02, à esquerda; Páginas 61 e 62, à direita (anteriormente apresentada na Fig. 05). Respectivamente as primeiras e as últimas páginas utilizadas do álbum.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Notamos que, por três vezes, é adotado algo que compreendemos como um critério para a entrada de determinado assunto. Ele é introduzido em uma página, por meio de uma única imagem que difere das demais ali afixadas. Nas duas páginas seguintes o assunto daquela única imagem é reto-

mado em todas as fotografias ali afixadas. Esse é o caso da página 3 e 4 (Fig. 12) que segue mostrando uma raça específica de cães, inicialmente apresentados em uma única imagem na lauda anterior, como podemos conferir na parte inferior da página 02, à esquerda na Fig. 11.

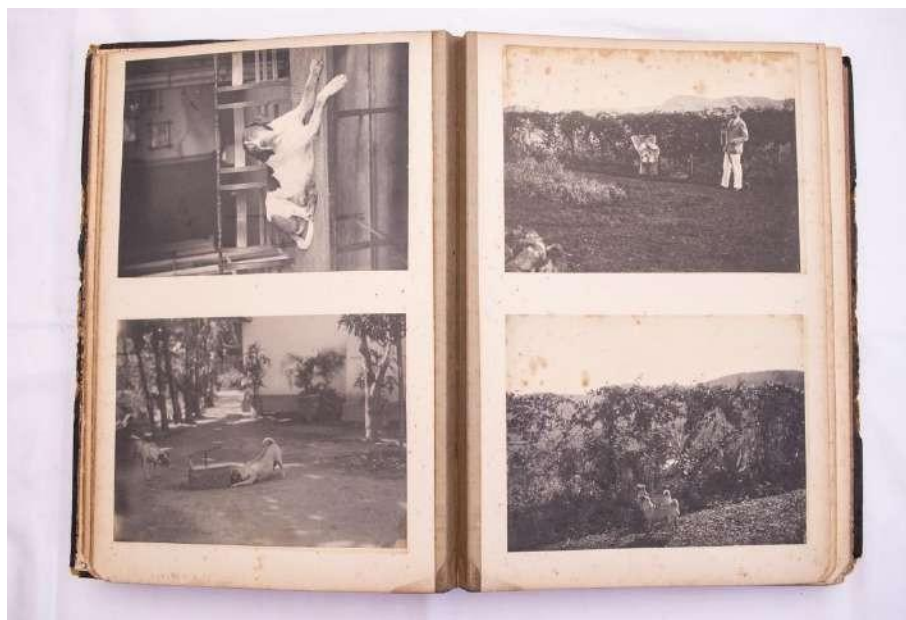
Figura 12. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 03 e 04.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Os cachorros de diferentes raças e tamanhos têm 6 páginas exclusivas no álbum, mas surgem em outros momentos, dividindo espaço com diferentes temáticas. Para se ter uma ideia da importância do tema, nas duas primeiras imagens de George Chalmers no álbum os cães também estão presentes. Na segunda fotografia em que vemos o inglês, ele aparece dividindo espaço com outras três fotos de cachorros. Mas esta imagem não está deslocada naquele contexto, pois ele e seu filho seguram cães de menor porte, como podemos verificar na Fig. 13:

Figura 13. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 07 e 08. Registro da segunda aparição da imagem de Chalmers no álbum, no canto superior, à direita.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

O inglês aparece claramente em 26 fotografias do álbum. Aqui, vale o registro da primeira e da última imagem dele, vistas respectivamente nas páginas 05 e 58. Em sua primeira imagem, à esquerda na Fig. 14, vemos novamente os cães junto dele e a demarcação evidente de sua figura como exímio caçador, haja vista a apresentação dos abates realizados por ele e por outros homens, não identificados, que o acompanham na imagem. Toda a composição da fotografia reforça sua centralidade, como líder e referência para aquele grupo de pessoas e animais.

Em contraste com esta narrativa, sua última imagem no álbum, à direita na Fig. 14, nos mostra um Chalmers jovem, também centralizado na fotografia, segurando um animal, que parece ser um filhote de javali. O interesse aparentemente contraditório nos dias de hoje por fixar sua imagem junto a animais vivos e mortos, está totalmente adequado ao padrão referen-

cial de um homem inglês do final do século XIX, que não perdeu suas conexões e raízes, ainda que tenha vivido tanto tempo no Brasil.

Figura 14. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Fotografias que registram a primeira e a última aparição de George Chalmers no álbum, nas páginas 05 e 58, respectivamente.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Isso pode ser facilmente confirmado quando notamos que, para além do contexto familiar, suas imagens mais significativas têm relação com as duas coisas que aparentemente ele mais gostava de fazer: caçar e pescar. Como já vimos, as imagens são marcadas pela postura ativa e pelo claro orgulho ao executar tais atividades, como podemos também conferir na Fig. 15. Nas imagens de caça, chama a atenção a presença de seu filho, que supomos ser Alexander. O menino, ainda criança, é visto em algumas situações, acompanhando o pai e o grupo de homens também registrados nos retratos posados.

Em seu ímpeto pela manutenção de um padrão cultural inglês, em terras brasileiras, fica não só evidente que ele não queria perder suas raízes, conforme já observamos, mas também não pretendia deixar que seus filhos as perdessem. Por isso, reafirma, por meio de imagens fotográficas, não somente a cultura, mas também a visualidade inglesa, vista nas obras de distintos artistas como John Constable (1776-1837), Edwin H. Landseer (1802-1873) e Francis Grant (1803-1878).

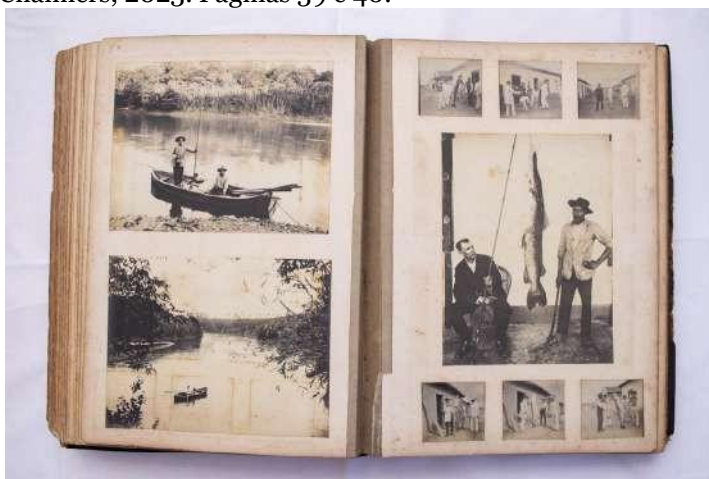
Figura 15. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 15 e 16 à esquerda; Páginas 41 e 42 à direita.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Aqui, achamos pertinente destacar que as imagens de pesca apresentadas à direita na Fig. 15, são a continuação evidente de um conjunto narrativo. Muito possivelmente as páginas 39, 40, 41 e 42 contam a história que vai desde a pesca no rio até a da chegada deste grande peixe a alguma localidade próxima à fazenda do inglês. Na Fig. 16, vemos o início dessa narrativa e reparamos como as imagens menores, na página à direita, perfazem todo um cortejo do peixe passando pelas mãos de várias pessoas.

Figura 16. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 39 e 40.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Outro conjunto narrativo considerável diz respeito ao processo de construção de uma grande tubulação. São oito páginas dedicadas à passagem deste grande tubo de metal por várias localidades, sendo que a maioria das imagens apenas registram o resultado do trabalho, como podemos ver à esquerda na Fig.17. Destacam-se neste conjunto, as páginas 11 e 12, onde vemos, no alto, na página à direita, homens negros trabalhando na construção da tubulação.

Esta sequência começa, portanto, nas páginas 11 e 12 e depois volta a aparecer nas páginas 23, 24, 25, 26, 27 e 28. Na página 23, vista na dupla à esquerda da Fig. 17, vemos Chalmers quase ao centro da imagem, demarcando o lugar onde a tubulação acaba. Dali, vemos jorrar a água, muito possivelmente conforme o previsto no projeto que coordenou. Neste caso, a fotografia surge como elemento fundamental para demarcar a efetividade de sua gerência.

Figura 17. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 11 e 12 e páginas 23 e 24.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Apesar de não aparecerem totalmente em sequência, esse conjunto reforça a percepção do uso do álbum como uma espécie de diário, que registra diversos elementos da vida de George Chalmers. No entanto, nem sempre as imagens nos parecem ter algum nexo evidente. Por comparação, observamos em dois registros o contraste que atua no agrupamento dos conjuntos. Nas páginas 17 e 18, à esquerda da Fig. 18, a natureza parece ser o elemento que centraliza a seleção das quatro imagens, formando um grupo bem coeso entre si.

Já nas páginas 35 e 36, há um arranjo de 4 imagens com 4 temas diferentes. À esquerda: um registro da Casa Grande¹³ e a miniatura de um veleiro. À direita, um retrato coletivo de um grupo de homens e mulheres negros acompanhados por três homens brancos e uma paisagem que nos apresenta uma linha do horizonte em um provável pôr do sol. Somente apoiados em nossas observações, foi impossível compreender qual teria sido o critério para reunir essas quatro imagens. E esse silêncio relativo às fotografias ainda se mantém.

Confirmando algo que notamos anteriormente, a sequência de imagens aparentemente aleatórias se inicia na página anterior, conforme podemos verificar na Fig. 19. À esquerda, temos novamente Chalmers, seu filho e um homem, que ainda não foi identificado, em um acampamento, caçando. À direita, vemos a imagem de um casal no alto e de uma árvore, na parte inferior. Aos nossos olhos, de fato, não há uma conexão evidente, mas a presença de pessoas negras, nos faz perceber um outro potencial debate para este álbum.

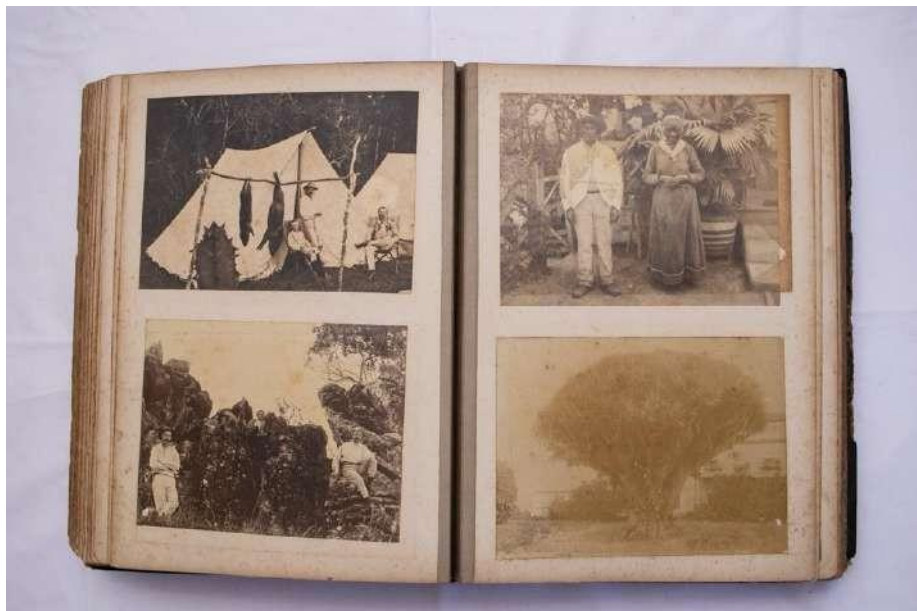
13 A Casa Grande foi construída em meados do século XVIII, a pedido dos pais do Padre Freitas, e serviu como residência da família Chalmers por um bom tempo. Ela é um elemento simbólico de singular valor histórico. Hoje o local é o Centro de Memória da AngloGold Ashanti.

Figura 18. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. À esquerda: Páginas 19 e 20; À direita: páginas 37 e 38.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Figura 19. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Páginas 35 e 36.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Não podemos deixar de observar o peso dos 388 anos de escravidão que atravessam nossa história. Ao mesmo tempo, é relevante que Chalmers tenha chegado ao Brasil em 1884, alguns anos antes da assinatura da Lei Áurea e 13 anos após a Lei do Ventre Livre. A mão de obra negra é evidente em muitas imagens do álbum e isso nos leva a pensar sobre qual tipo de relação o inglês estabelecia com essas pessoas, em tese, alforriadas. Elas teriam as mesmas condições de trabalho, concedido aos empregados brancos?

Aqui, voltamos ao ponto destacado no início do texto, indicando que o silêncio destas imagens suscita mais perguntas do que respostas. Por ora, não temos como apresentar um detalhamento aprofundado sobre o assunto, mas gostaríamos de destacar o casal, que aparece na fotografia no alto, à direita da Fig. 19. Nos confrontamos com o rosto de duas pessoas que, assim como tantas outras, tiveram suas histórias negadas pelos registros oficiais. E é curioso como, na organização das imagens, eles aparecem ao lado de fotografias importantes de George Chalmers, o que nos leva a cogitar que fossem pessoas de extrema confiança do inglês.

Levantamos esta possibilidade, considerando que este senhor aparece em outras quatro imagens do álbum, três delas posicionadas nas duas páginas iniciais, apresentadas na Fig. 11. Ali, ele é o possível cuidador dos cachorros e assim como na fotografia da página 09, sua estatura serve como parâmetro para dimensionar o tamanho do grande peixe recém-pescado. A única imagem em que ele aparece, enquanto individualidade de pessoa retratada, é a que se encontra na página 36 (Fig. 19).

Figura 19 (recorte, última imagem à direita): Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. Senhor que aparece de forma recorrente no álbum, aqui visto nas fotografias das páginas 02, 09 e 36.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Ainda no âmbito dos retratos posados, encerramos nosso percurso, destacando a presença de conjuntos inteiros dedicados à família do inglês. Duas dessas páginas já foram apresentadas na Fig. 05, concentrando 12 fotografias que parecem ter sido realizadas na Inglaterra. No entanto, é interessante como, quase chegando no final do álbum, temos quatro páginas voltadas

a uma espécie de organização de imagens dos integrantes da família (Fig. 20), ainda que outros assuntos apareçam nestas mesmas laudas.

Figura 20. Naum John dos Santos Almeida, Registro fotográfico do álbum de George Chalmers, 2023. À esquerda: Páginas 57 e 58; À direita: páginas 59 e 60.



Fonte: Imagens cedidas pela Família Jones.

Na sequência das páginas 57 e 58, vemos a imagem de uma mulher que cremos ser Eleonor Tyacke, segunda esposa de Chalmers. Ao lado dela há a fotografia do inglês com seus dois filhos ainda jovens. Há também, alguns registros de George Chalmers jovem e dos cães, visivelmente sua grande paixão. O que, para nós, destoa neste conjunto é a imagem da onça pintada abatida. Algo que não parece dialogar com a escolha das demais fotos. Especulamos se esta imagem não teria entrado ali, apenas pelo formato, como recurso compositivo.

Já nas páginas 59 e 60, vemos uma área menos ocupada, havendo apenas 5 imagens pequenas nas duas laudas. No alto, à esquerda, há uma jovem em duas fotografias de formato oval. Acreditamos que seja Augusta Maria Tyacke, a primeira mulher de Chalmers. Logo abaixo dessas duas

imagens, vemos um retrato de Alexander Chalmers, o filho que mais aparece nas imagens, acompanhando George em suas atividades cotidianas. À direita, vemos uma foto um pouco maior de William Chalmers, o outro filho do inglês. Aqui, a imagem que, para nós soa desconexa, parece ser este retrato de um grupo de pessoas, onde há muitas crianças acompanhadas por alguns adultos ao fundo. Até o momento, não foi possível identificar nenhuma das pessoas que compõem este retrato.

Ao seguir adiante, as três fotografias do suposto passeio de barco, anteriormente apresentadas nas Fig. 05 e 11, ocupam uma das laudas daquela dupla de páginas. A página 62 é composta apenas pelas marcas, do contato das fotografias com o papel. Algumas páginas ainda constam na encadernação sem nenhuma imagem, o que nos leva a imaginar que este álbum foi encerrado não pela vontade de seu organizador, mas pela força do tempo, que fez o objeto cair em esquecimento durante tantos anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, nos dedicamos a observar a materialidade do álbum de fotografias de George Chalmers, localizado na cidade de Nova Lima, em processo de pesquisa realizado em 2022. Tal abordagem foi desenvolvida especialmente para este artigo e não consta na Dissertação que estudou pela primeira vez o álbum. Aqui, tivemos a intenção de apresentá-lo de forma mais detalhada, atentando tanto para questões técnicas quanto para possíveis narrativas a partir da forma como as imagens estão organizadas.

Ao fazê-lo, não pretendíamos chegar a conclusões definitivas. Conforme afirmamos ao longo do material, por ora, tal álbum nos suscita mais perguntas do que respostas. Contudo, utilizando uma metodologia de análise de imagens por comparação, esperamos ter apontado os principais pontos deste conjunto de imagens.

Trata-se de um assunto fascinante e que ainda demandará muitas pesquisas para tentar desvendar as camadas que compõem um objeto tão rico e desafiador. Com isso, esperamos não somente ter registrado o encontro de tal material, mas também ter dado o tratamento historiográfico que tal fonte merece.

REFERÊNCIAS

Leite, F. A. C. (2024). *O Álbum de fotografias do inglês George Chalmers: memórias e lembranças no tempo do Morro Velho*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora]. Repositório da Universidade de Juiz de Fora. <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/17845>

Leite, M. M. (1993). *Retratos de Família: leitura da Fotografia Histórica*. Editora da Universidade de São Paulo.

Moraes, F. (1983, 18 de agosto). Eles construíram Minas. George Chalmers um inglês de vontade de ferro constrói uma mina de ouro. O Estado de Minas, Belo Horizonte.

Santos, C. R., & Albuquerque, A. C. (2019). *Álbuns fotográficos familiares e sua transição do âmbito privado para o público: o papel dos processos e produtos arquivísticos* [Conferência]. 4º Colóquio em Organização, Acesso e Apropriação da Informação e do Conhecimento, Londrina, PR, Brasil. <https://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/coaic2019/coaic2019/paper/viewFile/640/447>

ESTRATÉGIAS GEOPOLÍTICAS NAS ARTES: O BRITISH COUNCIL E A REPRESENTAÇÃO BRITÂNICA NAS BIENAS DE VENEZA E DE SÃO PAULO (ANOS 1950-1960)

GEOPOLITICAL STRATEGIES IN THE ARTS: THE BRITISH COUNCIL AND BRITISH REPRESENTATION AT THE VENICE AND SÃO PAULO BIENNIALS (1950S-1960S)

Maria de Fátima Morethy Couto
Professora Titular – Unicamp¹

RESUMO: Este artigo relaciona-se a Projeto Temático desenvolvido com apoio da Fapesp (Processo 2022/12333-3) e que tem como propósito mapear e analisar as mostras internacionais de artes visuais que circularam pelo Brasil e por outros países da América do Sul entre os anos de 1948 e 1978. O artigo discute o papel desempenhado pelo British Council no circuito internacional das artes dos anos 1950 e 1960, focando-se, sobretudo, nas escolhas do órgão para as representações britânicas para a Bienal de Veneza e para a Bienal de São Paulo. Procura demonstrar a articulação existente entre as seleções efetuadas para esses eventos e evidencia o sucesso das estratégias desenvolvidas pelo British Council no período.

¹ * Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É bolsista -produtividade em pesquisa do CNPq e líder dos grupos MODOS e Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra. Autora dos livros *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004), de *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsito e tensões (1950-1970)* (Ed. Unicamp, 2023), e de vários artigos e capítulos de livro sobre arte brasileira de vanguarda, arte latino-americana do século XX e abstrações do pós-guerra. <https://orcid.org/0000-0003-0561-6616>. mfmcouto@unicamp.br.

Palavras-chave: Geopolíticas nas artes visuais; British Council, Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, diplomacia cultural.

ABSTRACT: This article is related to a Thematic Project developed with support from Fapesp (Process 2022/12333-3), which aims to map and analyze the international visual arts exhibitions that circulated in Brazil and other South American countries between 1948 and 1978. The article discusses the role played by the British Council in the international art circuit of the 1950s and 1960s, focusing primarily on the choices made by the organization for the British representation at the Venice Biennale and the São Paulo Biennial. It seeks to demonstrate the connection between the selections made for these events and to highlight the achievements of the strategies developed by the British Council during that period.

Keywords: Geopolitics in the visual arts; British Council, Venice Biennial, São Paulo Biennial, cultural diplomacy.

A DIPLOMACIA CULTURAL EM CENA

Em 1951, a Grã-Bretanha participa da I Bienal de São Paulo com uma representação composta por 34 pinturas e 53 litografias de 24 artistas contemporâneos, entre eles Ben Nicholson, Graham Sutherland, Eduardo Paolozzi, Henri Moore, John Piper e Lucien Freud. À distância e em comparação com as delegações de outros países participantes do evento, essa representação, perfazendo um total de 87 obras, parece bastante significativa. Todavia, no texto de apresentação, o presidente do British Council, Ronald Adam, lamenta que a contribuição tenha sido modesta, “nem tão numerosa nem tão representativa como seria de se desejar”. Também lastima a não inclusão de peças escultóricas, “aspecto vivo e importante da arte britânica”, e que de fato vinha recebendo atenção da crítica internacional e conquistando premiações de relevo, como veremos a seguir.

Adam justifica essas lacunas pelo fato de a primeira edição da Bienal de São Paulo ter coincidido com outro importante evento cultural, o Festival da Grã-Bretanha, apoiado pelo British Council. E afirma ter incluído as litografias por sugestão de Yolanda Penteado que, como sabemos, circulara no exterior com o aval de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo),

seu marido à época, para estabelecer contatos e realizar convites em nome da organização do evento paulista. Dois gravadores britânicos receberam prêmios menores, de aquisição, na I Bienal: Prunella Clough e Robert Adams e suas litografias encontram-se hoje no acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP), que abriga um conjunto expressivo de obras de artistas britânicos que passaram pela Bienal de São Paulo. Ressalte-se que grande parte deste conjunto (31 em 42 trabalhos) é formado por obras que foram expostas na I Bienal de São Paulo e doadas naquela ocasião.

Eric Newton, crítico de arte britânico, veio ao Brasil acompanhando a representação de seu país e integrou o júri de premiação da edição inaugural da Bienal de São Paulo. Em seguida, publicou uma longa resenha no *Art News* relatando suas impressões sobre a cidade de São Paulo, seus mecenas, seus recém-fundados museus e, evidentemente, sobre os prêmios da Bienal. A seu ver, o Brasil, também nas artes, queria se manter atualizado, mas não tinha ainda certeza dos critérios a adotar. Embora criticasse o interesse excessivo pela arte abstrata na mostra, Newton demonstrou contentamento com a representação da Grã-Bretanha e com os prêmios obtidos.

Minha impressão pessoal, como membro do júri internacional que se reuniu uma semana antes da abertura da Bienal de São Paulo para atribuição dos prêmios, é de que o teste brasileiro de modernidade é simplista demais. As pinturas românticas ou de gênero são automaticamente vistas com desconfiança. A arte abstrata tende a receber simpatia devido à sua categoria, e não ao seu mérito. Percebia-se que, ao conceder muitos de seus prêmios, o júri evitava riscos e que, diante da obsessão pela abstração, românticos delicados como [Médard] Tytgat ou românticos surrealistas como [Paul] Delvaux estavam praticamente excluídos da competição; que Graham Sutherland e [John] Craxton – ambos bem representados na seção inglesa – foram incompreendidos pela mesma razão; e que a preponderância da pintura abstrata nas delegações italiana, suíça e alemã atraiu mais atenção do que realmente merecia. Ao conceder o principal prêmio de pintura ao pintor francês [Roger] Chastel, por uma obra não figurativa charmosa e de bom gosto, o júri tomou uma decisão sensata, em vez de corajosa.

