

As provações de um Abraão africano:
a nascente nação brasileira
na *Viagem alegórica* de Johann Moritz

Rugendas

ROBERT W. SLENES

Em inglês pp. 519

“*D*, après nature”: assim diz a legenda de cada

uma das gravuras de *Viagem Pitoresca Através do Brasil* (1827-1835), de Johann Moritz Rugendas.¹ O texto do livro também veste a autoridade de quem observou tudo à primeira mão: “o viajante (...) depara”, “pode o artista num só golpe de vista”, “em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas (...)”. Rugendas, que esteve no Brasil entre inícios de 1822 e meados de 1825, certamente sabia que sem este “vim, vi” ele não “venceria” seu público, ávido por notícias fidedignas sobre países remotos. A estratégia deu certo. Até hoje, as gravuras do pintor bávaro são apreciadas como um registro bastante fiel da natureza e da sociedade brasileira da época. Seu texto não desfruta de igual prestígio, sendo largamente considerado um trabalho pouco denso ou, inclusive, o relato de outra pessoa que nunca esteve na América.² O próprio “fracasso” desse texto, contudo, atesta o sucesso do Rugendas pintor em definir os critérios para sua avaliação. A pena desaponta justamente porque não corresponde ao traço ágil tomado “da natureza” pelo pincel.

¹ A obra foi publicada originalmente em fascículos. Estes foram reunidos em livro em 1835, com uma edição em alemão e outra em francês: Rugendas, [Johann Moritz], *Malerische Reise in Brasilien*, e *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, ambas publicadas em Paris e Mülhausen por Engelmann et Cie. (a mesma que publicou os fascículos). Houve uma tiragem do livro com litografias coloridas (ver o exemplar na Sala de Livros Raros da Biblioteca Municipal de São Paulo, que traz o texto em alemão) e outra com litografias em preto e branco (ver o exemplar na Sala de Livros Raros da Stanford University, com o texto em francês). Pouco depois, foi publicada outra edição em alemão, com o mesmo texto (porém com a ordem das partes alterada) e uma seleção de 40 das 100 gravuras originais, todas em preto e branco: Rugendas, Johann Moritz, *Das Merkwürdigste aus der malerische Reise in Brasilien* [“O mais notável da Viagem Pitoresca Através do Brasil”], Schaffhausen, J. Brodtmann’s lithographischen Kunst-Anstalt, 1836. Cito aqui uma edição brasileira recente, com gravuras coloridas: Rugendas, Johann Moritz, *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, trad. de Sérgio Milliet, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1989. Duas obras básicas sobre a vida de Rugendas (1802-1858) são: Richert, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas: ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1959; e Carneiro, Newton, *Rugendas no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1979.

Este artigo reúne partes dos caps. 1 e 4 do meu livro, *Bávaros e Bakongo na “Habitação de Negros”: Johann Moritz Rugendas e a Invenção do Povo Brasileiro* (título provisório), atualmente em estágio final de elaboração. A pesquisa foi realizada em Stanford University, E.U.A., entre 1993 e 1995, com apoio de bolsa de pós-doutoramento da FAPESP. Agradeço ao Center for Latin American Studies de Stanford por ter-me fornecido uma sala de trabalho e estímulo acadêmico durante minha estadia. Sou grato a Sidney Chalhoub e Eduardo Spiller Pena por suas correções do português. São minhas, neste artigo, as traduções de língua estrangeira não expressamente atribuídas a outra pessoa.

² A maior prova da pouca estima que os especialistas em Rugendas têm pelo texto de *Viagem Pitoresca* é a absoluta falta de estudos críticos a seu respeito. Parece ter-se tornado consensual o severo julgamento de Hermann Ten Kate: “não perdemos nada ao passá-lo [esse texto] em silêncio”. (Kate, “Sur quelques peintres ethnographiques dans l’Amérique du Sud”, *Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas*, Buenos Aires, 1910, p. 579, citado em Carneiro, *Rugendas no Brasil*, p. 39; minha tradução do francês.) Mais adiante, examino a questão da autoria de *Viagem Pitoresca*.

Não pretendo contestar esta avaliação de Rugendas. Suas gravuras, quando abordadas com cuidado, sem dúvida têm um grande valor etnográfico e científico.³ Seu texto, quando visto como fonte de informações sobre o Brasil da época, de fato deixa muito a desejar. Aliás, às críticas de que o texto é pouco denso e de que sua redação não foi feita (apenas) por Rugendas, pretendo acrescentar outra: a de que esse relato está tão comprometido pelo plágio, que suas observações sobre os “usos e costumes” da época ficam praticamente esvaziadas de valor descritivo.

Quero, no entanto, relativizar esta apreciação de Rugendas e de sua *Viagem Pitoresca*. O artista teve uma sólida e variada formação técnica no que diz respeito à representação de flora, fauna, rostos humanos, trajes e costumes. Além disso, trabalhou no Brasil sob a orientação do Barão Georg Heinrich von Langsdorff, observador experiente de povos e paragens exóticos, que o contratara justamente para fazer o registro iconográfico de uma grande expedição científica.⁴ Mesmo assim, após romper com Langsdorff e voltar à Europa, senão antes, Rugendas não tinha como sua preocupação principal o registro fidedigno da realidade, a despeito de sua insistência em *Viagem Pitoresca* de ter feito todos os desenhos “*d’après nature*”.⁵

Quando o artista começou a elaborar os quadros finais para as gravuras de seu livro em Paris, em 1826, ele já podia ser considerado um pintor “romântico”; não mais queria levantar um “espelho” para o mundo, mas uma “lanterna” que pudesse iluminar o que havia em seu tempo de “mais real”.⁶ Seu trabalho, longe de ser um retrato isento, “tomado” no Brasil, desenvolve como projeto central uma tese a respeito da formação da Nação brasileira. Para esta finalidade, o texto se mostra absolutamente integrado às gravuras; de fato, a autoria de *Viagem Pitoresca* pode ser plural, mas seu ponto de vista é uno. Consoante com sua dedicação a esse projeto, Rugendas estava disposto até a sacrificar a autenticidade do detalhe em seus desenhos para ilustrar o que ele percebia como uma “verdade maior”. Além disso, ele usava seu “realismo” para deliberadamente evocar uma iconografia religiosa altamente conhecida na época. Pretendia que suas cenas, tomadas “da natureza”, conduzissem os observadores a refletirem sobre o Brasil à luz de uma parábola bíblica. Surpreendentemente, sua *Viagem Pitoresca* é também uma viagem alegórica.

³ Meu livro, *Bávaros e Bakongo*, justamente focaliza o trabalho etnográfico de Rugendas, no que diz respeito à população de origem africana.

⁴ Em *Bávaros e Bakongo*, trato da formação de Rugendas e daquilo que ele teria aprendido com Langsdorff. Antes de sua expedição ao Brasil, o Barão havia participado de uma expedição Russa ao Oceano Pacífico e publicara um relato minucioso a seu respeito com gravuras, muitas feitas a partir de seus próprios desenhos: Langsdorff, Georg Heinrich von, *Remarks and Observations on a Voyage Around the World from 1803 to 1807*, 2 Vols., Traduzido (do original em alemão de 1812) e apresentado por Victoria Joan Moessner, ed. crítica de Richard A. Pierce, Kingston, Ontario, e Fairbanks, Alaska, The Limestone Press, 1993. Sobre a expedição Langsdorff e a atuação de Rugendas nela, ver, entre outros: Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 5-26, e os estudos de Boris Komissarov: “A Expedição do Acadêmico G. I. Langsdorff e seus Artistas ao Brasil”, in: *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829: Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União Soviética*, reprodução fotográfica por Carlos C. Meyer, texto por Boris Komissarov, classificação científica e comentários por Luiz Emygdio de Mello Filho e outros, 3 Vols., Rio de Janeiro, Edições Alumbamento/Livroarte Editora, 1988, Vol., I (pp. 11-36); *Da Sibéria à Amazônia: a Vida de Langsdorff*, Trad. de Victória Namestnikova El Murr, Brasília, Edições Langsdorff, 1992; *Expedição Langsdorff — Acervo e Fontes Históricas*, trad. de Marcos Pinto Braga, 1994, São Paulo/Brasília, UNESP/Edições Langsdorff, 1994.

⁵ Sobre as desavenças entre Rugendas e Langsdorff, ver Komissarov, “A Expedição do Acadêmico”.

⁶ Hugh Honour utiliza esta metáfora. Honour se refere a Théodore Géricault, falecido em 1824 e de grande prestígio entre os jovens artistas quando da chegada de Rugendas em Paris em 1825: “Ele foi influenciado pela noção romântica - como também desempenhou um papel na elaboração dessa noção - de que a obra de arte era uma “lâmpada” e não um “espelho”, como dizia a velha teoria mimética, e de que o artista era um criador, cuja individualidade, sensibilidade pessoal, autenticidade, sinceridade e experiência de vida tinham um valor supremo”. Honour, Hugh, *The Image of the Black in Western Art, IV: From the American Revolution to World War I, I: Slaves and Liberators* (Tomo IV/I de: Bugner, Ladislav, org. geral, *The Image of the Black in Western Art*, 4 Tomos em 6 Vols.), Houston/Cambridge, Mass., Menil Foundation/Harvard University Press, 1989, p. 119. Neste artigo, procuro mostrar que a frase também serve para descrever a atitude de Rugendas.

I

O historiador da arte, Albert Boime, argumenta que as representações sobre o negro no século XIX tendiam a situar-se dentro de determinados “perímetros temáticos”. De acordo com Boime, o artista (ou qualquer observador) desse período que retratasse negros para um público de origem europeia quase que necessariamente havia de se posicionar com relação a três questões, colocadas inicialmente no debate entre abolicionistas e defensores da escravidão:

“primeiro, a desumanidade do sistema [o escravismo] e seu efeito desumanizante sobre ambos o senhor e o escravo; segundo, a questão da competência dos negros e sua capacidade de integrar-se na sociedade dominante; terceiro, seu potencial para subir além de seu estado ‘selvagem’ e alcançar o nível de esclarecimento ‘espiritual’”.⁷

As colocações de Boime ajudam a entender o projeto de Rugendas, cuja expressão mais clara está na série de litografias sobre a vida dos escravos e dos negros livres. Nestas gravuras, localizadas justamente no final de *Viagem Pitoresca*, Rugendas procura mostrar a formação no Brasil de um novo “povo” mestiço, incorporado ao modo de vida europeu.⁸ Mais especificamente, ele afirma aqui a capacidade do negro de se integrar, futuramente, numa sociedade “civilizada” e de incorporar plenamente a religião cristã. Para construir esse argumento, Rugendas suaviza os efeitos desumanizantes da escravidão no País, embora sua condenação da instituição não fique em dúvida.

A série de litografias sobre “Usos e Costumes dos Negros [escravos]” foi publicada originalmente em quatro cadernos, cada um reunindo cinco gravuras. Os quadros são bastante variados, retratando cenas rurais e urbanas, a maioria no Centro-Sul (Rio de Janeiro e Minas Gerais), pelo menos uma no Nordeste. Entretanto, há uma lógica na escolha dos temas e na sua organização seqüencial. O primeiro grupo de quadros retrata o percurso do africano desde o navio negreiro até a senzala: do “Negros no Porão do Navio”, passa-se pelo “Desembarque” de cativos no porto, o “Mercado de Escravos” na cidade portuária e o “Transporte de uma Leva de Negros” (vista pousando num rancho), para terminar-se no “Habitação de Negros”. O segundo caderno da série mostra o trabalho dos cativos nas zonas rurais (a “Derrubada” de uma floresta, a “Preparação da Raiz de Mandioca”, a “Colheita de Café”, o “Engenho de Açúcar”) e uma das formas de discipliná-los (“Castigos Domésticos”, mostrando o emprego da palmatória). Os temas do trabalho e do castigo continuam no caderno seguinte, mas o cenário muda para a cidade. A série termina com cinco gravuras sobre a cultura negra, mostrando cenas em áreas rurais ou semi-urbanas. Três mostram atividades de lazer: as danças do “Batuque” e do “Lundu”, e o “Jogo da Capoeira”. No final, dois quadros retratam a participação dos negros em festas e ritos cristãos: “Festa de Nossa Senhora do Rosário, Padroeira dos Negros”, mostrando o papel central nessa festa dos “Reis do Congo”, e “Enterro de um Negro na Bahia”, retratando o cortejo funerário que acompanha o corpo de um negro ao túmulo cristão.

As litografias, independentemente do texto que as acompanha, já sugerem algumas conclusões sobre as intenções do artista. Partindo das categorias de Boime, fica claro que Rugendas não nega a “desumanidade do sistema”. A condenação do tráfico é evidente no retrato das pessoas amontoadas no fundo do navio negreiro, presas por cadeias, e especialmente no detalhe de um escravo, aparentemente morto, que está sendo retirado desse espaço pelos marinheiros /Fig. 1/.

⁷ Boime, Albert, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990, p. xiv.

⁸ Na publicação original em fascículos, alternavam-se rigorosamente fascículos de cada uma das quatro “divisões”, ou partes, do livro. Desde o início, no entanto, havia-se definido a seqüência das partes no livro de 1835, inclusive a localização no final do volume dos capítulos e gravuras sobre a vida dos negros.

Por outro lado, o tema da disciplina — ou melhor, da violência, explícita ou implícita — perpassa as gravuras que mostram o trabalho escravo. Em todos os quadros sobre as atividades rurais, não apenas em “Castigos Domésticos”, a “disciplina” está presente, encarnada na forma de um homem branco que dirige os trabalhos de perto. A ameaça implícita nessa figura é especialmente evidente no chicote que ele segura no quadro “Preparação da Raiz de Mandioca”. No conjunto das gravuras, contudo, não é o tema da desumanidade que salta à vista.⁹ O trabalho nestas cenas pode ser “forçado”, mas o que mais impressiona é mesmo o substantivo: o número e variedade de tarefas que os escravos executam e sua atividade constante. Nas gravuras mostrando o trabalho, sobretudo na fazenda, não há quase figura alguma que poderia ser acusada de fugir do “dever”; e mesmo no retrato da vida doméstica dos escravos no quadro “Habitação de Negros” /**Fig. 2/**, onde aparecem pessoas em repouso, há tarefas em andamento e sinais de trabalho recém-completado. As litografias, enfim, sugerem que Rugendas reconhecia “a competência dos negros e sua capacidade de integrar-se na sociedade dominante” *como trabalhadores*.

O que ele enfatiza mesmo, no entanto, é a capacidade do africano de criar uma nova vida para si no Brasil: de recuperar-se da experiência angustiante da travessia do atlântico para fundar uma família e expressar-se lúdica e religiosamente. À primeira vista, o que o artista parece nos dizer é que essa nova vida dos escravos deve muito a suas tradições ancestrais; o batuque /**Fig. 3/**, lundu /**Fig. 4a/** e capoeira, afinal, são reconhecidamente de origem africana, e nas três gravuras as pessoas que apreciam essas atividades são todas de descendência africana e pobre (são negros e mulatos: todos, menos duas pessoas, descalços). Entretanto, outra representação do “Lundu” /**Fig. 4b/**, num dos cadernos da *Viagem Pitoresca* sobre a “Vida dos Europeus”, altera essa conclusão. Nessa cena, localizada aparentemente numa fazenda, os que observam a dança são predominantemente brancos. São de extração social variada, porém há alguns que usam roupa fina, e todos os que têm pé à vista calçam sapatos. (Há, inclusive, figuras que assistem da varanda da casa grande.) O casal dançante também é branco e o homem é representado com pequenos objetos nas mãos, que parecem castanholas. A música que os inspira é tocada por um violonista vestido elegantemente. O que Rugendas parece indicar é que esta dança não pertence exclusivamente aos escravos; representaria uma fusão de elementos culturais de diversas origens. Este outro “Lundu” ajuda a entender a transição entre as litografias representando o lazer “africano” dos escravos e aquelas que tratam de sua nova religião “européia”. Nesta seqüência de gravuras, Rugendas visa retratar um processo de aproximação entre culturas que, até certo ponto, é “sincrético” (como diríamos hoje). Naquilo que é essencial, contudo, o sincretismo apenas facilita o processo de assimilação do negro aos padrões brancos. Na festa do Rosário, se reserva um lugar de destaque para os “Reis do Congo”, mas a cerimônia se realiza sob a égide da Igreja Católica /**Fig. 5/**. Além disso, não há dúvida de que as duas gravuras mostrando o cristianismo negro representam, para Rugendas, o ponto de “chegada” dos africanos retratados no navio: não apenas por sua posição no final da série sobre os escravos e seus descendentes, mas principalmente pelo paralelo que o artista estabelece entre a morte africana no primeiro quadro e a morte cristã no último /**ver as Figs. 1 e 6/**. Aqui, Rugendas se posiciona claramente dentro dos “perímetros temáticos” da época para as representações do negro. Toda a seqüência de seus desenhos sobre a vida desse personagem afirma não apenas a capacidade do africano “de integrar-se na sociedade dominante”, mas também “seu potencial para subir além de seu estado ‘selvagem’ e alcançar o nível do esclarecimento ‘espiritual’” através da religião cristã.

