

## Índios no salão de arte: representação étnica na escultura do século XIX

Paulo Knauss

Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e Diretor-Geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

Em 1856, durante sua estada no Rio de Janeiro para preparar o projeto de execução da estátua do imperador d. Pedro I, o escultor francês Louis Rochet se dedicou a preparar estudos para sua criação artística.<sup>1</sup> Destes estudos, até os dias de hoje, restaram 12 bustos em gesso colorido de índios do Brasil, existentes ainda hoje no Museu do Homem, em Paris. Estas imagens em gesso policromado, certamente, serviram para o desenvolvimento dos rostos das figuras alegóricas do pedestal da estátua equestre de d. Pedro I. O acréscimo da indumentária e a composição com corpo de movimento expressivo, além do acompanhamento de elementos da fauna regional, não permite o reconhecimento imediato da correspondência da obra realizada com as peças de estudo, mas é muito clara a sua conexão.<sup>2</sup>

Depois de retornar à França, em 1856, e ainda antes da inauguração da escultura pública na cidade do Rio de Janeiro, em 1862, Louis Rochet preparou maquetes da estátua equestre e das faces do pedestal, constituindo um conjunto de peças autônomas. Antes mesmo de finalizar o projeto para o outro lado do Atlântico, o escultor francês se encarregou de divulgar a criação do conjunto escultórico, expondo as suas maquetes. Assim, no salão de arte francês do ano de

---

<sup>1</sup> Consta na *Folhinha Laemmert*, de 8 de julho de 1856: "Chegou da Europa no vapor Cadiz o Sr. Luis Rochet, estatuário incumbido da elevação da estátua equestre que se vai erigir na corte ao fundador do Império." Citado em: FERREZ, Gilberto. A obra de Eduardo Laemmert. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: v. 331, 1981, p. 204. [Agradeço à Maria Isabel Lenzi esta indicação.]

<sup>2</sup> Cabe indicar que essa combinação de elementos autóctones e da fauna vai ser retomada na escultura francesa na obra de Ernest Barrias, *Les Nubiens ou Chasseurs d'alligators*, datada de 1894, existente no Museu d'Orsay, em Paris, França.

1861, na cidade de Paris, a maquete da estátua eqüestre de d. Pedro I ocupou o centro do jardim dedicado à escultura, assumindo posição de destaque.<sup>3</sup>

O salão de 1861 não é um certame artístico de destaque na história da arte européia, ainda que mais de 4 mil peças tenham sido expostas. O gigantismo progressivo daquela instituição das artes francesa conduziu a organizar o salão por galerias dedicadas a cada um dos gêneros artísticos e por ordem alfabética dos artistas. As estátuas ficaram distribuídas no jardim. Vivia-se uma época em que a pintura ainda concentrava a atenção da crítica e do público, pois era a referência principal para as artes. As telas de Gustave Courbet e Jean-François Millet se destacaram, entre outras, marcando a afirmação do gosto do realismo nas artes. Ao lado disso, as pinturas de temas da mitologia clássica de Puvis de Chavannes e Cabanel continuaram a atrair os olhares. A escultura não era o foco principal da crítica, mesmo assim, é possível observar suas tendências e vertentes naqueles tempos do salão de 1861.

Entre as 500 obras escultóricas expostas no salão, a estátua do imperador brasileiro criada por Louis Rochet ganhou uma posição de destaque no circuito de exposição, mas não chegou a ser um objeto valorizado pela atenção da crítica. Uma razão, talvez, fosse porque a maquete estava posicionada de modo demasiadamente distante, como sugeriu Maxime du Camp, evitando o julgamento do olhar mais detalhista.<sup>4</sup> Não se pode esquecer, porém, que eram muitas peças em exposição, de modo que a peça de Rochet certamente se dissolvia no contexto geral muito povoado de obras de arte. Por outro lado, na França do Segundo Império, certamente a imagem de um imperador, ainda que tropical, não poderia ser desprezada, o que pode justificar sua posição privilegiada no circuito de visitação. De todo modo, a crítica destacou a presença da obra devido a sua monumentalidade. Os que não consideraram belo o projeto apresentado tomaram o cuidado de relativizar seu juízo, pois afinal uma escultura monumental deve ser avaliada no seu lugar de implantação, desconhecido para os críticos de

---

<sup>3</sup> Cf., DU CAMP, Maxime. *Le salon de 1861*. Paris: A. Boudilliat & Cie. Eds., 1861. p. 173.