Mas o Brasil é um país jovem, e a Bienal de São Paulo é seu mais recente experimento. [...] A contribuição britânica, naturalmente prejudicada pelas exigências do ano do festival e pela consequente relutância das autoridades em permitir que nossas melhores obras contemporâneas saíssem do país, foi modesta, mas boa. Em particular, o conjunto britânico de

litografias em cores causou uma pequena sensação e ganhou dois prêmios de quatro na seção de gravuras. Prunella Clough e Robert Adams ocuparam facilmente o segundo e o terceiro lugares, depois que o primeiro prêmio foi para o italiano [Giuseppe] Viviani. O British Council, de cujo acervo provinha a seção britânica, cumpriu sua verdadeira função em São Paulo. Sua estrutura funcionou de maneira suave e eficiente.²

Figura 1. Júri internacional de premiação da 1ª Bienal. Com Jan van As (Holanda), Eric Newton (Reino Unido), René D'Harnoncourt (EUA), Marco Valsecchi (Itália), Jacques Lassaigue (França) e Sérgio Milliet (Brasil). Crédito Peter Scheier. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



2 Newton, E. (1951). Report from Brazil. *Art News and Review*, 3 (22).

A organização da I Bienal de São Paulo se deu em um meio tensionado, e até mesmo dividido. Sua implementação só se tornou possível em função de uma conjunção de fatores de ordem sociopolítico-cultural, em que se destacam a emergência de um novo tipo de mecenato no Brasil, especificamente em São Paulo, proveniente da indústria e dos meios de comunicação de massa, e sua competição por capital simbólico e status cultural. Figura-chave na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição responsável pela realização das primeiras bienais, Ciccillo Matarazzo contou com o apoio decisivo de autoridades políticas da época, de intelectuais envolvidos no projeto de modernização cultural paulistano, e com a articulação internacional promovida por sua esposa, Yolanda Penteado. Em seu livro de memórias, Penteado relata algumas de suas muitas passagens pela Europa dedicadas ao “assunto bienal” e seus encontros com embaixadores, diretores de museu e personalidades do mundo da política e da cultura, tais como André Malraux, em Paris, Giulio Andreotti, em Roma, e Émile Langui em Bruxelas. Penteado assim relembra sua passagem pela Grã-Bretanha:

Meu último passo foi a Grã-Bretanha, onde mantive entendimentos na sede do British Council, com a diretora da Comissão de Belas-Artes, Mrs. Lilian Somerville. Ela selecionou um interessante grupo de obras que reuniam Ben Nicholson, W. Sickert, Graham Sutherland, Paolozzi, Willam Scott, entre outros. Fiquei admirando muito Mrs. Somerville. Sempre nos víamos quando voltava a Londres. O meu trabalho para a Bienal estava terminado na Europa.³

Somerville foi diretora do Departamento de Artes Visuais do British Council de 1948 a 1970 e sua atuação foi decisiva para a difusão da arte britânica no exterior durante esses anos, bem como para a formação da coleção de artes do British Council. Somerville estudou na Slade School of Art e se juntou ao British Council no início da guerra, em 1941, atuando primeiramente como professora e em seguida como organizadora de exposições de arte em nome dos governos aliados até ocupar posição de liderança no órgão e coordenar uma agenda de eventos bastante elaborada e conectada entre si. “Ela se tornou a força motriz por trás da representação britânica em Veneza pelos próximos vinte anos e, de fato, uma força dentro da própria Biennale”, afirma Clive Philpot na introdução do livro *Britain at the Venice Biennale*,

3 Penteado, Y. (1976). *Tudo em cor de rosa*. São Paulo: Ed. da autora, p. 181.

1895-1995.⁴ Ademais, ela foi uma das poucas mulheres do período a ser comissária (principal ou assistente) e membro do júri de mostras internacionais de grande repercussão, em um circuito eminentemente masculino, dominado por homens brancos. No caso da Bienal de São Paulo, ela foi comissária da representação da Grã-Bretanha em quatro edições do evento, (1955, 1963, 1965 e 1969), além de ter integrado o júri de premiação em 1963 e 1965.

O British Council foi criado em 1934 com o objetivo de desenvolver laços culturais mais próximos com outros países, atuando em uma fronteira ambígua entre relações culturais e propaganda no intuito de influir na opinião pública internacional e criar vínculos políticos e comerciais. Como aponta Alice Byrne,

a primeira missão do Conselho foi a da expansão cultural do Reino Unido visando elevar o prestígio britânico no cenário internacional e, assim, conquistar apoio para sua política externa; mas também lhe foi atribuída uma missão aparentemente idealista: promover relações culturais recíprocas que tendiam a relações internas mais harmoniosas. Infelizmente, a rápida deterioração do clima internacional deixou pouco espaço para projetos verdadeiramente recíprocos.⁵

Entre suas missões, estavam a difusão de obras literárias e de periódicos britânicos, a expansão do ensino da língua inglesa, o envio de conferencistas, intelectuais ou exposições para o exterior, e o acolhimento de estudantes estrangeiros no Reino Unido.

O British Council agia na América Latina desde 1935. Em 1941, estabeleceu escritório no Rio de Janeiro, como um dos elos da campanha de propaganda contra o nazifascismo, mas foi em 1945, por decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas, que o órgão iniciou oficialmente suas atividades no Brasil. Nos anos 1950, o British Council impulsionou a cooperação científica e cultural entre o Brasil e o Reino Unido por meio da concessão de bolsas de estudos, em diferentes áreas do conhecimento, ou por convites para que brasileiros pudessem conhecer instituições britânicas. Do mesmo modo, apoiou a vinda de pesquisadores britânicos para a América do Sul para minis-

4 Bowness, S., & Phillpot, C. (1995). Introduction. *Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*. London: British Council, p. 11.

5 Byrne, A. (2018). Propagande culturelle ou relations culturelles ? La mission ambiguë du British Council, 1934-1954. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2, 5.

trar conferências e palestras ou realizar visitas técnicas e estabelecer conexões mais longevas.

No campo das artes e da cultura, as primeiras ações do British Council no Brasil datam de 1946, quando o órgão apresentou no Rio de Janeiro (sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil) e em São Paulo (Ministério da Educação e Saúde) uma exposição de cenários do teatro britânico, composta por 16 maquetes de teatros, 250 ilustrações de desenhos e cenários para diferentes peças clássicas de teatro.⁶ No ano seguinte, em parceria com a Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), o British Council organizou uma exposição para celebrar o centenário das irmãs Brontë e a publicação das obras *Jane Eyre*, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Agnes Grey*.⁷

Uma das principais tarefas do Departamento de Artes Visuais do British Council, a partir de 1938,⁸ era a de selecionar os artistas que representariam o país nas grandes exposições internacionais de arte, incluindo as bienais de Veneza, São Paulo, Paris e Tóquio e a documenta de Kassel, além de organizar mostras itinerantes pelo mundo. Muitas dessas mostras itinerantes tinham origem nas representações nacionais para as bienais de arte. Esta tarefa era, nos anos 1950, realizada por um Comitê específico, liderado por Philip Hendy, então diretor da National Gallery of Art, assessorado por Lilian Somerville e por uma equipe que contava com nomes ilustres do país (diretores de museus, críticos e historiadores da arte), como Herbert Read, Clive Bell, John Rothenstein, Alan Bowness e David Thompson. Havia a proibição da participação de artistas e marchands nesse comitê, que alterou muito pouco sua composição ao longo dos anos, em parte porque inicialmente seus membros eram nomeados sem limite de tempo. A partir de 1960, seus novos integrantes passaram a ser nomeados por três anos, com possibilidade de renovação do mandato.

A estabilidade desse comitê imprimiu características específicas às seleções dos artistas britânicos para as grandes mostras internacionais realizadas no período. Por um lado, como veremos, isso permitiu uma grande articulação entre as escolhas efetuadas para esses eventos; por outro, con-

6 Ver, a esse respeito, <https://www.britishcouncil.org.br/sobre/nossa-historia>

7 *Idem*.

8 Em 1938, o British Council passa a ser o responsável pela organização da representação oficial da Grã-Bretanha na Bienal de Veneza. Vale ressaltar que o país participava do evento desde 1909, mas sem apoio do Governo. Mas em função da Segunda Guerra Mundial, foi apenas em 1948 que o British Council pode dar início às suas ações.

tribuiu para a permanência de determinados valores estéticos nas representações do país e para que outras contribuições se mantivessem à margem. Outro aspecto dessa história é evidenciado por Nancy Jachec: as disputas de fundo econômico, mas também ideológico, entre o British Council e o Foreign Office (Ministério das Relações Exteriores), que dificultava as atividades culturais do British Council ao reduzir repetidamente seu apoio financeiro ao órgão visando, segundo afirmavam, um apoio mais robusto em ações educativas. Na opinião de Jachec, “os problemas financeiros eram, na superfície, pragmáticos: um esforço do Foreign Office para economizar dinheiro. Mas eles também foram motivados por divergências mais profundas entre o British Council e o Foreign Office em relação à utilidade política de promover a cultura britânica no exterior”.⁹ Somente nos anos 1960, talvez em função das premiações obtidas nessas mostras, o Foreign Office demonstrou-se mais consciente do ganho simbólico, mas também político, propiciado pelas atividades de cunho cultural.

O BRITISH COUNCIL E A BIENAL DE VENEZA

No início dos anos 1950, as estratégias traçadas pelo British Council, tanto para Veneza como para São Paulo, concentraram-se nos escultores britânicos, com destaque para Henry Moore e, em seguida, Barbara Hepworth, mas também Kenneth Armitage, Lynn Chadwick e o jovem Eduardo Paolozzi. Lembremos que Moore e Chadwick ganharam o prêmio de melhor escultor em Veneza e que Hepworth conquistou o Grande Prêmio em São Paulo [ver Tabelas 1 e 2]. Na pintura, Graham Sutherland, Ben Nicholson, Ceri Richards, William Scott, Paul Nash, Francis Bacon e Lucien Freud foram os nomes mais apoiados pelo órgão nesse período.

No caso de Veneza, as primeiras delegações, a pedido dos organizadores do evento italiano, contrapunham obras de artistas contemporâneos a de grandes nomes do passado, como Turner, em 1948, e Constable, em 1950. Por decisão do comitê de artes do British Council, as representações da Grã-Bretanha na Bienal de Veneza, a partir de 1952, se concentraram em artistas contemporâneos. Em carta de 9 de novembro de 1951, enviada por Lilian

9 Jachec, N. (2006). The ‘New British Sculpture’ at the Venice Biennale: Europeanism and its limits. *The British Art Journal*, 7 (1), 27.

Somerville a Rodolpho Pallucchini (gestor da Biennale de 1948 a 1956), ela informa:

Na última vez, embora Constable tenha sido incluído a seu pedido expresso, essa decisão foi criticada por ter pouca relação com o restante da exposição. Na verdade, o Pavilhão Britânico foi o único a conter pinturas de antigos mestres, e houve sugestões de que estávamos com dificuldade para encontrar boas obras contemporâneas. Nosso Comitê decidiu, portanto, que, no próximo ano, além de Sutherland, serão exibidos também trabalhos de escultores mais jovens, que acreditamos ser de grande importância, embora ainda sejam pouco conhecidos no exterior.¹⁰

Na década de 1960, o British Council passa a apoiar novos artistas, que dialogavam com o modernismo internacional e seus desdobramentos no campo da arte abstrata, bem como com a pop arte (Europa e Estados Unidos). Não parecia, porém, haver interesse em promover uma arte de caráter mais contestatório, que já se fazia presente em exposições no país, talvez por conta das estratégias traçadas por Lilian Somerville e seus assessores e pelo caráter oficial das escolhas do órgão.

Herbert Read foi um dos grandes articuladores da difusão da arte moderna britânica no exterior, na função de membro do comitê do British Council para assuntos relacionados às artes, evocado anteriormente. Segundo Henry Hughes, autor de um artigo sobre o tema, no pós Segunda Guerra Read participou de quase todos os comitês de seleção das exposições internacionais do British Council, além de destacar-se, paralelamente, por suas ações junto ao Instituto de Arte Contemporânea de Londres, que fundou com Roland Penrose, em 1946, onde muitos desses artistas também apresentavam seus trabalhos. Acrescente-se que, no caso do Brasil, Read foi o autor dos textos de apresentação da delegação da Grã-Bretanha até 1957, atuando esporadicamente em seguida. Ele também fez parte do júri da II Bienal de Córdoba, Argentina, em 1962.

[Read] esteve envolvido como curador e, frequentemente, autor [de textos de apresentação], conferencista e promotor de pelo menos dez exposições do British Council, várias delas grandes e a maioria itinerantes, realizadas entre 1947 e 1953, quando foi lançada a maior parte das bases para o desenvolvimento futuro do trabalho do British Council na área de artes visuais. E

10 Carta de Lilian Somerville a Rodolpho Pallucchini, 9 nov. 1951. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Serie Paesi.

pelo resto da década de 1950, o núcleo duro de artistas escolhidos pelo órgão para figurar em inúmeras exposições internacionais, incluindo bienais e grandes exposições itinerantes de escultura britânica, restringiu-se a várias combinações dos mesmos dez nomes que Read e seus colegas haviam proposto para as Bienais de Veneza de 1948, 1950 e 1952.¹¹

Ainda na visão do autor, o British Council, já na década de 1950, gostaria de expor um número similar de pintores e de escultores, mas, apesar do respeito que haviam conquistado na Grã-Bretanha, “artistas como Ben Nicholson, Graham Sutherland, Paul Nash eram vistos por muitos críticos estrangeiros como ligeiramente defasados e incapazes de suportar comparações com seus pares franceses, que levavam os prêmios mais prestigiosos”. Já a escultura era um assunto completamente diferente, afirma Hughes:

A oportuna emergência de Henry Moore no cenário internacional – primeiro com sua retrospectiva do Museu de Arte Moderna de 1946 em Nova York e em seguida, com o prêmio obtido na Bienal de Veneza de 1948 – preencheu uma lacuna deixada pelo envelhecimento dos pioneiros associados à Escola de Paris, e criou uma abertura que seus colegas mais jovens puderam aproveitar nos anos seguintes. Melhor ainda, o notável sucesso de Moore em Paris no final de 1949, com a primeira grande exposição itinerante de sua obra organizada pelo British Council, garantiu-lhe um lugar na linha estabelecida pelos escultores do período entreguerras e conferiu-lhe legitimidade junto à crítica e ao público.¹²

Na primeira edição da Bienal de Veneza realizada no pós-guerra, em 1948, edição esta marcada pelo desejo de apagar os traços do fascismo e estreitar os laços da Itália com outros países, Henry Moore teve participação destacada no Pavilhão Britânico, com 36 esculturas, realizadas entre 1930 e 1946. Read escreveu a apresentação do catálogo, em que assinalava as origens humildes do artista, filho de um mineiro, suas filiações artísticas e sua relação com outros escultores contemporâneos. A seu ver, apenas Picasso poderia rivalizar, naquele momento, com Moore. O artista, como assinalado, conquistou o prêmio de melhor escultor no evento, consolidando uma carreira internacional de grande sucesso. A aposta do British Council para a edição seguinte da Bienal de Veneza, em 1950, foi a escultora Barbara Hepworth,

11 Hughes, H. M. (2016). The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the ‘Young British Sculptors’. In: Curtis, P., & Droth, Ms (ed.). British Sculpture Abroad, 1945–2000. *British Art Studies*, 3.

12 *Idem*.

que participou da mostra com 22 esculturas, realizadas entre 1927-1949, e 37 desenhos, mas o prêmio nessa categoria foi para o russo (radicado na França) Ossip Zadkine, enquanto o de melhor pintor foi para Henri Matisse.

Em 1952, ao lado de pinturas e guaches de Graham Sutherland e Edward Wadsworth, Read organiza uma seleção de trabalhos de oito jovens escultores britânicos (Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi e William Turnbull). Esse conjunto foi apresentado em sala à parte, sob a denominação *New Aspects of British Sculpture*, e fez sucesso junto ao público e à crítica, tornando-se uma das sensações do evento, embora o prêmio nessa categoria tenha ido para o estadunidense Alexandre Calder. É no texto de apresentação dessa mostra que Read utiliza o termo “geometria do medo” para descrever as esculturas desses artistas, em sua maioria peças executadas em bronze ou metal soldado e que representavam figuras biomórficas, contorcidas, de aparência estranha, com superfícies ásperas e irregulares, associando-as às ansiedades coletivas daqueles anos traumáticos. O termo passou a ser usado para denominar uma “escola” britânica de escultura, responsável pela regeneração da arte daquele país após a Segunda Guerra Mundial. A associação com a arte Informal, de prestígio crescente junto à crítica europeia, se fez imediatamente presente. A exposição alavancou a carreira de vários desses escultores no exterior, alguns dos quais também representariam o país na primeira documenta de Kassel, realizada em 1955.

Em 1954, a delegação da Grã-Bretanha na Bienal de Veneza foi composta por quatro artistas contemporâneos – Ben Nicholson, Francis Bacon, Lucien Freud e Ceri Richards –, além de Henry Moore. Nicholson ganha o Ulisse Prize no evento, dando início a uma série de premiações na cena internacional daqueles anos. Em 1956 ocorre nova conquista importante para a Grã-Bretanha na Bienal de Veneza, com a premiação de melhor escultor para Lynn Chadwick, apesar das apostas terem apontado Alberto Giacometti como provável vencedor. O prêmio, segundo Nancy Jachec, “não apenas garantiu a continuidade do patrocínio do governo, como também obrigou os elementos mais conservadores do British Council a aceitar a arte Informal como o estilo que a Grã-Bretanha precisava exportar para ser competitiva internacionalmente”.¹³

13 Jachec, N. (2006). The ‘New British Sculpture’ at the Venice Biennale: Europeanism and its limits. *The British Art Journal*, 7 (1), 30.

Com obras com características similares, o escultor Kenneth Armitage recebe, na Bienal de 1958, o prêmio David. E. Bright Foundation para artistas com menos de 45 anos. Tratava-se de um prêmio de prestígio pois era dedicado a jovens artistas, evitando com isso referendar os nomes já consagrados. Nessa mesma edição, Stanley William Hayter ganha, por seu trabalho gráfico, prêmio do Instituto Internacional de Arte Litúrgica, juntamente com outros nove artistas, entre eles o brasileiro Marcelo Grassmann. Também merece destaque a atribuição do Guggenheim International Award (GIA), para Nicholson, na edição inaugural do certame, em 1956. Tratava-se, na época, de um dos prêmios de maior valor monetário, previsto para ser concedido a cada dois anos pela Fundação Solomon Guggenheim para um artista cujo trabalho tivesse sido previamente selecionado por um júri internacional composto para este fim.¹⁴

Outra grande consagração da arte britânica na Bienal de Veneza ocorreu em 1968, em uma edição marcada por uma série de contestações, que haviam se iniciado na Trienal de Milão, na esteira dos protestos de estudantes e trabalhadores na França e que se propagaram pela Europa. Confrontos entre artistas, estudantes e policiais aconteceram na Piazza San Marco. Em sinal de solidariedade aos estudantes, mas também posicionando-se contra a presença ostensiva de policiais nos *Giardini*, representantes de várias delegações nacionais retiraram seus trabalhos da mostra ou cobriram e viraram suas obras para a parede nas salas de exposição e escreveram frases de protesto em seu verso. A cerimônia de premiação foi adiada, por receio de novas manifestações, e ocorreu ao final do evento. O júri, composto por Émile Langui (Bélgica), René Berger (Suíça), Cesare Brandi e Maurizio Calvesi (Itália), Robert Jacobsen (Dinamarca), Dietrich Mahlow (Alemanha) e Ryszard Stanislawski (Polônia) concedeu os maiores prêmios a artistas comprometidos com o ideário da *op art* e da arte cinética, entre eles a britânica Bridget Riley.¹⁵ Para a edição de 1970, a premiação foi abolida, sendo retomada apenas em 1986, com várias alterações.

14 O prêmio teve apenas quatro edições – 1956, 1958, 1960 e 1964 –, tendo sido encerrado por divergências quando à aplicação dos recursos advindos da Fundação Solomon Guggenheim.

15 Riley ganha o Prêmio Internacional de Pintura, o mais cobiçado da mostra. A delegação britânica na Bienal de Veneza de 1968 era composta por dois artistas: a pintora Bridget Riley e o escultor Phillip King. Este último trabalhara como assistente de Henry Moore e se destacava no circuito londrino da época como um dos representantes da nova geração de escultores britânicos.

Ressalte-se que o British Council produzia catálogo à parte para suas delegações, com reproduções em cores, minibiografia dos artistas e textos críticos. Isso demonstra a preocupação do órgão com o impacto de suas ações no exterior e a execução de uma política concertada (e bem-sucedida) de exibição e circulação de obras de arte pelo mundo.

Figura 2. Alguns dos catálogos produzidos pelo British Council sobre as delegações britânicas para a Bienal de Veneza. Fonte: Foto da autora.



TABELA 1 – Artistas representantes da Grã-Bretanha premiados na Bienal de Veneza (anos 1950/1970)

ARTISTA/BIENAL DE VENEZA	PRÊMIO RECEBIDO
Henry Moore, 1948	Prêmio Internacional de Escultura
Ben Nicholson, 1954	Ulisse Prize
Lynn Chadwick, 1956	Prêmio Internacional de Escultura

Continua...

TABELA 1 – Continuação

ARTISTA/BIENAL DE VENEZA	PRÊMIO RECEBIDO
Kenneth Armitage, 1958	Prêmio David. E. Bright Foundation (Para artistas até 45 anos)
Eduardo Paolozzi, 1960	Prêmio David. E. Bright Foundation (Para artistas até 45 anos)
Ceri Richards, 1962	Prêmio Giulio Enaudi
Roger Hilton, 1964	Prêmio Unesco
Richard Smith, 1966	Prêmio Sr. e Sra. Robert C. Scull (Para artistas até 35 anos)
Anthony Caro, 1966	Prêmio David. E. Bright Foundation (Para artistas até 45 anos)
Bridget Riley, 1968	Prêmio Internacional de Pintura

DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO

A Bienal de São Paulo, por sua vez, oferecia uma oportunidade única de promoção da arte britânica na América Latina e a Grã-Bretanha participou regularmente da mostra paulista, desde sua primeira edição. A respeito do interesse do British Council pela Bienal de São Paulo, Margaret Garlake assinala:

Antes de 1951, a promoção da arte britânica na América Latina havia sido esporádica e descoordenada. A Bienal oferecia uma oportunidade sem precedentes de apresentar os principais artistas britânicos, de maneira sistemática, a seus colegas sul-americanos e, igualmente importante, a novos mercados liderados pelos dois museus de arte contemporânea recentemente criados em São Paulo. Além disso, não tendo o British Council enviado qualquer exposição aos Estados Unidos até os anos 60, configurava-se aqui também uma rara oportunidade para que os críticos norte-americanos se familiarizassem com o trabalho dos jovens artistas britânicos ou redescobrissem aqueles que já haviam passado pelo processo de iniciação comercial junto ao mercado norte-americano.¹⁶

Pelas premiações frequentemente obtidas no evento paulista, é possível afirmar que as estratégias traçadas pelo British Council foram bastante exitosas, frente a outros países de grande destaque e que também apos-

16 Garlake, M. (1991). The British Council and the São Paulo Bienal. In: *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991*. London: The British Council, p. 13.

tavam na importância do *soft power* no tabuleiro geopolítico mundial, como França, Itália e Estados Unidos. Todavia, não se trata de afirmar que a comunicação entre as duas partes (Bienal de São Paulo e British Council) fosse fácil ou que os acordos se mantinham ao longo do tempo. Sobre o tema, a mesma autora afirma que:

A história da participação britânica na Bienal é repleta de frustrações, embora os organizadores muitas vezes tenham feito o impossível para solucionar as dificuldades surgidas. No entanto, como as autoridades da Bienal tendem a deixar uma série de decisões indefinidas até o último momento, devido à mudança dos funcionários de uma para outra Bienal e às incertezas financeiras, enquanto o British Council consegue planejar cuidadosamente com antecedência, torna-se inevitável o surgimento de mal-entendidos, exacerbados, nos primeiros anos, por um sistema de comunicações lento e pouco confiável, bem como por um sentimento, comum na Inglaterra, de que acordos aparentemente definitivos tendiam a ser ignorados.¹⁷

O sistema de premiação da Bienal de São Paulo foi decalcado da Bienal de Veneza e incluía, além dos prêmios regulamentares, menções honrosas e diversos prêmios-aquisição, patrocinados por empresas de diferentes ramos de negócios, órgãos públicos e empresários. Até a oitava edição da mostra, realizada em 1965 vigorou um sistema de premiação por modalidades (pintura, escultura, gravura e desenho), para artistas nacionais e estrangeiros. Além disso, a partir da II Bienal, de 1953, passa a ser atribuído um Grande Prêmio, de maior valor monetário, para um artista que se destacasse pelo conjunto da obra apresentado. Em 1967, em plena ditadura militar, o regulamento do evento é alterado e este sistema é modificado. Os prêmios regulamentares aumentam em número e são unificados sob a denominação Prêmio Bienal de São Paulo. Em substituição ao Grande Prêmio cria-se o Prêmio Itamaraty, conforme acordo estabelecido entre a Fundação Bienal e o Ministério das Relações Exteriores, que começa a financiar as premiações e garante uma subvenção regular ao evento. Data também desse ano a instituição do Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho. Nesse novo esquema ainda vigoravam os prêmios-aquisição, as menções honrosas e alguns prêmios especiais. Além disso, a partir de 1967 os prêmios-aquisição passaram a ser outorgados por júri especial, de composição diversa

17 *Idem*, p. 33.

do júri internacional de premiação. Na XV Bienal de São Paulo, realizada em 1979, toda a premiação foi abolida, o que já havia ocorrido em grandes mostras internacionais, como a Bienal de Veneza e a Bienal de Jovens de Paris, criada em 1959.