O texto de *Viagem Pitoresca* confirma esta análise das gravuras. Antes de prosseguirmos no assunto, contudo, é necessário examinar o problema de autoria. Como já observamos, a bibliografia sobre Rugendas levanta dúvidas sobre quem de fato escreveu esse texto. Durante parte de sua

⁹ Neste sentido, é significativo que a violência retratada explicitamente na fazenda é de um tipo “menor”, o da palmatória, não o do chicote. (Quando o chicote é visto em uso, no caderno sobre o trabalho urbano, ele é manejado por um agente do poder público, um escravo aliás.)

estadia em Paris, Rugendas compartilhava a moradia com um amigo de Augsburg, o jornalista e escritor Victor Aimé Huber.¹⁰ No final do século XIX, um dicionário biográfico alemão atribuiria a autoria de *Viagem Pitoresca* a Huber, citando informações de um obituário anônimo sobre Rugendas, publicado em jornal em 1858.¹¹ Newton Carneiro, escrevendo em 1979, rebateu a idéia, baseando-se em evidências internas ao texto (o estilo de *Viagem Pitoresca*), entre outras considerações; preferia ver Huber apenas como ajudante na redação.¹² Ao elaborar seu argumento, Carneiro não levou em conta a opinião de Gertrud Richert, cuja biografia de Rugendas (1959) também atribui o texto a Huber, provavelmente por ele achar que as informações dessa autora, pouco densas, se baseavam na mesma fonte usada pelo dicionário.¹³ Richert, no entanto, sem dúvida recomia, nesse ponto, à biografia de Huber escrita por Rudolf Elvers (1872), citada em sua bibliografia.¹⁴ Elvers não remete o leitor a fontes específicas sobre esta questão, mas seu livro é baseado no arquivo particular de Huber, especialmente em sua volumosa correspondência para a mãe. Portanto, a biografia provavelmente apresenta uma reconstrução “fidedigna” do assunto, no sentido de ser fiel ao ponto de vista que Huber assumia nessas cartas à progenitora, uma pessoa que ele admirava muito e procurava agradar.¹⁵

Ora, segundo Elvers, o contrato que Rugendas firmara com sua editora o obrigava a submeter um texto em alemão para acompanhar seus desenhos, junto com traduções do mesmo para o francês e o inglês. No “outono” de 1826, Rugendas havia começado a trabalhar nos quadros para o livro; contudo,

“ele não conseguiu escrever o texto e logo se viu obrigado a delegar o trabalho a Huber, confiando-lhe ao mesmo tempo as sobreditas traduções. Huber, que já havia se preocupado muitas vezes com a situação da América do Sul, aceitou a tarefa com interesse e tratou especialmente das condições etnológicas e sociais gerais, que ele descreveu nos primeiros capítulos com um genuíno prazer”.

Ainda de acordo com Elvers, Huber se aproveitou de “seus estudos” anteriores sobre a escravidão, para produzir um texto avançado para a época, cujas idéias foram confirmadas pelo curso subsequente da história:

Também, ele aproveitou bem de seus diversos estudos sobre a escravidão; os resultados que ele conseguiu no que diz respeito aos aspectos morais, políticos e econômicos do tema não nos causam surpresa hoje, já que foram confirmados subsequentemente de forma tão impressionante através da história das Américas e tomaram-se saber comum — mas naquela época eles eram captados e compreendidos apenas por espíritos isolados e prescientes”.

Entretanto, Elvers reconhece que Huber trabalhou junto com Rugendas para fazer um texto integrado às gravuras: “Huber teve que coligir muitos dados necessários para o esclarecimento dos quadros individuais, lendo para isso as anotações de seu amigo ou fazendo-lhe perguntas, de maneira que foi necessário um constante trabalho de colaboração”.¹⁶

¹⁰ Richert, *Johann Moritz Rugendas*, pp. 16, 17; Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 32-33.

¹¹ Verbete sobre Rugendas em *Allgemeine deutsche Biographie*, citado por Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 38-39; segundo Carneiro (p. 39), a assertiva foi repetida por Kate (“Sur quelques peintres ethnographiques”, p. 579), baseando-se na mesma fonte.

¹² Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 38-40.

¹³ *Ibid.*, pp. 40-41; Richert, *Johann Moritz Rugendas*, p. 17.

¹⁴ Richert, *Johann Moritz Rugendas*, p. 139; Elvers, Rudolf, *Victor Aimé Huber: sein Werden und Wirken*, 2 Vols., Bremen, Verlag von C. Ed. Müller, 1872, 1874.

¹⁵ Yu, Eun-Sang, *Die Grundzüge der sozialen Gedankenwelt von Victor Aimé Huber*, Tese de Doutorado, Free University of Berlin, Berlin, 1986, pp. 11-23 (biografia de Huber).

¹⁶ Elvers, *Victor Aimé Huber*, Vol. I, p. 285. (Agradeço a Reiner Enrique Hamel sua ajuda na tradução deste trecho.)

A redação do texto levou em torno de meio ano, mas o trabalho “conjunto” (pelo menos contando com a presença de Rugendas, não apenas de suas anotações) durou menos. Em dezembro de 1826, o artista viajou para Augsburg para o funeral de seu pai, voltando somente em junho do ano seguinte.¹⁷ Segundo Elvers, Huber terminou o texto (tendo já desistido de fazer as traduções) por volta de março de 1827, deixando Paris no início de abril.¹⁸

O livro de Elvers é esclarecedor, mas levanta talvez mais questões do que resolve. Em primeiro lugar, Elvers dá a impressão de que Huber cuidou de pesquisar e resumir o que chamaríamos hoje de “as fontes secundárias”. Além disso, apresenta Huber como especialista sobre a questão da escravidão, o que talvez seja um exagero, mas provavelmente indica algum conhecimento prévio da bibliografia sobre esse assunto. Entretanto, como veremos, o livro principal que Huber usou sobre o Brasil deve ter sido conhecido por Rugendas. O artista, portanto, teria tido condições de dialogar com seu amigo nesse nível bibliográfico, não somente com relação a suas próprias “anotações”. Em segundo lugar, é de se perguntar se Rugendas foi mesmo (como imagina Elvers) um informante passivo, que apenas esclarecia para o verdadeiro autor os dados empíricos em seus desenhos, ou se não tinha um papel mais ativo, ao nível inclusive da própria conceituação do trabalho. Afinal, como vimos, as gravuras de Rugendas definitivamente não representam apenas “empíria”, mas articulam um ponto de vista “teórico”. Finalmente, não está claro se o manuscrito que Huber “terminou” antes de partir definitivamente de Paris é mesmo o texto que foi enviado posteriormente à editora. Os fascículos de *Viagem Pitoresca* começaram a sair do prelo por volta de janeiro ou fevereiro de 1827; portanto, o texto do primeiro número (e talvez o de outros) havia sido entregue por Rugendas antes de sua viagem a Augsburg. Contudo, ainda em setembro de 1830 o editor do livro cobrava do artista a remessa do manuscrito em alemão para o 14º fascículo.¹⁹ Enfim, durante mais de três anos Rugendas segurou esse texto (e, supõe-se, os seis restantes), o que seria coerente com uma possível prática sua de revisão.

As dúvidas são válidas, pois uma comparação entre a palavra e a imagem deixa evidente que o papel de Rugendas na formulação do texto de seu livro foi mais importante do que Elvers sugere. É fácil comprovar que a pena em *Viagem Pitoresca* constantemente trabalha junto ao pincel para completar e elucidar os sentidos dos quadros. Por exemplo, o texto explicita o que já percebemos nas gravuras a respeito do trabalho dos negros. É “absurda”, diz o autor, a idéia de que os negros “só trabalham constrangidos”. Logo a seguir, ele dá a chave para entender o quadro “Habitação de Negros” /**Fig. 2/**, um retrato dos cativos em dia de “folga”:

“Pois não mostra a experiência de todos os dias com que infatigável atividade os escravos aproveitam todos os instantes de liberdade, mesmo os que lhes são concedidos para descansar dos mais penosos trabalhos? Não os empregam eles para ganhar com que aliviar a sua própria situação ou comprar um dia a sua alforria?”²⁰

Este exemplo é especialmente pertinente, pois sugere que o diálogo entre os dois homens não se dava apenas em tomo de questões de “fato”, que pudessem esclarecer os quadros. Na verdade, o *projeto intelectual* do texto é exatamente o mesmo que o das gravuras. Portanto, se Huber escreveu o livro, ele o fez com a voz do artista sempre no ouvido, sugerindo diretrizes não apenas fornecendo detalhes.

Para mostrar isto plenamente, vejamos um exemplo mais complexo: a questão da “fusão” de culturas, que as duas gravuras sobre o “Lundu” parecem levantar. No caderno que contém o “Lundu” dos escravos, o autor do texto explica: “[uma] dança negra muito conhecida é o ‘lundu’, também

¹⁷ Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 40-41; Richert, *Johann Moritz Rugendas*, p. 17.

¹⁸ Elvers, *Victor Aimé Huber*, Vol. I, p. 288.

¹⁹ Carneiro, *Rugendas no Brasil*, pp. 43, 47.

²⁰ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 79.

dançado pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares". E acrescenta: "talvez o 'fandango', ou o 'bolero', dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança."²¹ Enfim, a presença das castanholas e do violão no outro "Lundu", o dos brancos, está explicada. Logo adiante, a questão da fusão de culturas é examinada de outro ângulo, quando o texto descreve a eleição do Rei do Congo no dia de Nossa Senhora do Rosário; desta vez, são os negros que se apropriam, à sua maneira, de uma festa de origem européia. Ou, aliás, são "apropriados" por essa festa, pois o autor conclui:

"Pode-se estranhar encontrar entre os negros [africanos] do Brasil tão poucos traços das idéias religiosas e dos costumes de sua pátria; mas nisso, como em muitas outras coisas, tem-se a prova de que para os negros a travessia que os leva para a América é *uma verdadeira morte* [grifos meus]".

As violências que os escravos sofrem, prossegue o autor, eliminam "quase (...) todas as suas idéias anteriores" e, como resultado, "a América é para eles um mundo novo; aqui recomeçam *uma nova vida* [grifos meus]". É pela ação do catolicismo, consoladora e protetora dos cativos, com rituais que "devem produzir uma impressão irresistível no espírito e na imaginação do africano", que "os negros se torn[am] rapidamente cristãos convictos e (...) todas as recordações do paganismo se apag[am] neles ou lhes pare[cem] odiosas".²² Em suma, o paralelo traçado pelo *artista* entre a morte no túmulo e a morte na Igreja é reforçado pelo *escritor*, que nos dá condições de tornar a metáfora explícita; o primeiro falecimento representa a morte social do africano, enquanto o segundo simboliza seu renascimento para uma "nova vida" no Brasil.

Percebe-se aqui que os dois "textos", o iconográfico e o escrito, estão intimamente relacionados. Inspirando ambos, no entanto, há outro relato. Ao discursar sobre os Reis do Congo e a festa do Rosário, o autor de *Viagem Pitoresca* cita um longo trecho do livro de Henry Koster, *Travels in Brazil* (1817), sobre a vida em Pernambuco.²³ Explicita a fonte da citação, chamando-a de melhor relato existente sobre a sociedade e costumes do Brasil.²⁴ Ora, na passagem retirada de Koster não há nada que permita a afirmação, feita logo a seguir em *Viagem Pitoresca*, de que no Brasil os africanos guardam "poucos traços das idéias religiosas e dos costumes de sua pátria". Antes, o evidente respeito que os súditos do Rei do Congo manifestam pelo chefe, segundo o trecho citado de *Travels in Brazil*, sugere o contrário.

Koster, no entanto, constrói em outra parte de seu livro a ponte lógica que liga a eleição dos Reis do Congo à idéia da assimilação do negro ao cristianismo. Ciente de que sua própria descrição da cerimônia dos Reis do Congo poderia sugerir a forte *presença* da África no Brasil, Koster tenta afastar essa impressão: "a eleição de um Rei do Congo (...) pelos indivíduos que vêm daquela parte da África pareceria, de fato, predispor-lhes a favor dos costumes de sua terra nativa; mas os Reis do Congo brasileiros adoram Nossa Senhora do Rosário e se vestem como homens brancos". Além disso, o que era "africano" já não o é mais - e aqui Koster introduz em cena as danças de um povo negro/mulato, mostrando os passos de sua nova nacionalidade:

"[os Reis do Congo] e seus súditos dançam, é verdade, segundo a maneira de seu país; mas são admitidos a estes festivais negros africanos de outras nações, negros crioulos e mulatos, e todos eles dançam daquela mesma maneira; e agora estas danças são tanto as danças nacionais do Brasil quanto são da África".²⁵

²¹ *Ibid.*, p. 157.

²² *Ibid.*, pp. 159-160.

²³ *Ibid.*, pp. 158-159; Koster, Henry, *Travels in Brazil*, 2 Vols., London, Longman (et alii), 1817, Vol. II, cap. 13.

²⁴ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 158.

²⁵ Koster, *Travels*, Vol. II, p. 241.

Por outro lado, diz Koster, ao mesmo tempo em que os africanos iam “imitando” e “adotando” os costumes dos senhores, estes também assimilavam “certos costumes de seus escravos”, e dessa forma “o superior e seu dependente são trazidos mais próximos um do outro”.²⁶ Na visão de Koster, contudo, esse “sincretismo” ficava apenas no nível dos usos e costumes mais superficiais; como resultado, mais ajudava a conduzir o africano à civilização europeia do que a distanciá-la dela. Festas como a do Rosário, mesmo com seus Reis do Congo, acabavam afastando os africanos “de qualquer reflexão sobre os costumes de seu próprio país”, guiando seus pensamentos “para um canal de natureza totalmente diferente (...)”. Da mesma forma, segundo Koster, o catolicismo negro tendia a diminuir a crença dos escravos nos poderes dos “mandingueiros”, ou “feitiçeiros”, ao contrário do que acontecia nas colônias britânicas, onde Cristo não entrava nas senzalas e os *Obeah-men* continuavam a infundir um enorme respeito.²⁷

Em suma, o autor de *Viagem Pitoresca* não só cita um trecho de Koster, quando descreve a festa do Rosário, mas pauta sua interpretação dessa festa e suas idéias sobre a assimilação do africano ao catolicismo no raciocínio do viajante inglês. Se há leitor que ainda duvide disso, que repare os trechos de *Viagem Pitoresca* que seguem a descrição da festa do Rosário; encontrará a mesma assertiva sobre mandingueiros/homens Obeah que aparece em Koster, expressa em termos semelhantes e com idêntica finalidade.²⁸

Por outro lado, o pintor de *Viagem Pitoresca* também foi profundamente influenciado por Koster. Já vimos que as litografias sobre escravos e o texto que as acompanha se debruçam, juntos, sobre o mesmo tema. Agora podemos ver que, da mesma forma como o texto, as gravuras se baseiam no livro de Koster, não apenas seguindo-o em suas linhas gerais, mas também freqüentemente “citando-o” nos detalhes. Os dois “Lundus” de Rugendas traduzem as palavras do autor inglês sobre as “imitações” culturais que fazem com que “o superior e seu dependente (...) [sejam] trazidos mais próximos um do outro”. Da mesma forma, os quadros mostrando as diversões dos negros ilustram as percepções de Koster, reproduzidas acima, sobre a aproximação cultural entre africanos, crioulos e mulatos. Até estas gravuras, a série sobre os cativos e seus descendentes apresenta quase somente pessoas de cor preta. Nestas, contudo, aparecem mulatos, que chegam a predominar nos quadros “Batuque” e “Lundu”. A roupa de algumas figuras nestas gravuras é a de escravos domésticos, um grupo que, segundo o autor de *Viagem Pitoresca*, é formado por “crioulos negros nascidos no Brasil”, não por africanos — uma noção, aliás, também emprestada de Koster.²⁹ Ao mesmo tempo, no entanto, há outras figuras de pele mais escura com roupa “africana” (por exemplo, “turbante” na cabeça, xale longo). É difícil perceber se Rugendas tinha a intenção de registrar africanos de etnias diferentes nestas gravuras. Em todo caso, ele claramente queria mostrar “negros africanos (...), negros crioulos e mulatos” dançando todos da “mesma maneira”. Não pretendo negar que Rugendas, quando no Brasil, desenhou cenas do lundu, do batuque e da festa do Rosário “*d’après nature*”. Fica evidente, contudo, que sua escolha e sua interpretação dessas cenas para *Viagem Pitoresca* foram inspiradas diretamente pelo texto de Koster.

A partir destas considerações, podemos dar por resolvida a questão da autoria de *Viagem Pitoresca*. Rugendas havia lido o livro de Koster antes de fazer os quadros finais para as litografias. Talvez o tenha conhecido antes mesmo de fazer a maioria de seus desenhos no Brasil, pois o

²⁶ *Ibid.*, Vol. II, pp. 241-42.

²⁷ *Ibid.*, Vol. II, pp. 241, 258-259.

²⁸ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp. 159-160.

²⁹ Ver Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 147 (“Os trabalhos domésticos e os ofícios são confiados aos crioulos negros nascidos no Brasil”), e Koster, *Travels*, Vol. II (cap. XIX), p. 272 (“The creole slaves are usually employed as tradesmen and household servants”). A frase no livro de Rugendas aparece no meio de outras assertivas, quase todas tiradas do capítulo XIX de Koster.