<sup>4</sup> Cf., *Idem*. p. 174.

arte europeus.<sup>5</sup> Théophile Gautier definiu a obra como “uma grande escultura de exportação”.

6

Contudo, no salão francês de arte de 1861, ao lado da maquete da estátua eqüestre do imperador foram apresentadas as maquetes das alegorias do pedestal que tinham os índios como figuras centrais. Estas peças chamaram mais a atenção de alguns críticos para a criação tropical de Louis Rochet. O interesse despertado certamente se deve ao fato de que num salão francês de arte não era comum a apresentação da figura esculpida de índios do Brasil, acompanhados das figuras de elementos da fauna sul-americana. Animais exóticos, como o tamanduá, o jacaré e a capivara, seguramente atraíram a curiosidade dos visitantes parisienses. Apesar dessa excepcionalidade, as figuras esculpidas dos índios do Brasil se integraram plenamente no debate sobre as tendências da escultura etnográfica que havia se afirmado como parte do gosto artístico na França da época. As imagens indígenas criadas por Louis Rochet apareceram ao lado de outras obras de representação étnica em escultura, o que foi ressaltado pela crítica de arte da época.<sup>7</sup>

Em *L'Artiste*, Francis Aubert sublinhava que Rochet era o primeiro a esculpir a imagem de selvagens, destacando o fato de que havia resolvido bem a representação das figuras apesar da falta de tradição do seu tratamento na escultura européia. Segundo o crítico francês, Rochet havia conseguido representar a força e a inteligência inculta dos selvagens, enfatizando, porém, que em sua figura predominava uma dignidade firme mesclada com a melancolia que é peculiar à etnia representada e, finalmente, arrematava: “ils sont vrais, et pourtant ils sont beaux” (eles são verdadeiros, e apesar de tudo eles são belos).<sup>8</sup> Evidencia-se aí o laço entre verdade e beleza que envolve todo o debate e julgamento sobre a criação da escultura etnográfica em que insere a obra de Rochet e que a insere na discussão sobre as relações entre ciência e arte própria daquele contexto da história da escultura.

---

<sup>5</sup> Julgamento crítico ao projeto da estátua eqüestre de d. Pedro I, encontra-se, por exemplo em: BÜRGER, W. *Salons de W. Bürger, de 1861 à 1868*. organização de Théophile Thoré & Marius Chaumelin. Paris: Jules Renouard, 1870. t. I. p. 159.

<sup>6</sup> Cf., GAUTIER, Théophile. *Abécédaire du salon de 1861*. Paris : E. Dentu, 1861. p. 415.

<sup>7</sup> Cf., LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette *et alii*. *La sculpture ethnographique; de la Venus hottentote à la Tehura* de Gauguin. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994.

<sup>8</sup> Cf., *Idem*. p. 41.

Por sua vez, na *Gazette des Beaux-Arts*, o crítico León Lagrange contrapôs a criação de Rochet à obra de Cordier e de Leboeuf, dois escultores consagrados no mundo da arte francesa daquele tempo e que também colocaram sua criação mais recente em exposição no salão de 1861. Charles Cordier expôs *Capresse ou négresse des colonies* e Charles-François Leboeuf apresentou *Spartacus noir*, ambas tematizando figuras de negros.

Cordier, expoente da escultura etnográfica francesa, aparecia naquele ano com mais uma peça que tematizava o mundo colonial, atraindo atenção para o debate sobre o colonialismo, o que marca sua obra artística. Em 1867, Cordier apresentaria a mais provocadora de suas criações – *Aimez-vous les uns les autres* – em que representava um abraço inter-étnico entre uma criança branca e outra negra, numa combinação de mármore escuro e claro. Mas é naquele ano de 1861 que o famoso escultor francês surgiu com uma peça que não é necessariamente a mais valorizada de suas criações na história da crítica, mas que foi adquirida pelo Ministério da Casa do Imperador Napoleão III e que atravessou o tempo e se tornou um dos ícones do museu d'Orsay em dias recentes.<sup>9</sup>

No caso de Leboeuf, a obra em mármore apresentada era caracterizada por uma marca classicizante. A própria construção temática da figura de um negro era contagiada pela leitura do mundo clássico, pois associava a questão da escravidão moderna ao herói da resistência escrava da Antiguidade romana. Acompanhando o gosto clássico, a escultura exposta em 1861 salientava a anatomia da figura humana, sem ser propriamente uma imitação grega ou romana. Em sua expressão feroz o personagem esculpido portava um tacape que encarnava o ato da revolta social. O comentário do crítico da *Gazette des Beaux Arts* reconhecia nestes artistas o princípio de idealização e a referência ao modelo antigo, enquanto atribuía a Rochet a reprodução de formas banais, desqualificando assim suas imagens indígenas.<sup>10</sup> Vale apontar que, desse modo, as figuras indígenas de Rochet pareciam menos idealizadas ao olhar do crítico do que surgem aos olhos de hoje.