No caso das delegações nacionais da Grã-Bretanha para a Bienal de São Paulo, durante as décadas de 1950 e 1960 praticamente repetiram-se, em alternância, as mesmas escolhas dos artistas que representavam o país na Bienal de Veneza e que também figuravam em outras mostras circulantes internacionais organizadas pelo órgão. Muitos dos trabalhos expostos advinham da coleção do próprio British Council, que se constituía por meio das indicações do Comitê de artes e das escolhas de Somerville. Percebe-se, da parte do British Council, o claro interesse em traçar uma estratégia de ação voltada para promoção do trabalho de alguns artistas específicos, estratégia esta que rendeu frutos positivos também deste lado do Atlântico. Essa hipótese é comprovada em correspondência enviada por Lilian Somerville a Rodolfo Pallucchini, datada de 15 de janeiro de 1953, na qual ela evidencia a articulação entre as agendas:

Além da necessidade de selecionar com antecedência as melhores e mais representativas obras de cada artista a serem exibidas no Pavilhão Britânico [da Bienal de Veneza], também precisamos considerar a Bienal que o Senhor Matarazzo está organizando em São Paulo. Nosso comitê achou que seria mais sensato decidir primeiro o que deveria ser mostrado em Veneza e, depois, fazer planos diferentes envolvendo outros artistas para São Paulo. Eles propuseram continuar a exibir várias obras de alguns poucos artistas, em vez de uma exposição mista, e também acreditam que a Grã-Bretanha é rica o suficiente em variedade e vitalidade para dar ênfase à arte contemporânea.¹⁸

Para a II Bienal de São Paulo, a Grã-Bretanha trouxe seis artistas, sendo cinco pintores (Ceri Richards, Merlyn Evans, William Scott, William Gear e Patrick Heron), e um escultor, o já consagrado Henry Moore. A seleção foi realizada por Herbert Read, que também escreveu o texto de apresentação e participou do júri de premiação do evento, juntamente com Bernard Dorival (França), Émile Langui (Bélgica), Rodolfo Pallucchini (Itália), James Johnson Sweeney (Estados Unidos) e Jorge Romero Brest (Argentina), entre outros. O conjunto de 29 esculturas e 40 desenhos de Moore foi apresentado

18 Carta de Lilian Somerville a Rodolpho Pallucchini, 15 jan. 1953. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Serie Paesi.

em sala especial e ele ganhou o prêmio de melhor escultor internacional, em disputa acirrada com o italiano Marino Marini. Mudanças no regulamento, vigentes para a III Bienal de São Paulo, de 1955, e estabelecidas em acordo com a Bienal de Veneza, buscaram evitar que os artistas laureados com prêmios de destaque em um evento fossem contemplados com prêmios equivalentes na mostra realizada no outro continente, em sua edição subsequente. Todavia, este acordo não foi integralmente cumprido e em 1960 ele seria revisto e anulado, por ambas as partes.

A delegação da Grã-Bretanha para III Bienal foi organizada por Lilian Somerville e concentrou-se no trabalho de Graham Sutherland, outro artista que, como mencionado acima, recebia constante apoio do British Council. O texto de apresentação, novamente de autoria de Herbert Read, exalta a autonomia de Sutherland perante a arte europeia contemporânea, afirmando ser ele o primeiro pintor inglês

depois de Turner, com coragem o bastante para colocar-se em situação independente e defendê-la com denodo diante de seus contemporâneos europeus. [...] Turner [...] possuía a visão mística oriunda do preponderante panteísmo do movimento romântico. Sutherland, cem anos mais tarde, respira a ansiedade cósmica que nos aflige. Um pintor como ele, profundamente cômico da índole metafísica desta era, vê-se obrigado a transmutar as imagens da percepção num idioma coerente do espírito.¹⁹

A sala especial de Sutherland continha 28 obras, entre pinturas, guaches e desenhos, além de uma tapeçaria, de coleções públicas e privadas, e o artista conquistou um prêmio aquisição, para a obra *Thorn Form*, que compõe o acervo do MAC USP. Ressalte-se que não havia nenhum representante do país no júri de premiação. O MASP possui duas pinturas de Sutherland, provavelmente compradas por ocasião de suas passagens pela Bienal de São Paulo por colecionadores particulares e doadas em seguida ao museu.

Na IV Bienal de São Paulo, em 1957, Ben Nicholson ganha o prêmio de melhor pintor estrangeiro, corroborando assim a escolha do Prêmio Gugenheim de 1956 e as apostas do British Council. O Grande Prêmio dessa edição foi para o italiano Giorgio Morandi, mas outro britânico, o escultor Austin Wright, recebe um prêmio aquisição, e sua obra *Argument* integra o acervo do MAC USP. Philip Hendy era o comissário da delegação e participou

19 Read, H. (1955). Grã-Bretanha. *Catálogo da III Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 149.

do júri de premiação. A delegação da Grã-Bretanha era composta não apenas de pinturas de Ben Nicholson, mas também por uma seleção de trabalhos “da mais jovem geração de escultores britânicos”, dez artistas no total, incluindo-se os oito que haviam participado da delegação da Bienal de Veneza de 1952, na sala *New Aspects of British Sculpture*. Escreve Read no texto de apresentação do catálogo, referendando a ideia de uma escola de escultura moderna na Grã-Bretanha, elaborada por ele anos antes:

A renascença da arte de escultura na Inglaterra, nos últimos trinta anos, tem causado admiração em todo o mundo. Um caso isolado como o de Henry Moore poderia certamente aparecer em qualquer país, mas a Henry Moore seguiu-se, uma geração mais tarde, toda uma escola de escultores, não inspirada de maneira óbvia em seu trabalho, mas, sem dúvida encorajada pelo seu exemplo. (...) Meu julgamento talvez seja um tanto partidário, mas parece-me que todos estes escultores conseguiram desenvolver um idioma pessoal, permanecendo, ao mesmo tempo, como Ben Nicholson, dentro da corrente mais ampla do *Zeitgeist*. Sua obra vai da pura abstração (Adams) ao relativo realismo (Armitage); das técnicas tradicionais da modelagem e do cinzelamento ao emprego moderno dos metais e plásticos.²⁰

Este conjunto de trabalhos da delegação britânica será em seguida exposto em diferentes museus da América do Sul, iniciando sua itinerância em janeiro de 1958 pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tratava-se de uma prática já costumeira no museu carioca, a de receber obras de delegações que haviam participado da Bienal de São Paulo. Merece destaque o fato de que esta mostra inaugura a nova sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Aterro do Flamengo, em evento muito aguardado pelo meio artístico carioca.

Para a V Bienal de São Paulo, de 1959, a Grã-Bretanha monta três salas especiais, consagradas a artistas com carreira já consolidada: o pintor Francis Bacon, com 12 obras (que jamais ganhou um prêmio em Veneza ou São Paulo); a escultora Barbara Hepworth, com 20 esculturas (em madeira, mármore e bronze) e 15 desenhos; e o gravador Stanley William Hayter, com três pinturas e 17 gravuras. Todos, portanto, já exibidos nas representações da Grã-Bretanha em Veneza. Roland Penrose foi o curador da delegação britânica, assistido por Somerville. Três críticos de arte foram responsáveis pela apresentação dos artistas: Robert Melville escreveu sobre Bacon; J. P.

20 Read, H. (1957). Grã-Bretanha. *Catálogo da IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 229.

Hodin sobre Hepworth e Robert Erskine sobre Hayter. Em seu texto sobre Hepworth, Hodin exalta sua conquista de um estilo próprio, que remete ao classicismo grego. Também destaca o vitalismo em seu trabalho, associando-o a uma pulsão pela vida.

Figura 3. Sala Especial da artista Barbara Hepworth. V Bienal de São Paulo. Crédito Athayde de Barros. Fonte: Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



Ana Magalhães discute a atribuição do cobiçado Grande Prêmio a Hepworth em artigo dedicado ao tema, ressaltando as disputas locais, marca-

das pelo debate entre concretistas e informais.²¹ Ela aponta que a participação de Hepworth foi a primeira a ser confirmada, em correspondência enviada por Somerville a Arturo Profili, secretário-geral da Bienal de São Paulo, em novembro de 1958. Somerville veio ao Brasil para acompanhar a montagem da mostra. A imprensa brasileira deu destaque ao trabalho da escultura, estabelecendo as habituais relações com Henry Moore, mas também assinando os “traços femininos” de sua obra, algo que a artista negava existir. *Cantate Domino*, exposta na ocasião, foi adquirida após negociações com artista, comandadas por Ciccillo Matarazzo. Esta é sua única obra no Brasil.

Em 1961, William Scott participa, uma vez mais, da delegação da Grã-Bretanha na Bienal de São Paulo (ele integrara a representação da I e II bienais), com 11 pinturas, e conquista um prêmio-aquisição. Na bienal seguinte, realizada em 1963, o escocês Alan Davie recebe o prêmio de melhor pintor estrangeiro no evento. Esta era a sétima edição da Bienal de São Paulo e foi a primeira a conceder um Grande Prêmio a um pintor não europeu, no caso o estadunidense Adolph Gottlieb. Até então, o Grande Prêmio, instituído como vimos em 1953, fora atribuído a artistas do velho continente: os franceses Henri Laurens, em 1953, e Fernand Léger, em 1955, o italiano Giorgio Morandi, em 1957, a britânica Barbara Hepworth, em 1959, e a portuguesa, naturalizada francesa, Maria Helena Vieira da Silva, em 1961.

A representação britânica para essa edição constituía-se de três artistas: Alan Davie (17 pinturas) Keith Vaughan (11 desenhos), Eduardo Paolozzi (10 gravuras e 15 esculturas). Lilian Somerville estreava como comissária oficial, após permanecer nos bastidores da organização por vários anos. Do grupo, Davie era o único estreante na mostra paulista. Vaughan e Paolozzi participaram da delegação da I Bienal de São Paulo. O último (Paolozzi) era uma aposta constante do British Council em exposições internacionais e arrisco dizer que se almejava uma premiação de destaque para ele nesta edição da bienal. Paolozzi participou das representações britânicas da Bienal de Veneza de 1952 e de 1960, quando conquistou o Prêmio David E. Bright Foundation, para escultores com menos de 45 anos.

21 Magalhães, A. G. (2016). Barbara Hepworth in Brazil. In: Curtis, P., & Droth, Ms (ed.). *British Sculpture Abroad, 1945–2000. British Art Studies*, 3.

TABELA 2 – Artistas representantes da Grã-Bretanha premiados na Bienal de São Paulo (anos 1950/1970)

ARTISTA/BIENAL DE SÃO PAULO	PRÊMIO RECEBIDO
Prunella Clough, 1951	Prêmio-aquisição (gravura)
Robert Adams, 1951	Prêmio-aquisição (gravura)
Henry Moore, 1953	Melhor escultor estrangeiro
Graham Sutherland, 1955	Prêmio-aquisição (pintura)
Ben Nicholson, 1957	Melhor pintor estrangeiro
Austin Wright, 1957	Prêmio-aquisição (escultura)
Barbara Hepworth, 1959	Grande Prêmio (escultura)
William Scott, 1961	Prêmio-aquisição (pintura)
Alan Davie, 1963	Melhor pintor estrangeiro
Patrick Heron, 1965	Menção honrosa
Richard Smith, 1967	Prêmio Itamaraty
Anthony Caro, 1969	Prêmio Bienal de São Paulo

Figura 4. Sala da Grã-Bretanha, com obras de Alan Davie. VII Bienal de São Paulo. Crédito Athayde de Barros. Fonte: Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



Davie, ao contrário da maioria de seus pares premiados em São Paulo, não integrara nenhuma delegação britânica para a Bienal de Veneza, a não ser a mostra apresentada em 1964, *Arte d'oggi nei musei*, organizada por Giulio Carlo Argan a partir de convite a dezoito museus de arte moderna/contemporânea, entre eles a Tate Gallery. Mas tampouco era desconhecido do sistema de arte britânico: em 1958 a Whitechapel Gallery apresentara uma exposição de seu trabalho [no mesmo ano em que ocorreu uma retrospectiva de Jackson Pollock] e em 1962 outra individual a ele consagrada percorreu diversas cidades europeias. Ele também participara da 2ª documenta de Kassel, em 1959, e figurara em mostras circulantes do próprio British Council.

Em artigo publicado no jornal *Estado de S. Paulo*, Mario Pedrosa lamentou a escolha do Grande Prêmio, embora reconhecesse a vitalidade da arte produzida nos Estados Unidos e relembresse que o país já enviara delegações memoráveis para a Bienal de São Paulo. Contestava, porém, a indicação de Gottlieb, denunciando ter havido “quase espontaneamente um assentimento prévio entre a maioria dos membros do júri, segundo o qual o Grande Prêmio não sairia do pavilhão francês, sob a alegação de que na última bienal o mesmo fora concedido a um artista de Paris”.²²

Sobre a premiação em geral, ele foi menos crítico. Considerava que os escolhidos para o prêmio de melhor pintor (Alan Davie) e de melhor desenhista (Sonderborg) “eram artistas que não só se apresentaram magnificamente, como tinham uma bagagem de alta significação plástica”. E comentou que “tanto a sala inglesa como a alemã foram modelares e sustentavam a nota alta do certame. Ambos os países repetem a admirável apresentação da bienal passada”, afirmou.²³

Em 1967, outro britânico tem sua obra premiada: Richard Smith conquista o Prêmio Itamaraty na IX Bienal de São Paulo, naquela que é sempre lembrada como “a Bienal pop”, por conta das obras da delegação estadunidense. Smith integrara a representação britânica da Bienal de Veneza em 1966, juntamente com outros quatro jovens artistas (Anthony Caro, Bernard Cohen, Harold Cohen e Robyn Denny) e recebera um prêmio dedicado a artistas com menos de 35 anos de idade [ver Tabela 1]. O conjunto apresen-

22 Pedrosa, M. (1963, 30 nov.). Observações críticas sobre os prêmios da Bienal”. *Estado de S. Paulo*, 4.

23 *Idem*.

tado em Veneza ficou conhecido como os “5 Young British Artists” e a revista *Studio International* exaltou a escolha do British Council para aquele ano:

A participação britânica em Veneza não costuma ser objeto de muitos comentários em casa, principalmente antes do evento. Mas a seleção deste ano de Caro, os irmãos Cohens, Robyn Denny e Richard Smith parece ter inesperadamente despertado o interesse das pessoas. Destaque na revista *Vogue*, (‘Merchants of Venice?’), perseguidos pelas câmeras da BBC desde seus estúdios até os *Giardini*, os cinco artistas foram obviamente reconhecidos, mesmo fora dos limites especializados do mundo da arte, como embaixadores de uma nova ‘imagem’ para esta Bienal. Desde 1952, quando a famosa ‘manifestação’ no Pavilhão Britânico colocou a escultura britânica do pós-guerra no mapa internacional, o British Council não escolhera deliberadamente uma equipe tão equilibrada, tanto em idade quanto em realizações, para provar algo sobre a arte abstrata britânica para além dos méritos individuais dos próprios artistas.²⁴

Em São Paulo, na bienal de 1967, a delegação britânica foi composta por Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, Richard Smith, e William Turnbull, não se repetindo, portanto, todos os nomes de Veneza. Havia quatro jovens artistas estreantes, ao lado de um escultor já estabelecido (Turnbull), que fazia sua segunda apresentação na bienal paulista e já expusera em Veneza. Três dos artistas mais jovens trabalhavam em sintonia com a estética pop e Smith investia na pintura abstrata, criando séries a partir de sequências modulares ou de progressões e trabalhando a tela como um objeto, com bordas e formas recortadas. Caulfield, Hockey e Jones expuseram uma pintura e várias litografias; Turnbull trouxe oito esculturas e Smith 18 pinturas, de três séries distintas: *Um ano completo, um meio-dia; Alfabeto Sumário e Segunda Volta*. Smith, mais do que Hockney ou Jones, era uma figura em ascensão no sistema de arte londrino daquele período – sua primeira retrospectiva ocorrera na Whitechapel Art Gallery de Londres em 1966, com 34 anos – e possuía laços fortes com os Estados Unidos, onde expusera desde o início dos anos 1960. Sobre o artista, comenta Barbara Rose:

Smith foi originalmente agrupado com os artistas pop por causa de seu entusiasmo pelo cinema e pela cultura popular, mas ele era inquestionavelmente um artista abstrato, que combinava pintura e pinceladas visíveis com imagens ousadas, cores ousadas e conflitantes e uma nova grande es-

24 Thompson, D. (1966, jun.). Venice Biennale: the British five. *Studio International*, 171 (878), 232.

cala que era distintamente americana. Essa dualidade significava que, em certo sentido, ele era um homem sem pátria, vivendo entre identidades. De fato, parecia que ele preferia ocupar os espaços existentes entre estilos e nacionalidades. Smith, como Hockney, era um britânico que os ianques podiam amar.²⁵

Havia dois outros nomes de destaque internacional na Bienal de São Paulo daquele ano: o argentino Julio Le Parc, que desfrutava de grande fama no circuito europeu e latino-americano, após conquistar o Grande Prêmio da Bienal de Veneza de 1966, e o escultor francês César Baldaccini, que contava com o apoio explícito do crítico francês Pierre Restany. Le Parc e César ganharam prêmios menores. O primeiro não poderia receber o Prêmio Itamaraty em função da conquista de Veneza no ano anterior. Já César causou sensação no evento ao recusar o prêmio e não comparecer à cerimônia de entrega. Leonor Amarante assim comenta a polêmica envolvendo César:

Ao premiar o pintor inglês Richard Smith, 36 anos, o júri atingiu o estrelismo do escultor francês César Baldaccini. Indignado por não levar o Grande Prêmio, mas apenas um dos dez regulamentares, Baldaccini decidiu recusar os 2.200 dólares. 'Isso tudo é ridículo', esbravejou. 'Qualquer uma de minhas esculturas vale 10.000 dólares. Se querem premiar jovens, que o façam com o meu companheiro Pierre Raynaud, que faz uma escultura original e forte'.²⁶

Restany denunciou o “escândalo do malogro de César, para quem todos esperavam o Grande Prêmio, dada a importância e a qualidade de sua retrospectiva. [...] Agraciado com um preço de consolo, César o recusou”.²⁷ Como relata Isabel Plante sobre o episódio, o júri da Bienal de São Paulo daquele ano não contava com nenhum francês e Restany estava temeroso de que a delegação francesa retornasse sem nenhum prêmio. Em busca de apoio, chegara inclusive a escrever para alguns de seus colegas sul-americanos, como o uruguaio Ángel Kalenberg, afirmando que “seria uma pena que uma seleção francesa tão brilhante pagasse o preço de uma aliança diplo-

25 Rose, B. (2016, 17 jun.). Barbara Rose on Richard Smith (1931–2016), *Artforum*. <https://www.artforum.com/columns/barbara-rose-on-richard-smith-1931-2016-229718/>

26 Amarante, L. (1989). *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo, Projeto, 174. Tratava-se na realidade, do Prêmio Itamaraty, instituído, como vimos, em 1967, e não mais do Grande Prêmio.

27 Restany, P. (1969). Biennales. In: Cabanne, P., & Restany, P. *L'avant-garde au XXème siècle*. Paris: André Balland, 117.

mática entre países subdesenvolvidos! Um palmarès negativo em São Paulo também seria utilizado em Paris por todos os reacionários oficiais como prova da aberração de uma escolha tão atual”.²⁸

Por fim, na X Bienal de São Paulo, a bienal do boicote, realizada em 1969, o escultor Anthony Caro recebeu um dos oito Prêmios Bienal de São Paulo concedidos no evento.²⁹ O British Council havia sido convidado a enviar para o Brasil parte da mostra *Cybernetic Serendipity*, organizada por Jasia Reichardt para o ICA (Institute of Contemporary Art), mas declinou da proposta. Trata-se de uma edição controversa, em razão da tensa situação política do Brasil e do boicote, que foi articulado no exterior, a partir de denúncias enviadas do país, e foi encampado por artistas, curadores, críticos e intelectuais de diferentes nacionalidades, com o mesmo Restany à frente dos protestos na Europa. A Grã-Bretanha participou do evento com dois artistas apenas, trazendo oito esculturas em grandes dimensões de Caro e 23 pinturas de John Hoyland. Somerville foi, uma vez mais, a comissária dessa delegação, mas não havia nenhum britânico no júri de premiação.

Caro estudou na Royal Academy, em Londres e, em seguida, trabalhou como assistente de Henry Moore, assim como Philippe King, mencionado em nota anterior. Nos anos 1960, já havia abandonado qualquer referência à figura humana em seu trabalho e passara a criar esculturas abstratas em aço soldado e pintado, servindo-se também de materiais industriais. Suas obras eram posicionadas diretamente no chão, de modo a interagir com o espectador de maneira direta e imediata. Na Bienal de Veneza de 1966, recebeu o Prêmio David. E. Bright Foundation, o mesmo que fora concedido a Armitage e Paolozzi, antes. Sua abordagem sobre métodos e materiais rompia com a tradição escultórica britânica do pós-guerra, aqui discutida, mas demonstrava a vitalidade da escultura contemporânea produzida no país, que chamava a atenção de críticos de outros continentes, como Clement Greenberg.

28 Plante, I. (2009). Pierre Restany et l'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York. In: Leeman, R. *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: INHA, 300. Kalenberg era o comissário da delegação uruguaia e, portanto, não participava do júri, que nesta edição foi formado por Alan Bowness (Grã-Bretanha), Andrew Ritchie (Estados Unidos), Geraldo Ferraz (Brasil), Ida Rodríguez Pamprolini (México), Ignacio Pirovano (Argentina), Robert Giron (Bélgica), Ryszard Stanislawski (Polónia), Sadaziro Kubo (Japão), Werner Schmalenbach (Alemanha).

29 Além de Caro, receberam esse mesmo prêmio, nesta edição da Bienal de São Paulo, os artistas: Eduardo Ramírez Villamizar (Colômbia), Ernst Fuchs (Áustria), Herbert Distel (Suíça), Jiri Kolar (Tchecoslováquia), Marcelo Bonevardi (Argentina), Robert Murray (Canadá), Waldemar Świerzy (Polónia).

BREVES CONSIDERAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

Os dados acima demonstram que há que se levar em consideração, ao refletirmos sobre o sistema de legitimação das bienais internacionais de arte, as estratégias no campo da cultura desenhadas e postas em prática por órgãos públicos e/ou privados de países hegemônicos. Nos anos 1950 e 1960, certames artísticos realizados em circuitos considerados “periféricos” também eram atravessados por questões e polêmicas originadas em outros contextos e creio ser essencial relacionar os resultados aqui obtidos aos conquistados em outros certames que lhes eram contemporâneos.

É possível perceber, pelo exposto, que a política do British Council foi extensa e persistente e que seu impacto no Brasil e na América do Sul merece ser estudado mais a fundo. Se é temeroso afirmar que artistas brasileiros foram impactados de modo duradouro pelo trabalho de artistas britânicos apoiados pelo órgão, inclusive porque, no caso das obras premiadas na Bienal de São Paulo, muitas delas permaneceram vários anos na reserva técnica do MAC USP, fato é que a política cultural implementada pelo órgão deixou marcas e trouxe tensões para um campo dominado pela França e cada vez mais ocupado pelos Estados Unidos, em especial no período aqui discutido.

REFERÊNCIAS

Amarante, L. (1989). *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. Projeto.

Bowness, S., & Phillpot, C. (1995). *Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*. British Council.

Byrne, A. (2018). Propagande culturelle ou relations culturelles ? La mission ambiguë du British Council, 1934-1954. *Transatlantica. Revue d'études américaines*, 2.

Curtis, P., & Droth, M. (2016). British Sculpture Abroad, 1945 – 2000. *British Art Studies*, (3).

Garlake, M. (1991). The British Council and the São Paulo Bienal. In M. Garlake. *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991* (pp. 9-45). The British Council.

Hughes, H. M. (2016). The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the ‘Young British Sculptors’. In P. Curtis, & M. Droth (Orgs.), *British Sculpture Abroad, 1945-2000*. British Art Studies, (3).

Jachec, N. (2006). The ‘New British Sculpture’ at the Venice Biennale: Europeanism and its limits. *The British Art Journal*, 7(1), 25-32.

Magalhães, A. G. (2016). Barbara Hepworth in Brazil. In P. Curtis, & M. Droth (Orgs.), *British Sculpture Abroad, 1945-2000*. British Art Studies, (3).

Newton, E. (1951). Report from Brazil. *Art News and Review*, 3(22).

Pedrosa, M. (1963, 3 de novembro). Observações críticas sobre os prêmios da Bienal. *Estado de S. Paulo*, p. 4.

Penteado, Y. (1976). *Tudo em cor de rosa*. Ed. da autora.

Read, H. (1955). “Grã-Bretanha”. *Catálogo da III Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal.

Read, H. (1957). “Grã-Bretanha”. *Catálogo da IV Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal.

Restany, P. (1969). Biennales. In P. Cabanne, & P. Restany. *L’avant-garde au XXème siècle* (pp. 110-119). André Balland.

Rose, B. (2016, 17 de junho). Barbara Rose on Richard Smith (1931–2016). *ArtForum*. <https://www.artforum.com/columns/barbara-rose-on-richard-smith-1931-2016-229718/>

Thompson, D. (1966). Venice Biennale: the British five. *Studio International*, 171(878), 232-243.