Barão von Langsdorff provavelmente o adquirira para a biblioteca de sua fazenda no Rio, biblioteca essa que estava à disposição dos integrantes da missão científica. Em todo caso, não há dúvida de que o artista pautou seu projeto iconográfico na visão de Koster sobre o negro na formação do povo brasileiro. Ora, a mesma visão também subjaz ao texto que foi publicado junto com as gravuras. Ou Rugendas “impôs” essa orientação no texto de Huber, ou Huber forneceu a idéia e o plano das gravuras para Rugendas, ou houve uma colaboração complexa e ativa entre os dois homens na elaboração tanto da palavra quanto da imagem. Acredito que uma combinação da primeira e da terceira dessas hipóteses é a que mais convém ao caso: isto é, trata-se de um trabalho realmente conjunto de duas pessoas com pontos de vista semelhantes, em que o colaborador sênior — o principal criador do projeto litográfico — era Rugendas. Para nossos propósitos agora, no entanto, basta saber que a obra é uma só; portanto, o autor, seja ele singular ou plural, também é uno em sua dedicação ao plano.³⁰

Esta constatação, junto com a descoberta de que Rugendas e Huber pautaram seu projeto na visão de Koster, possibilita uma leitura integrada do texto e das litografias de *Viagem Pitoresca* e permite situar o livro num campo discursivo mais amplo. Recentemente, Manuela Carneiro da Cunha mostrou que Koster, pouco tempo depois de lançar *Travels in Brazil*, publicou um panfleto abolicionista propondo uma transição gradual para o trabalho livre no Caribe britânico.³¹ O fato, ela observa, obriga a uma reinterpretação de *Travels*. Este livro dá a impressão de ser escrito por um observador imparcial, comprometido apenas com o registro consciencioso da realidade. Como no caso das gravuras de *Viagem Pitoresca*, a convicção dos leitores de que o *Travels* oferecia somente “quadros” feitos “d’après nature”, contribuiu fortemente para seu sucesso. “Accurate Koster” é como Sir Richard Burton, anos depois, qualificaria o autor.³² Gilberto Freyre, por sua vez, renderia a Koster a suprema homenagem de basear uma parte importante de sua interpretação das relações entre as raças no Brasil - em particular, sua ênfase na força integradora do catolicismo brasileiro no que diz respeito ao negro - em *Travels in Brazil*. No momento culminante da construção de seu argumento em *Casa Grande e Senzala*, Freyre recorria extensivamente ao texto de Koster, tratando-o como um registro transparente dos fatos.³³ *Travels*, no entanto, é uma obra comprometida com uma determinada posição política. Como o livro de John Steadman sobre Suriname, publicado alguns anos antes, o relato de Koster cultivava a impressão de objetividade para melhor “seduzir” o leitor - isto é, para induzi-lo a aceitar uma visão positiva da “capacidade moral” do africano/negro e, conseqüentemente, da imoralidade da escravidão.³⁴ O livro de Rugendas/Huber seria outro exemplo desse mesmo “gênero”?

Uma análise das estratégias de nossa dupla, ao se posicionar dentro dos “perímetros temáticos” definidos por Boime, indica que sim. No âmbito deste artigo, não cabe um exame detalhado do assunto, mas é possível resumir meu argumento.³⁵ Num período em que era comum classificar os povos africanos como “selvagens” ou, no máximo, como “bárbaros”, o autor do texto de *Viagem Pitoresca* afirma enfaticamente que eles haviam chegado a um grau bastante alto de “civilização”,

³⁰ Em *Bávaros e Bakongo*, cap. 3, tento aprofundar-me mais no relacionamento entre Huber e Rugendas, examinando os outros livros do primeiro e a formação de ambos. Na mesma época em que trabalhava no texto de *Viagem Pitoresca*, Huber tinha como interesse principal a formação de outro povo híbrido, o espanhol. Escreveu livros e artigos sobre a Espanha, inclusive trabalhos sobre o romancista antigo e *El Cid*, citando entre seus autores prediletos Herder e os irmãos Grimm.

³¹ Cunha, Manuela Carneiro da, “‘On the Amelioration of Slavery’ by Henry Koster”, *Slavery and Abolition*, 11:3 (dez. de 1990), pp. 368-398.

³² *Ibid.*, p. 368.

³³ Freyre, Gilberto, *Casa Grande e Senzala*, 20a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1980, pp. 355-356.

³⁴ Steadman, John Gabriel, *Narrative of a Five Years' Expedition to Suriname*, 2 Vols., Ed. crítica de Richard e Sally Price, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988 (ver introdução crítica). No caso deste livro, foi o editor abolicionista que censurou o discurso abolicionista de Steadman — esperando dessa forma influenciar um público maior.

³⁵ Ver Slenes, *Bávaros e Bakongo*, cap. 2.

antes dos estragos causados nas suas sociedades pelo tráfico transatlântico.³⁶ A colocação torna plausível (dentro do campo discursivo da época) o argumento subsequente de que o africano rapidamente podia ser integrado como trabalhador e (nas palavras de Boime) “alcançar o nível de esclarecimento espiritual” através do cristianismo. Fundamenta, também, outra tese do livro, a respeito da “capacidade moral” do africano ou, especificamente, da força de seus sentimentos afetivos de parentesco. Na época, ainda havia quem questionava se o africano podia sentir o amor familiar e, portanto, a dor perante a separação forçada de parentes, com a mesma intensidade que o europeu. Ora, o Rugendas desenhista se posiciona enfaticamente a esse respeito. A gravura “Habitação de Negros /Fig. 2/ transmite uma visão quase que idílica da vida em família dos escravos. Mostra a convivência de pais e filhos e talvez também de avós. Chama a atenção à mulher na porta da senzala (cuja figura se situa no ápice do triângulo das pessoas em primeiro plano) e enfatiza os laços entre ela e o homem sentado à sua direita (fortemente iluminado), efetivados através do “lar” conjugal, o tição que acende o cachimbo. O desenho tem a função de mostrar um passo importante na formação de *um* povo a partir da fusão de um sem número de grupos étnicos trazidos pelo tráfico, e destes com seus descendentes no Brasil. Ao mesmo tempo, igual às representações da época que focalizam a angústia dos escravos perante a separação de parentes pelo tráfico, ele afirma categoricamente a capacidade do africano e de seus descendentes de formar fortes laços familiares.³⁷ O texto de *Viagem Pitoresca* é muito menos enfático a esse respeito; contudo, o pouco que diz é suficiente para revelar um novo caso de plágio. Mais uma vez é o livro de Henry Koster — tão incisivo quanto a gravura de Rugendas sobre a capacidade moral do escravo — que fornece a matriz para a discussão.³⁸

Ao mesmo tempo que o autor de *Viagem Pitoresca* elabora estes argumentos, ele se preocupa em não oferecer motivo para que sua atitude possa ser tachada de “afrofilia”. Por exemplo, condena o tráfico de escravos e a escravidão, mas advoga um processo de abolição gradual no Brasil, que passe primeiro por reformas visando melhorar a sorte dos escravos e prepará-los para a liberdade. Associa-se dessa forma, implicitamente, às propostas do abolicionismo conservador e bem-pensante da “*Société de la Morale Chrétienne*”, grêmio liderado na época por homens de prestígio social e político. Para reforçar esta identificação, a dupla Rugendas/Huber critica os “filantropos” que, a partir de casos de “negros instruídos e civilizados” têm argumentado a completa igualdade das capacidades de negros e brancos.³⁹ Distancia-se dessa forma das idéias do Abbé Grégoire, um “abolicionista histórico” desde os tempos da Revolução francesa e tido como radical perigoso pelas classes abastadas.⁴⁰ Da mesma maneira, recua da idéia, quase implícita na sua discussão sobre a África, de que a única diferença entre africanos e europeus provém do desnível entre suas culturas. O texto de *Viagem Pitoresca* enuncia a possibilidade do negro se “aperfeiçoar” ao ponto de ele “se tomar um dia igual ao branco” - frase consistente com a idéia de que havia diversos degraus na escada cultural que conduzia à “civilização” plena. Logo em seguida, porém, ele afirma: “Todos os dias ocorrem coisas que, *abstração feita da vantagem da civilização* [grifos meus], provam uma superioridade real e física do branco sobre o negro”: uma superioridade que assegura àquele sua “predominância moral” (isto é, seu controle) sobre o outro.⁴¹

³⁶ Em influente livro da época (publicado originalmente em Paris, em francês), Konrad Malte Brun classificara as sociedades humanas numa hierarquia de três categorias: “selvagens”, “bárbaras” e “civilizadas”. Praticamente reservou este último nome para as sociedades européias ou para suas colônias. A insistência de Rugendas/Huber em chamar as sociedades africanas de “civilizadas” deve ser apreciada dentro deste contexto. Malte Brun, Konrad, *Universal Geography or a Description of All the Parts of the World, on a New Plan, According to the Great Natural Divisions of the Globe*, 7 Vols., Boston, Wells and Lilly, 1826, Vol. I, pp. 599-600; Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp 67-68.

³⁷ Mesmo com todos estes reparos, a gravura “Habitação de Negros” revela muito sobre a cultura material dos escravos; ver Slenes, *Bávaros e Bakongo*, cap. 6.

³⁸ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp. 141, 144-145; Koster, *Travels*, Vol. II, pp. 243, 244-246, 250-252.

³⁹ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 76.

⁴⁰ Ver: Gregoire, (Abbé) Henri Baptiste, *De la littérature des nègres, ou recherches sur leur facultés intellectuelles, leur qualités morales, et leur littérature*, Paris, 1808.

⁴¹ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, pp. 76-77.

Trata-se de uma incoerência no pensamento de Rugendas/Huber? Acredito que não, pois nas primeiras décadas do século XIX a afirmação de uma diferença “inata” entre duas raças, não reduzível a um desnível entre seus graus de “civilização” e refletindo, portanto, a relativa superioridade biológica de uma, não tinha o sentido contundente e irreversível que adquiriria mais tarde. Na época em que *Viagem Pitoresca* foi publicada, prevalecia no pensamento científico a teoria do “monogenismo” (da origem num ancestral comum) de toda a raça humana; além disso, ainda era consensual, mesmo entre os homens da ciência, que o mundo apenas tinha a idade indicada na Bíblia. Esse contexto impunha certos limites na lógica do “racismo”. Como diz o historiador Philip Curtin: “uma vez rejeitada a [teoria do] poligenismo, era necessário pensar que essas ‘raças inferiores’ haviam ficado inferiores num ponto finito no tempo — e não num passado muito longínquo, já que predominava a idéia de que a própria criação acontecera apenas alguns milênios antes. Se sua ‘inferioridade’ havia sido adquirida tão rapidamente, poderia desaparecer com igual velocidade”.⁴² Para Rugendas/Huber, portanto, não havia necessidade de rejeitar o “racismo” para afirmar a perfectibilidade do negro. O essencial para seu argumento era estabelecer que os vários povos, provindos da mesma origem e pertencendo à mesma espécie, eram basicamente iguais, mesmo que os desníveis entre suas civilizações não explicassem todas as diferenças entre eles. O “racismo” até poderia contribuir para a aceitação dessa tese, já que ajudava a livrar Rugendas/Huber da pecha da “afrofilia”, ao mesmo tempo que lisonjeava seus leitores preconceituosos com a idéia de que a “predominância moral” do branco continuaria por bastante tempo, mesmo depois da abolição.

Entretanto, a prova maior de que o autor de *Viagem Pitoresca* visava aproximar o negro do branco ontologicamente, não afastá-lo, está na parábola bíblica que Rugendas constrói em seu retrato da jornada africana, desde a “morte social” até a “morte cristã”. Embarquemos agora nessa viagem alegórica.

II

O recurso de Rugendas à alegoria não é nada transparente para o observador de hoje. Descobri-o, quase que por acaso, depois de flagrar o artista distorcendo a “realidade”. Na gravura “Negros no Porão do Navio”, Rugendas não se manteve fiel a seus desenhos originais. Ao tentar entender a estratégia narrativa que o levou a tomar certas liberdades, inclusive com a própria estrutura do navio, acabei topando em seus *Icones Biblicae*.⁴³

No caso do retrato do navio negreiro, não se conhece o quadro final a partir do qual se fez a litografia. O que existem são dois desenhos do assunto, ambos sem data: um que não passa de um esboço inicial e outro, bem mais elaborado, que ainda é apenas um estudo para uma versão final. Ora, entre estes desenhos e a gravura ocorreram três grandes mudanças (ver Fig. 7). Juntaram-se à figura branca segurando a lanterna mais dois marinheiros, que receberam a tarefa de retirar o corpo de um africano. Reduziu-se o número de pessoas amontoadas no primeiro plano da gravura, abrindo-se, em conseqüência, mais espaço em torno da figura do escravo em pé. Finalmente, aumentou-se consideravelmente a altura do porão.

⁴² Curtin, Philip, *The Image of Africa: British Ideas and Action, 1780-1850*, Madison The University of Wisconsin Press, 1964, p. 236.

⁴³ Hugh Honour levanta a hipótese — sem oferecer provas — de que Rugendas teria baseado esta gravura, não em observações *in loco*, mas em desenhos da época, representando a distribuição dos escravos dentro de determinados navios negreiros. (Honour, *Image*, Tomo IV/1, pp. 144-145.) Em *Bávaros e Bakongo*, cap. 5, argumento que a hipótese é mais do que plausível e identifico fontes específicas conhecidas pelo pintor. Mesmo assim, certas peculiaridades dos desenhos para esta gravura ainda não podem ser ligadas à bibliografia da época; portanto, continua a existir a possibilidade de que Rugendas tenha feito esses desenhos “da natureza”.

Todas estas transformações têm suas razões “poéticas”. As duas primeiras, contudo, não distorcem os dados etnográficos, embora criem cenas “fictícias”. Dificilmente Rugendas teria presenciado a cena dramática da retirada do corpo. Aliás, custa a crer que ele tivesse descido ao porão de um navio negreiro, ou mesmo que tivesse conseguido a permissão dos donos para isso (numa época em que o tráfico sofria fortes pressões internacionais), quando os escravos ainda estavam lá presentes. De fato, um detalhe nos desenhos tende a confirmar que o artista não retratou esta cena literalmente “ao vivo”. No desenho mais tosco, que, pela rapidez dos traços, parece ser um dos primeiros registros do quadro, há a sugestão de que duas das figuras no primeiro plano jazem sobre esteiras. A impressão é confirmada no desenho mais elaborado, onde praticamente todas essas figuras repousam em tais “tapetes”. Já na gravura final, apenas uma pessoa tem esteira, embora algumas outras estejam envoltas em grandes panos ou lençóis. A cena agora não sugere uma preocupação inverossímil com a comodidade dos escravos. (Imagine-se a tripulação dando uma esteira e “boa viagem” para cada africano que entrava no porão!) É apenas coerente com uma possível tentativa por parte do comandante do navio de cuidar minimamente de pessoas doentes, para reduzir a mortalidade. É como se Rugendas, que estava acostumado a registrar escravos na fazenda e na cidade sentados em esteiras, as fornecesse aos cativos do navio em seu estúdio - até dar-se conta, a tempo, da impossibilidade desse quadro.

Enfim, provavelmente todas as figuras na cena do porão, não apenas os marinheiros e o corpo morto, representam uma “ficção”, no sentido de não terem sido presenciadas por Rugendas em pessoa. É certamente uma ficção verossímil, consoante com uma farta documentação, disponível ao público da época, sobre a superlotação dos tumbeiros e os altos índices de mortalidade em seus porões. Contudo, o que confere autoridade à cena e dispõe o observador a aceitar a “ficção” como uma “realidade”, é sua convicção de que Rugendas, de fato, fez seu desenho “d’après nature”: isto é, de que ele pelo menos visitou um porão de tumbeiro, mesmo que vazio, e observou pessoalmente (ou através de testemunhos fidedignos) a condição estarrecedora dos sobreviventes da viagem ao serem desembarcados nos portos brasileiros. Enfim, a “ficção” neste caso refletiria a “realidade”, pois seria uma reconstrução imaginativa de uma cena mais do que plausível, dadas as informações colhidas pelo artista *à primeira mão*.

A segunda mudança feita na passagem dos desenhos para a gravura - a eliminação de algumas das figuras no primeiro plano e a ampliação do espaço em torno do africano em pé - também não contraria a realidade, embora, à primeira vista, não esteja de acordo com a conhecida superlotação dos tumbeiros. Afinal, se os africanos não começaram sua viagem com essa “folga” de espaço, a alta mortalidade na travessia (ocorrida em parte, supõe-se, antes do momento retratado na gravura) teria reduzido um pouco o congestionamento original. Por outro lado, a própria composição do quadro indica que o espaço aberto no meio dos escravos tem sua razão, em parte, no anseio do artista pela verossimilhança. Certamente, não é por acaso que a linha traçada pela figura morta, junto com a sombra jogada por seus pés, aponte diretamente para esse espaço; nem, tampouco, que a clareira tenha a mesma forma alongada que o corpo e se posicione no mesmo eixo. O espaço vazio, enfim, assinala onde jazia o morto. Funciona, porém, não apenas para conferir ao quadro um toque a mais de “realismo”, mas também para destacar a figura do escravo em pé, ao mesmo tempo que a aproxima do corpo morto. Com isto, contribui para narrar uma história moral.

Para entender qual história é essa, é necessário examinar a terceira grande transformação efetuada entre os desenhos e a litografia: o levantamento do “teto” do porão. Esta mudança, como as outras, tem por objetivo ressaltar a tragédia humana do tráfico. Neste caso, contudo, ela é feita às custas da precisão no retrato do navio. Contando com mais espaço embaixo do convés, os marinheiros na gravura podem ficar em pé sem problema, ao contrário da figura branca nos desenhos, que tinha que agachar-se um pouco e abaixar a cabeça. Ao mesmo tempo, o escravo em pé agora precisa esticar o braço ao máximo e ficar nas pontas dos pés para que a cumbuca que segura possa receber um líquido despejado por um homem em cima do convés. Antes, nos desenhos, os braços deste escravo estavam parcialmente dobrados e a posição de seu corpo

indicava que as solas dos pés estavam em contato com o chão. A mudança é crucial para a estratégia narrativa da gravura. A nova postura dramática deste personagem chama fortemente a atenção do observador, reforçando nesse sentido o destaque que lhe foi conferido pela clareira em torno dos pés. Para fazer ressaltar ainda mais esta figura, Rugendas lança nela um jorro de luz, que não estava presente nos desenhos.