---

<sup>9</sup> Máxime du Camp anota: "...esta *Mulata* não equivale à *Núbia* que o sr. Cordier expôs em 1852 e que, até nova ordem, continua a ser o melhor de sua obra." [« ...cette *Capresse* ne vaut pas la *Nubienne* que M. Cordier a exposée en 1852, et qui, jusqu'à nouvel ordre, reste son oeuvre la meilleure. »] Cf. DU CAMP, Maxime. *Le salon de 1861*. Paris: A. Boudilliat & Cie. Eds., 1861. p. 11.

<sup>10</sup> Cf., LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette et alii. *La sculpture ethnographique; de la Venus hottentote à la Tehura* de Gauguin. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994. p. 42.

O movimento da escultura etnográfica francesa, portanto, colocava em questão tradições da escultura européia. De um lado, interrogava o destino do classicismo na escultura, mas de outro interrogava o legado da tradição realista da escultura francesa. Esse contraponto se instala na crítica, por exemplo, em torno da comparação entre a obra de Charles Cordier e Jean-Baptiste Carpeaux, atribuindo ao último uma marca mais fiel à tradição realista ao insistir mais nos caracteres étnicos, enquanto na obra do primeiro a expressão ganha ênfase maior. Nesse sentido, o debate francês sobre a obra de Rochet caía nos mesmos termos do debate geral da época sobre a escultura etnográfica, identificando-se com uma vertente mais realista. De todo modo, é possível destacar que no campo da escultura etnográfica francesa ganhou mais fama a vertente que tendia a valorizar a dimensão expressiva das figuras representadas, elaborando olhares e gestualidade que dramatizavam a figura humana salientando sua dignidade e altivez, contribuindo especialmente para rever a representação dos povos não europeus no universo da cultura ocidental. O interesse pela indumentária, que, ao mesmo tempo, serve à distinção étnica e completa a expressão da figura acompanha esse movimento de redefinir os sentidos das identidades étnicas naquele contexto histórico europeu.

O bronze predominou na difusão da escultura etnográfica, tal como no caso da obra de Louis Rochet. Mas a evolução da obra de Charles Cordier destacou as possibilidades de exploração da policromia na escultura ao valorizar a mistura de materiais.<sup>11</sup> Além de servir para salientar a elaboração plástica, essa característica constitui também uma particularidade distintiva de uma vertente da escultura etnográfica e do gosto da época.<sup>12</sup> A obra de Rochet, porém, não acompanhou essa tendência policromática, aproximando-se mais da criação de Carpeaux, autor da famosa *La Negresse*.

Contudo, interessa frisar nesse caso, que a criação escultórica de Louis Rochet em torno das figuras indígenas do Brasil se definiu nos quadros da arte européia de seu tempo.

---

<sup>11</sup> Cf., PAPET, Edouard. «Avoir le courage de sa polychromie»: Charles Cordier et la sculpture du Second Empire. In : BARTHE, Christine et alli. *Charles Cordier; l'autre et l'ailleurs*. Paris : Ed. de La Martiniere, 2004.

<sup>12</sup> Cf., LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Op. cit.*

### Imagem cívica

Louis Rochet foi um escultor francês do século XIX de relativo sucesso, cuja vida e obra foram marcadas pelo contato com o Brasil. Em 1855, Rochet obteve o terceiro lugar no concurso público de projetos para a estátua equestre de d. Pedro I, imperador do Brasil.<sup>13</sup> O projeto do monumento era antigo. No concurso de projetos, o primeiro lugar coube à criação do brasileiro João Maximiano Mafra, professor da Academia Imperial das Belas Artes, e, em segundo lugar, foi selecionado o projeto do alemão Ludwig Georg Bappo. Considerando a magnitude da obra e as dificuldades técnicas de sua realização no Brasil, mesmo não sendo vencedor, Louis Rochet recebeu a encomenda da obra para realizar o projeto vencedor na França.<sup>14</sup> Assim, o escultor francês realizou duas viagens ao Brasil previstas em seu contrato: a primeira em 1856, ano da encomenda do serviço, para estudar os meios de realização da obra e recolher as informações necessárias à confecção do conjunto monumental; e a segunda em 1862, ano da montagem e inauguração do monumento público na cidade do Rio de Janeiro, para dirigir os trabalhos de sua instalação.