**OUTROS LUGARES: WILLIAM BECKFORD,
PORTUGAL E AS ARTES**

***ANOTHER PLACES: WILLIAM BECKFORD,
PORTUGAL AND THE ARTS***

Paulo M. Kühn¹

RESUMO: William Beckford é tradicionalmente associado a seus livros assim como à sua personalidade exuberante. A proposta deste ensaio é discutir alguns cuidados necessários para lidarmos com seus escritos, em particular aqueles relacionados à cultura portuguesa no final do século XVIII.

Palavras-chave: Beckford; Portugal; século XVIII

ABSTRACT: William Beckford is traditionally associated with his books as well as his exuberant personality. The aim of this essay is to discuss some necessary considerations when engaging with his writings, particularly those related to Portuguese culture at the end of the 18th century.

Keywords: Beckford; Portugal; 18th century

1 Professor Titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. pmkuhl@unicamp.br

A National Portrait Gallery, Londres, possui um retrato de William Beckford (Figura 1), pintado por Joshua Reynolds², e nas informações que acompanham o quadro, lê-se: “Quando o colecionador e escritor William Beckford posou para este retrato, ele havia publicado há pouco seu notório romance de terror *Vathek*. Assim como este retrato, Beckford era exuberante [*flamboyant*]. Ele projetou sua extravagante mansão Fonthill Abbey, com uma torre de 90 metros que era tão perigosa que foi demolida 30 anos depois. Tanto a casa quanto este retrato foram financiados pelo trabalho de pessoas escravizadas. Beckford era uma das pessoas mais ricas na Grã-Bretanha e tinha 13 fazendas de cana-de-açúcar na Jamaica. Com 18 anos, Beckford começou uma relação de cunho sexual com William Courtney, de 16 anos. A descoberta desta relação ilegal o levou a um exílio temporário na Europa”³.

É curiosa a apresentação do quadro, pois são mencionados vários tópicos que, em épocas diferentes, estiveram associados à imagem de Beckford, sempre ligado a controvérsias⁴. Em primeiro lugar, por ser o autor de *Vathek*, seu livro mais conhecido, publicado pela primeira vez em 1786-1787. Junto com Horace Walpole, autor de *O castelo de Otranto* (1764), Beckford é recordado como um pioneiro do chamado romance gótico; *Vathek* é certamente sua obra de maior sucesso, mas o autor também publicou diversos outros títulos. Lembro apenas que já nesta obra, escrita em francês e posteriormente traduzida para o inglês, há diversos meandros que tornam a história da publicação mais confusa, além, é claro, do personagem título, um libertino, em quem muitos quiseram ver a própria imagem do autor. Também de interesse no nosso caso são as *Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*⁵, um conjunto de biografias fictícias de artistas de vários tempos, no qual se vê a constante tensão entre a história e as biografias, ironicamente

2 Paradedalhessobreobra,veja-sehttps://www.npg.org.uk/collections/search/portraitExtended/mwo7093/William-Thomas-Beckford?

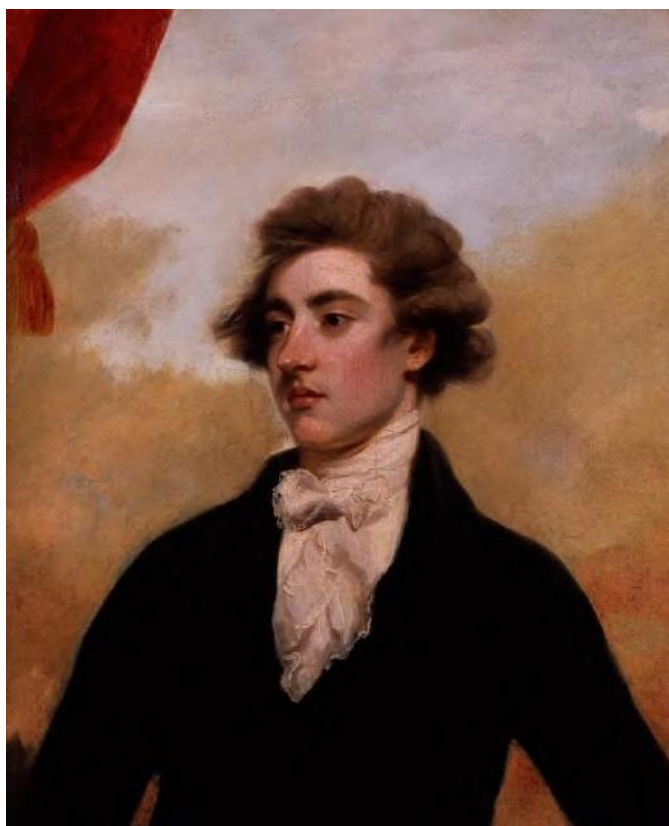
3 “When the collector and writer William Beckford sat for this portrait, he had just published his notorious horror novel *Vathek*. Like this portrait, Beckford was flamboyant. He designed the extravagant mansion Fonthill Abbey with a 90-metre tower that was so dangerous, it was demolished after 30 years. / Both the house and this portrait were financed by the labour of enslaved people. Beckford was one of the richest people in Britain and had 13 sugar plantations across Jamaica. / At the age of 18, Beckford began a sexual relationship with William Courtney, aged 16. The discovery of this illegal relationship led to temporary exile in Europe”.

4 São várias as biografias sobre Beckford, destaco aqui apenas o livro de Alexander (1962). Apesar de já antigo, trata-se de um livro rigoroso.

5 Obra de estreia do autor, publicada em 1780. Para a tradução em português, veja-se Beckford (2001).

manipuladas com grande maestria. Em certa medida, fica explicitada uma característica que atravessará outras obras do autor e também as tentativas de captar elementos de sua vida, a saber, uma constante elaboração de fatos e mitos⁶.

Figura 1. Joshua Reynolds. *William Beckford*. 1782, óleo sobre tela, 72,7 cm x 58,4 cm.



National Portrait Gallery, Londres.

6 “William Thomas Beckford (1760-1844) is a bewildering historical subject not just because of the actual complexities of his career. As many have recognised, the difficulty is that, over a long life, he left such extensive and stylish writings on himself, his inner life and his responses to all manner of things. Thus, it is easy to mine his writings for discrepancy and contradiction, but not so easy to characterise him unambiguously. As he admitted to his companion Gregorio Franchi, a lot of what he said and wrote was just ‘words, words, words’” (Klein, 2018).

Em segundo lugar, o texto da National Portrait Gallery menciona Fonthill Abbey, também ela lembrada pela ousadia da construção e a consequente demolição. Destaca-se igualmente a riqueza da família, tendo Beckford sido descrito por Byron como “o filho mais rico da Inglaterra”⁷, alcunha constantemente lembrada em diversos escritos. Mais recentemente, assim como no caso de outras pessoas no Reino Unido, a origem da fortuna da família vem sendo pesquisada e divulgada, associando-se diretamente a ela o tráfico e a exploração de pessoas escravizadas. Desse modo, o mito do autor excêntrico, perdulário, sem limites, que já era veiculado desde o século XVIII, associa-se à origem imoral da riqueza, o que contribui ainda mais para reforçar a imagem de um homem sem limites.

Por fim, um escândalo de grande repercussão na Inglaterra vem completar a imagem: o envolvimento de Beckford com o jovem William Courtenay (1768-1835)⁸. O escândalo eclodiu em 1784, mas fontes sugerem que era algo que vinha acontecendo desde quando Courtenay tinha 11 anos. As datas que constam na National Gallery Portrait estão erradas, já quem 1784 Beckford tinha 24 anos, sendo 8 anos mais velho que Courtenay. Por causa desse escândalo, Beckford deixou a Inglaterra em uma espécie de autoexílio, que se converteu num *grand tour* forçado, indo primeiramente para a Suíça e, numa segunda viagem, acabou chegando Portugal, por onde passou várias vezes. É diante desse cenário, sempre conturbado, que podemos fazer algumas considerações sobre como o legado de Beckford foi utilizado nos estudos sobre as artes em Portugal.

Relatos de viagens são uma fonte tradicional para os mais diversos estudos e, no caso português, constituem uma referência essencial para o estudo das artes e da cultura, em especial nos séculos XIX e XX. São vários os autores de língua inglesa que escreveram sobre o país, tais como A. W. Costigan (talvez o pseudônimo de James Ferrier), John Blankett, James Murphy, R. Southey, R. Twiss, George D. Whittington, N. W. Wraxall, assim como os de outras nacionalidades. Os textos de Beckford, publicados muito depois de suas estadias em Portugal, são especialmente saborosos, não apenas pelo estilo um tanto cáustico, mas também por uma circunstância especial. Se

7 *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, xxii, 1812.

8 Para o conjunto de documentos relativos ao caso, veja-se o site <https://william1768courtenay.com/>. Com relação à vida de Beckford e a homossexualidade, veja-se Tinker (1996).

as *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha* (Beckford, 1835) são um texto incontroverso, os diários publicados em *Italy; with Sketches of Spain and Portugal* (Beckford, 1834) não correspondem exatamente às anotações manuscritas do autor, que só foram publicadas em 1954 por Boyd Alexander (1954). A imagem pública que o autor quis exibir na versão publicada diverge, como era de se esperar, de seus diários íntimos. De qualquer modo, as duas versões vêm servindo a pesquisadores na tentativa de compreender as relações sociais e as artes em Portugal.

O “olhar estrangeiro” é um bem e um mal com que temos de lidar ao utilizar relatos que trazem consigo uma série de convenções. Se no caso dos diários podemos perceber as intervenções do autor em busca de um conteúdo de maior aceitação social, no caso das *Recollections*, trata-se de uma grande fantasia literária, em que os famosos mosteiros portugueses parecem um pretexto para uma trama quimérica. Assim, a busca de uma eventual precisão histórica é uma tarefa complexa, se não impossível, pois de fato o que mais sobressai nesses escritos é justamente a maneira como determinadas convenções se articulavam para construir uma imagem esperada do que era narrado. Em geral, a visão sobre Portugal era depreciativa, sobretudo no que dizia respeito ao catolicismo dominante e aos costumes vistos como atrasados. Em relação às artes, os juízos eram pouco elogiosos, exceção feita à música, comumente louvada pelos estrangeiros⁹.

Como era de se esperar, dos estudiosos da Península Ibérica os portugueses foram os que mais se interessaram pelos textos de Beckford, já que o autor esteve várias vezes no país e lhe dedicou muitas páginas. O livro de Maria Laura Bettencourt Pires (1987) traz uma série de referências sobre Beckford, tanto de seus manuscritos, como também de obras publicadas e de textos portugueses sobre o autor. Especialmente no último capítulo, “A Projeção da Obra de William Beckford em Portugal”, a autora mostra a série de mitos e equívocos constantemente associados à vida do escritor inglês e a suas passagens por Portugal. É surpreendente ver como diversos autores tomaram por verdade alguns dos episódios narrados pelo próprio Beck-

9 Beckford parecia ter um particular apreço pela música em Portugal, se é que podemos acreditar em seus comentários. De qualquer modo, a música é um elemento importante em seus escritos, como se depreende da menção ao encontro com Mozart, quando menino, ou do transporte de seu piano para Portugal, ou ainda na singular cena em que o autor inglês tenta impressionar com seu canto o jovem filho do Marquês de Marialva (cf. Kühl, 2004).

ford, somados à invenção de outros, misturando-os com elementos de suas obras literárias, especialmente o *Vathek*, reforçando a constante imagem do homem estrangeiro, rico e excêntrico. De fato, Beckford parece ter criado uma série de armadilhas para seus leitores, sempre ávidos por algum tipo de verdade, especialmente no que se refere a determinados momentos de sua vida. Podemos lembrar o vasto livro de Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, em que o autor alemão constrói uma intrincada autobiografia, misturando arte e história. Contudo, no caso de Beckford, o labirinto é ainda mais emaranhado. A tese de Dick Claésson (2001) propõe uma abordagem interessante: evocando um ensaio de Boris Tomashevsky¹⁰, o autor sugere que Beckford deliberadamente criou uma “lenda biográfica”, misturando elementos de sua vida com uma trama ficcional. Nas palavras de Claésson (2001, p. 10), “é um personagem cuidadosamente coreografado, agindo no que vagamente poderia ser explicado como uma trama, tradicionalmente interpretada como autobiográfica e frequentemente usada com o propósito de um discurso biográfico”¹¹. Ou seja, o interesse literário se sobrepõe à “verdade”, mesmo em textos com aparente caráter autobiográfico, como a versão publicada dos diários ou as *Recollections*.

O que fazer então com os diversos comentários do autor sobre a arte e a cultura em Portugal? Em seu gigante livro sobre o mecenato artístico no país, Angela Delaforce (2002) constantemente usa as referências de Beckford, seja sobre o Palácio de Mafra, seja sobre o de Queluz, ou ainda, sobre vários outros assuntos artísticos. Os comentários, saborosos como sempre, ajudam a compor uma imagem das artes no século XVIII, mas sobretudo confirmam, a cada momento, a ideia da construção de uma personalidade muito particular. A autora usa com sabedoria as citações, temperando aqui e ali seu texto com notas que conferem um caráter peculiar ao que está sendo examinado. Isso nos serve como um alerta, já que a difícil relação entre a vida e a produção artística sempre exige um cuidado especial. Para voltar ao início deste texto, a menção de que “assim como este retrato, Beckford era exuberante”, ou seja, criando uma equivalência quase imediata entre a pintura de

10 “Literature and biography”. In Matejka, Ladislav; Pomorska, Krystyna (ed.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ann Arbor, MIT Press: 1978, p. 47-55

11 “It is a carefully choreographed character acting in what could vaguely be construed as a plot traditionally interpreted as autobiographical and often used for the purposes of a biographical discourse” (Claésson, 2001, p. 2).

Reynolds e a vida do escritor, soa como algo ingênuo e simplista. Acostumados que estamos a buscar informações e significados em produções artísticas, o exemplo de Beckford nos serve como uma constante advertência a respeito do cuidado necessário ao lidarmos com os elementos da criação.

REFERÊNCIAS

Alexander, B. (1962). *England's wealthiest Son. A Study of William Beckford*. Centaur Press.

Alexander, B. (1954). *The journal of William Beckford in Portugal & Spain, 1787-1788*. Hart-Davies.

Beckford, W. (1834). *Italy: with Sketches of Spain and Portugal*. Richard Bentley.

Beckford, W. (1835). *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaca and Batalha*. Richard Bentley, Samuel Bentley.

Beckford, W. (2001). *Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*. Ateliê Editorial.

Claésson, D. (2001). *The narratives of the biographical legend. The early works of William Beckford*. [Tese de Doutorado, Universidade de Gotemburgo].

Delaforce, A. (2002). *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge University Press.

Klein, L. (2018). William Thomas Beckford: Between dalliance and duty. *Fonthill Recovered: A Cultural History*, 276-283.

Kühl, P. M. (2004). Vendica i torti miei: Beckford, Opera, and Portuguese Society. In K. W. Graham, & K. Berland (Eds.), *William Beckford and the New Millennium* (pp. 165-180). AMS Press.

Pires, M. L. B. (1987). *William Beckford e Portugal*. Edições 70.

Tinker, J. (1996). *William Beckford. The first English Homosexual*. [Tese de Doutorado, Stanford University].

**UM ENSAIO VISUAL, POR
MARCELO MOSCHETA: OLHANDO PARA AS
NUVENS, A COR DO INFINITO**

***A VISUAL ESSAY, BY MARCELO
MOSCHETA: LOOKING AT THE CLOUDS, THE
COLOR OF INFINITY***

Introdução: André L. Tavares Pereira

Como encerramento do percurso proposto por este dossiê, contamos com uma especial participação do artista visual Marcelo Moscheta que, gentilmente, cedeu-nos algumas das imagens de seu processo criativo, bem como dos desenhos que produziu, em 2009, para o Festival Cultura Inglesa, realizado na sede do British Council em São Paulo, capital. Esta série de obras foi inspirada por Alexander Cozens (1711-1786), e, tomando como “mote” uma das sessões do método inovador de composição de paisagens publicado por aquele artista – *A new method of assisting the invention in drawing original composition of landscapes* (1785) – recebeu de Moscheta o título de *A New Method For Assisting The Invention in the Composition Of Clouds*. Estes trabalhos sugerem uma reflexão sobre o mundo natural muito cara aos séculos XVIII e XIX britânicos, oferecendo-nos, entretanto, um novo enquadramento, mais crítico, sobre os fenômenos da interação entre a humanidade e seu ambiente. Introduzindo as imagens, contamos com a apresentação elaborada por Ricardo Resende, que transcrevemos abaixo, por sugestão do artista:

“Uma grande parte da obra de Moscheta se caracteriza por fundos negros, que acabam por ‘colorir’ sua produção artística. É um negro tão profundo que nos faz pensar na noção mais aterradora de infinito. Afinal, que cor é a do infinito, quando o retratamos ou o construímos nas nossas mentes? Proponho que seja o mesmo negro que observamos nos desenhos do artista. A cor, de tal intensidade, é nada mais do que a cor da chapa utilizada como suporte para seus desenhos feitos a grafite.

No contraste entre o negro e o prateado acinzentado do carvão é que se dá a visualização de suas imagens. O processo é muito simples. Primeiro, o artista cobre todo o fundo com grafite, para depois apagar o que seria o contorno da imagem. Em sua maneira de desenhar, serve-se da borracha, num processo inverso ao convencional. Depois desse minucioso trabalho de apagamento, é com a ajuda do reflexo da luz lateral que se dá a maior nitidez das imagens criadas. É com essa técnica que Moscheta extrai a dramaticidade vista em suas obras e que aqui tem como referência a história da arte. São obras fundamentais as dos artistas ingleses Alexander Cozens (1717-1786), e William Turner (1775-1851).

Cozens olhou para as nuvens e as viu como formas artísticas dramáticas desenhadas no céu. Imagens de aparente serenidade, que prenunciavam a chegada de mudanças climáticas. Especialistas que desenvolviam essa percepção sensorial tinham um fim social na época, ajudando na agricultura e no funcionamento dos moinhos de vento. Tal exercício meteorológico não era visto como artístico, mas era essencial para a segurança das construções e das plantações agrícolas. No encontro que tive em 2007 com Moscheta, em seu ateliê, conversamos sobre Cozens e sobre a profissão de observar nuvens para classificá-las. Vem daí o trabalho *Estudo para espaço*, uma instalação feita de caixas de plástico usadas como embalagem para chocolates e algodão, apresentada, primeiramente, na exposição Rumos Visuais de 2009 e, depois, na Capela do Morumbi, em 2010, ambos em São Paulo. Em outra série de desenhos, *A New Method For Assisting The Invention In The Composition Of Clouds*, feita em 2009 para exposição do 13º Festival Cultura Inglesa, na sede do *British Council*, em São Paulo, as chapas de PVC expandidas trazem ainda uma placa de alumínio com frases gravadas, extraídas de instruções do artista inglês ao observar as nuvens.

Já em *Contra.Céu*, exposição que teve lugar em 2010 na Capela do Morumbi, um grande painel de grafite trazia, na metade inferior, um espelho diagonal, a refletir a parte superior. O projeto pauta-se na ideia de representação/construção de um ideal de pedaço de céu, tendo sua imagem espelhada logo abaixo do desenho original. O ângulo de 45º em relação ao observador, a uma certa distância, não reflete a imagem de quem a observa, mas sim, o desenho logo acima, criando um jogo de ilusão de perspectiva que remete aos afrescos e pinturas dos tetos e paredes das igrejas barrocas. A união da imagem

desenhada e seu reflexo acabam por criar um duplo sentido, uma espécie de mancha de teste Rorschach. A estrutura colocada no altar da capela ‘recebia’ o visitante, trazendo para aquele espaço uma dupla representação do céu -- no mesmo lugar o religioso e onírico -- procedimento adotado no barroco para despertar a fé religiosa dos fiéis a um simples olhar seu para a nave central de uma de suas igrejas.

Contra.Céu é, também, uma clara referência ao contrapiso, a parte preparada do solo nas construções antes de receber o acabamento final, em oposição ao céu – o teto. Ao nos vermos projetados no espelhamento do material, em meio às nuvens desenhadas pelo artista em uma das placas que compõem a instalação apoiada no chão, invertem-se as coisas do mundo entre a Terra e o Paraíso (céu), o bem e o mal. O espaço sagrado de uma capela é fundamental na construção dessa ideia, pois estabelece o diálogo entre o mundo e sua transcendência: da vida terrena para a vida espiritual. Para Moscheta, ‘as nuvens são primeiramente uma ideia de transitoriedade muito forte. De fragilidade e de efemeridade’.

Seus primeiros desenhos com grafite sobre placa de PVC negra foram de nuvens, que travavam uma relação de permanência versus fugacidade. Opostos que ficam patentes no processo de criação, pois o grafite nunca é fixado sobre o PVC e se torna muito frágil -- ao menor toque de dedos, o desenho pode ser apagado, danificado, borrado. Cria, portanto, uma situação instável de significados – no sentido efêmero das nuvens e na permanência frágil do desenho em grafite sobre a placa de PVC. O romantismo, a teoria do sublime ou mesmo a visão mais empírica do estudo do comportamento das nuvens, passando pelos termos meteorológicos, acabam sendo, para o artista, aspectos poéticos e instigantes, mais do que a mera, possível constatação ao olhar o céu, de que possa, por exemplo ‘chover daqui a pouco’, em suas próprias palavras.

Marcelo Moscheta parece traduzir para a atualidade o mesmo mundo romântico que sofre com as transformações provocadas pelo homem, a força da natureza em contraste com a fragilidade e a fugacidade humanas. Trata-se de um mundo que se apresenta nos seus contrários e contradições.

Era princípio fundamental do simbolismo romântico que o sentido não se pudesse nunca separar inteiramente de sua representação simbólica. A arte olha para tudo, nada é pequeno demais para ela: é o desejo de tentar ‘desembaraçar o sentido latente dos elementos naturais, a significação oculta destes na própria

natureza’. E a presença destas intervenções humanas no ambiente natural. O navio que se vê no desenho Friedrich surge como um navio fantasma ancorado ou mesmo abandonado no que seria uma ‘porta do inferno’ (o breu intenso que emana do negro da chapa de PVC a prevalecer no fundo).

De forma ambígua, a ‘tranquilidade’ das nuvens retratadas por Cozens, citadas anteriormente, poderia parecer oposta a alguns dos trabalhos de Moscheta. Pode-se antever, naqueles céus aparentemente serenos, um mundo em convulsão e em constante transformação.”

Ricardo Resende, *A cor do Infinito*, excerto de *A classificação das coisas* in Marcelo Moscheta. São Paulo: Editora BEI. 2011.

Na sequência abaixo, acompanhamos o trabalho de Marcelo Moscheta, da seleção dos exemplos de Cozens com quem estabelece um diálogo mais próximo à montagem da exposição e seguimos o processo de transformação operado pela ação artística.



1



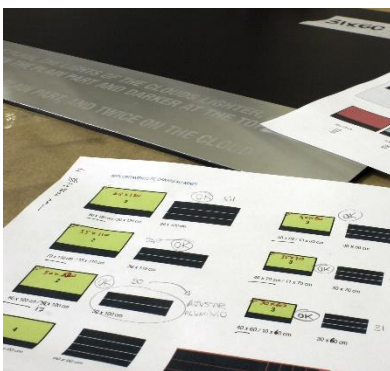
2



3



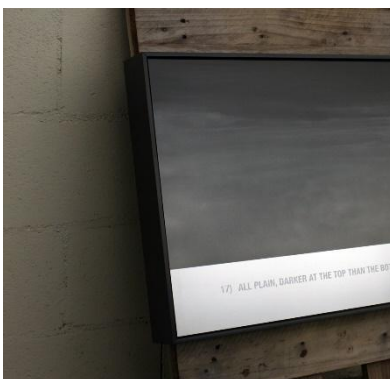
4



5



6



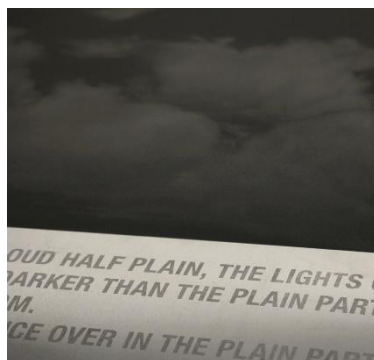
7



8



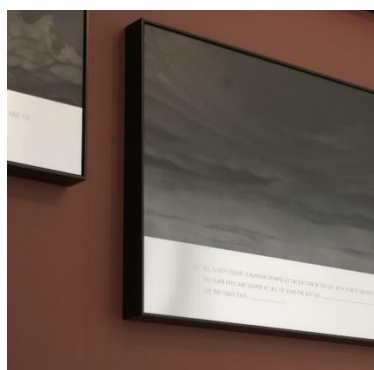
9



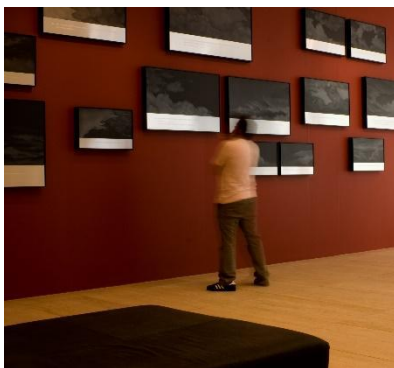
10



11



12



13



14

ARTIGOS LIVRES

**IMAGENS ARTÍSTICAS/IMAGENS CIENTÍFICAS:
ABORDAGENS METODOLÓGICAS****ARTISTIC IMAGES/SCIENTIFIC IMAGES:
METHODOLOGICAL APPROACHES**

Jefferson Mendes¹

RESUMO: No regime iconográfico contemporâneo em que habitamos, as categorias de imagens artísticas e imagens científicas ainda são atuais? Talvez devêssemos pensá-las como categorias operacionais, mais do que ontológicas, destinadas a diferenciar formas de pensamento, métodos de interpretação ou procedimentos de abstração. Seguindo esta diferenciação, poderemos descobrir até que ponto estas formas se atravessam historicamente e como hoje o diálogo interdisciplinar se torna uma necessidade metodológica. O artigo questiona as crescentes porosidades entre imagens científicas e imagens artísticas e discute a relevância de manter esta distinção metodológica. A partir de exemplos de cientistas que questionam, por sua vez, as imagens científicas e as imagens artísticas, discutem-se determinadas funções das imagens que o discurso científico propõe.