Ora, por que todo este empenho em assegurar que o escravo em pé atraia o olho do espectador, tanto quanto o grupo de marinheiros com a pessoa morta, este, aliás, também fortemente iluminado? A explicação é dada pela narrativa de Rugendas/Huber. Ao concluir a relação das péssimas condições no porão, que causam a “enorme mortalidade a bordo dos navios negreiros”, o texto aponta “finalmente” para “a falta de água, (...) conseqüência quase sempre inevitável da cobiça em virtude da qual se aproveita o menor espaço para tornar a carga mais rica”.⁴⁴ Em suma, sacrificase na gravura uma parte da verdade literal da cena — dando aos cativos, em conseqüência, um espaço mais alto e arejado do que tinham na “realidade” registrada por Rugendas nos desenhos —, para retratar uma verdade “poética” maior: o desespero do escravo perante a falta de água, falta essa que simboliza as condições abusivas que ele sofre. Nesse contexto, a clareira em torno do escravo em pé, ao mostrar a procedência do corpo inânime, associa a figura do desespero à da morte, iluminando assim uma história em dois tempos.

Decididamente, é uma história de denúncia. Acima de tudo, no entanto, é uma parábola: pois a verdade maior que Rugendas quer mostrar reside mais numa alegoria bíblica do que numa crítica social. Na sua representação do escravo morto, do africano em pé com os braços levantados e de outros personagens, Rugendas evoca uma série de imagens comumente usadas nas edições do Novo Testamento da época para ilustrar a Paixão de Cristo. Associando o sofrimento do escravo no navio negreiro ao de Jesus, o artista reafirma sua convicção de que o africano também é “Filho de Deus”. Além disso, prenuncia, implicitamente, o tema de toda a sua série de gravuras sobre a vida do negro: a “morte” do africano na travessia do atlântico e seu “renascimento” como uma nova pessoa no Brasil, sob o signo do Cristianismo.

Para o observador da gravura, hoje como em 1827, é fácil perceber que o mastro do navio junto com a linha horizontal do convés, visível na entrada para o porão, formam uma cruz: aliás, uma cruz fortemente destacada pelo jogo de luz e sombra. Apenas o observador da época, no entanto, tinha condições para entender imediatamente que o fato não é casual: que o artista confere a essa “cruz” um sentido metafórico que domina todo o quadro. É que a figura do escravo morto, carregado pelos três marinheiros, teria lembrado a uma boa parte do público de Rugendas as representações convencionais da descida do corpo de Cristo da Cruz ou de seu enterro.⁴⁵ Mais especificamente, teria evocado o Jesus de dois quadros: aquele do “*Trasporto al Sepolcro*”, pintado por Rafael; e especialmente o Cristo que está sendo deitado no túmulo numa das gravuras de *Icones Biblicae* (1625-30), do artista germânico Matthaeus Merian. Na /Fig. 8/, esses quadros são comparados com o detalhe relevante na litografia de Rugendas.

⁴⁴ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, p. 139.

⁴⁵ Ver as representações desses temas em: Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, 4a. ed. (revista por David G. Wilkins), Harry N. Abrams, Inc., 1993, pp. 339 (Botticelli, “Lamentação sobre o Cristo Morto, com os Santos Jerônimo, Paulo e Pedro”), 518 (Pontorno, “Sepultamento”), 592 (Titiano, “Sepultamento”). Cf. Harby, Clifton, org. e comentador, *The Bible in Art: Twenty Centuries of Famous Bible Paintings*, Garden City, Garden City Publishing Company, Inc., 1936; Forsyth, William H., *The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, Mass., Harvard University Press/Metropolitan Museum of Art, 1970. Outro exemplo de referência ao sepultamento de Cristo num quadro sobre um tema “americano”, é a pintura de Anne-Louis Girodet-Trioson, “O Sepultamento de Atala” (1808). O quadro parece ter sido bem conhecido nos meios artísticos de Paris na época em que Rugendas residia lá. (Honour, Hugh, *The European Vision of America*, Kent/Cleveland, Ohio, Kent State University Press/Cleveland Museum of Art, 1975, pranchas 267 e 268 e respectiva discussão.) Uma observação metodológica: foi justamente a semelhança entre a figura do escravo morto no navio negreiro e as representações de Cristo sendo levado para o túmulo que me levou a perceber a “cruz” na interseção do mastro com a linha da abertura no convés. As duas observações juntas me conduziram à biblioteca de arte de Stanford, onde vasculhei as estantes do acervo sobre iconografia cristã. Em pouco tempo, estava com a chave da alegoria de Rugendas na mão: o livro de Matthaeus Merian (ver discussão a seguir).

Rafael era um mestre muito admirado pelos artistas românticos, especialmente no mundo germânico.⁴⁶ Entretanto, fora dos círculos artísticos, seu “*Trasporto al Sepolcro*” pode não ter sido tão conhecido como a gravura de Merian. Esta fazia parte do dia a dia da nobreza e da burguesia nos países de língua alemã e provavelmente também na França. As imagens de Merian foram incorporadas a numerosas edições da Bíblia, tanto alemãs quanto francesas, ao longo dos séculos XVII e XVIII.⁴⁷ Em várias obras de Goethe, há referências a essa *Merianbibel*. Por exemplo, em sua autobiografia, *Aus meinem Leben (...)*, o poeta escreve que em sua juventude (ele completou 20 anos em 1769) “freqüentemente folheávamos a grande Bíblia in-Fólio com gravuras de Merian em cobre”.⁴⁸ Já no ato V da segunda parte de *Fausto*, numa cena provavelmente escrita em 1831, Merian não é citado nominalmente.⁴⁹ Entretanto, segundo um especialista na obra Goethiana, “a descrição [feita no diálogo entre os personagens] do bosque e do casebre dos dois anciãos [Philemon e Baucis] é baseada no quadro de Merian, ‘Abraão no bosque de Mamre’”, também conhecido como “Abraão e o três anjos”.⁵⁰ A não ser que se atribua ao poeta intenções absolutamente herméticas, a conclusão se impõe: Goethe tinha razões para pensar que um número significativo de seus leitores iria reconhecer a alusão a uma gravura de Merian. Rugendas, portanto, poderia ter tido a mesma expectativa quando trabalhava nos quadros finais para *Viagem Pitoresca* apenas alguns anos antes.

A figura morta no quadro de Rugendas não é uma cópia exata do Cristo de Merian: sua cabeça é menos inclinada para trás, seu braço direito está caído ao invés de estar estendido em linha horizontal, suas pernas não estão cruzadas, e não há sinais dos *stigmata* nas mãos e nos pés. Mesmo assim, sua grande semelhança com uma imagem de Cristo extremamente conhecida, junto com seu posicionamento ao pé de um “mastro-cruz”, teriam levado muitos dos leitores de *Viagem Pitoresca* a suspeitarem que Rugendas estava glosando a célebre frase de Cristo no *Evangelho Segundo São Marcos*: “(...) e aquele que quiser ser o primeiro dentre vós, seja o

⁴⁶ Honour, Hugh, *Romanticism*, Nova Iorque, Harper & Row, 1979, pp. 226, 261, 406, entre outras. No que diz respeito à importância de Rafael para os românticos germânicos, ver o influente livro de Tieck, Ludwig, e Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Outpourings of an Art-Loving Friar* (trad. de: *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797), Nova Iorque, Ungar, 1975. A dívida de Rugendas ao “Trasporto al Sepolcro” de Rafael talvez seja mais visível no braço direito do marinheiro que segura o tronco do escravo morto. Igual ao braço esquerdo do homem que carrega os pés de Cristo na pintura de Rafael, esse membro está estendido ao máximo e tem a manga arregaçada. (Agradeço a Jorge Coli esta observação.)

⁴⁷ Wüthrich, Lucas Heinrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian D. Ae. [des Aelteren]*, 3 Vols., Vol. III (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1993), pp. 1-59 (“Die Merianbibel”), especialmente pp. 7-28; *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main (15.9.-7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (27.11.1993-13.2.1994) als unsterblich Ehren-Gedächtnis zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren: worin eygentlich beschrieben und abgebildet wird sein gantzes Leben (...)* durch Wilhelm Bingsohn (...) [et al.]; corrigido e revisto por Ute Schneider, Frankfurt am Main, Museum für Kunsthandwerk/Historisches Museum, 1993, pp. 256-267; Fuchs, Hildegard, *Bibelillustrationen des 19. Jahrhunderts*, Tese de Doutorado, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1986, pp. 73-75. Segundo esta última fonte (p. 74), “Somente em Paris foram publicadas vinte e sete edições [da Merianbibel] entre 1670 e 1774”. Na Universidade de Stanford, consultei a *Catolische Mayntzische Bibel, das ist die gantze heilige Schrift Alten und Neuen Testaments (...)*, Frankfurt am Main, Philipp Heinrich Hutter, 1740.

⁴⁸ Goethe, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit* (1811-1822), citado por Wüthrich, *Das druckgraphische Werk*, Vol. III, p. 57 (“Die Merianbibel in Goethes Dichtungen”).

⁴⁹ O *Fausto II* foi publicado em 1832, após a morte de seu autor no mesmo ano. Foi redigido entre 1825 e 1831. Segundo seu diário, Goethe trabalhou intensamente na última parte da obra a partir de dezembro de 1830, terminando-a em julho do ano seguinte. Em 9 de abril de 1831, o diário faz uma referência lacônica à cena em questão (aquela entre Philemon e Baucis), o que provavelmente indica que o poeta estava ocupado nessa época com sua redação. Goethe, J. W. von, *Fausto II, in: Goethes Werke* (Edição de Hamburg), 7a. ed., estabelecimento crítico e notas de Erich Trunz, Hamburg, Ed. Christian Wegner Verlag, 1964, Vol. III, p. 454, 467-472. (Sou grato a Marcos Müller por esta referência.)

⁵⁰ Wüthrich, *Das druckgraphische Werk*, Vol. III, p. 57. Wüthrich se baseia em: Beutler, Ernst, “Die Philemon- und Baucis-Szene, Die Merianbibel und die Frankfurter Maler”, in: *Beiträge aus Frankfurter Bibliotheken zum Gutenbergjahr* (Sonderdruck), Frankfurt, 1941, pp. 3-51. Para a cena em questão, ver: Goethe, J. W. von, *Fausto*, trad. Jenny Klabin Segall, São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1949, Parte II (Ato 5), versículos 1-100, pp. 297-301.

servo de todos. Pois o Filho do Homem não veio para ser servido, mas para servir e dar a sua vida em resgate por muitos”.⁵¹ Nesta fala, Cristo não se compara a um servo qualquer, mas ao “Servo de lahweh” do Velho Testamento. A identificação é feita explicitamente no *Evangelho Segundo São Mateus*: “E [Cristo] os proibia severamente de tomá-lo [Ele] manifesto, a fim de que se cumprisse o que foi dito pelo profeta Isaías: ‘Eis o Servo a quem escolhi, o meu Amado (...)’”⁵² No *Livro de Isaías*, o Servo de lahweh “era desprezado e abandonado pelos homens, um homem sujeito à dor, familiarizado com a enfermidade”. Ele era conhecido na tradição cristã como o “Servo Sofredor” e identificado com o Messias, ou seja, com Cristo, por causa de seu sacrifício expiatório (“por suas feridas fomos curados”) e sua exaltação final (“ele se elevará [...] será posto nas alturas”).⁵³ Em suma, quem tivesse feito a associação entre o escravo e o Cristo-servo do *Evangelho de São Marcos* teria sabido também que Cristo era “o Homem das dores”, ou o “Servo Sofredor”.

Além disso, teria sabido que Cristo era a “Realização Plena daquilo Prefigurado por Jonas” — para usar as palavras do título que o próprio Merian deu à gravura representando o sepultamento de Jesus.⁵⁴ No *Evangelho Segundo São Mateus*, Cristo em seu túmulo é comparado a Jonas na barriga da baleia: “Pois como Jonas esteve no monstro marinho três dias e três noites, assim ficará o filho do Homem três dias e três noites no seio da terra”.⁵⁵ Um estudioso moderno decifra a analogia: “a entrada de Jonas dentro da baleia é a entrada no período de obscuridade, intermediário entre *dois estados ou duas modalidades de existência*. (...) Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática. A saída de Jonas é a ressurreição, o *novo nascimento*” (grifos no original).⁵⁶ Ora, para os leitores de *Viagem Pitoresca*, trocar a baleia pelo navio seria apenas um pequeno passo metafórico. Afinal, a “morte iniciática” de Noé em sua Arca é essencialmente a mesma que a de Jonas. Além disso, *Bauch, ventre e belly* em alemão, francês e inglês são usados, figurativamente, exatamente como “barriga” em português; pode-se falar tanto da “barriga” do navio quanto da “barriga” da baleia. A aproximação seria especialmente fácil no caso do navio negreiro, verdadeiro “devorador” de homens, com uma “barriga” extremamente acanhada, escura e associada à morte.⁵⁷ De repente, muitos dos leitores de Rugendas teriam percebido uma semelhança, não apenas entre o corpo do escravo morto e o de Cristo no quadro de Merian, mas também entre a abertura retangular no convés e a entrada para o túmulo em que Jesus seria deitado. Suspeitar-se-ia que os africanos no porão eram a imagem, não só do Cristo, o Servo Sofredor, mas também do Cristo-Jonas, à espera de sua “ressurreição” para uma nova vida.

Evidentemente, quem desconfiava dessa forma que “Negros no Porão do Navio” não visasse apenas a denúncia social, teria estado atento para outros indícios de uma intenção alegórica; e facilmente os teria encontrado. A representação do escravo em pé, ansiosamente procurando a água com uma cumbuca /**ver detalhe, Fig. 9a**/, teria ganhado um novo significado. De fato, com seu corpo esticado, seus braços levantados e separados, suas mãos tocando na linha horizontal do convés, o personagem se assemelha à própria figura de Cristo na Cruz: se não à do quadro de Rubens, divulgado para um amplo público por Melchior Küsel numa gravura de 1679 /**Fig. 9b**/,

⁵¹ *Evangelho Segundo São Marcos*, 10:44-45, in: *A Bíblia de Jerusalém*, Nova ed. revista, São Paulo, Edições Paulinas, 1973, p. 1914.

⁵² *Evangelho Segundo São Mateus*, 12:16-18, *Bíblia de Jerusalém*, p. 1860. Agradeço a Paulo César Botas sua orientação a respeito do Servo Sofredor e sua indicação desta referência, como a da nota seguinte.

⁵³ *Isaías*, versículos entre 52:13 e 53:11, *Bíblia de Jerusalém*, pp. 1449-1450.

⁵⁴ Em alemão: “*Erfüllung des Vorbilds Jonae*”. Os títulos das gravuras podem não ter sido incluídos nas edições da *Merianbibel*, pelo menos não estão presentes na *Catolische Mayntzische Bibel*. Em todo caso, o fato de Merian ter dado esse título a sua gravura sugere que a associação entre Jonas na baleia e Cristo no túmulo, além de constar explicitamente na Bíblia, gozava de uma certa tradição no mundo germânico.

⁵⁵ *Evangelho Segundo São Mateus*, 12:40, *Bíblia de Jerusalém*, pp. 1861-1862.

⁵⁶ Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Ed. revista e aumentada, Rio de Janeiro, José Olympio Editores, 1988, p. 116 (verbetes “baleia”).

⁵⁷ Rugendas deve ter sabido que no Brasil o navio negreiro tinha apelido de “tumbeiro”. Não sei se a mesma metáfora era corrente na Alemanha e na França.

então à de inúmeras representações existentes em igrejas locais no início do século XIX.⁵⁸ Nesse contexto, a vasilha que esse escravo segura, símbolo de seu sofrimento, vira também metáfora da Paixão: é o “copo” amargo que Deus obriga a Seu Filho beber; é o vaso de “vinagre” (vinho comum) onde um observador da crucificação molha uma esponja para aliviar a sede de Jesus, logo antes de Sua morte; é o cálice/copo que, nas representações da crucificação (em gravuras de Dürer, por exemplo), recebe o jorro de sangue do Cristo ferido na Cruz e que no sacramento da comunhão conduz esse mesmo sangue à boca do fiel, como antes fez na última ceia.⁵⁹

Para aqueles observadores que descobriram esses detalhes da parábola e tinham uma imaginação viva, não teria sido difícil ver outro símbolo da Paixão — a escada usada para tirar o corpo de Jesus da Cruz — nos suportes verticais e horizontais das plataformas onde estavam os escravos. (Para exemplos desse ícone, ver a escada encostada na Cruz no fundo dos quadros de Merian e Rafael, na /Fig. 8/). Para quem preferisse voar menos, ainda teria sido fácil reconhecer nos escravos do lado direito do quadro — aqueles que reagem com dor à cena na sua frente — o aspecto geral dos pranteadores nas representações da Paixão (ver, por exemplo, /Figs. 8 e 9/). Mas mesmo os “leitores” mais cautelosos de “Negros no Porão do Navio”, desconfiados porém ainda não convencidos de que Rugendas construía uma alegoria sobre a Paixão, teriam percebido nos dois homens encostados no lado direito do mastro, e no escravo sentado no canto inferior à direita junto a uma das colunas da prateleira, a inconfundível figura de Cristo.

Trata-se do Jesus resignado à sua sorte, o “Homem das Dores” ou o Cristo/”Servo Sofredor” da iconografia cristã. Selecionei várias representações germânicas desse *Schmerzensmann* (“Homem das Dores” ou “Homem dos Sofrimentos” em alemão), para mostrar as convenções seguidas pelos artistas no tratamento do tema. /Ver Figs. 10 e 11/. Jesus podia estar em pé ou sentado, com os olhos abertos ou fechados, mas comumente tinha o rosto triste, a cabeça inclinada a um lado, e o corpo um tanto encolhido e curvado, mostrando sinais de castigo ou os *stigmata* nas mãos e nos pés. Quando sentado, os braços do *Schmerzensmann* assumiam uma posição característica: um ficava pendente ou descansava na coxa ou no joelho do mesmo lado, enquanto o outro, com cotovelo na perna, apoiava a cabeça /Fig. 10/. Ao mesmo tempo, os membros inferiores desta figura sentada também tinham uma postura peculiar: em três dos quatro casos da Fig. 10 em que as pernas são completamente visíveis, os joelhos estão mais separados do que os pés. Já quando o Homem das Dores ficava em pé ou era representado só da cintura para cima, seus braços normalmente estavam cruzados em frente do corpo, numa postura de resignação; e quando as pernas se mostravam, o corpo encolhido e curvado fazia com que os joelhos se aproximassem mais do que os pés /Fig. 11/. Finalmente, o *Schmerzensmann* era representado vestindo, em geral, apenas um pano em torno dos quadris e muitas vezes situado junto à Cruz /Fig. 10b e 11b/ ou em frente da coluna do palácio onde fora amarrado e castigado por ordem de Pilatos /Fig. 11c/.⁶⁰ Os leitores de *Viagem Pitoresca* podem não ter conhecido estas representações específicas, mas certamente haviam visto outras semelhantes: por exemplo, o “*Ecce Homo*” de Merian /ver detalhe na Fig. 12a/, onde o Cristo, depois do castigo, também é retratado perto de uma coluna, com um pano em torno dos quadris e com uma postura não muito distante daquela do *Schmerzensmann* de Albrecht Dürer na Fig. 11c.

A semelhança destas representações com a imagem dos três escravos de Rugendas, acima mencionados, é marcante. O homem sentado no canto inferior à direita de “Negros no Porão do Navio” /ver detalhe, Fig. 10f/ não reproduz exatamente a posição do *Schmerzensmann* sentado; o braço pendente descansa na perna do lado oposto e o braço que toca (ou quase) na cabeça não

⁵⁸ O quadro original de Rubens (“A Elevação da Cruz”) tem sido reproduzido muitas vezes; ver, por exemplo, Janson, H. W., *History of Art*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1962, pr. 627 (p. 421).

⁵⁹ Para uma dessas gravuras de Dürer, ver: Knappe, Karl-Adolf, *Dürer: the Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, s/d, p. 325.

⁶⁰ Ver os livros citados para as Figs. 10a, 10c e 10d, na lista de créditos fotográficos.

apoia o cotovelo no joelho. Mesmo assim, a postura geral do corpo (curvado “sobre si”), da cabeça (abaixada e um tanto virada para um lado), das pernas (joelhos afastados, com os pés cruzados) e até também dos braços, lembra muito as convenções usadas na representação do Homem dos Sofrimentos. A única roupa deste escravo, um pano envolvendo o quadril, contribui para a semelhança. E há um detalhe final: o braço esquerdo deste escravo das dores agarra (carrega?) uma “coluna”, que em sua junção com a linha horizontal da prateleira desenha uma cruz com um único braço, ou uma cruz deitada em form de “T”.

Já os dois homens encostados no lado direito do mastro **/ver detalhe, Fig. 12b/** lembram muito o *Schmerzensmann* em pé ou visto da cintura para cima. Situados junto a uma “cruz/coluna”, cada um tem os braços sobre o peito, a postura encurvada, a cabeça inclinada a um lado, o rosto resignado. Mas o fato que mais chama a atenção é a quase identidade da figura do escravo sofredor em pé com o Cristo do “*Ecce Homo*” de Merian **/Fig. 12a/**. Apenas a posição dos braços do escravo (cruzados sobre o peito, como na gravura de Dürer da Fig. 11c, não sobre o abdome) e o tamanho e localização da coluna/mastro atrás dele (mais larga e mais próxima à sua pessoa) são substancialmente diferentes.

O cotejo desses dois quadros ainda nos revela outra semelhança entre eles. Da mesma forma como, na gravura de Merian, Pilatos aponta com o dedo índice para Cristo, na de Rugendas o marinheiro mais “graúdo”, que dirige o trabalho dos outros, também parece dizer ao observador: “Olha aqui o Homem”. Com sua lanterna levantada (à imagem do artista romântico?), ele ilumina o corpo morto de um dos escravos dos sofrimentos. Ao mesmo tempo, ele também faz um gesto indicativo com a outra mão. Sua intenção, porém, é mais abrangente que a de Pilatos, pois ele estende o dedo índice, mas não fecha os outros dedos em punho. É como se falasse, referindo-se aos vários *Schmerzensmänner* no quadro: “eis os estágios da Cruz”.

O observador de 1827 que antes desconfiara das intenções de Rugendas agora não teria mais dúvidas. Estas últimas “coincidências”, especialmente como envolvem ainda outro quadro de Merian, teriam confirmado que Rugendas visava criar uma parábola bíblica. Já o leitor moderno, menos acostumado a metáforas religiosas, talvez ainda não esteja convencido. Vale a pena, portanto, assinalar outra evidência, uma que não era acessível às pessoas do século passado: o fato de que todos os detalhes e figuras envolvidos na parábola foram acrescentados ao quadro ou (nos casos do escravo em pé com a cumbuca e o *Schmerzensmann* sentado à direita do mastro) significativamente modificados, na passagem dos dois desenhos iniciais para a gravura final. **/Ver Figs. 7b e 7c./** Isto é, o próprio histórico da elaboração do quadro sugere que o africano morto e seus carregadores, a iluminação maior dada à “coluna/cruz” (o mastro e sua “barra transversal”, a beirada do convés), o “muro” de pessoas lamentando o falecimento, o *Schmerzensmann* em pé ao lado do mastro, a cabeça inclinada do “Homem dos Sofrimentos” sentado na sua frente e o escravo das dores agarrando a coluna da prateleira, foram pensados junto com o esticamento do personagem principal (o detalhe que motivou o levantamento do teto do porão) para narrar uma mesma história. Enfim, num momento determinado, aquilo que foi planejado como um desenho apenas descritivo ganhou um conteúdo narrativo e metafórico inesperado.

A nova guinada no quadro provavelmente se seguiu à decisão de Rugendas de usar as gravuras sobre a vida dos negros para contar uma história a respeito da formação do “povo” ou da “Nação” brasileira: especificamente, para mostrar sua visão da assimilação do africano no Brasil, via o cristianismo. Ao mesmo tempo, pode ter tido uma outra imagem bíblica como catalisador: mais um “ícone” de Merian, o “Ofereci as Minhas Costas para eles Baterem” **/ver Fig. 13a/**, mostrando o momento em que Jesus, amarrado a uma coluna, está sendo castigado. Este quadro incorpora muitos dos objetos convencionalmente utilizados para representar a cena do castigo: os dois tipos de açoites usados para bater em Cristo (símbolos, aliás, do *Schmerzensmann*), as tochas levantadas para iluminar o evento, os soldados romanos com

suas lanças.⁶¹ A composição realça os personagens no primeiro plano: situa a ação numa sala fechada, cujos fundos se perdem na escuridão, e joga uma luz intensa sobre as figuras; coloca a coluna bem no centro do quadro e faz com que as linhas formadas pela junção das paredes laterais com o teto e pelo jogo de luz e sombra no chão conduzam o olho do observador diretamente para a coluna e, conseqüentemente, para o corpo de Cristo.

Ora, podemos imaginar Rugendas, já tendo definido o *leitmotiv* das gravuras sobre os escravos e seus descendentes, olhando de novo para seu segundo desenho sobre o porão do navio /Fig. 7b/; de repente, de sua memória de artista, vem o estalo. A posição central do mastro no quadro, numa “sala” fechada; a “parede” esquerda dessa sala, que retrocede rapidamente perante o observador, levando o olho para o centro da composição (com a ajuda das linhas horizontais das plataformas para escravos e dos lineamentos das figuras no chão); a presença de corpos amarrados e (implicitamente, pois eram escravos) “açoitados”; a figura de um dos algozes, iluminando a cena com uma tocha moderna, sua lanterna; os suportes verticais das plataformas “espetando” o teto como armas pontudas - todos esses detalhes, em seu conjunto, e dada a intenção de Rugendas agora de contar uma alegoria cristã, podem ter levado o artista diretamente à gravura “Ofereci as Minhas Custas”, de Merian.

Ou, ao contrário, Rugendas pode ter percorrido o mesmo caminho que nós seguimos aqui; isto é, pode ter entrado na *Merianbibel* através das gravuras sobre o sepultamento de Cristo e o “*Ecce Homo*”. Mesmo assim, há sinais de que, uma vez no mundo de *Icones Biblicae*, ele percebeu a semelhança entre seu quadro sobre o porão do navio negreiro e “Ofereci as Minhas Custas”. É que, na passagem de seu segundo desenho para a gravura final /Figs. 7b e 7c/, há mudanças sutis, feitas através do manejo da luz e da sombra, que sugerem a influência da gravura de Merian. Neste estágio final da composição, Rugendas deu mais destaque à “coluna” e às linhas horizontais das prateleiras, que levam o olho para ela; inverteu o contraste entre o fundo do quadro e o grupo de figuras logo em frente à “coluna” (fazendo o primeiro escurecer, o segundo clarear); e conferiu um realce maior às “lanças em riste” - os suportes verticais das prateleiras - que mantêm os escravos “presos”. Como resultado dessas mudanças, a gravura final se aproxima bem mais do quadro de Merian na sua composição do que o desenho preparatório.

Em suma, é difícil escapar da conclusão de que o “Negros no Porão do Navio” é um quadro alegórico: aliás, surpreendentemente alegórico. Os que ainda duvidam disso, contudo, poderiam contra-argumentar: se o desenho mostra um gosto tão grande pela alegoria e pelos *Icones Biblicae* de Matthaeus Merian, por que Rugendas não usa o mesmo método e os mesmos referenciais em outras gravuras? Ora, um exame mais detalhado de *Viagem Pitoresca* revela, de fato, que ele os usa. A meio caminho em sua série de gravuras sobre a vida dos negros, Rugendas parece aludir de novo a “Ofereci as Minhas Custas”; e no final ele constrói uma outra alegoria a partir de mais uma referência a Merian. É uma alegoria que confirma e completa a parábola sobre o escravo/Cristo em “Negros no Porão”.

A gravura “Castigos Públicos na Praça de Sant’Ana” /Fig. 13b/ retoma o tema do suplício dos africanos no porão do navio negreiro. O escravo no pelourinho, apoiando-se na ponta do pé com o corpo esticado e braços levantados, tem praticamente a mesma postura que o homem ansioso por água da outra gravura, embora seja visto de outro ângulo. Na composição do quadro, a estaca onde esse escravo está amarrado constitui o centro de atenção, exatamente como sucede com o mastro/cruz/coluna no retrato do porão.

Por outro lado, se “Ofereci as Minhas Custas” estava presente na gravura anterior de Rugendas, tem-se a impressão de que influenciou ainda mais neste quadro. /Ver Figs. 13a e 13b./ A semelhança

⁶¹ Ver também o *Schmerzensmann* na Fig. 10b. Aqui, as lanças e os dois tipos de açoites aparecem juntos com outros ícones da Paixão: a cruz, a escada e a caveira.

com a gravura de Merian não está apenas no tema do castigo e na escolha das figuras principais: um homem preso a uma “coluna” e seu algoz. Também está no tratamento da figura do algoz, cujo chicote, gorro e postura dramática lembram, se não reproduzem exatamente, os movimentos e atributos dos flageladores de Cristo. Está nos personagens menores que rodeiam a cena: nos soldados, empunhando suas escopetas (uma, com baioneta, pontuda igual lança); e no homem em trajes oficiais, senão militares, que preside à ação sentado, como o soldado romano (provavelmente o comandante, pois é o único com espada) no primeiro plano de “Ofereci as Minhas Costas”. Está no local retratado, pois a praça de Sant’Ana (o Campo de Santana) era onde se concentravam os edifícios do governo: era um dos lugares no Rio onde se encontrava o “palácio de Pilatos”.⁶² Finalmente, a semelhança com o quadro de Merian está na composição: no perfil dos tetos dos edifícios à esquerda, que conduz o olho para o centro da gravura, igual à linha entre a parede lateral e o forro em “Ofereci as Minhas Costas”; na linha “abaulada” da vegetação no fundo contra o morro (ou do próprio morro contra o céu), que lembra o meio-círculo da junção entre a parede do fundo e o forro no recinto do suplício de Cristo.

É verdade que essas semelhanças são “circunstanciais”. Em “Castigos Públicos”, Rugendas não alude tão obviamente à obra de Merian como faz em “Negros no Porão do Navio”. Contudo, retomar a alegoria inicial aqui /na 15ª gravura da série/ faria sentido, pois Rugendas parece querer mostrar que o africano continua sofrendo o suplício da escravidão, ao mesmo tempo que ele ou seus descendentes vão “renascendo” (sendo assimilados) na sociedade brasileira. Ao contrário do que acontece em “Negros no Porão”, alguns dos algozes do escravo punido agora são negros. O homem empunhando o chicote é um escravo “fujão” (em torno do pescoço leva o ferro com gancho tipicamente colocado em cativos que reincidem na fuga). Em seu caso, o cargo de “verdugo” provavelmente representa não uma “promoção” mas um castigo. Entretanto, o soldado negro, carregando uma arma com baioneta, certamente é (ou passa por) homem livre. Ironicamente (para nós, talvez não para Rugendas), a “assimilação” neste caso, pelo menos até onde ela tem ido, não ameaça a sociedade escravista.

Em todo caso, sejam quais forem as intenções de Rugendas em “Castigos Públicos”, suas alusões a Merian na última gravura sobre os escravos e seus descendentes, a “Enterro de um Negro na Bahia” /Fig. 6/, são muito claras. Já vimos que essa gravura faz um contraponto com o primeiro quadro da série. Ela mostra a “segunda morte” do africano: isto é, seu falecimento depois de ser incorporado a uma nova vida (e uma nova nação) no Brasil, sob o signo de Cristo. A intenção de Rugendas, no entanto, vai além desta metáfora. Ele cria outra alegoria, ligada à do primeiro quadro, através de referências a uma gravura de Merian representando o enterro de Abraão.

Ambos os “Enterros” /reproduzidos na Fig. 14/ representam um cortejo fúnebre, em que o corpo ou caixão do falecido está sendo carregado para o túmulo nos ombros de várias pessoas e seguido por um grande grupo de personagens enlutados. Em Rugendas, dois dos lamentadores estão vestidos de túnicas longas e usam capuz; não é exatamente a mesma roupa de luto usada pelas pessoas no desenho de Merian (o capuz destes não cobre o rosto, por exemplo), mas teria sido suficientemente

⁶² Já na época em que Rugendas esteve no Brasil (1822-25) a Praça ou Campo de Santana havia se transformado em centro administrativo e sobretudo simbólico do governo Imperial. Em 1818, foi construído o “palacete” que serviu, poucos anos depois, para a aclamação de D. Pedro I. (O próprio Campo de Santana passou a ser chamado de “Campo de Aclamação” em 1824.) Entre outros prédios importantes, públicos e privados, já existentes ou construídos no início dos anos 1820, destacam-se: o palacete do Conde dos Arcos, sede do Senado do Império a partir de 1824; um grande prédio adquirido pelo governo em 1818 para sediar o Museu Imperial; o imponente quartel de tropas do Império, construído em 1818; e o prédio da Câmara dos Vereadores, inaugurado em 1825. Acrescente-se a tudo isso o fato de que a festa popular-religiosa mais importante da época - a do Divino Espírito Santo - se realizava no Campo. Nela, efetuava-se anualmente uma união simbólica entre a esfera de Deus e a de “César”, através da coroação do menino “Imperador do Divino”, cujo “palacete” guardava certa semelhança com o da aclamação de Dom Pedro I. Ver: Abreu, Martha Campos, “O Império do Divino: Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900”, Tese de Doutorado em História, UNICAMP, 1996, pp. 150-152. Martha Abreu (comunicação pessoal) questiona se o quadro de Rugendas realmente representa o Campo de Santana; ela não encontrou registro de pelourinho no Campo, nem reconhece os prédios retratados. Rugendas, contudo, certamente conhecia bem o Campo; portanto, se houve “erro” na sua atribuição de nome à praça pintada, bem podia ter sido intencional. Seria outro exemplo de uma “distorção” consciente dos dados, feita para mostrar uma “verdade maior”?

semelhante para despertar as suspeitas de nosso observador entendido da época em que foi publicada a gravura (1830 ou 1831). Entretanto, é na composição e em outros detalhes do quadro de Rugendas que a referência ao de Merian teria se confirmado.

Em ambas as gravuras a cena retratada em primeiro plano se situa numa colina. O cortejo vem subindo a colina, se aproximando ao observador. No fundo dos dois quadros, retrata-se uma cidade. Na gravura de Merian e, tem-se a impressão, na de Rugendas também, é lá que começou o cortejo. Na distância, em outras terras elevadas e bem no centro da composição de ambos os quadros, se avista a cúpula (e à esquerda desta a torre pontuda) de um templo religioso.

Nos dois "Enterros", o cortejo, a cidade e o templo se situam dentro de uma "moldura" formada por árvores. Além disso, as duas árvores do lado direito ocupam praticamente o mesmo lugar na composição de ambos os quadros; aliás, em ambos a árvore que está à centro-direita tem praticamente o mesmo tronco bifurcado. Tanto Rugendas quanto Merian colocam essas árvores acima de uma "porta de entrada". No "Enterro de Abraão" é a boca da cavema (ou as duas bocas da cavema dupla), onde foi enterrada Sara (Saraí) e onde está sendo conduzido agora o corpo de seu marido. No "Enterro de um Negro" é um portão num muro. Será a entrada para um cemitério?