Palavras-chaves: Arte e ciência; Imagens artísticas; Imagens científicas; Metodologias.

ABSTRACT: In the contemporary iconographic regime in which we live, are the categories of artistic images and scientific images still relevant? Perhaps we should think of them as operational categories, rather than ontological ones, designed to differentiate forms of thought, methods of interpretation or procedures of abstraction. By following this differentiation, we can discover to

1 Professor do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA/UERJ. E-mail: jefferson.mendes@icloud.com ORCID: 0000-0002-4075-8882

what extent these forms overlap historically and how interdisciplinary dialogue is becoming a methodological necessity today. This article questions the growing porosity between scientific images and artistic images and discusses the relevance of maintaining this methodological distinction. Based on examples of scientists who, in turn, question scientific images and artistic images, we discuss certain functions of images that scientific discourse proposes.

Keywords: Art and Science; Artistic images; Scientific images; Methodologies.

INTRODUÇÃO

Em 10 de abril de 2019, anunciou-se a primeira imagem de um buraco negro supermassivo, uma imagem que sintetiza uma enorme quantidade de dados capturados por oito telescópios, nos cinco continentes, apontou para uma galáxia no aglomerado de Virgem, a 55 milhões de anos-luz da Terra (Fig. 1). Esta imagem suscitou grande entusiasmo e uma onda de ceticismo, nomeadamente quanto à sua natureza e ao seu valor científico. A imagem não é, a rigor, uma fotografia: ela traduz ondas de rádio não visíveis. As cores adotadas são uma escolha fictícia para reproduzir a imagem de um mapa dos gases que entram no buraco negro. Contudo, esta imagem se beneficia do dispositivo metafórico da fotografia, no sentido de que nos coloca “em contato” com algo existente (mesmo que esta entidade escape à visibilidade). Poderíamos muito bem caracterizá-lo como uma “pseudofoto” ou “parafoto”: um objeto que ontológica e geneticamente não pode ser definido como uma fotografia, mas que, no entanto, do ponto de vista fenomenológico, produz um efeito fotográfico nos observadores.

Criamos uma imagem, como diríamos na linguagem comum, do que é um buraco negro, repetindo assim a tendência ancestral e antropológicamente universal de visualizar o invisível. Mas, ao mesmo tempo, com este “fazer”, surge no mundo uma sensação de buraco negro, uma sensação que ainda não existia, mas que está a ocorrer pela primeira vez neste processo de visualização.

Nesta perspectiva, destacamos oportunamente as analogias que ligam a “foto” do buraco negro às imagens da arte “abstrata” (Toister, 2021,

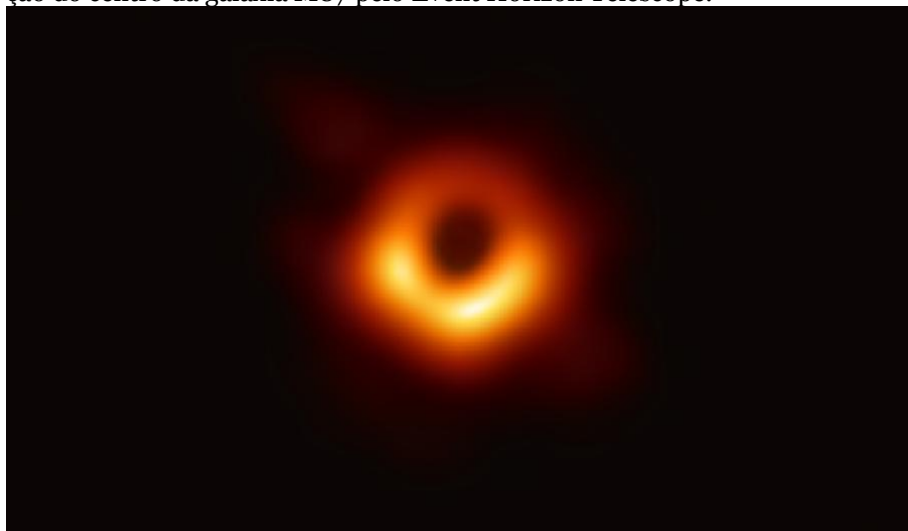
p. 265). A base conceitual da arte abstrata estava enraizada nas reflexões sobre a produção e recepção de imagens artísticas desenvolvidas por Konrad Fiedler (Fiedler, 2008) durante a segunda metade do século XIX: longe de se limitar a uma reprodução mimética do que já existe na natureza, ou a uma tradução em termos figurativos de um conceito previamente desenvolvido e independentemente dessa tradução, a formação artística constitui uma verdadeira realização de um sentido que só acontece graças à representação de imagens. Uma conquista em que o processo de formação – a visualização, o ato de visualizar – é muito mais importante que o resultado final, a forma formada, o que é visualizado. Goethe já havia percebido isso antes de Fiedler, e Paul Klee repetiria depois dele.

E, no entanto, se as semelhanças são consideráveis, as diferenças não são negligenciáveis. Para Fiedler a atividade artística visava esclarecer e purificar a experiência da visão que na vida cotidiana está sempre entrelaçada com outros estímulos sensoriais que acabam por obscurecê-la: concentração no visual, portanto, purificação que nos permite qualificar tal atividade como um processo de conhecimento, mas mantendo sempre uma raiz perceptual e óptica essencial.

Por outro lado, a “foto” do buraco negro e todas as imagens semelhantes que no campo científico e técnico são obtidas através da visualização de dados que não são em si perceptíveis pelo sensorio humano. Se quiséssemos transpor esta reflexão para a terminologia de Vilém Flusser (Flusser, 1983), poderíamos dizer que, se as imagens da arte abstrata ainda pertencem ao primeiro grau de abstração (aquele que abstrai do mundo concreto), a imagem do buraco negro relaciona-se antes com o segundo grau de abstração (aquele que abstrai de textos científicos, que por sua vez abstrai dados de fenômenos observados).

Essa visualização é necessária? A remediação que traduz dados não visuais em um objeto icônico ainda pode ser qualificada como “representação”? A “presença” das ondas de rádio é suficiente para garantir uma espécie de referencialidade ou mesmo indexicalidade a tal imagem? Ou é antes uma “ilustração” que não tem ligação direta com o seu referente? A construção desta imagem é uma descoberta científica? O que pode contribuir para o progresso do conhecimento científico? Por fim, mas não menos importante, ainda estamos lidando com uma “imagem” no sentido literal do termo?

Figura 1. A primeira imagem de um buraco negro, obtida a partir da observação do centro da galáxia M87 pelo Event Horizon Telescope.



Crédito: Event Horizon Telescope Collaboration.
<https://eventhorizontelescope.org/>. Licença Creative Commons.

No regime iconográfico das imagens digitais, estes objetos vivem grande parte da sua vida obscura reclusos, escondidos e abrigados na sua natureza invisível de *bytes*, à qual regressam sempre que pausamos o *smartphone* ou fechamos o ecrã do portátil, prontos para reaparecer, que isto é, ressurgir em visibilidade, sempre que precisarmos recuperá-los:

O que é verdadeiramente revolucionário no advento das imagens digitais – argumenta Trevor Paglen – é o facto de serem fundamentalmente legíveis por máquinas: só podem ser vistas por humanos em circunstâncias particulares e por curtos períodos de tempo. [...] Porém, não é necessário transformar a imagem em uma forma legível por humanos para que uma máquina faça algo com ela. (Somaini, 2020, p. 63)

Em sua consideração sobre imagens legíveis por máquina, Paglen (2016) baseia-se na noção de “*operative Bilder*” de Harun Farocki, conforme apresentado em sua videoinstalação *Eye/Machine* de 2001: “Imagens operativas ou operacionais que não são feitas nem para entreter nem para informar [...], imagens que não representam um objeto, mas fazem parte de uma operação” (Farocki, 2004, p. 17). Embora os principais exemplos sejam retirados

das aplicações militares destas imagens (por exemplo, câmeras instaladas em bombas que oferecem um ponto de vista subjetivo da arma), a guerra não esgota as áreas de aplicação destas imagens. A sua principal propriedade funcional parece ser a “visualização” de dados e processos algorítmicos que em si não são perceptíveis ao olho humano e que determinam e governam as operações e intervenções de transformação da realidade.

No entanto, estaríamos enganados se negligenciássemos o reconhecimento aqui de uma longa duração estrutural que liga esta negociação entre visibilidade e invisibilidade a uma tradição antiga, a da imagem cultural (em si mesma constitutivamente operacional e performativa), e mais em geral aos ídolos e aos cultos religiosos. Na verdade, o pano de fundo teológico sobre o qual se inscrevem as experiências contemporâneas da imagem ainda espera ser abordado de forma adequada: pensemos, para dar apenas um exemplo, no termo “ícone”, que se refere respectivamente a debates bizantinos sobre a legitimidade das representações sagradas e das doutrinas hindus da encarnação. Coisas ocultas podem acontecer entre o deus invisível e seu avatar recluso no *sancta sanctorum* do templo, sem que sejam percebidas pelo olho humano. *Mutatis mutandis*, coisas ocultas podem acontecer entre máquinas algorítmicas e “imagens” digitais, sem que a visão humana faça parte delas.

Muitas vezes as categorizações das imagens são feitas a partir de imagens artísticas, uma abordagem bastante curiosa se considerarmos a instabilidade da noção de arte e da galáxia de imagens que precedem a moderna e ocidental noção de arte ou que, simplesmente, não se enquadram nesta noção. “A maioria das imagens não são arte” (Elkins, 1995, p. 553), Elkins começou assim um dos seus ensaios mais conhecidos, para dar conta precisamente desta vasta categoria de imagens destinadas a transmitir informação: gráficos, mapas, notações, planos, moedas, selos, imagens pictográficas ou ideográficas, escritos, tabelas astronômicas, desenhos técnicos, diagramas, imagens científicas de todos os tipos. Muito além da categorização bipolar entre imagens artísticas e imagens informativas, abre-se uma questão metodológica crucial: é possível usar as ferramentas conceituais desenvolvidas pela história da arte (para analisar imagens artísticas – incluindo estilo, expressividade e forma) para traçar uma história geral das imagens? Por trás desta questão está uma reviravolta. Deveríamos entender as imagens – todas as imagens – como formas de conhecimento, considerando, portanto, também as “qualidades estéticas” no seu valor epistemológico. Em outras

palavras, trata-se de manter a distinção entre qualidades artísticas e qualidades estéticas, marcando – para além de Fiedler – as virtudes epistêmicas destas últimas e ao mesmo tempo reconhecendo que a história da arte tem o poder de fornecer à história da ciência e aos estudos visuais como um todo uma caixa de ferramentas incrível. Seguindo esta direção, Horst Bredekamp se pergunta: “Existe, na produção das ciências naturais, um estilo que se manifesta, independentemente dos investigadores individuais, nos objetos visuais que projetam – os objetos preparados, os instrumentos, as imagens?” (Bredekamp, Dünkler & Schneider, 2015, p. 18). Esta questão implica um alargamento da noção de estilo, que Bredekamp, Dünkler e Schneider (2015, p. 21) apresentam da seguinte forma:

O estilo não é um “sintoma”, mas um agente móvel; expressa uma forma de pensamento que gera e molda. É aqui que reside o seu paradoxo, tão irritante quanto fecundo. Para poder compreender o papel ativo e formativo da forma criada, insisto na precisão concreta da descrição de uma imagem e na determinação da sua forma material. Não se trata de procedimentos externos, mas da reconstrução descritiva de como uma ideia foi concebida.

A análise do estilo torna-se assim a descrição de um processo de formação, da formatividade de qualquer imagem, das soluções historicamente adotadas para incorporar forma e conteúdo.

Para voltar aos problemas categóricos, poderíamos empreender um exercício muito incomum: tomar a categoria de imagens científicas como óbvia e formular a hipótese de uma macrocategoria de imagens que não são científicas. Uma macrocategoria para classificar imagens artísticas, imagens anteriores ao nascimento da arte, álbuns de família, *selfies*, desenhos infantis e rabiscos de adultos, reportagens de jornais, assim também imagens que ora são técnicas, ora informativas, mas não científicas. Esta abordagem apresentaria rapidamente a sua única utilidade: mostrar que caímos nas mesmas dificuldades tradicionalmente encontradas na estética e na teoria da arte para definir imagens artísticas. Até porque as imagens científicas, tal como as imagens artísticas, não têm todas as mesmas funções: algumas têm o estatuto de prova, enquanto outras são utilizadas para formular hipóteses; algumas são modelos, enquanto outras são gravações (Dufour, 2015). Em resumo, certas imagens científicas são documentos, enquanto outras são instrumentos. Poderíamos então indicar subcategorias de “imagens de documentos” pelo

seu grau de transparência e subcategorias de “imagens de instrumentos” pelo seu grau de incorporação de uma teoria. Face à heterogeneidade destas funções, os rótulos “imagens técnicas” (Bredekamp, 2001, p. 154; Flusser, 1983, p. 15) ou “imagens informacionais” (Elkins, 1999, p. 160), ano, página) parecem apenas esclarecer alguns aspectos, certamente importantes, deste problema. Tal como na estética e na teoria da arte, assim que o questionamento das imagens se torna também um questionamento ontológico, a multiplicidade de funções possíveis destrói facilmente as categorias do senso comum.

O que em última análise nos interessa nesta abordagem pode ser resumido em poucas palavras: tanto as imagens que num determinado contexto histórico são recebidas como científicas, também poder ser recebidas como artísticas, sendo assim imagens estéticas, ou seja, imagens cujo valor epistemológico é realizado na esfera do conhecimento sensível e isto independentemente das diferentes formas de conhecimento que são a arte e a ciência. Ou seja, gostaríamos aqui de defender a ideia de que existe sempre uma base epistemológica específica das imagens, irreduzível à linguagem e que essa base pode ser explorada por diferentes formas de conhecimento. A comparação entre estas formas visa justamente uma melhor compreensão deste fundo verdadeiramente visual. Poderíamos então questionar as modalidades específicas de cada imagem portadora de uma forma de conhecimento (Werner, 2015, p. 11). As respostas a este tipo de questões só podem prosseguir de uma imagem particular para outra imagem particular, sem necessariamente atingir ou reivindicar o universal.

Como o conhecimento se manifesta na imagem? De que tipo é o conhecimento que está sendo mostrado? E como pode ser visto como tal? Estas questões levam a respostas diferentes relativamente ao conhecimento que envolve a imagem, à qualidade particular da representação do conteúdo da investigação – e, portanto, eidética – e às realizações visuais adequadas e (ostensivamente) formais de tal conteúdo.

A DEFERÊNCIA ENTRE IMAGENS ARTÍSTICAS E IMAGENS CIENTÍFICAS

Estas questões, tanto cognitivas como metodológicas, são relativamente recentes. Elas apareceram nos últimos trinta anos. Graças a historiadores da arte como Michael Baxandall, Svetlana Alpers, seguidos por Martin Kemp, Barbara Stafford e James Elkins, podemos, como aponta Charlotte

Bigg, identificar debates específicos dos estudos visuais das ciências (Bigg, 2012, p. 95). Ela ressalta o fato de que esta modificação da compreensão da imagem por parte dos historiadores da ciência que agora veem nela uma espécie de “epistemologia materializada” não teria, sem dúvida, sido possível sem que o campo fosse preparado dentro da disciplina científica através da história da arte, o que permite aos cientistas, em vez de se limitarem aos aspectos formais das imagens, “terem em conta a historicidade da experiência visual e identificá-las no seu contexto social e cultural” (Bigg, 2012, p. 96).

Muito mais do que uma disjunção entre duas classes, poderíamos considerar a relação entre imagens científicas e imagens artísticas como uma polaridade entre funções de imagens que remetem a duas formas diferentes de interpretação.

Charlotte Bigg traça os contornos disciplinares desta suposta viragem da ciência para a imagem, em estreita ligação com a viragem icônica. Contudo, a categoria imagem científica, central no seu artigo, não é diretamente questionada. Em outro lugar, o historiador da ciência aponta essas dificuldades. Ela insiste tanto na impossibilidade de se falar de uma teoria da imagem científica, quanto de um único tipo de imagem específica para diferentes ciências, insistindo no fato de que uma visualização científica pode, dependendo do caso, ser vista como uma imagem ou não (Bigg, 2017). Nada nesta categorização é evidente: estas imagens de todos os tipos (desenhos, pinturas, aquarelas, gravuras, diagramas, mapas), são produzidas por artistas e utilizadas para fins científicos? Estaremos considerando imagens e desenhos preparatórios produzidos às pressas da mesma forma que imagens selecionadas que ilustram pesquisas publicadas? Ou serão, pelo contrário, imagens produzidas por cientistas? Ou o que Horst Bredekamp chama de “imagem técnica”²?

Para circunscrever a região obscura que persiste entre as imagens científicas e artísticas, duas soluções parecem surgir a nível metodológico: realizar uma distinção empírica entre as diferentes categorias de imagens, que permitiria diferenciar entre imagens científicas, técnicas e artísticas (seriam então possíveis outras categorias onde os limites nem sempre são claros: e as

2 No ano 2000, Horst Bredekamp iniciou, na Universidade Humboldt, um vasto programa de investigação intitulado *Das technische Bild*, que mais tarde daria origem à publicação de uma obra coletiva com o mesmo nome.

imagens publicitárias e documentais, ou as imagens produzidas em ambiente hospitalar para fins terapêuticos, ou mesmo as tatuagens ou a sinalização. A lista pode ser exaustiva); optar por uma reflexão geral sobre as imagens, ou seja, postular uma categoria comum de imagens, dentro da qual distinguirmos entre a história da produção (quem são os criadores e como as imagens são produzidas) e a história da percepção/recepção, tendo em conta leva em conta o fato de que imagens produzidas em contexto científico podem ter recepção artística e vice-versa. Horst Bredekamp, oferece um belo exemplo do funcionamento artístico de imagens científicas (Bredekamp, 2003). As esculturas autoportantes de Richard Serra têm despertado o interesse dos matemáticos, principalmente pela forma como colocam a matéria à prova das leis da gravidade (Barrallo, González-Quintial & Sánchez-Beitia, 2013). A investigação realizada por David Hockney em conjunto com o físico Charles Falco sobre o papel da evolução dos instrumentos ópticos na pintura realista desde o Renascimento, tem suscitado diversos debates científicos (Stork, 2004). Por fim, o desenvolvimento de estudos aplicados de redes neurais, percepção e visão, onde a recepção de obras de arte ocupa um lugar central, esteve na origem de disciplinas relativamente recentes como a neuroestética³.

Há um aspecto quase paradoxal nas expectativas culturais que temos em relação às imagens científicas em comparação com as imagens artísticas: quanto mais ferramentas de decifração são necessárias, menos pensamos que temos que interpretar, a ponto de considerarmos uma imagem científica como portadora de uma objetividade transparente. Tendemos a esquecer que os métodos de decifração já incorporam uma teoria e um certo número de escolhas interpretativas. Tanto mais que no século XX a necessidade de um “julgamento praticado” (Daston & Galiston, 2007), tornou-se essencial. À objetividade mecânica foi acrescentado o olhar do cientista, sem o qual as imagens eram desprovidas de significado científico:

Os cientistas do século XX começaram gradualmente a enfatizar cada vez mais a necessária intervenção de um olhar interpretativo para ver cientificamente; procuravam uma imagem interpretada capaz, no mínimo, de servir de complemento à imagem mecânica que se tornara inadequada. (Daston & Galiston, 2007, p. 358)

3 Para uma apresentação sucinta das interações entre arte, história da arte e ciências cognitivas, consulte: Cavanagh, Conway, Freedberg, Rosenberg & Jolle. Sciences cognitives et histoire de l'art, une coopération en devenir? In: *Perspectives*, volume 1, 2013.

E, no entanto, a imaginação em torno da imagem mecânica, objetiva como puro registo, permanece muito forte no senso comum face às imagens científicas. Basta considerar o debate que se abriu no contexto da abordagem quantitativa e digitalizada das ciências humanas em relação ao estatuto dos “dados”, recolhidos em conjuntos de dados como corpus a serem explorados através de softwares destinados à “leitura à distância” (Manovich, 2020).

Particularmente no que diz respeito à “história da arte digital”, como salientou Johanna Drucker, “a digitalização não é uma representação, mas uma interpretação”(Drucker, 2013, p. 12), e os dados não são objetos neutros que são apenas “dados”, mas sim capturas que implicam uma abordagem construtiva e interpretativa, uma dimensão do conhecimento: a simples decisão de adotar este ou aquele tipo de iluminação ou resolução para adquirir a imagem digital de uma pintura, por exemplo, já é um ato interpretativo, que consistirá em acentuar a legibilidade do tema iconográfico e não da textura do suporte.

Os tipos imagéticos artísticos e científicos de representação entraram em oposição à medida que novos referenciais para a racionalidade da descrição foram estabelecidos. A partir do momento em que foi necessário questionar o conceito de imediatismo da percepção do empirismo tradicional, ou seja, da relação direta entre visão e conhecimento, entre um objeto visto e uma compreensão do sujeito, a visão moderna dos fenômenos naturais cindiu-se em duas correntes. Conhecedores dos novos instrumentos ópticos, Johannes Kepler (1571-1630) e René Descartes refletiram sobre o fato de o conhecimento estar sempre ligado a um meio, e por isso reivindicaram métodos adequados para descrever a natureza no quadro de uma ciência racional.

O método “científico” com suas questões claras atribui à imagem científica uma função de conhecimento: ela se torna uma ilustração, vinculada a um projeto de apresentação e baseada em um sistema. O cruzamento inicial de aspectos artísticos e científicos na representação são cindidas; em vez disso, questões de importância científica foram abordadas com firmeza e os fenômenos foram, portanto, apresentados de forma seletiva. Um exemplo contundente, dá-se na botânica, com a projeção imagético do conhecimento, a iconografia das plantas não traz mais as marcas do cristianismo, da farmacêutica ou da estética, mas da sexualidade vegetal. As plantas não remetem à criação e também não servem à saúde humana; não as utilizamos para religião ou medicina, mas as entendemos como seres vivos *sui generis*. De certa forma, a botânica encontrou-se na argumentação científica das *Plantae selectae* de Trew (Pirson, 1948,

p. 35). A antiga reivindicação de verdade, à qual deve a beleza dos desenhos pré-modernos, deu lugar a uma reivindicação de realidade que, nos volumes opulentos do final do século XVIII, ainda estava ligada a elevadas exigências estéticas de um público rico, antes, no século XIX, novos dispositivos técnicos modificaram mais uma vez a representação das plantas.

A partir da segunda metade do século XVII, novos instrumentos ópticos, lupas e microscópios, forneceram os critérios necessários para que uma imagem se afirmasse científica. Permitiram, por um lado, centrar-se em medições objetivas e comparáveis baseadas em características estáveis e, por outro, ter em conta sinais distintivos e claramente definidos. A visão retinal foi colocada em perspectiva, porque apenas os instrumentos tornaram visíveis os órgãos reprodutivos de importância botânica. Trew encorajou seus artistas a trabalhar nesta escala: cortes nas cápsulas revelaram as sementes; as corolas com seu pólen, estames, estilete e estigma receberam letras e números para integrá-los claramente à nomenclatura dos textos que acompanham a ilustração.

Enquanto representação, simulacro ou substituto artificial, a imagem tem um poder que não reside na sua precisão, mas na sua eficácia num determinado contexto: um poder baseado na sua capacidade de substituir e simular, e não de reproduzir ou retratar o protótipo. Portanto, uma representação fotográfica, por exemplo, não é igual à coisa que representa nem à percepção que gera na mente do seu observador, embora, em qualquer caso, não possa ser verdadeiramente compreendida independentemente das relações objetivas e subjetivas que estabelece com qualquer um dos seus elementos. eles. Nesse sentido, a imagem substitui outro objeto visual porque produz o mesmo efeito e não porque é opticamente idêntica a ele; porque o simula e não porque o imita.