À primeira vista, tem-se a impressão de que o cortejo de Rugendas vai continuar seu caminho e não passar pelo portão. De fato, o artista não podia representar o corpo entrando num cemitério rural sem violar a realidade etnográfica na Bahia da época. Como mostra o historiador João Reis, morrer "bem" em Salvador até pelo menos meados dos anos 1830 significava ser enterrado dentro de uma igreja. É verdade que os que morriam "mal" (muitos indigentes e outros desamparados, inclusive a maioria dos escravos) eram enterrados num cemitério municipal. Este, contudo, se situava mais perto da cidade do que o lugar retratado por Rugendas e em todo caso não estava no raio delineado pelo cortejo e a igreja no fundo da gravura, cuja identidade é conhecida.⁶³ Além disso, a intenção de Rugendas era de mostrar a integração do negro na sua nova sociedade, o que só se coadunava neste caso com um retrato do "bem-morrer".

Entretanto, se Rugendas se mantém fiel ao quadro etnográfico, ele deixa pistas suficientes para que seus leitores (na sua grande maioria, ignorantes da geografia e das práticas de enterro na Bahia) possam imaginar, se quiserem, que o destino da procissão seja mesmo um cemitério localizado onde está o portão. Para começar, a grade desse portão se encontra convidativamente aberta. Além disso, o crucifixo, carregado pela segunda pessoa na procissão, se encontra virado para *trás*. O contrário seria o normal se o grupo de pessoas ainda estivesse em movimento; numa gravura da mesma época de Jean Baptiste Debret, o crucifixo de um cortejo funerário olha para a *frente* da procissão.⁶⁴ A orientação desse ícone no quadro de Rugendas sugere que a cena é "tomada" no momento em que o cortejo pára de andar e talvez comece a preparar-se para passar pelo portão. De fato, o eixo dos braços da Cruz forma (do ponto de vista da figura de Cristo) um ângulo obtuso com a estrutura do portão. A figura de Jesus, portanto, está posicionada de forma a "receber" e proteger com seu olhar qualquer pessoa que se aproxime à grade aberta - quase exatamente como a cruz em outra gravura de Debret está situada para "passar em revista" um cortejo de extrema-unção que entra na casa de um doente.⁶⁵ Finalmente, a postura do padre,

⁶³ Reis, João, *A Morte é uma Festa: Ritos Fúnebres e Revolta Popular no Brasil do Século XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, cap. 7. A igreja é a de N. S. da Piedade (ver discussão a seguir no texto). Os mapas de Salvador no livro de Reis (pp. 120-121, 194-195) indicam a localização e a orientação da igreja e de sua praça, permitindo-nos situar aproximadamente o cortejo funerário de Rugendas. Este se encontra bastante longe do cemitério municipal, o Campo da Pólvora. Em outras palavras, a igreja não teria o perfil representado por Rugendas se fosse visto do cemitério.

⁶⁴ Debret, Jean Baptiste, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 3 Tomos, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1989, Tomo III, prancha 26 e pp. 203-204.

⁶⁵ *Ibid.*, Tomo III, pr. 12 e pp. 166-167. No quadro de Debret, a Cruz também se localiza ao lado da porta; seu eixo forma um ângulo reto com o eixo desta. O ângulo obtuso observado na gravura de Rugendas talvez indique que o crucifixo foi virado à direita e que ainda não completou o seu giro. Coerente com esta hipótese é o fato de que o pé direito do homem que segura o crucifixo está parcialmente virado nesse mesmo sentido, indicando que seu corpo brevemente poderá seguir o caminho delineado pela estátua de Cristo. (Agradeço a Eduardo Spiller Pena a observação sobre o pé dessa figura.) Sou informado por Paulo César Botas que, ainda hoje, o crucifixo de um cortejo religioso olha para a frente, sendo virado para trás somente quando a procissão chega a seu destino e pára de andar.

que segura um livro aberto e está no ato de descobrir a cabeça, completa o quadro de uma procissão que pára — isto é, que pára antes de seguir o caminho etnograficamente correto para a igreja ou (para quem conhece a *Merianbibel* mais do que a Bahia) antes de entrar pelo portão da alegoria. É verdade que o terreno atrás da grade, cheio de árvores e mato, não tem a aparência óbvia de um cemitério. Justamente por isso, no entanto, ele lembraria ao observador do quadro (igual à vegetação exuberante acima das cavernas na gravura de Merian) a descrição bíblica da terra cedida a Abraão pelos canaanitas para o enterro de Sara: “o campo [de Efron] e a gruta que ali está, e todas as árvores que estão no campo em seu limite, passaram a ser propriedade de Abraão (...) como posse funerária”.⁶⁶

De qualquer forma, o objeto em forma de triângulo equilátero (talvez uma matraca, sugere João Reis),⁶⁷ carregado pelo menino que lidera a procissão, confirma a impressão deixada pelas muitas semelhanças entre nossos dois “Enterros”: Rugendas tinha mesmo a intenção de associar o negro morto a Abraão. O triângulo, apontando para cima como seta, evoca o formato da tampa do ataúde de Abraão desenhada por Merian, quando vista de ponta. Induz o observador, portanto, a uma reflexão sobre seu significado simbólico. Ora, na simbologia cristã, o triângulo equilátero com ápice para cima representa a Trindade ou o Deus Pai.⁶⁸ Acontece que Abraão está associado a ambos. De um lado, quando em *Gênesis* os três anjos visitam o (futuro) Patriarca trazendo a notícia de que Sara terá um filho seu, Abraão se dirige a eles no *singular*. Como resultado, observa um estudioso do assunto, “esta cena tem sido considerada [na tradição cristã] uma alusão à Trindade”; aliás, seria a *primeira* alusão a esse assunto na Bíblia.⁶⁹ De outro lado, os patriarcas Abraão, Isaac e Jacó são símbolos “da Mais Alta Tríade [de características] ativa na alma; ou uma pálida reflexão do princípio Divino na natureza baixa em seu aspecto mais elevado”. Isto é, eles correspondem respectivamente à “Vontade”, à “Sabedoria” e à “Ação”, ou seja, ao “Pai”, ao “Filho” e ao “Espírito Santo”.⁷⁰

O triângulo equilátero também tem outro significado; representa os três dias que Cristo (igual a Jonas) passou no túmulo.⁷¹ O “Enterro de um Negro”, portanto, retoma a história da morte de Cristo e da colocação de seu corpo no túmulo à espera da “Ressurreição” na Terra Prometida, contada na primeira gravura da série sobre os escravos e seus descendentes, a “Negros no Porão do Navio”. Aliás, retoma toda a história do sofrimento de Jesus. No início do cortejo, logo atrás do triângulo, vem o crucifixo e uma bandeira com a representação de uma caveira — símbolo de “Gólgota”, o lugar da crucificação. A imagem de Cristo, contudo, não está apenas nesses detalhes. Contrastando com o templo no quadro de Merian, a igreja retratada por Rugendas é bem maior (ou é mais próxima ao observador) e se situa numa colina mais alta. Ocupa, portanto, um lugar na composição de “Enterro de um Negro” realmente de destaque. Para o leitor de 1830-31, teria ficado patente não apenas que Cristo lidera o cortejo mas que o Cristianismo, representado pela Igreja, preside a toda a cena. Rugendas, contudo, provavelmente tinha intenções ainda mais específicas. Segundo João Reis, a igreja no fundo do quadro é a de *Nossa Senhora da Piedade*.⁷²

⁶⁶ *Gênesis*, 23: 17-18, 20, *Bíblia de Jerusalém*, p. 61.

⁶⁷ Reis, *A Morte é uma Festa*, p. 140. Reis oferece uma excelente discussão dos aspectos sociais desta gravura (pp. 140-141).

⁶⁸ Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1959, pp. 26, 55, 89, 92.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁰ Gaskell, G. A., *Dictionary of All Scriptures and Myths*, Nova Iorque, Gramercy Books, 1981 (reimpressão da ed. de 1960), p. 19, verbete “Abraham”.

⁷¹ Ferguson, *Signs and Symbols*, p. 92.

⁷² Reis, *A Morte é uma Festa*, p. 141.

Rugendas certamente sabia qual era a igreja, pois a retrata em outra prancha, citando-lhe o nome no título.⁷³ Dado o que já vimos sobre o cuidado do artista com os detalhes de seus quadros e seu gosto pela alegoria, é difícil acreditar que a presença deste templo no "Enterro de um Negro" (como também a localização da cena perto de *Salvador*) reflita apenas a realidade de uma vista tomada "da natureza", ou seja somente uma referência genérica à regência do Cristianismo. Enfim, a igreja representaria para Rugendas *o corpo do Cristo sofredor*. Novamente seria o *Schmerzensmann* - desta vez, aquele que era objeto de luto da Virgem Maria - que domina a cena do enterro, como dominava a do porão do navio negroiro.

Seja como for, a associação que Rugendas fizera entre o africano na travessia do Atlântico e o Servo Sofredor, junto agora com a imagem da "segunda morte" do negro, já dentro da Fé, teriam preparado os leitores mais perceptivos de *Viagem Pitoresca* para acompanhar o artista na identificação final do negro/africano com Abraão. É claro que, num nível mais imediato, as duas figuras facilmente viravam uma só através das metáforas do exílio e da escravidão em terra alheia. Comanda Deus a Abraão em *Gênesis*: "Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra [estrangeira] que te mostrarei", identificada posteriormente como a terra de Canaã. Mais tarde, aludindo à futura servidão dos israelitas no Egito, Deus diz ao Patriarca: "Sabe, com certeza, que teus descendentes serão estrangeiros numa terra que não será a deles. Lá, eles serão escravos, serão oprimidos durante quatrocentos anos".⁷⁴ Entretanto, num nível mais profundo, o da simbologia cristã, Cristo, Abraão e a redenção através da servidão/escravidão eram intimamente associados. "Abraão, em muitos aspectos, é a figura de Cristo", diz São Crisóstomo; "E se vós sois de Cristo, então sois descendência de Abraão, herdeiros segundo a promessa", reza *A Epístola de São Paulo aos Gálatas*.⁷⁵ Nesta última frase está explicitada a idéia de que, nos tempos do Novo Testamento, é aos "Filhos de Cristo" que se aplica a Promessa feita por Deus a Abraão: "serás pai de uma multidão de nações. (...) A ti, e à tua raça depois de ti, darei a terra em que habitas, toda a terra de Canaã, em posse perpétua, e serei o vosso Deus".⁷⁶ A promessa se cumpre, contudo, apenas depois que os "Eleitos" passem por uma grande prova de fé. Abraão e Cristo são associados na simbologia cristã também pela dimensão do sofrimento. A ambos, Deus exige o supremo sacrifício: respectivamente, a vida do filho, Isaac - poupada no último momento - e a própria vida.⁷⁷ No que diz respeito aos descendentes de Abraão, é apenas depois de uma opressão de quatrocentos anos como escravos que eles receberão seu prêmio: "eu [Deus] julgarei a nação à qual serão sujeitos, e em seguida sairão com grandes bens".⁷⁸ Da mesma forma, no caso do Servo Sofredor do *Livro de Isaías*, o futuro Messias na tradição cristã, "Iahweh quis feri-lo, submetê-lo à enfermidade. Mas, se ele oferece a sua vida como sacrifício pelo pecado, certamente verá uma descendência, prolongará os seus dias, e por meio dele o desígnio de Deus há de triunfar... Eis porque lhe darei um quinhão entre as multidões; com os fortes repartirá os despojos".⁷⁹

⁷³ Rugendas, *Viagem Pitoresca*, 3a. divisão, prancha 26, "Hospice de N. S. da Piudade [sic] à Bahia". Neste quadro, o observador se posiciona exatamente do outro lado da Igreja/Hospício vista (de longe) em "Enterro de um Negro". Não há dúvida de que se trata do mesmo prédio; confirma-se, portanto, a observação de João Reis.

⁷⁴ *Gênesis*, 12:1 e 15:13, *Bíblia de Jerusalém*, pp. 47, 51.

⁷⁵ São João Crisóstomo, *Homílias*, III; *A Epístola de São Paulo aos Gálatas*, 3:29; ambos citados em Gaskell, *Dictionary of all Scriptures*, p. 19. (Minha tradução, do inglês, de São Crisóstomo; para a *Epístola de São Paulo* usei a versão na *Bíblia de Jerusalém*, p. 2192.)

⁷⁶ *Gênesis*, 17:4,8, *Bíblia de Jerusalém*, p. 52.

⁷⁷ Ver Ferguson, *Signs and Symbols*, p. 31: "Pois, da mesma forma que Abraão estava disposto a sacrificar seu filho [Isaac] para obedecer à vontade de Deus, assim Cristo se sacrificou ao pedido de Seu Pai".

⁷⁸ *Gênesis*, 15:14, *Bíblia de Jerusalém*, p. 51.

⁷⁹ *Isaías*, 53:10, 12, *Bíblia de Jerusalém*, p. 1450.

Ao associar o negro a Cristo e em seguida a Abraão, Rugendas mobiliza a simpatia de seu público pelo sofrimento dos escravos, ao mesmo tempo que o absolve de qualquer culpa. Afinal, pela lógica bíblica o suplício do cativo, como Servo Sofredor, faria parte dos “desígnios de Deus”; além disso, contribuiria não apenas para a redenção da vítima como também do próprio branco. Mesmo assim, a mensagem do artista não aduziria a seus leitores apenas, ou principalmente, a complacência. Pois ao fazer essas associações bíblicas, Rugendas reafirma a idéia de que o Cristo-Abraão africano e seus descendentes na nova Canaã, chamada Brasil, não formarão uma nação qualquer, mas uma das Nações do Povo Escolhido por Deus.

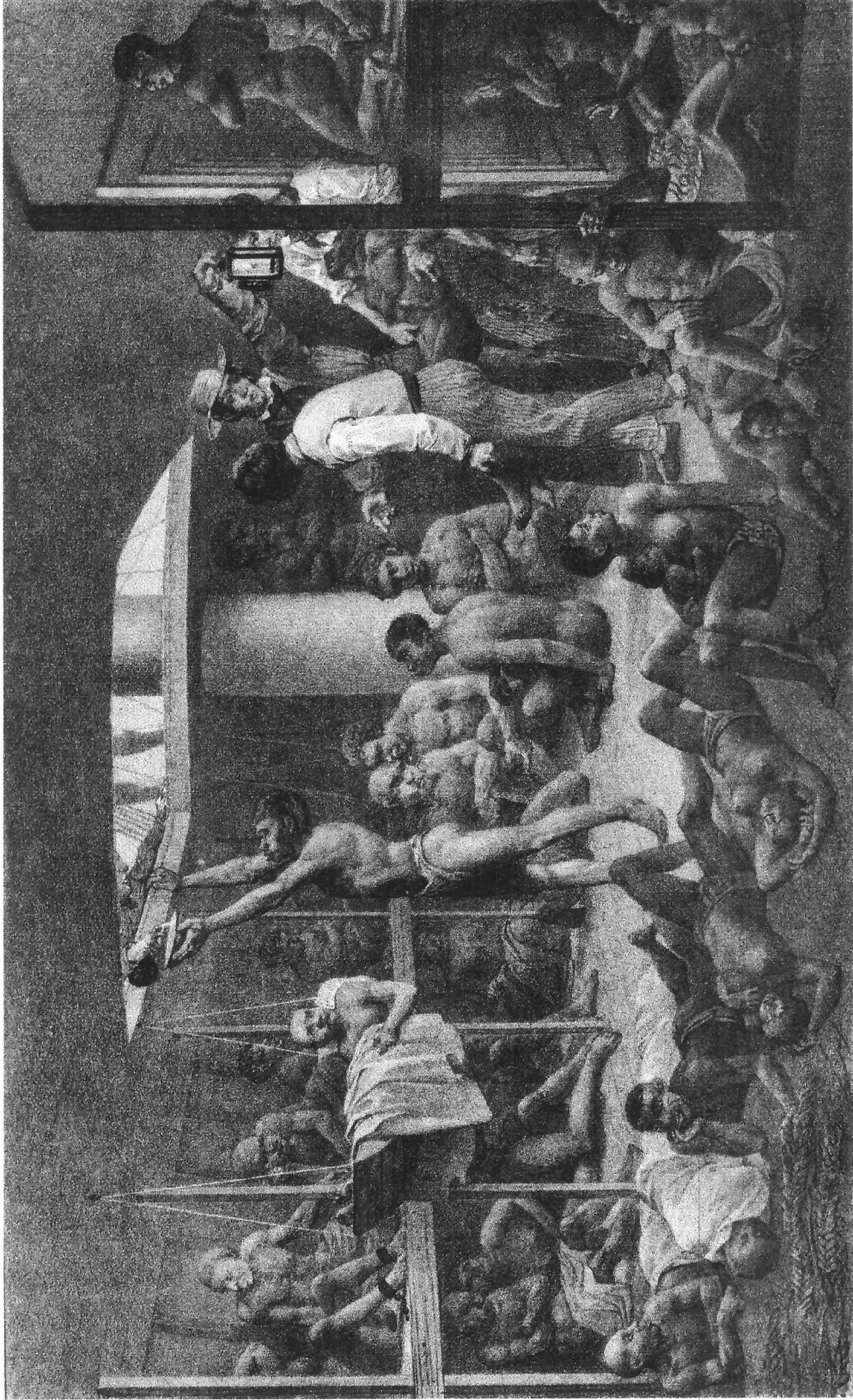
Ora, para muitos dos leitores que acompanharam os passos do artista na construção de sua metáfora, entendendo sua lógica simbólica, esta conclusão deve ter parecido insólita. Pois ao identificar o negro com Abraão, Rugendas afirmava que o africano era descendente do primeiro filho de Noé, o Sem (antecedente de Abraão), e não do segundo, o Cam. No livro de *Gênesis*, Cam olha a nudez de Noé, que em retribuição lança uma maldição contra a descendência desse seu filho: “Maldito seja Canaã [o filho de Cam]! Que ele seja, para seus irmãos” - e também para a descendência de Sem e do terceiro filho de Noé, o Jafé - “o último dos escravos!”.⁸⁰ Na tradição cristã, os três filhos de Noé (como, depois deles, Abraão, Isaac e Jacó) eram considerados símbolos da Tríade de aspectos Divinos. Cabia a Sem, a quem Jafé vivia subordinado e a quem a descendência de Cam servia, ser a personificação da Vontade (ou, num sentido menos elevado, da Inteligência); a Jafé, também servido pela linhagem de Cam, ser a representação da Sabedoria (ou do Desejo); e a Cam ser a expressão da Ação (ou das Obras e do Serviço).⁸¹ Alguns pensadores da época de Rugendas, querendo encontrar uma base na Palavra Divina para argumentar que os negros eram destinados para sempre a servirem aos brancos, haviam afirmado que apenas estes eram descendentes de Sem e de Jafé, enquanto aqueles eram da estirpe de Cam.⁸² A alegoria de Rugendas rejeita enfaticamente essa teoria. Dentro dos limites de seu etnocentrismo cristão, ela proclama a fraternidade universal dos seres humanos.

Robert W. Slenes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

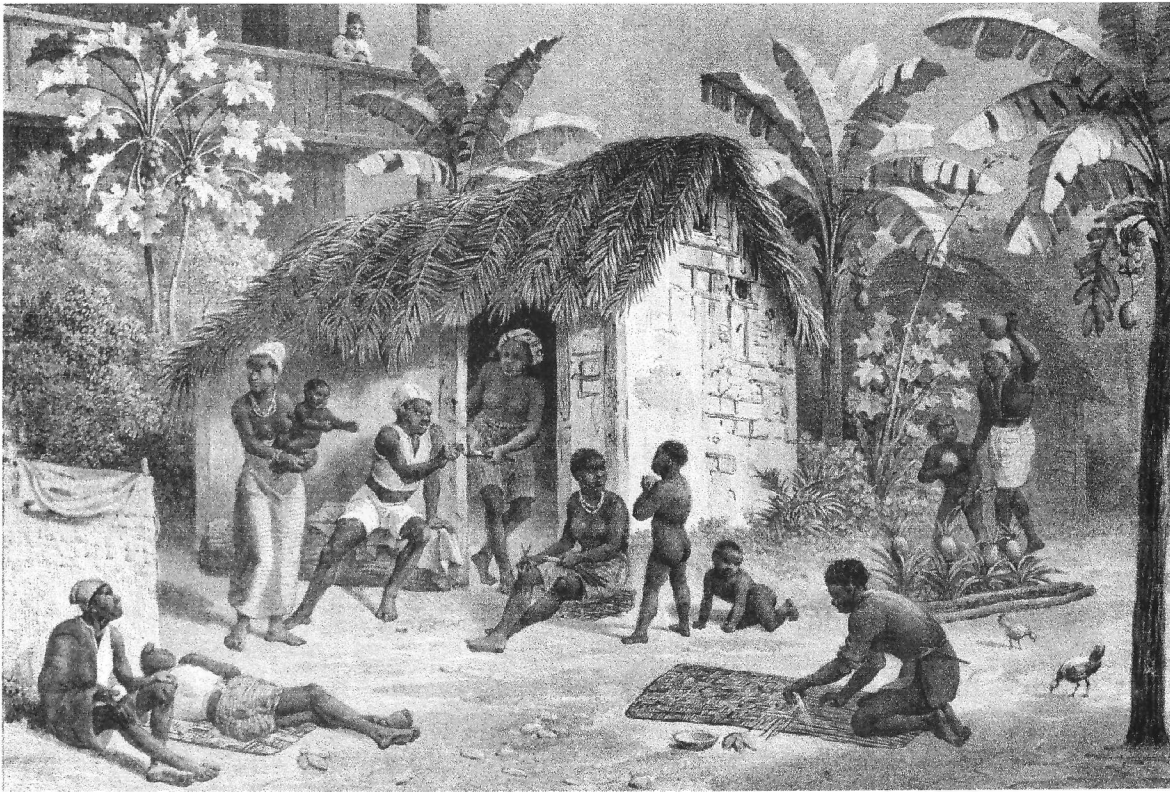
⁸⁰ *Gênesis*, 9:25, *Bíblia de Jerusalém*, p. 44. À continuação (9:26-27): “Bendito seja Iahweh, o Deus de Sem, e que Canaã seja seu escravo [de Sem]! Que Deus dilate Jafé, que ele habite nas tendas de Sem, e que Canaã seja seu escravo!”

⁸¹ Gaskell, *Dictionary of all Scriptures*, verbetes “Canaan”, “Ham”, “Noah’s sons”, pp. 138, 336, 538.

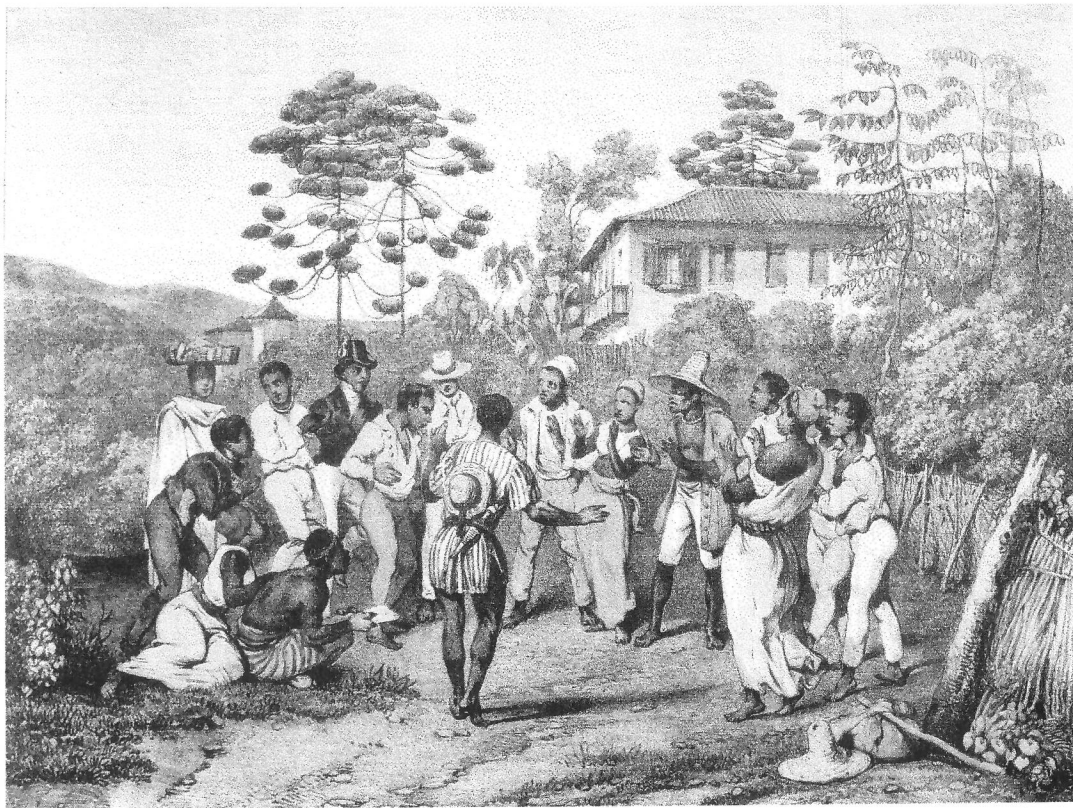
⁸² Ver: Jordan, Winthrop D., *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812*, Baltimore, Penguin Books, 1969, pp. 17-20, 35-37, 41-43, 54-56, 200-201, entre outras; Davis, David Brion, *The Problem of Slavery in the Age of Revolution, 1770-1823*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, pp. 539-541. Cf. Bosi, Alfredo, *Dialética da Colonização*, 2a. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1994, cap. 8, esp. pp. 256-261.



1 - Johann Moritz Rugendas, *Negros no porão do navio*.



2 - Rugendas, *Habitação de negros.*



3 - Rugendas, *Dança do batuque.*



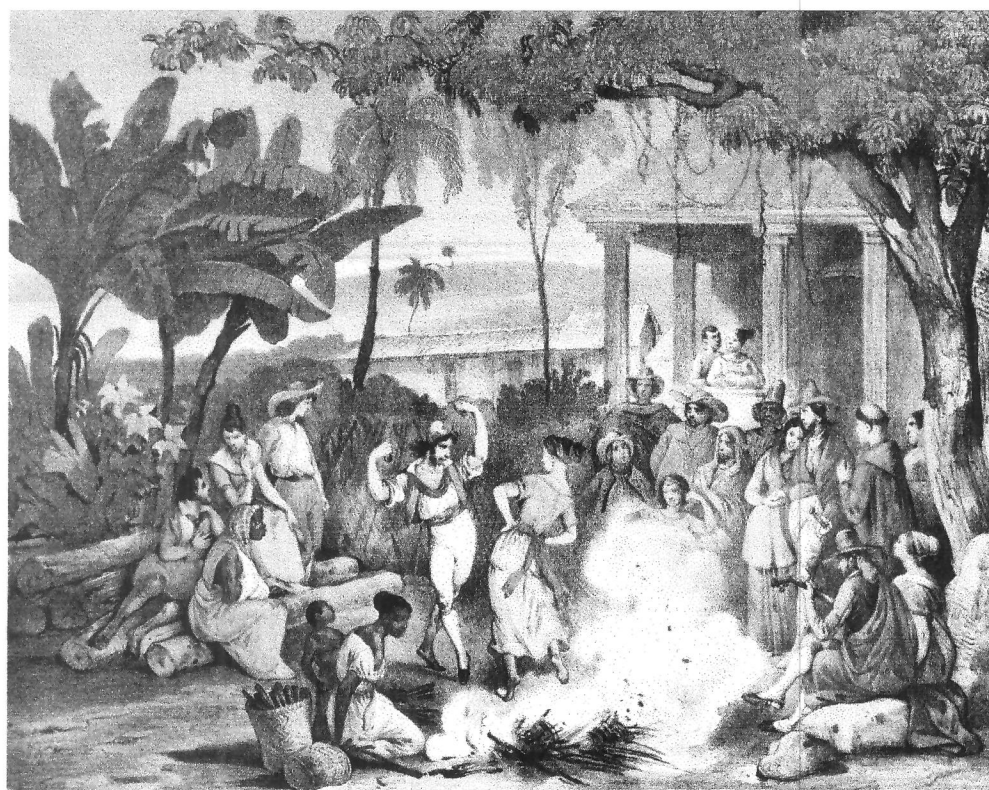
14a - Merian, *O enterro do pai Abraão*, (gravura para ilustrar a *Gênesis*, cap. 25), 1627.



14b - Rugendas, *Enterro de um negro na Bahia*.



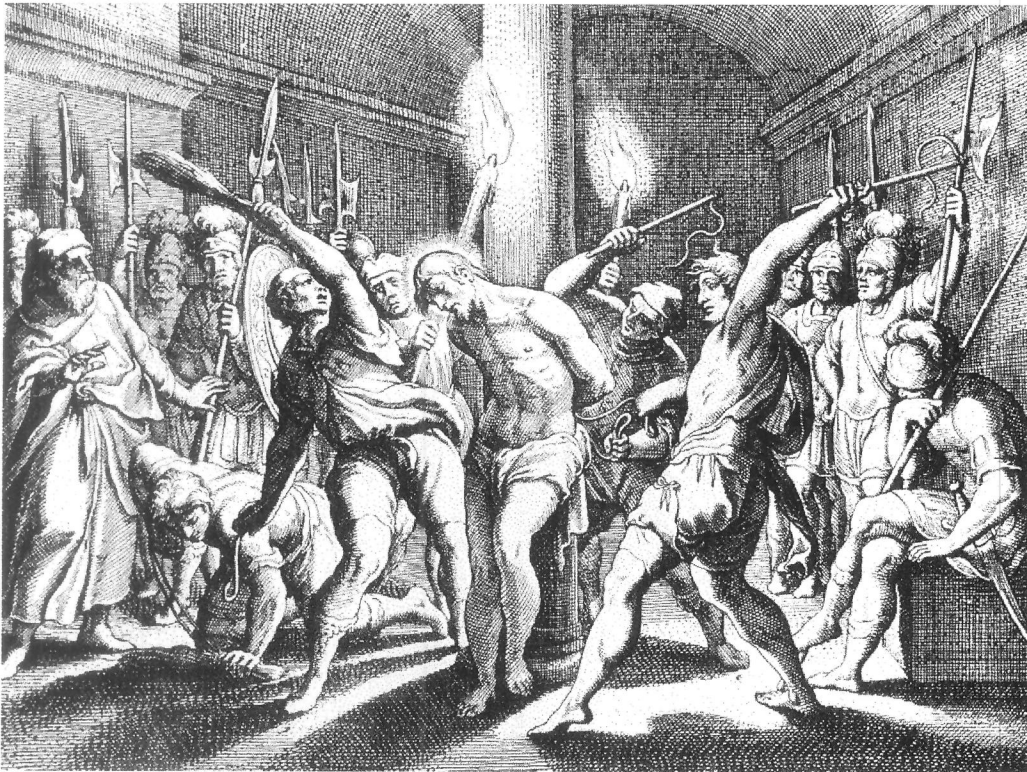
4a - Rugendas, *A dança do lundu dos escravos.*



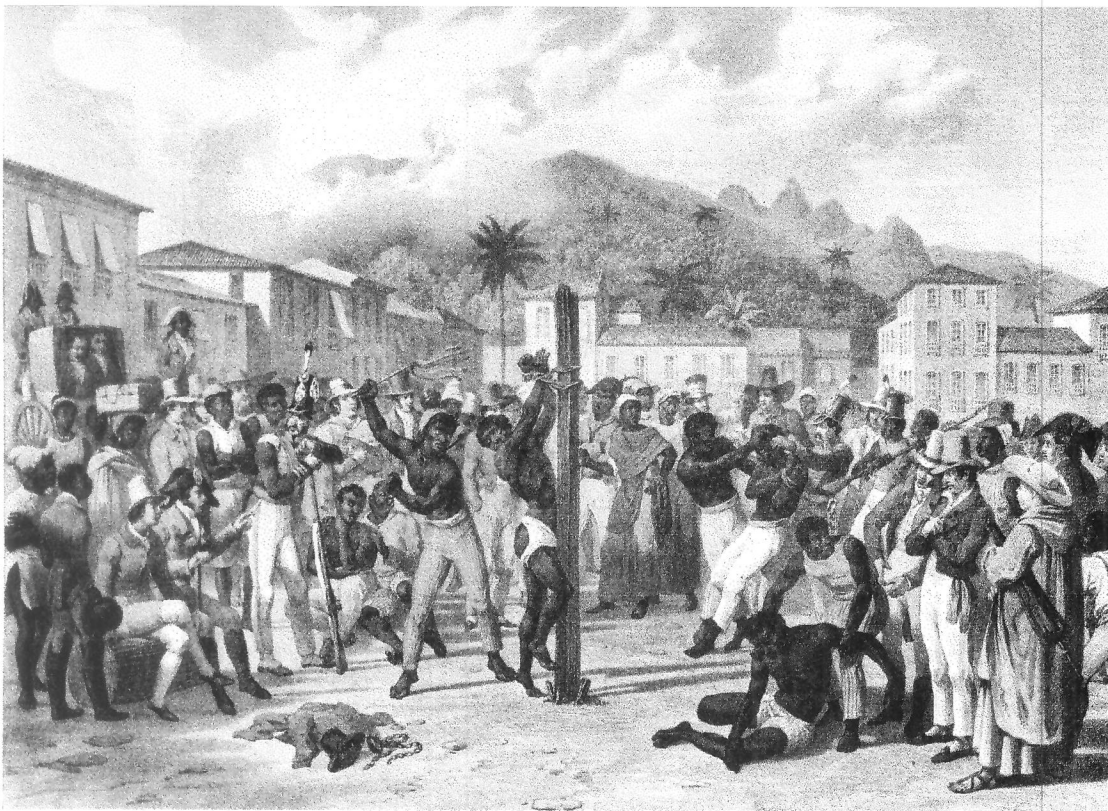
4b - Rugendas, *A dança do lundu da casa grande.*



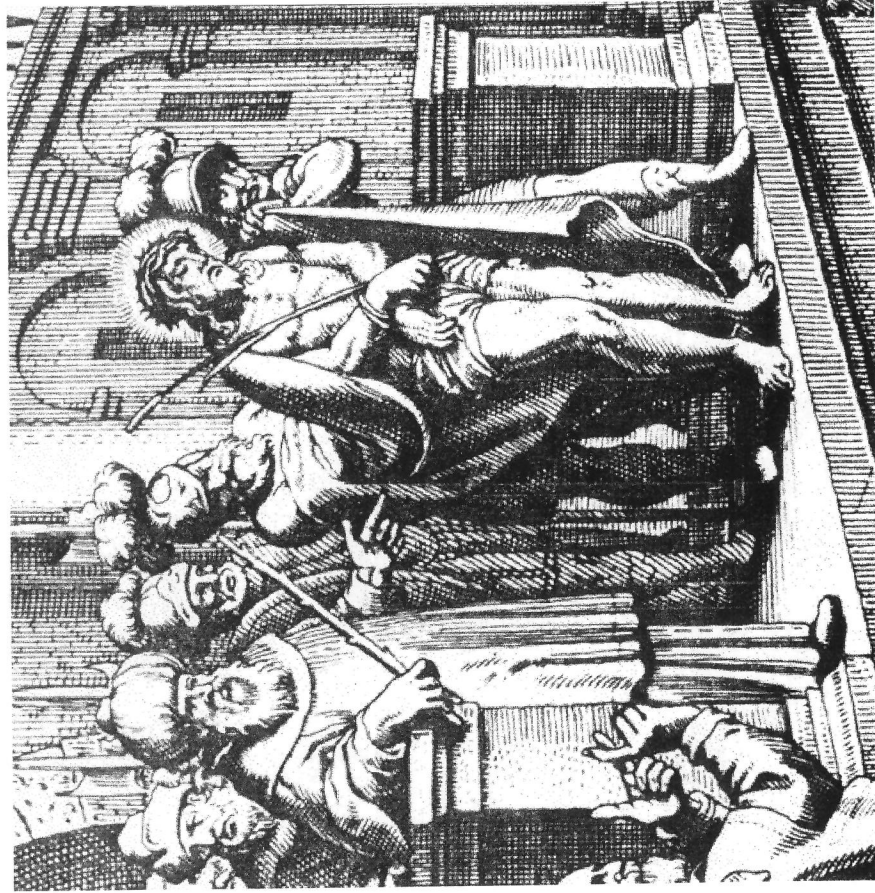
5 - Rugendas, Festa da Santa [Nossa Senhora do] Rosário, patrona dos negros.