Por vezes sublinha-se que a interpretação das imagens artísticas se dedica a uma pluralidade de significados, enquanto a das imagens científicas visa um significado unívoco. Isso é realmente assim?

Em termos de significado, ambos os tipos de imagens requerem um significado inequívoco; em termos de sentido, interpretações de ambos os tipos permitem formular hipóteses que se aderem (mais ou menos) ao sujeito da imagem e às condições da sua representação. A este nível, podemos certamente notar uma diferença importante, relativa aos vários regimes históricos de interpretação dos dois tipos de imagens. As imagens artísticas não experimentam um progresso linear e as condições históricas do intérprete – condições de atualização, de reativação da imagem

– intervêm diretamente no significado da imagem. É claro que as condições históricas do intérprete também são decisivas para a interpretação das imagens científicas, mas apenas em relação ao conhecimento científico e à sua evolução. Os critérios de correção da interpretação, nesse sentido, são muito distintos.

O posicionamento do sujeito que interpreta os dois tipos de imagens refere-se, fundamentalmente, a dois tipos diferentes de julgamento. E essas duas formas de julgamento não atuam apenas na interpretação, mas também na produção de imagens: implicam dois processos diferentes de abstração.

Quando cientistas e historiadores da ciência afirmam a importância das imagens, o seu discurso destaca uma pluralidade de funções de visualizações que intervêm durante a experimentação, demonstração ou prova. Certamente, James Elkins invoca por vezes os processos fundamentais da visualização científica (simplificação, abstração, rotulagem, esquematização de fenômenos naturais caóticos numa ordem gráfica, referindo-se em particular a Bruno Latour, Françoise Bastide ou Michael Lynch) (Elkins, 1995, p. 568); às vezes evoca as teses de James Greisemer, segundo as quais as imagens científicas atuam tanto proposicionalmente como não-proposicionalmente, ou seja, podem conter e propor teorias ou então apoiar e ilustrar um discurso (Elkins, 1995, p. 567). Mas é possível prosseguir a discussão que abre sobre as imagens científicas, sublinhando as diversas funções que estas assumem durante a investigação e a experimentação científica, funções que vão desde a síntese e abstração (também específicas das imagens artísticas) à demonstração e prova (menos presentes nas imagens artísticas). Isto poderia fornecer caminhos adicionais para considerar as imagens artísticas à luz das imagens científicas, especialmente porque as estratégias pelas quais estas últimas são tomadas variam de uma ciência para outra⁴.

4 Como é que a imagem intervém nas estratégias probatórias de uma ciência humana que se ocupa da reconstrução de vidas passadas, onde a previsão e a visualização desempenham um papel decisivo? Esta é uma das questões que a historiadora da ciência Claudine Cohen aborda no método de Zadig: o vestígio, o fóssil, a prova, a partir de uma vasta amostra de imagens, tiradas no local ou inteiramente fabricadas a partir de escavações arqueológicas e pesquisas paleontológicas. Por um lado, é um meio de questionar, através de uma viagem histórica, os próprios métodos pelos quais a paleontologia produziu as suas hipóteses e conclusões. Por outro lado, é uma reflexão sobre o lugar e as funções da imagem como parte importante da demonstração científica, dividida entre a pretensão de oferecer uma restituição mais ou menos fiel de uma realidade pré-existente, e a visão visionária, ficcional, ou pelo menos parte tateante envolvida nas tentativas de colocar em imagens essa realidade nunca vista ou mesmo vivenciada pelo homem (Cohen, 2011, p. 23).

A tensão entre o rigor científico e a consciência aguda das muitas armadilhas que um passado, irremediavelmente passado, e fundamentalmente invisível lança à história como à paleontologia constitui um verdadeiro desafio metodológico. O lugar central do índice, do traço, da impressão e do reconhecimento visual determina o papel decisivo da imagem, mas também a sua fragilidade informacional, dependente da sagacidade do observador. Permite também convocar todo um vocabulário que se estende desde as previsões proféticas até à investigação.

Tal como a imagem artística para o especialista em arte, a imagem na ciência permite ao cientista decifrar, identificar e compreender o significado dos objetos, fazer comparações e desenvolver tipologias. O paradigma da investigação e do índice aplica-se ao historiador da arte, tal como ao cientista. O trabalho paciente através do qual o cientista constrói o sentido em camadas sucessivas, através de descrições, reconstruções e previsões, evidencia a proximidade entre o paradigma do índice e a investigação do historiador da arte.

As áreas obscuras entre as imagens artísticas e científicas parecem persistir também do ponto de vista da epistemologia da prova. O estatuto instável (ou polissêmico) da imagem, ou mais precisamente das imagens porque a sua variedade é considerável, na ciência é um dos elementos que favorece a aproximação, quando não a confusão. Porque o sentido de uma obra de arte, se podemos falar de um sentido unívoco, não é menos construído do que o do “documento científico”.

Imagens técnicas com valor científico – ou seja, caráter de prova, ilustração, demonstração, exemplificação de uma teoria – implicam um nível de abstração certamente muito elevado, de terceiro grau, para usar a expressão de Flusser (Flusser, 1983, p. 15). Mas ao contrário do que defende Flusser – que as imagens que ele chama de tradicionais têm apenas um grau de abstração que se refere diretamente ao mundo concreto – pode-se muito facilmente argumentar que boa parte das imagens artísticas – ao incluir nesta classe provisória também aquelas imagens que precedem ou coexistem com a era da arte, mas que foram investidos de uma função ou de um olhar artístico ocidental nos últimos dois séculos – também têm o mesmo nível de abstração. A diferença talvez não seja encontrada nos graus de abstração, mas nos tipos de abstração.

Num ensaio da década de 1950, Susanne Langer destacou como:

Tanto na arte como na lógica (que leva a abstração científica ao seu mais alto nível de desenvolvimento), “abstração” é o reconhecimento de uma estrutura relacional, ou forma, independentemente da coisa (ou evento, fato, imagem, etc.) particular em que é exemplificado. (Langer, 1957, p. 163-164)

Contudo, as formas pelas quais a arte e a ciência alcançam este reconhecimento da forma diferem profundamente. A hipótese de Susanne Langer consiste em dizer que quando a razão discursiva da ciência procede pela generalização para apreender a dimensão sistêmica do fenômeno observado, “o problema do artista consiste em tratar um objeto específico de maneira abstrata” (Langer, 1957, p. 164) para dar-lhe a dimensão orgânica. Colocando a questão nos termos que Margolis adotaria muito mais tarde, uma obra de arte é um *token-of-a-type*⁵ (Margolis, 1977, p. 48), ao passo que qualquer investigação científica visa necessariamente o tipo para constituir uma categoria de símbolo.

Se pudermos aceitar facilmente a diferença entre os dois movimentos de abstração, é hoje mais difícil manter a oposição entre uma forma-sistema e uma forma-organismo, assim como seria difícil admitir uma abstração científica desencarnada versus a encarnação necessária das formas artísticas – e particularmente no campo das imagens, porque as imagens científicas expressam precisamente esta necessidade de encarnação de uma teoria.

Mais uma vez, os caminhos tornam-se confusos e é muito mais interessante analisar fenômenos que escapam (ou resistem) às categorias, do que tentar resolvê-los a todo custo. Devemos, no entanto, admitir que temos cada vez mais necessidade de algo específico para uma história geral das imagens e da visão (Elkins, 1999).

Muito mais do que através da diversificação e generalização das técnicas de produção de imagens em diferentes ramos científicos, é através do levar a sério a imagem como evidência ou elemento de prova científica que as últimas décadas abalaram as relações entre o estatuto do visual na arte e na

5 Na tradução para o português seria “símbolo-de-um-tipo” ou poderia açambarcar a definição de “emblema-de-um-tipo”. No final, opta-se por manter a expressão no original no corpo do texto.

ciência. Em vez de assumir um papel essencialmente ilustrativo ou didático na ciência, a imagem mostra-se plenamente no seu valor heurístico e cognitivo. É cada vez mais questionado pelos cientistas como uma ferramenta de investigação legítima, tal como tem sido questionado há muito tempo pelos historiadores da arte em relação ao seu papel nas artes. Por outro lado, a criação contemporânea não se limita a adotar conhecimentos ou ferramentas científicas, mas tende cada vez mais a expor a ciência e a partilhar com ela um território comum.

Durante os séculos XX e XXI, pela diversificação dos instrumentos de produção, mas também pela reconsideração da força cognitiva e demonstrativa da imagem, ocupa um lugar privilegiado na ciência. Garantia da própria existência da descoberta ou do fenómeno descrito (astrofísica, microbiologia), meio de tornar mais próxima a investigação e mais eficaz a demonstração científica (paleontologia, geologia), ou ainda uma muleta mnemônica que ajuda a reter melhor os resultados e realidades complexas (matemática, bioquímica), a imagem adquire uma carga cognitiva que não tinha antes nos experimentos científicos e no discurso tanto durante a pesquisa quanto durante a publicação dos resultados. Mostrar o invisível, o nunca visto ou ainda não percebido a olho nu, que é o que muitas vezes caracterizam as imagens científicas, também é específico das imagens artísticas. O reconhecimento da legitimidade da imagem como operador cognitivo para além do domínio estrito da arte, amplamente aclamado pela viragem pictórica⁶ (Mitchell, 1995), e a valorização institucional tanto da prática artística como da história da arte para outras áreas do conhecimento que segue, sem dúvida, desempenhando um papel importante. Desse modo, a crescente instrumentalização tanto dos métodos de produção como de análise de imagens e o desenvolvimento de uma habilidade icônica dos cientistas levam a cada vez mais ligações entre artistas e cientistas.

6 Porque o que os processos de imagem alcançam está além da cópia e da representação, além da mimese e da analogia. Os processos de imagem geram apresentações [*Darstellungen*] às quais não há caráter icônico ou pictórico. Não apresentam coisas ou fatos, mas funções, atividades, especificidades ou estados de coisas que foram registados através de indicadores precisos. Apesar de tudo, contêm uma enorme força sugestiva, como se graças a eles o interior ou os segredos da natureza se apresentassem diante dos nossos olhos. E esse efeito se baseia no fato de elas agirem como imagens e, portanto, também participarem da reivindicação de veracidade das imagens.

CONCLUSÃO

O modo de produção de uma imagem (ferramentas avançadas, quantidade de informação ou, inversamente, produção manual, indeterminação, baixo valor informacional) não só não pode ser suficiente para distinguir uma imagem científica de uma imagem artística, como também não permite que as imagens sejam categorizadas como científicas ou não. A contribuição cognitiva de certas imagens artísticas e o pensamento crítico que elas podem representar contribuem conjuntamente com as ciências humanas e sociais para a formação do imaginário da nossa cultura passada e presente (Labrusse, 2019). Por outras palavras, a utilização de imagens artísticas ou imagens informativas como documentos ou monumentos depende inteiramente dos discursos que as legitimam.

A abertura da história da arte às imagens científicas, ao longo dos últimos trinta anos, e respectivamente as discussões científicas sobre o valor epistemológico da imagem como ferramenta legítima de investigação, abalaram as hierarquias entre disciplinas e discursos sobre a imagem. A proposta de James Elkins de considerar a história da arte (e, poder-se-ia acrescentar, a história da ciência) como uma subparte de uma história geral das imagens parece particularmente estimulante neste sentido. Mas se a diferença entre imagens artísticas e imagens “informativas” está gradualmente a desaparecer, o reconhecimento deste fenómeno pela história da arte está apenas começando. A visão científica das imagens, impulsionada por questões complexas de identificação, reconhecimento, demonstração e prova, tira artistas e historiadores da arte dos seus hábitos perceptivos e cognitivos, ao mesmo tempo que é influenciado pelo seu método (por exemplo, pelo método iconológico). Em troca, abre possibilidades para ampliar e melhor circunscrever os valores e funções atribuídos às imagens artísticas e permite pensar a imagem como o próprio lugar onde funciona o encontro entre ciência e arte.

Neste contexto, a própria questão das fronteiras entre as ciências e as artes provavelmente se torna obsoleta. Por outro lado, permanecem áreas obscuras na relação entre imagens destinadas à ciência e imagens destinadas à arte que é apropriado tentar elucidar.

REFERÊNCIAS

Barrallo, J., González-Quintial, F., & Sánchez-Beitia, S. (2020). Geometry Experiments with Richard Serra's Sculptures. In C. Yackel, E. Torrence, K. F. Fenyvesi, R. Bosch, & C. S. Kaplan (Eds.), *Proceedings of Bridges 2020: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture* (pp. 287-294). Tessellations Publishing.

Bigg, C. (2017). 4686 ou comment lire une image scientifique? In E. Alloa. *Penser l'image* (pp. 285-288). Les presses du réel.

Bigg, C. (2012). Les études visuelles des sciences: regards croisés sur les images scientifiques. *Histoire de l'art*, (70), 23-29.

Bredenkamp, H. (2001). Gazing Hands and Blind Spots: Galileo as Draftman. In Renn, J. *Galileo in Context* (pp. 153-192). Cambridge University Press.

Bredenkamp, H. (2003). *Les coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de L'histoire naturelle*. Les presses du réel.

Bredenkamp, H., Dünkel, V., & Schneider, B. (2015). *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*. The University of Chicago Press.

Cavanagh, P., Conway, B. R., Freedberg, D., Rosenberg, R & .Jolle, E. (2013). Sciences cognitives et histoire de l'art, une coopération en devenir? *Perspectives*, (1), 101-118.

Cohen, C. (2011). *La méthode de Zadig: la trace, le fossile, la preuve*. Editions du Seuil.

Daston, L., & Galison, P. (2007). *Objectivity*. MIT Press.

Drucker, J. (2013). Is There a "Digital" Art History? *Visual Resources*, 29, 5-13.

Dufour, D. (2015). *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*. Xavier Barral.

Elkins, J. (1995). Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin*, 77(4), p553-571.

Elkins, J. (1999). Logic and Images in Art History. *Perspectives on Science*, 7(2), 151-180.

Farocki, H. (2004). Phantom Images. *Public*, (29), 12-24.

Fiedler, K. (2008). *Sur l'origine de l'activité artistique*. Éditions Rue d'Ulm.

Flusser, V. (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie*. European Photography.

Labrusse, R. (2019). *Préhistoire. L'envers du temps*. Hazan.

Langer, S. (1957). Abstraction in Science and Abstraction in Art. In P. Lence, H. Kallen, & S. Langer. *Problems of Art. Philosophical Lectures* (pp. 163-180). Charles Scribner's Son.

Manovich, L. (2020). *Cultural Analytics*. The MIT Press.

Margolis, J. (1977). The Ontological Peculiarity of Works of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36(1), 45-50.

Mitchell, W. (1995). *Picture Theory*. University of Chicago Press.

Paglen, T. (2016). Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You). *The New Inquiry*, 89(1), 22-27.

Pirson, J. (1948). *Der Nürnberger Arzt Christoph Jacob Trew (1695– 1769) als Gelehrter unter den Gelehrten seiner Zeit*. Bibliothèque Universitaire d'Erlangen.

Somaini, A. (2020). Unlearning to See Like Humans: Trevor Paglen on Machine Vision. In G. Plaitano, S. Venturini, & P. Villa (Dir.), *Moving Pictures, Living Machines. Automation, Animation and the Imitation of Life in Cinema and Media* (pp. 63-68). Mimesis.

Stork, D. (2004). Optics and realism in Renaissance art. *Scientific American*, 291(6), 76-84.

Toister, Y. (2021). Visualizing the End of Visibility: M87* Event-Horizon Image. In K. Purgar. *The Iconology of Abstraction* (pp. 260-267). Routledge.

Werner, G. (2015). Considerations on the Particular Challenges Natural-Scientific Pictures Pose for the Theory of the Picture. In H. Bredekamp, V. Dünkel, & B. Schneider. *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery* (pp. 8-13). The University of Chicago Press.

OS OFÍCIOS MECÂNICOS DA MADEIRA NOS SÉCULOS XVIII E XIX, NO CONTEXTO LUSO-BRASILEIRO: A PARTIR DO ESTUDO DOS ARTÍFICES, OFICINAS E MATÉRIAS-PRIMAS

THE WOOD CRAFTS BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES, IN A LUSO-BRAZILIAN CONTEXT: FROM THE STUDY OF CRAFTSMAN, WORKSHOP AND RAW MATERIAL

Isabela Torres Rodrigues

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Pesquisa de mestrado com auxílio da Bolsa Fapesp

(Processo nº 2021/02434-4)

RESUMO: Este artigo aborda os ofícios da madeira em Portugal e no Brasil entre os séculos XVIII e XIX por meio de quatro referências bibliográficas específicas, apresentando o que significava ser artífice, o que eram as oficinas e quais matérias primas eram selecionadas para a produção dos artefatos em madeira. As quatro fontes primárias escritas utilizadas foram: o Volume 7 da *Enciclopédia* de Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot (1751-1772); o *Dicionário português e latino* de Rafael Bluteau (1712-1728); o *Guia do Carpinteiro e do Marceneiro* de Pioche de 1846, e o livro *O Vignola Brasileiro* de César de Rainville, de 1880. Pretende-se contribuir para o conhecimento sobre determinados fatores em torno da produção de artefatos em madeira no período áureo da produção artesanal e seu ocaso nas transformações que levaram à Revolução Industrial.

Palavras-chave: Ofícios mecânicos da madeira; Artífice; Oficina; Matéria-prima

ABSTRACT: This article discusses wood crafts in Portugal and Brazil during the eighteenth and nineteenth centuries through four specific bibliographic references, presenting what it meant to be a craftsman, what the workshops were and what raw materials were selected to produce wooden artifacts. The

four primary written sources used were: Volume 7 of the Encyclopedia of Jean le Rond d'Alembert and Denis Diderot (1751-1772), the Portuguese and Latin Dictionary by Rafael Bluteau (1712-1728), the Guide to the Carpenter and the Joiner of Pioche of 1846, and, finally, the book *O Vignola Brasileiro* by César de Rainville, from 1880. The aim is to contribute to the knowledge of certain factors surrounding the production of wooden artifacts during the golden age of artisanal production and its decline in the transformations that led to the Industrial Revolution.

Keywords: Wood Crafts; Craftsman; Workshop; Raw Material

INTRODUÇÃO

Neste texto partiremos de dois princípios teóricos. O primeiro diz respeito às ideias de Richard Sennett (2020) em seu livro *O Artífice*, no qual defende que um procedimento manual não é possível sem um profundo conhecimento intelectual. O segundo refere-se aos estudos de Meneses (2017, p. 10) sobre o “conjunto de objetos de uma vivência”, onde indica que o artesanato estava ligado diretamente aos fazeres artísticos no século XVIII e início do XIX, no contexto Luso-Brasileiro.

Interessa-nos o período áureo do artesanato, em que as oficinas de artífices eram responsáveis pela produção dos objetos a partir de uma vasta trajetória de absorção de ensinamentos. Este estudo está focado, portanto, na compreensão do funcionamento dos ofícios da madeira: Carpintaria, Marcenaria, Talha e Ensamblamento, especialmente na segunda metade do século XVIII e início do XIX.

As quatro fontes primárias escritas utilizadas como base para a construção desta abordagem são: o Volume 7 da *Enciclopédia* de Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot (1751-1772), o *Dicionário português e latino* de Rafael Bluteau (1712-1728) – como obras de referência primordiais; e livros como o *Guia do Carpinteiro e do Marceneiro* de Pioche de 1846, e o livro *O Vignola Brasileiro* de César de Rainville de 1880. Cada um desses documentos possui sua importância para o estudo sobre os ofícios da madeira.

Realizamos uma articulação entre os termos encontrados no Dicionário de Bluteau e no Volume 7 da Enciclopédia francesa e com isso

pudemos perceber as semelhanças e diferenças entre as palavras encontradas, ao compará-las e compreendê-las nos diferentes contextos culturais em que foram gestadas, Portugal e França, observando em que medida se valorizavam os ofícios mecânicos da madeira. Por outro lado, livros como o *Guia do Carpinteiro, Marceneiro e Ensamblador*, de Pioche (1846), e o tardio *Vignola Brasileiro* (Rainville, 1880), são capazes de esclarecer elementos acerca dos ensinamentos durante a transição entre o período áureo do fazer manual e seu ocaso diante da mecanização iniciada com a Revolução Industrial.

Dividimos nossa análise em três tópicos: os artífices, as oficinas e os artesãos. No primeiro item foram localizadas definições históricas e conceituais referentes às palavras: artífice, carpinteiro, marceneiro, entalhador, tanoeiro e ensamblador. No entanto, para cada uma delas buscamos as definições a partir das fontes primárias, com já foi dito, por meio da gama de significados presentes no *Vocabulário* de Bluteau (1712-1728), na *Encyclopédie* de d'Alembert e Diderot (1751-1772), ambos do século XVIII, e também, uma visão lexical do *Vignola Brasileiro* (Rainville, 1880), do século XIX. Em nosso tópico *Oficina* também apontamos definições de tais espaços a partir das fontes escritas do XVIII, incluindo porém o estudo de algumas imagens referentes às oficinas. Por fim, em *Matéria-prima*, mais uma vez, trouxemos os livros do XVIII para definir quais eram as madeiras utilizadas no período, para indicar a importância de tais elementos não apenas valiosos do ponto de vista material, mas também do ponto de vista simbólico. As principais fontes utilizadas, nesse ponto, foram o *Guia de Pioche (1846)* e o livro de Rainville (1880), pois foram as obras que mais claramente abordaram o tema das matérias-primas em suas páginas, mostrando, assim, como a madeira constituía-se em material complexo, para uma produção também complexa.

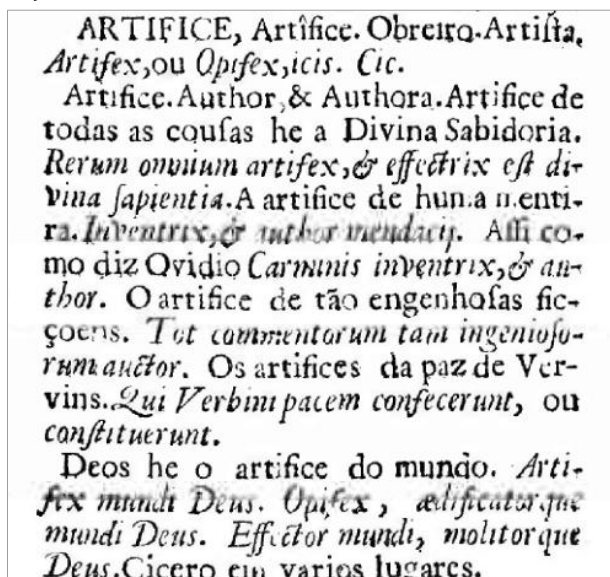
ARTÍFICES

A partir da leitura do livro *O Artífice*, de Richard Sennett (2020), cujo título adotamos para este subcapítulo, entendemos a importância dos conhecimentos práticos e intelectuais dos artesãos para a compreensão das obras de madeiras feitas por artistas nos séculos XVIII e XIX. Com base nas fontes primárias já apresentadas anteriormente, observamos como os artífices da madeira eram compreendidos em meados do século XVIII

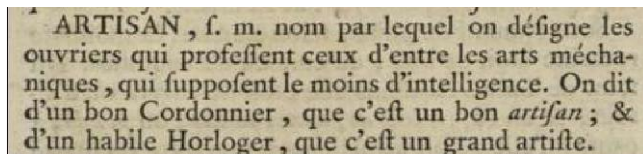
através dos verbetes encontrados no Dicionário de Bluteau (1712 – 1728) e na Enciclopédia de d'Alembert e Diderot (1751-1772). Igualmente localizamos informações sobre como eram compreendidos os Carpinteiros e Marceneiros no livro *O Vignola Brasileiro* (Rainville, 1880) já datado do terceiro quartel do século XIX.

“O *Vocabulário*, de Raphael Bluteau (1712-1728) nos trouxe a oportunidade de conhecer as definições de artífice e dos principais ofícios mecânicos ligados à madeira, como: Carpinteiro, Marceneiro, Tanoeiro, Ensamblador e Entalhador, utilizadas no início do século XVIII em língua portuguesa.” (Rodrigues, 2023, p. 21) Já a Enciclopédia (d'Alembert & Diderot, 1751-1772) nos mostra como “o Iluminismo tratava os artífices e artesãos da época, tornando-se um conhecimento universal que influenciou enormemente o contexto português do século XVIII.” (Rodrigues, 2023, p. 21) Vejamos diretamente as definições com a palavra artífice tanto em Bluteau (fig.1), como em Diderot e d'Alembert (fig.2)

Figura 1. Definição de Artífice no *Vocabulario portuguez e latino de Bluteau* (1712 – 1728)



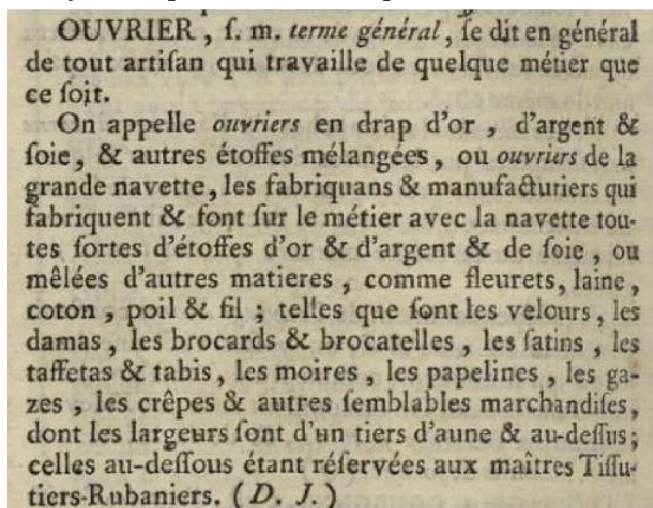
Fonte: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

Figura 2. Definição de Artesão na Enciclopédia


ARTISAN, f. m. nom par lequel on désigne les ouvriers qui professent ceux d'entre les arts mécaniques, qui supposent le moins d'intelligence. On dit d'un bon Cordonnier, que c'est un bon *artisan*; & d'un habile Horloger, que c'est un grand artiste.

Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

Tradução da autora: Nome pelo qual se designam os operários que professam as artes mecânicas, que supõem um mínimo de inteligência. Diz-se de um bom sapateiro que ele é um bom artífice; e de um grande relojoeiro, que ele é um grande artista.

Figura 3. Definição de Operário na Enciclopédia


OUVRIER, f. m. *terme général*, se dit en général de tout artisan qui travaille de quelque métier que ce soit.

On appelle *ouvriers* en drap d'or, d'argent & soie, & autres étoffes mélangées, ou *ouvriers* de la grande navette, les fabriquans & manufacturiers qui fabriquent & font sur le métier avec la navette toutes fortes d'étoffes d'or & d'argent & de soie, ou mêlées d'autres matières, comme fleurets, laine, coton, poil & fil; telles que sont les velours, les damas, les brocards & brocatelles, les satins, les taffetas & tabis, les moires, les papelines, les gazes, les crêpes & autres semblables marchandises, dont les largeurs sont d'un tiers d'aune & au-dessus; celles au-dessous étant réservées aux maîtres Tisseurs-Rubaniers. (D. J.)

Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

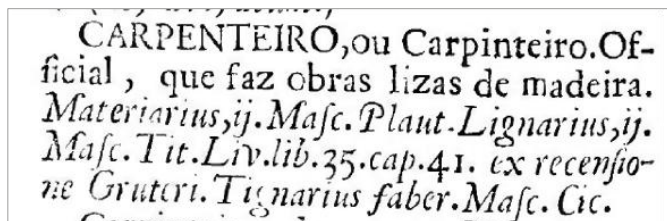
Tradução da autora: Diz-se em geral de qualquer operário que trabalhe em qualquer ofício. Chamamos trabalhadores de tecidos de ouro, prata e seda e outros tecidos mistos, ou trabalhadores da lançadeira grande, e fabricantes que fazem no tear com a lançadeira todos os tipos de tecidos de ouro, prata e seda, ou misturado com outros materiais, como folhas, lã, algodão, cabelo e fios; tais como veludos, damascos, brocados, cetins, tafetás e tabis, moires, poplin, gazes, crepes e outros produtos similares, cuja largura seja de um terço de jarda e acima; aqueles abaixo sendo reservados para mestres fabricantes de tecidos.

A partir do primeiro verbete (fig.1), vemos que Bluteau (1712-1728) inicia caracterizando artífice como artista, autor e autora; por fim dizendo que Deus é o artífice do mundo. Mais à frente temos uma valorização do trabalho manual. “Vemos que artífice não é um simples detentor de uma técnica, artífice é um artista, é o autor ou autora daquela peça, que detém todo um conhecimento específico para que aquele objeto seja desenvolvido.” (Rodrigues, 2023, p. 24)

Já no segundo verbete (fig.2) vemos uma certa contradição. A *Enciclopédia* de d'Alembert e Diderot (1751-1772) é conhecida por ser um dos primeiros livros eruditos a trazer os ofícios mecânicos de modo a aproximá-las das “obras intelectuais”. Contudo no verbete acima, vemos na tradução a afirmação de que artífices seriam operários que supõe um mínimo de inteligência. “Diminuir esses artistas a terem “menor inteligência” reflete um pensamento de que as artes mecânicas, ou seja, as artes com as mãos, como diz Sennett (2020) em *O Artífice*, eram ainda consideradas no século XVIII menores que as artes intelectuais.” (Rodrigues, 2023, p. 32) No entanto, podemos compreender que ao usar a expressão “le moin d’intelligence”, os autores se referiam não a uma inteligência menor ou mínima, mas a um certo grau de inteligência exigido para exercer determinado ofício.

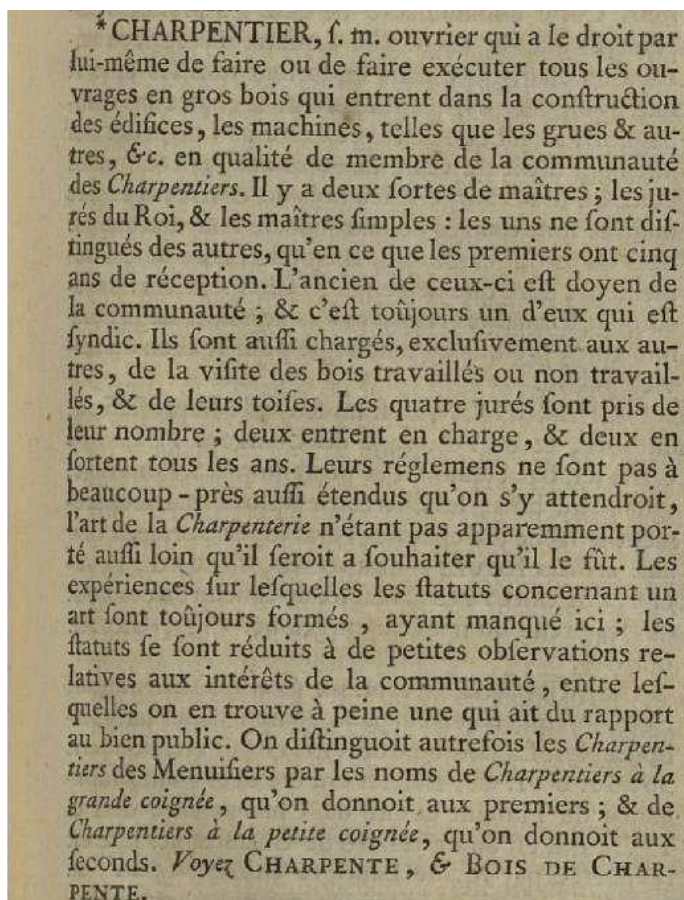
E no terceiro verbete (fig.3), também na *Enciclopédia* a palavra “ouvrier” se refere a qualquer artífice que trabalhe em determinado ofício. O texto do verbete, como lido na tradução, será focado nos oficiais mecânicos do tecido. Contudo, é possível entender que essa palavra, diferentemente da segunda, não possui uma conotação negativa, de um não-conhecimento, mas sim de elaboradas capacidades técnicas.

Figura 4. Definição de Carpinteiro no *Vocabulario portuguez e latino*. Bluteau (1712-1728)



Fonte: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

Figura 5. Definição de Carpinteiro na Enciclopédia. D'Alembert e Diderot, 1751-1772



Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

Tradução da autora: Carpinteiros. Senhor. Trabalhador que tem o direito de fazer ou mandar fazer todos os trabalhos em madeira pesada que entram na construção de edifícios, máquinas, tais como guindastes e outros. Existem dois tipos de mestres: os jurados do rei e os mestres simples: alguns se distinguem dos outros apenas porque os primeiros têm cinco anos de recepção. O mais velho deles é o decano da comunidade e é sempre um deles que é o fiduciário. Eles também se encarregam de visitar madeiras trabalhadas ou não trabalhadas e suas réguas de medição. Os quatro jurados são retirados de seu número; dois assumem o comando e dois saem todos os anos. Seus

regulamentos não são tão extensos quanto se poderia esperar. As experiências sobre as quais os estatutos concernentes a uma arte sempre são formados, tendo sido perdidas aqui; os estatutos foram reduzidos a pequenas observações relativas aos interesses da comunidade, entre as quais dificilmente encontramos uma que tenha relação com o bem público.

Na definição de Carpinteiro (fig. 4), Bluteau (1712-1728) nos mostra uma equivalência dos termos “oficial” e “artífice”, além de indicar os tipos de obras que fazem, sendo obras lisas aquelas em que a madeira não é entalhada e ou torneada, ou seja, não sofre trabalhos artísticos. Já na definição de Carpinteiros (fig.5) adotada pela *Enciclopédia* (d’Alembert & Diderot, 1751-1772) vemos dois pontos interessantes, inseridos no contexto francês: o primeiro que define o Carpinteiro como o artesão que trabalha diretamente com madeiras pesadas, diferentemente dos Marceneiros; já o segundo ponto é a informação da existência de dois tipos de mestres, os jurados ao rei e os mestres simples. “É de fácil entendimento que os jurados do rei são os artífices mais renomados e possuem cinco anos de experiência em comparação com os outros.” (Rodrigues, 2023, p. 34)

Figura 6. Definição de Ensamblador no *Vocabulário portuguez e latino*

ENSAMBLADOR. Enlãmbladôr. En-
fãmblagem, & enlãblar. *Vid.* Sanblador,
fãmblagem, fãmblar.

Fonte: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

A definição de Ensamblador no *Dicionário* (Bluteau, 1712-1728) (fig. 6) será simples, onde o autor apenas nos diz que é o oficial que faz a ensamblagem. Apesar da curta, é importante a existência da denominação a este oficial no *Dicionário* por seu reconhecimento e diferenciação em relação aos outros oficiais, como o de Carpinteiro e o de Marceneiro. Infelizmente não foi possível encontrar essa profissão na *Enciclopédia*, talvez essa ausência pode indicar uma certa indefinição dessa atividade no entendimento dos autores.

Em seguida, podemos examinar as definições de Entalhador e Escultor segundo o *Dicionário* de Bluteau (1712-1728) e a *Enciclopédia*, de d’Alambert e Diderot (1751-1772) respectivamente (figs. 7 e 8).

Figura 7. Definição de Entalhador no *Vocabulário portuguez e latino*. Bluteau (1712-1728)

ENTALHADOR. Entalhador. Official de obra de talha com flores e de madeira, & folhagens, com cabeças de Anjos com netas, brutescos, & outras figuras de meyo relevo reveste outras lizas de lambagem. *Sculptor, qui tabulas planas, & compactas figuris mediâ sui parte eminentibus, condecorat.*

Fonte: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

Figura 8. Definição de Escultor na Enciclopédia. D'Alembert e Diderot, 1751-1772

SCULPTEUR, f. m. (*Artiste*.) artiste, qui par le moyen du ciseau forme des statues, taille le bois, la pierre, le marbre, & autres matieres propres à faire des représentations & des imitations des divers objets de la nature. Comme on distingue en général les *Sculpteurs* en anciens, & en modernes. *Voyez les articles suivans. SCULPTEURS anciens & SCULPTEURS modernes. (D. J.)*

Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

Tradução da autora: Artista que, por meio do cinzel, forma estátuas, esculpe madeira, pedra, mármore e outros materiais adequados para fazer representações e imitações de vários objetos da natureza.

Em entalhador, segundo Bluteau (1712-1728), vemos uma definição com informações sobre o oficial que faz obras de talha, especialmente com folhas, folhagens e outras figuras de meio relevo. Já na figura 8, referente à Enciclopédia (d'Alembert & Diderot, 1751-1772), o ofício do escultor é compreendido pelo autor como um “artista”, diferente do ofício de Carpinteiro que é chamado de “ouvrier” (trabalhador). Uma hipótese é de que a figura do entalhador, assim como o escultor, estava mais próxima das Artes, se comparada com a dos carpinteiros, como havíamos observado no *Vocabulário* de Bluteau, os quais possuem funções em obras de caráter mais estrutural. (Rodrigues, 2023, p. 35)

Observemos, então, as definições de Marceneiro, de acordo com nossas fontes primárias (figs. 9 e 10)

Figura 9. Definição de Marceneiro no Vocabulário portuguez e latino. Bluteau (1712-1728)

MARCENEIRO. Official que lavra madeira com mais primor que Carpinteiro. *Operis lignei elegantioris faber, ri. Masc.* ou *Faber operis intestini*. Por *Opus intestinum*, tomão os Douros obras de madeira trabalhada com artificio, & primor, com que se ornão as salas, como bofes, contadores, como tambem portas, & janellas, feitas com mais arte das que costumão fazer carpinteiros. Varro, & Vitruvio dizem, *Intestinum opus*, neste sentido.

Fonte: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

Figura 10. Definição de Marceneiro na Enciclopédia. D'Alembert e Diderot, 1751-1772

EBENISTE, f. m. *Menuisier qui travaille en ébène.* On donne le même nom à ceux qui font des ouvrages de rapport, de marqueterie & de placage, avec l'olivier, l'écaille & autres matieres. Ces matieres coupées ou sciées par feuilles, sont appliquées avec de la bonne colle d'Angleterre sur des fonds faits de moindres bois, où elles forment des compartimens. Voyez MARQUETERIE. Quand les feuilles sont plaquées, jointes & collées, on laisse la besogne sur l'établi; on la tient en presse avec des goberges, jusqu'à ce que la colle soit bien sèche. Les goberges sont des perches coupées de longueur, dont un bout porte au plancher, & dont l'autre est fermement appuyé sur la besogne avec une cale ou coin mis entre l'ouvrage & la goberge. Les Ebenistes se servent des mêmes outils que les autres Menuisiers; mais comme ils employent des bois durs & pleins de noeuds, tels que les racines d'olivier, de noyer & autres, qu'ils appellent *bois rustiques*, ils ont des rabots autrement disposés que dans la Menuiserie ordinaire, qu'ils accommodent eux-mêmes selon qu'ils en ont besoin; ils en font dont le fer est demi-couché, d'autres où il est debout, & d'autres dont les fers ont des dents. Lorsqu'ils travaillent sur du bois rude, ils se servent de ceux dont le fer est à demi-couché: si le bois est extraordinairement rude & dur, ils employent ceux dont le fer est debout; & lorsque la dureté du bois est si excessive qu'ils craignent de l'éclater, ils se servent de ceux qui ont de petites dents, comme des limes ou truelles bretées, afin de ne faire que comme limer le bois, ce qui sert aussi à le redresser. Lorsqu'ils ont travaillé avec ces sortes d'outils, ils en ont d'autres qu'ils nomment *racloirs*, qui s'affutent sur une pierre à huile; ils servent à emporter les raies ou bretures que le rabot debout & celui à dents ont laissées, & à finir entierement l'ouvrage. *Dict. de Comm. & Chambers.*

Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

Tradução da autora: Marceneiro. Senhor. Carpinteiro que trabalha com ébano. Damos o mesmo nome a quem faz trabalhos em laudo, marchetaria, folheado e outras matérias. Esses materiais, cortados ou serrados em chapas, são aplicados com boa cola inglesa em fundos de madeira menor, onde formam compartimentos. Quando as chapas são aplainadas, unidas e coladas, o trabalho é deixado na bancada; é mantido em uma prensa, até que a cola esteja completamente seca. Os marceneiros usam as mesmas ferramentas que os carpinteiros; mas como usam madeiras duras e cheias de nós, como raízes de oliveira, nogueira e outras, que chamam de madeiras rústicas, têm planos dispostos de maneira diferente da carpintaria comum, que eles mesmos adaptam, conforme sua necessidade. Quando eles trabalham em madeira bruta, eles usam ferros que são semi-revestido: se a madeira é extraordinariamente áspera e dura, eles usam ferro reto; e quando a dureza da madeira é tão excessiva que eles têm medo de rachá-la, usam aqueles que têm dentes pequenos, como limas, para não fazer nada além de limar a madeira, que serve também para endireitá-la. Depois de trabalhar com esses tipos de ferramentas, eles têm outras que chamam de raspadores, que são afiadas em uma pedra de óleo; eles são usados para remover as listras ou lacunas deixadas pelo plano vertical.

As definições são bastante específicas, pois trazem a principal função do ofício, lavrar a madeira e uma comparação com o ofício do Carpinteiro. Para Bluteau Bluteau (1712-1728), a Marcenaria era mais elaborada e primorosa do que a Carpintaria. Isso se relaciona em muito com a compreensão geral de que o Marceneiro tem um saber fazer mais artístico e detalhista que o Carpinteiro, que faz obras maiores e mais ligadas à estrutura das edificações. (Rodrigues, 2023, p. 29)

Na *Encyclopédia* (d'Alembert & Diderot, 1751-1772), (fig.10) temos o marceneiro como ebanista, termo adotado sobretudo no vocabulário em língua francesa, o oficial que trabalha com a madeira ébano.

O ebanismo afirmou-se como prática artística desde o século XVII, na Europa, e teve sua designação derivada da nobre madeira de origem africana, o ébano, dando origem aos termos ébeniste, ébénisterie, em francês ou ebanistería, em espanhol – equivalentes ao trabalho dos *cabinetmakers* dos ingleses – e se tornou sinônimo do feitio de móveis de luxo (Brandão, 2014 apud Rodrigues, 2023, p. 36).

A comparação entre os dois verbetes (o de Bluteau e o da Enciclopédia) nos permite ver pequenas diferenças, como a definição da Enciclopédia que nos traz informações sobre ferramentas e matérias primas, enquanto a de Bluteau (1712-1728) diz que a Marcenaria está mais próximo das Artes.

No que se refere às definições de tanoeiros, de acordo com as nossas fontes primárias, lemos (figs. 11 e 12).

Para definir Tanoeiro, o oficial que faz tonéis, pipas e barris, Bluteau (1712-1728) adiciona uma história de Plínio, chamado de tanoeiro por fazer vasos de barro. Por fim, na definição da Enciclopédia há uma extensa descrição sobre o papel do Tanoeiro. Um ponto muito interessante, aqui, é a afirmação, logo no começo do verbete, que trata dos artifices. “Apesar de ser uma simples escolha de palavras, é importante pensar na valorização que esses ofícios podiam ou não receber. Por meio desses detalhes, podemos observar a importância que tais ofícios tinham naquela sociedade e naquele período.” (Rodrigues, 2023, p. 38)

Figura 11. Definição de Tanoeiro no *Vocabulario portuguez e latino*. Bluteau (1712-1728)

TANOEIRO. Official, que faz toneis, pipas, barrís, &c. *Doliarius*, *ii. Masc.* Assim chama Plinio aos que fazião huns vasos grandes de barro, em que metião vinho, & outros licores. Porém, com o *Doliarius* vem de *Dolium*, que quando menos no tempo de Plinio se começava a dizer de Barrís, & outras vasilhas, feytas com aduelas, como as nossas, me parece que sem escrupulo poderemos usar de *Doliarius*, no dito sentido. Ulpiano chama ao Tanoeiro, *Vietor*, *is. Masc.* & segundo Budeo, *Vietores sunt ii, qui vasa vinaria religant, stipantque, à viendo, hoc est, vintciendo, sen ligando.*

Fonte: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

Figura 12. Definição de Tanoeiro na Enciclopédia. D'Alembert e Diderot, 1751-1772

TONNELIER, artisan qui fait, relie, & vend des tonneaux, c'est-à-dire toutes fortes de vaisseaux de bois, reliés de cerceaux avec de l'osier, & propres à contenir des liqueurs ou marchandises; tels sont les tonnes, cuves, cuiviers, muids, futailles, barrils, &c. Les tonneliers montent aussi & relient toutes sortes de cuves & autres vaisseaux reliés de cerceaux de fer. Ce sont encore eux qui descendent les vins, cidres, bières, &c. dans les caves des bourgeois & des marchands de vin. Enfin il n'y a qu'eux qui aient droit de décharger sur les ports les vins qui arrivent par eau, & de les sortir des bateaux.

Les tonneliers forment à Paris une communauté nombreuse, & prennent la qualité de maîtres tonneliers déchargeurs de vins.

Leurs statuts sont fort anciens, & leur furent donnés sous le règne de Charles VII. Charles VIII. les augmenta, & François I. les confirma en 1538.

Ces statuts furent augmentés & dressés de nouveau en vingt-un articles, & confirmés en 1566, par Charles IX. on en ajouta deux autres sous Henri III. qui furent enregistrés en parlement en 1577.

Henri IV. en 1599, Louis XIII. en 1637, & Louis XIV. en 1651, leur donnerent aussi des lettres de confirmation, qui furent enregistrées au parlement, au châtelet, & à l'hôtel-de-ville.

Suivant ces statuts, la communauté doit être régie par quatre jurés, dont on en élit deux tous les ans; ce sont eux qui font les visites, enregistrent les brevets, donnent le chef-d'œuvre, & reçoivent les maîtres.

Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>

Tradução da autora: Tanoeiro, artífice que fabrica, encaderna e vende tonéis, ou seja, todos os tipos de vasos de madeira, amarrados com argolas de vime, e próprios para conter licores ou mercadorias; tais são as toneladas, cubas, lamas, tonéis, barris, etc. Os tanoeiros também montam e conectam todos os tipos de cubas e outros recipientes amarrados com argolas de ferro. Ainda são eles que despejam os vinhos, sidras, cervejas etc nas caves dos burgueses e dos comerciantes de vinho. Por fim, são os únicos que têm o direito de descarregar nos portos os vinhos que chegam por via fluvial e retirá-los dos barcos. Os tanoeiros formam uma grande comunidade em Paris e assumem a condição de mestres tanoeiros que descarregam vinho. Seus estatutos são muito antigos e foram dados a eles no reinado de Carlos VII. Carlos VIII. os aumentou, e François I. os confirmou em 1538. Esses estatutos foram aumentados e redigidos novamente em vinte e um artigos, e confirmados em 1566, por Carlos IX. Dois outros foram adicionados sob Henrique III, que foram registrados no Parlamento em 1577. Henrique IV. em 1599, Luís XIII.

em 1637, e Luís XIV. em 1651, também lhes entregou cartas de confirmação, que foram registradas no parlamento, no châtelet e na prefeitura. Segundo estes estatutos, a comunidade deve ser governada por quatro jurados, dois dos quais eleitos anualmente; são eles que fazem as visitas, registram as patentes, entregam a obra-prima e recebem os mestres.

No quarto capítulo do livro de Rainville (1880) se localizam as definições dos ofícios. Alguns deles eram vidraceiro, pedreiro e tapeceiro. Contudo o que nos interessa aqui são apenas dois ofícios, carpinteiro e marceneiro. A seguir é possível visualizar a tabela 1, contendo as principais características desses dois ofícios:

Tabela 1. Descrição de Carpintaria e Marcenaria no Vignola Brasileiro

Ofícios mecânicos	Descrição
Carpintaria	são as construções de soalhos, de paredes, os telhados e os assentamento dos madeiramentos; Trabalhos que não se usa cola; Demanda operários hábeis e madeira boa, bonita e sã; O trabalho resume em três operações: 1 – Aparelhar a madeira; 2 – Engradar ou galivar a madeira; 3 – Armar a madeira.
Marcenaria	São os trabalhos que fazem uso da cola; Consiste na arte de juntar madeiras de diversas qualidades, formando assim diversos objetos para o interior de uma casa ou para sua decoração; Divide-se em duas partes: 1 – Marcenaria fixa: todas as obras que se firmam e se seguram em muros, paredes, arcos, abóbodas etc.; 2 – Marcenaria móvel: todos os trabalhos que têm por fim fechar ou abrir as aberturas, janelas, portas etc. dos edifícios, ou para a entrada livre do ar e da luz.

Fonte: Rainville, 1880 apud Rodrigues, 2023, p. 40

A leitura da tabela permite perceber que o autor se ateu às diferenças entre os dois ofícios. Rainville diferencia-os não apenas como a carpintaria sendo mais estrutural e a marcenaria mais artística, mas também pelo uso ou não da cola, material imprescindível na Marcenaria, mantendo os sentidos definidos pela Enciclopédia do século anterior. (Rodrigues, 2023, p. 40)

A OFICINA

Neste subcapítulo iremos analisar, do mesmo modo que fizemos com relação aos ofícios mecânicos, as definições do espaço onde atuavam os artífices entre os séculos XVIII e XIX. Para isso, iniciemos com a leitura das definições relativas ao Dicionário de Bluteau (1712-1728) (fig.13) e à Enciclopédia (d'Alembert & Diderot, 1751-1772) (fig. 14)

Figura 13. Definição de Oficina no *Vocabulário portuguez e latino*. Bluteau (1712-1728)

OFFICINA. He o nome generico dos lugares em que trabalham officiaes de qualquer officio. *Officina, e. Fem Cic.* Sahiraõ estas obras da mesma officina. *Ex eadem officina exierunt. Cic.*

Fonte: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

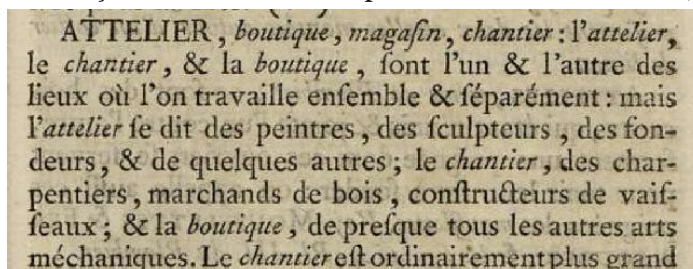
Figura 14. Definição de Oficina segundo a *Enciclopédia*. D'Alembert e Diderot, 1751-1772

CHANTIER, (Menuis. Charpent. & autres ouvr.)
c'est le lieu où ces ouvriers ont disposé leurs planches & autres bois, soit en plein air, soit à l'abri sous des hangars, & où ils font une partie de leurs ouvrages.

Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

Tradução da autora: Oficina, (Marcenaria, Carpintaria e outros ofícios) é o lugar onde esses trabalhadores colocam suas tábuas e outras madeiras ao ar livre ou protegidos sob hangares, e onde eles fazem parte de suas obras.

Figura 15. Definição de Ateliê na Enciclopédia. D'Alembert e Diderot, 1751-1772



Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>

Tradução da autora: Atelier, loja, oficina: o atelier, a oficina e a loja são lugares onde trabalhamos juntos e separadamente: mas o atelier é dito dos pintores, escultores, fundadores e alguns outros; a oficina (canteiro de obras), carpinteiros, comerciantes de madeira, construtores navais, e de quase todas as outras artes mecânicas.

Como lemos nas figuras 13, 14 e 15 temos as definições de cada autor para o que significavam as oficinas no século XVIII. Para Bluteau (1712-1728), “sabemos que a oficina é considerada o local de trabalho do artífice, onde ele cria seus objetos e ensina seus aprendizes.” (Rodrigues, 2023, p. 43) Já na *Enciclopédia* (d'Alembert & Diderot, 1751-1772), temos duas definições que podem significar “oficina”. A primeira, *chantier* e a segunda *atelier*. A partir das traduções apresentadas, é possível perceber que *chantier* pode significar oficina ou canteiro de obras. A palavra se refere às oficinas dos oficiais mecânicos. Já o *atelier* seria a “oficina” dos pintores e escultores. Embora não tratamos aqui dos ateliês dos pintores e escultores, a obra de Martin Wackernagel (1982) traz importante reflexão sobre estes espaços de trabalho dos artistas no Renascimento florentino. Na terceira parte do livro, intitulada “O ateliê do artista e o mercado de arte”, o autor inclui o capítulo “Os ateliês e o método de trabalho”. Aqui há várias informações a partir de documentação primária sobre tais lugares de moradia e de trabalho dos artistas, organização do trabalho: mestres, ajudantes e aprendizes; o procedimento de produção das esculturas; as técnicas de trabalho dos pintores: o desenho; entre outros aspectos. As descrições dos ateliês de artistas do século XV em Florença, em um período de transição da separação entre saberes artísticos e artesanais, mostram vários elementos

de permanência do que continuariam a ser as oficinas. (Wackernagel, 1982 apud Rodrigues, 2023, p. 44)

A oficina era parte fundamental do período áureo dos ofícios mecânicos. Também cumpria com vários papéis diferentes, como morada do artesão em primeiro lugar “ou seja, não apenas um lugar de trabalho, mas sim um lugar coletivo de convivência e de vivência.” (Rodrigues, 2023, p. 45) Esse conceito de oficina-morada também é definido por Sennett (2020), em seu livro *O Artífice*. Como visto na definição de *atelier*, as palavras em francês *Boutique* e *Magazin*, traduzidas como “loja”, informam que o ateliê ou oficina de um artífice cumpria a função de loja, onde eles poderiam vender suas peças produzidas, “uma vez que, no sistema de trabalho artesanal, o trabalhador tinha o controle completo de seu fazer, desde a escolha da matéria-prima até a venda do produto acabado direto para seus compradores e clientes.” (Rodrigues, 2023, p. 45)

A partir de algumas imagens produzidas entre os séculos XVIII e XIX, podemos observar como eram representadas as oficinas nesse período.

Figura 16. The Carpenter's Shop



Fonte: William Strang. The Carpenter's Shop. 1884. Artigo online. 17,7 x 22,4 cm. Gravura em papel. Site British Museum.

Na figura 16, de William Strang temos a oficina de um carpinteiro. O principal ponto desta imagem é a presença da mulher e de uma criança na oficina. Isso confirma o conceito de Sennett (2020) em *O Artífice*, de que as oficinas eram mais do que lugares de trabalhos, e sim os lares dos oficiais e de suas famílias e aprendizes. “Esta imagem deixa supor um local mais rústico, onde podemos ver as peças de madeira empilhadas em um lado e o possível objeto, um instrumento musical ou um caixão, sendo construído no chão.” (Rodrigues, 2023, p. 52)

Figura 17. Sem título



Fonte: John Gilbert. Sem título. Século XIX. 20,2 x 25,7 cm.
Gravura em papel. British Museum.

Na figura 17 temos uma gravura assinada por John Gilbert (1817-1897), que apresenta um artífice em sua oficina, sentado com uma postura que denota humilhação ou opressão, em comparação com a imagem do homem bem-vestido em pé, que parece estar avaliando alguma peça do artífice. Este homem pode estar representando um possível comprador. “Ou talvez refira-se ao personagem das mudanças advindas da industrialização com o sistema de *putting out*, um capitalista que traz a matéria prima e recolhe o objeto manufaturado na oficina do trabalhador para vendê-lo, pagando um preço muito inferior àquele que será vendido posteriormente (De Decca, 2004 *apud* Rodrigues, 2023, p. 53).

Figura 18. Sem título



Fonte: Gravura do Volume VII da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert

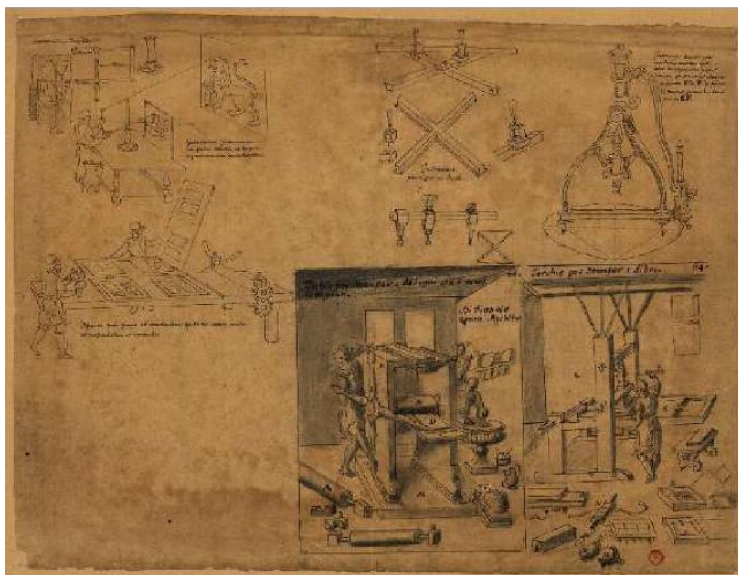
A figura 18 diz respeito à única imagem de uma oficina no volume VII da edição original da *Enciclopédia* de d'Alembert e Diderot (1751-1772). A figura é acompanhada de uma pequena descrição:

O topo desta prancha representa uma oficina de carpintaria de móveis, onde vários operários estão ocupados com diferentes trabalhos de móveis, um divide uma tábua; outro a moe; outro produz as cadeiras e poltronas; um esboça; outro está ocupado aquecendo cola. O restante da oficina está repleto de obras e móveis de todos os tipos, como cadeiras, poltronas, sofás, armários, mesas, etc. e outros utensílios relacionados com a arte da carpintaria em móveis. (d'Alembert & Diderot, 1751-1772 apud Rodrigues, 2023, p. 54)

Na gravura há a representação de um espaço, mostrando, talvez, como o século XVIII possuía um intenso ritmo de trabalho artesanal, em ateliês com grande capacidade de produção.

A figura 19 diz respeito a um desenho do século XVIII localizado no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal. Apesar de não representar uma oficina de ofícios da madeira, esta imagem quer demonstrar a descrição das ferramentas e dos materiais de uma oficina tipográfica, o que nos permite verificar a representação imagética muito voltada para uma visão técnica das oficinas do período estudado.

Figura 19. Prensas tipográficas, calcografias e diversos instrumentos: estudo de ilustrações



Fonte: Sem autor. Prensas tipográficas, calcografias e diversos instrumentos: estudo de ilustrações. 1700-1750. 34,8x45,9 cm.
Desenho. Biblioteca Nacional de Portugal Digital.

Figura 20. Detalhe. Azulejos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de Salvador, Bahia



Fonte: Sem autor. Detalhe. Azulejos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de Salvador, Bahia. c. 1729. provenientes de Portugal. Foto A. Brandão.

Na série dos azulejos do claustro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Salvador, vindos de Portugal, há um detalhe interessante (fig. 20).

No alto do Arco de São José há uma representação de José como carpinteiro em seu trabalho. Na pequena cena encontram-se três personagens, o carpinteiro (José?) que ergue a ferramenta no ar para executar sua tarefa, sobre a mesa de carpintaria, acompanhado de duas pessoas, uma que observa seu trabalho e outro personagem – um aprendiz ou o Menino Jesus, que mostra uma cruz em direção ao artesão, como forma de sacralizar sua atividade. (Rodrigues, 2023, p. 56)

As oficinas eram espaços que ultrapassavam o sentido do local de trabalho, pois ali o artífice e sua família viviam e trabalhavam. Também era o lugar em que os aprendizes eram ensinados e também moravam juntamente com a família dos seus mestres. Richard Sennett (2020), em seu livro *O Artífice*, afirma: “Na Idade Média, os artífices dormiam, comiam e criavam os filhos nos locais de trabalho.” (Sennett, 2020, p. 67). Sabemos que os modelos medievais de organização das oficinas mantiveram-se com algumas transformações até o final do século XVIII. Além do sentido de moradia, trabalho e ensino dos ofícios, as oficinas assumem possivelmente um caráter sacralizado, especialmente no que se refere aos ofícios da madeira, perpassados pela representação de São José como carpinteiro, a Sagrada Família e o Menino Jesus, como aprendiz. Nesse sentido, o detalhe do azulejo português em Salvador nos parece particularmente revelador.

A MATÉRIA-PRIMA: MADEIRA

Neste tópico tratamos da matéria prima utilizada pelos artesãos, sendo que especialmente nos interessam as madeiras. Adotaremos a mesma metodologia de análise anterior, tomando como ponto de partida as fontes primárias escritas do século XVIII, verificando as definições no Dicionário de Bluteau (1712-1728) (fig.21) e na Enciclopédia de d’Alembert e Diderot (1751-1772) (fig.22).

Figura 21. Definição de Madeira no *Vocabulário portuguez e latino*. Bluteau (1712-1728)

MADEIRA. Taboas, pranchas, barrotes, vigas, traves, que por ferem materia para diversas obras de carpintaria, são chamadas madeira, como quem differa materia; & tem este mesmo nome no Latim. *Materia*, e, ou *materies*, ei. *Fem. Vitruv. Plin.*
Casas, cuja madeira não presta. *Edes malè materiata. Cic.*
O Mercador que tem almazens de madeira. *Materiarius*, ii. *Masc. Plin.*
Costar madeira para obras. *Materiari*, (*or, atus sum.*) *Cæsar.*
Madeira torta. Nos contratos del Rey, onde se falla em madeiras, por *madeira torta*, se entende *cornuos*.

Fonte: <http://www.bbm.usp.br/pt-br/>

Figura 22. Definição de madeira na Enciclopédia. D'Alembert e Diderot, 1751-1772

BOIS *sur pied*; voyez FORÊT. Le bois qui étoit autrefois très-commun en France, maintenant suffit à peine aux usages indispensables, & l'on est menacé pour l'avenir d'en manquer absolument. Ceux qui sont préposés à la conservation des bois, se plaignent eux-mêmes de leur dépérissement: mais ce n'est pas assez de se plaindre d'un mal qu'on sent déjà, & qui ne peut qu'augmenter avec le tems, il en faut chercher le remède; & tout bon citoyen doit donner au public les expériences & les réflexions qu'il peut avoir faites à cet égard.
Tous nos projets sur les bois doivent se réduire à tâcher de conserver ceux qui nous restent, & à renouveler une partie de ceux que nous avons détruits.
Tout le bois de service du royaume consiste dans les forêts qui appartiennent à sa Majesté, dans les réserves des ecclésiastiques & des gens de main morte, & enfin dans les baliveaux, que l'ordonnance oblige de laisser dans tous les bois.

Fonte: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>

Tradução da autora: Madeira. A madeira que antes era muito comum na França, agora mal dá para usos essenciais, e estamos ameaçados para o futuro com uma escassez absoluta dela. Os próprios responsáveis pela conservação das matas reclamam de seu declínio: mas não basta reclamar de um mal que

já sentimos, e que só pode aumentar com o tempo, é preciso buscar o remédio; e todo bom cidadão deve divulgar ao público as experiências e reflexões que possa ter feito a esse respeito. Todos os nossos projetos na floresta devem ser reduzidos a tentar preservar os que nos restam e a renovar parte dos que destruímos. Toda a mata de serviço do reino consta das matas que pertencem a Sua Majestade, nas reservas dos eclesiásticos e dos *mortmains*, e por fim nas *balivaux*, que a portaria obriga a deixar em todas as matas.

Em Bluteau (1712-1728) (fig.21) vemos que o autor traz a madeira como principal matéria da Carpintaria e não como um elemento a ser discutido no campo da Botânica. Na Enciclopédia (d'Alembert & Diderot, 1751-1772) temos um texto focado no contexto francês da época. Primeiramente nos chama a atenção o fato de que naquele momento já se observava que as matas francesas estavam sendo devastadas e que era necessária uma maior preservação desses ambientes. “Com essas definições, queremos observar o quão complexo é o universo das matérias-primas, e como elas trazem diferentes questões para nosso problema, tanto técnicas quanto sociais, econômicas e ambientais.” (Rodrigues, 2023, p. 59)

Localizamos, por outro lado, informações sobre a madeira a partir das leituras das duas obras do século XIX, que nos mostram o universo da produção de peças produzidas a partir dessa matéria-prima. O primeiro capítulo do *Guia do Carpinteiro e do Marceneiro*, de Pioche (1846) trata da Estrutura (*La Charpente*), que é a “arte de construir com pedaços de madeira, de diferentes dimensões, e pelas montagens de edifícios ou por cobri-los.” (Pioche, 1846, p. 3 apud RODRIGUES, 2023, p. 64). Neste capítulo também são encontrados o cálculo da resistência das madeiras, os melhores tipos de madeira e as montagens das peças desenvolvidas. Pioche classificou as madeiras em: Duras, Resinosas e Moles e Brancas. A seguir segue a tabela com os nomes e as especificidades de cada madeira dura, segundo Pioche:

Tabela 2. Os tipos de madeiras segundo Pioche

Madeiras Duras
<p>Carvalho</p> <p>A principal madeira dura utilizada nas construções. De boa qualidade e longa duração, é pretendido dizer que as construções feitas com essa madeira durariam mais de 600 anos. Na França, as mais comuns são o Carvalho e o Carvalho de cacho.</p>
<p>Castanha</p> <p>Madeira que possui uma condição fibrosa, é abundante em construções de países que possuem grande quantidade dessas madeiras. Pode possuir algumas vezes buracos de minhocas em seu interior. Uma curiosidade é que muitas das construções antigas que eram consideradas de Castanhas, na verdade eram de um tipo de Carvalho branco pouco cultivado.</p>
<p>Olmo</p> <p>Muito fibroso, flexível e aglutinador. De aparência grosseira, difícil de trabalhar. Utilizado principalmente para trabalhos com carroças. As espécies referidas como Tortillard, cujas fibras têm grande tenacidade, são úteis na carpintaria para fazer furos que recebem a montagem de muitos besteiros e que são perfurados com o mesmo número de entalhes/argamassas.</p>
<p>Nogueira</p> <p>A Nogueira possui um tecido fino e compacto, sem ser muito dura. Suas fibras são curtas, porém elásticas. Não é utilizada em construções, porque os vermes atacam-na facilmente, por isso são mais utilizadas na produção de móveis e de chifres de espingardas.</p>
<p>Faia</p> <p>Esta madeira é de fácil trabalho. Contudo, é propensa a se partir e ser atacada por vermes. Pioche acreditava ter achado a solução “optando por explorá-la no início do verão, quando está na força da seiva. Ela é deixada secar por um ano após ser abatida e, assim que cortada, é submetida a imersão em água doce por cinco ou seis meses.”</p>
<p>Freixo</p> <p>Parecida com o Olmo, ela é menos esponjosa e se divide mais facilmente. Também é mais flexível e elástica. Por causa dessas características, é utilizada em carruagens. Não é considerada para Carpintaria, por ser dura, pesada e atacada rapidamente por vermes.</p>

Fonte: Pioche, 1846 apud Rodrigues, 2023, p. 65

As madeiras resinosas, como indicado por Pioche (1846), são leves e elásticas com grandes comprimentos, utilizadas na Carpintaria por falta das outras madeiras duras em alguns países. São elas: Pinheiro, Abeto, Larício,

Cedro, Cipreste e Teixo. Já as moles e brancas, que não adquirem dureza, são: Charme, Plátano, Tília, Salgueiro e Castanha-da-Índia. Em outra parte, Pioche falará das resistências das madeiras: Resistência absoluta; Resistência vertical; e Resistência horizontal.

Tabela 3. Os tipos de Resistências

Resistência absoluta	“ a força da tração na direção do comprimento das fibras, de modo a distanciar suas extremidades” (Pioche, 1846, p. 4).
Resistência vertical	“é o maior peso com o qual se pode carregar uma parte vertical, de modo a empurrar suas fibras para trás”. (Pioche, 1846, p. 5)
Resistência horizontal	“é com massas pesadas que sustentam um processo no meio, sem quebrar, um pedaço de madeira colocado horizontalmente em dois pontos fixos, sendo o comprimento da peça medido de um ponto de apoio ao outro.” (Pioche, 1846, p. 5)

Fonte: Pioche, 1846.

É importante frisar que o papel desse guia era auxiliar os possíveis e futuros carpinteiros e marceneiros a produzirem suas próprias obras através dos ensinamentos que o autor fornecia, de modo a ocupar o papel do mestre, uma vez que as estruturas de trabalho nos canteiros de obra e as relações entre mestres e aprendizes características do Setecentos se dissolviam no século XIX. Além dos cálculos das resistências, não podemos deixar de sinallizar o estudo que ele faz sobre os tipos de madeiras existentes e mais utilizadas em seu tempo. (Rodrigues, 2023, p. 68)

Em *O Vignola Brasileiro* (Rainville, 1880) analisamos dois dos três capítulos que trabalham especificamente com a madeira. A partir daqui, trouxemos pequenos resumos sobre o que são estes capítulos escolhidos e suas informações mais importantes. O primeiro, chamado de *Dos materiais que geralmente se usam nas construções*, é dedicado ao estudo dos principais materiais utilizados. O autor menciona a madeira e afirma que é necessário fazer uma pesquisa sobre o material utilizado, se o objetivo é produzir algo. Na sua explicação sobre as melhores madeiras, segue uma tabela onde o autor separa os aspectos que definem o que é uma árvore boa ou ruim:

Tabela 4. As árvores boas e ruins para a carpintaria e marcenaria segundo Rainville

Árvore boa	Aspecto vigoroso e frondoso de todas as suas partes; Não ter ramos secos; Bastante perpendicularidade; O tronco não deve ficar fino de repente, e sim gradativamente; Deve ter casca lisa e cor igual, sem musgos e parasitas; Batendo com um martelo na árvore ela deve produzir um som claro.
Árvore ruim	Ramos secos; Folhas doentias; Casca facilmente se separando da árvore, na direção da raiz.

Fonte: César Rainville. *O Vignola Brasileiro*, 1880.

Por último, o autor fornecia um pequeno glossário com espécies de madeiras nacionais e estrangeiras. Já no terceiro capítulo, chamado *Das construções de madeira e dos trabalhos do carpinteiro* (Rainville, 1880), vemos muitas informações sobre o trabalho do carpinteiro especificamente. A presença de fórmulas matemáticas e cálculos de resistências também são encontradas em Vignola, algo semelhante ao *Guia* de Pioche (1856). Contudo, o livro *Vignola Brasileiro* (Rainville, 1880), ao nosso ver, é muito mais completo. “Pois além de trazer as fórmulas para os cálculos da força e da resistência das madeiras, também trabalhará em toda a estrutura da construção de madeira, focando muito no trabalho do carpinteiro principalmente.” (Rodrigues, 2023, p. 72)

Podemos concluir que a importância da matéria-prima é algo relevante na história dos ofícios mecânicos dentro da História da Arte, pois as madeiras assumiram valores simbólicos, como o Jacarandá, no Brasil, onde móveis e objetos executados com tal material foram altamente valorizados a ponto de serem compreendidos como “esculturas para sentar-se”, de acordo com Brandão (2014). A partir da afirmação: “O jacarandá assumiria, assim, um significado que ultrapassava suas qualidades materiais e o elevava a valores altamente simbólicos.” (Brandão, 2014, p. 1)

Embora as construções em madeira continuem existindo até hoje, voltadas às moradias, em seu fazer tradicional e técnicas artesanais – uma vez que as tecnologias construtivas de caráter industrial com o uso de metais e vidros muitas vezes foram destinadas mais propriamente às obras monumentais modernas ou grande construções – sabemos, ainda assim, que o sistema de organização do trabalho artesanal se diluiu nas sociedades industriais no decorrer do século XIX.

Com relação às produções de pequenos objetos e mobiliário em madeira, o processo de industrialização foi lento e não se consolidou antes do século XX.

A partir da leitura e estudo das fontes primárias selecionadas para esta análise, somos levados a pensar na importância da pesquisa sobre os trabalhos artesanais entre os séculos XVIII e XIX por meio dos elementos que os constituíam: a figura do artífice e a compreensão das palavras que denominavam seus fazeres e saberes e lhe davam uma gama de sentidos; o espaço de trabalho dos artífices e o sentido complexo de suas oficinas; e, finalmente, a matéria-prima com a qual produziam suas estruturas e objetos, a madeira, entendida também em seus aspectos simbólicos, presentes em sua materialidade.

Assim, consideramos que cada um desses elementos, além de outros, que compunham o universo dos ofícios mecânicos da madeira em Portugal e no Brasil dos séculos XVIII e XIX deve ser estudado em diferentes abordagens para a melhor compreensão do contexto das corporações de ofícios, das relações entre mestres e aprendizes, do significado das obras que produziam. O estudo do vocabulário utilizado no século XVIII no âmbito do primeiro dicionário em língua portuguesa (Bluteau, 1712-1728) e da Enciclopédia de d'Alembert e Diderot (1751-1772) para se referir aos oficiais mecânicos das madeiras; para se referir a seus locais de trabalho (estes articulados com suas representações em gravuras); assim como em relação a sua matéria-prima, por excelência a madeira; tudo somado, pode abrir diferentes possibilidades de investigação. Da mesma madeira, duas publicações do século XIX como o Guia de Pioche (1846) e o *Vignola Brasileiro* (Rainville, 1880) foram capazes de nos indicar as transformações ocorridas nos ofícios da madeira, à medida em que guias e manuais precisariam passar a fornecer elementos formativos escritos, em substituição ao ensino até então transmitido oralmente entre mestres e aprendizes.

REFERÊNCIAS

Fontes Primárias:

Bluteau, R. (1712-1728). *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Collegio das Artes da Companhia de Jesus. 8 v.

D'alembert, J. R., & Diderot, D. (1751-1772). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* ARTFL *Encyclopédie Project*. <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. ARTFL Encyclopédie Project (Autumn 2022 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

Pioche. (1846). *Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, contenant tous les détails de la charpente en bois et en fer, avec grand nombre d'exemples, par Pioche, précédé de la Théorie de la force des bois, par E. Debrun...* Metz: Dembour et Gangel. In-fol, 22p, 12 pl. Departamento de Literatura e Arte. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31115936k>.

Rainville, C. (1880). *O vignola brasileiro*. Eduardo e Henrique Laemmert.

Bibliografia:

Brandão, A. Antônio Francisco Lisboa e um Ebanismo de Jacarandá. In: IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte em Homenagem aos 200 anos de morte de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, 2014, Belo Horizonte. IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte em Homenagem aos 200 Anos de Morte de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Belo Horizonte: IEDS – Instituto de Estudo do Desenvolvimento Sustentável, 2014. v. 1. p. 1-14.

Meneses, J. N. C. (2017). Introdução: Cultura material no universo dos Impérios europeus modernos. *Anais do Museu Paulista: História, Cultura e Material* (Impresso), 25(1), 9-12.

Rodrigues, I. T. (2023). Um olhar sobre os ofícios da madeira, entre os séculos XVIII-XIX, no contexto Luso-Brasileiro. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo].

Sennett, R. (2020). *O Artífice*. Record.

Wackernagel, M. (1982). *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*. Princeton University Press.