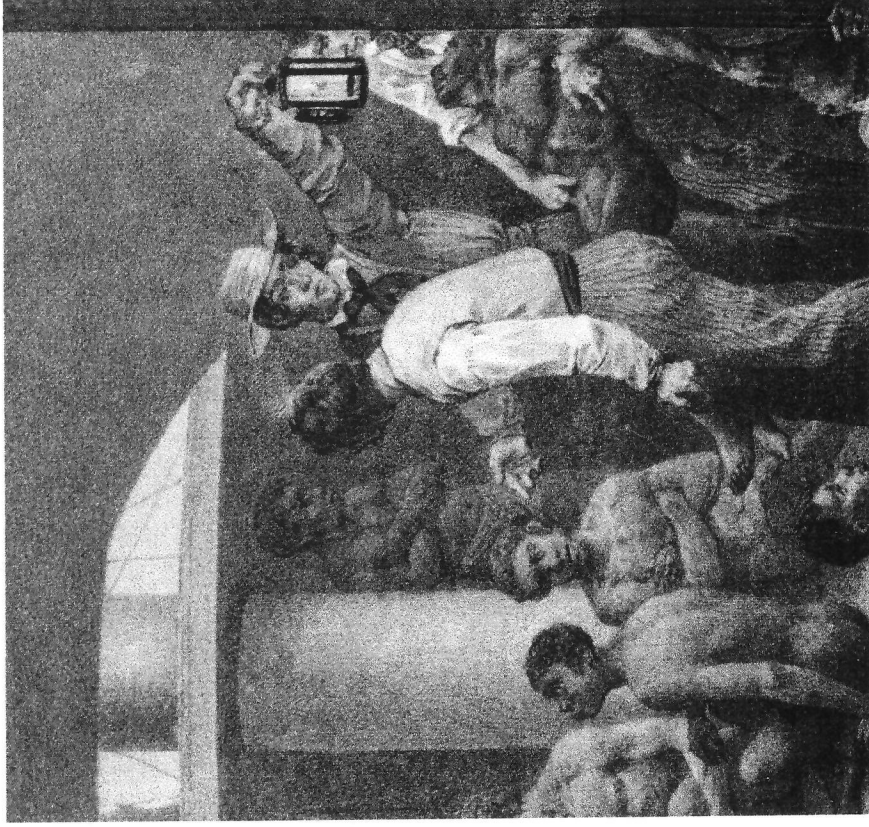
13a - Merian, *Dei a outra face*
(gravura para ilustrar o *Evangelho segundo São Marcos*, cap. 15), 1627.



13b - Rugendas, *Castigos públicos na praça Sant'Ana*.



12a - Merian, *Ecce Homo*, (gravura para ilustrar o evangelho segundo São João, cap. 19), 1627, detalhe.



12b - *Rugendas, Negros no porão do navio*, detalhe.



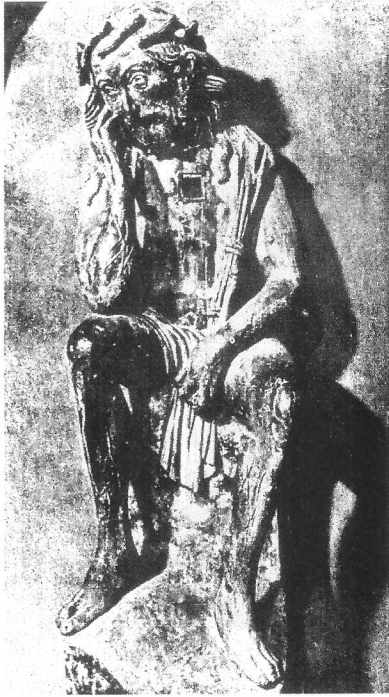
11b - Israel von Meckenem,
Schmerzensmann, ca. 1495.



11a - Mestre da Boêmia,
Cristo como "Schmerzensmann", 1360.



11c - Albrecht Dürer,
*O "Schmerzensmann" ao lado da coluna,
da Paixão gravada*, 1509.



10a - Mestre da Baixa Saxônia, O Cristo aflito (*Christus im Elend*), final do século XV.



10b - Mestre da Alsácia, O "Schmerzensmann" aflito, ca. 1470.



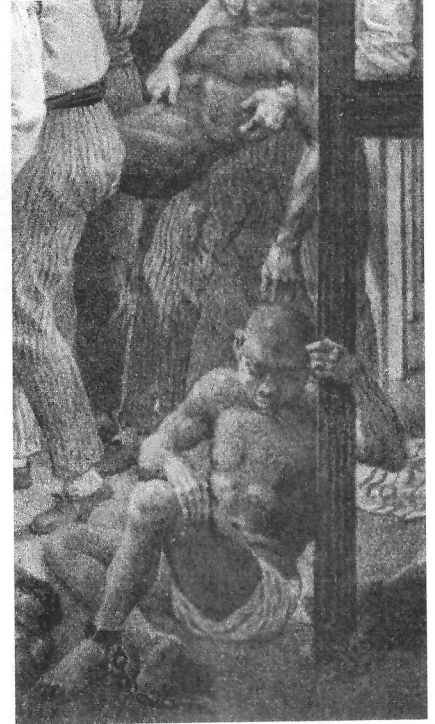
10c - Peter Breuer, O Cristo aflito, ca. 1500.



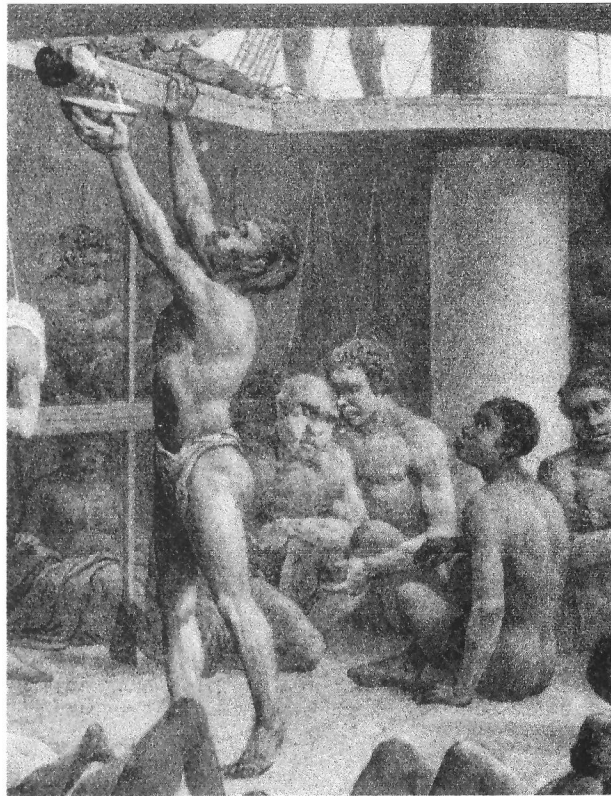
10d - Hans Leinberger, *Schmerzensmann*, ca. 1500.



10e - Albrecht Dürer, *Cristo como "Schmerzensmann"*, ca. 1498-99.



10f - Rugendas, *Negros no porão do navio*, detalhe.



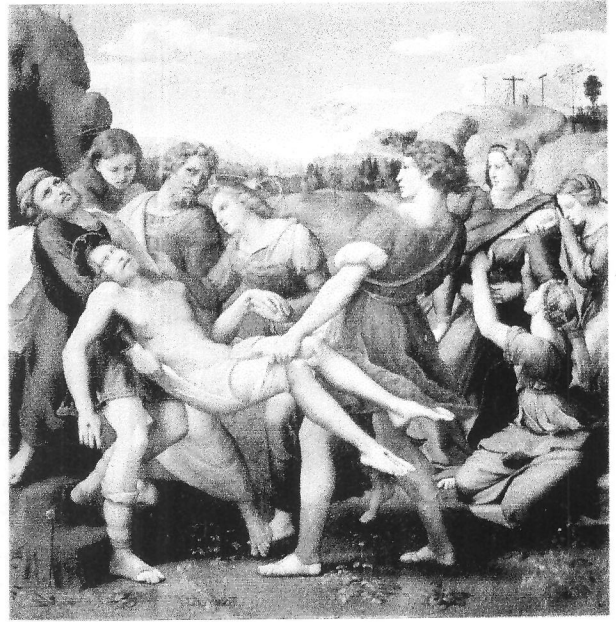
9a - Rugendas, *Negros no porão do navio*, detalhe.



9b - Melchior Küsel, *A elevação da Cruz* (gravura a partir de Rubens), 1679.



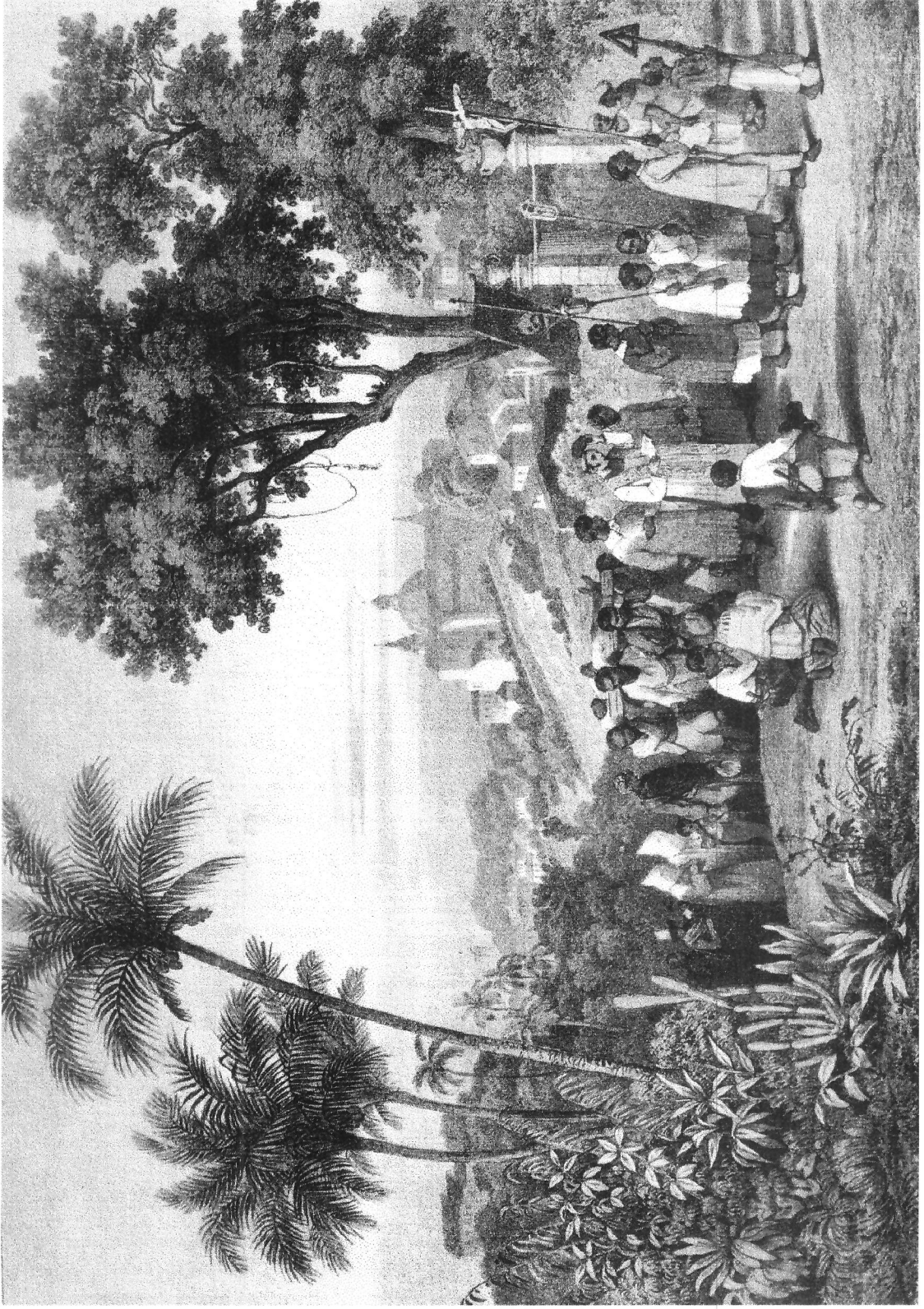
8a - Rugendas, *Negros no porão do navio*, detalhe.



8b - *Trasporto al sepolcro*.



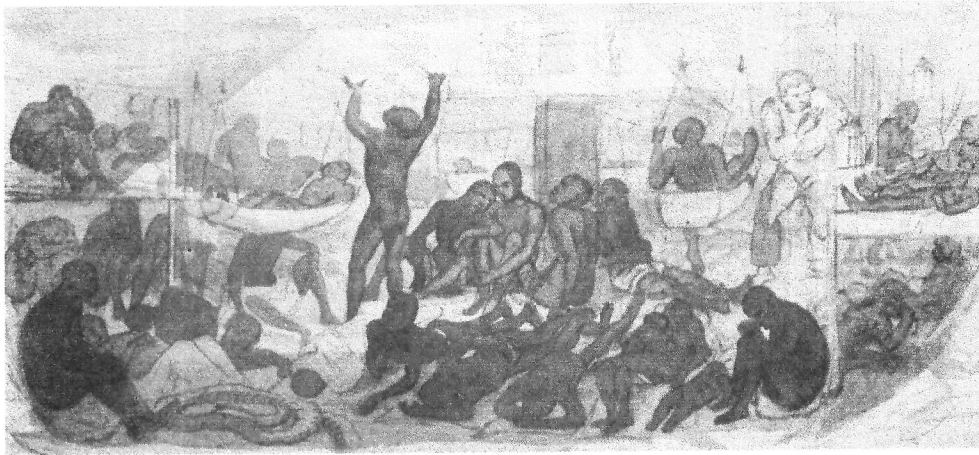
8c - Matthaeus Merian, *A realização plena daquilo prefigurado por Jonas (Cristo sendo deitado no túmulo)*, 1627.



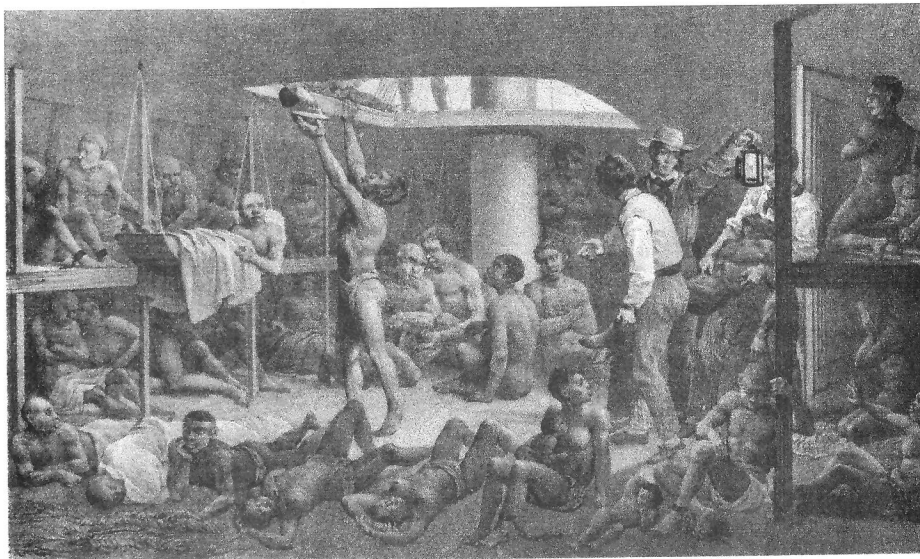
6 - Rugendas, Entero de um negro na Bahia.



7a - Rugendas, *Negros no porão do navio*, esboço preliminar.



7b - Rugendas, *Negros no porão do navio*, desenho elaborado.



7c - Rugendas, *Negros no porão do navio*, gravura final.