O projeto original terminou ganhando adaptações que inscreveram na concepção da obra a marca do escultor francês Louis Rochet, o que junto com as qualidades de sua realização permitem dizer que o artista francês é o autor dessa grande obra de escultura pública no Brasil. Contudo, não há como negar que o artista respondia a um programa artístico dado pelo concurso e o processo de encomenda da obra.<sup>15</sup> Ainda que a criação da estátua equestre do imperador estivesse determinada pelo projeto original de Maximiano Mafra, coube ao artista francês realizar a concepção final da escultura. Segundo Jorge Coli observa, nesse caso, “há um ótimo caso de cruzamento entre projeto brasileiro, olhar de fora, ‘alta’ e ‘baixa’ cultura”.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Os documentos do concurso se dividem entre os acervos do Museu d. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e o Arquivo Nacional. Na primeira instituição, encontram-se os desenhos dos projetos concorrentes; na segunda instituição, há fotografias de Henrique Klumb das maquetes apresentadas e do projeto vencedor.

<sup>14</sup> Consta que a primeira escultura fundida em bronze no Brasil foi *O Gênio de Franklin*, de autoria de Almeida Reis, no ano de 1885.

<sup>15</sup> Cf., KNAUSS, Paulo. Projeto premiado: a estátua equestre de d. Pedro I no desenho de Maximiano Mafra. In: MALTA, Marize (Org.). *O ensino artístico, a história da arte e o Museu d. João VI*. 1 ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010, v. 1, p. 161-170.

<sup>16</sup> Cf., COLI, Jorge. Idealização do índio moldou a cultura nacional. *Folha de São Paulo*. <http://www.1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5htm>. acesso em 5/3/2010.

Posteriormente, coube também a Louis Rochet criar a estátua de José Bonifácio, inaugurada em 1872, no largo de São Francisco de Paula, na cidade do Rio de Janeiro, objeto central das comemorações dos 50 anos da Independência do Brasil.<sup>17</sup> A segunda escultura pública completava a narrativa proposta pela primeira, expondo uma certa leitura da história da afirmação do estado nacional no Brasil. Acrescenta-se à obra de Rochet no Brasil, ainda, uma estátua da imperatriz Teresa Cristina entregue também em 1872. Definitivamente, portanto, mesmo sendo de um francês, a obra artística de Louis Rochet encontrou no Brasil um dos seus destinos. Sua influência se estendeu sobre a escultura no Brasil, ao receber em seu ateliê francês o artista brasileiro Almeida Reis, aluno da Academia Imperial das Belas Artes e que recebeu o prêmio de viagem no ano de 1866.

É preciso destacar, no entanto, que a criação dos índios do pedestal da estátua equestre de d. Pedro I participava de um projeto de escultura que contava em bronze a história da afirmação do estado nacional no Brasil. O conjunto escultórico se organiza a partir do guarda-corpo que circunda a obra escultórica registrando em cada uma de suas colunas as datas da história da Independência nacional até a outorga da Constituição do Império do Brasil. O pedestal é composto de representações alegóricas da geografia da unidade nacional, representando os rios da integração territorial, tratados pela imagem escultórica com a figura de índios e de elementos da fauna regional. Encimando o conjunto, a estátua equestre do imperador trazendo na mão o *Manifesto das Nações*, o primeiro documento de afirmação da Independência nacional. A integração das partes da composição traduz simbolicamente uma estrutura narrativa baseada em representações do tempo da história – as inscrições do guarda-corpo, o espaço da história – as alegorias do pedestal, o sujeito da ação histórica – a estátua do imperador e o produto da ação histórica – o *Manifesto das Nações* - na mão do imperador, e que apresenta uma leitura da construção do Estado nacional.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Para uma caracterização da inauguração da estátua, veja-se: KNAUSS, Paulo ; KRAAY, Hendrik . A inauguração da estátua de José Bonifácio na visão de um correspondente estrangeiro, 7 de setembro de 1872. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: v. 171, p. 279-289, 2010.

<sup>18</sup> CF., KNAUSS, Paulo A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *19&20*. Rio de Janeiro: v. V, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acesso em: 20/05/2010.

Nesses sentidos, assim como os animais, os índios em escultura surgem na composição geral como elementos naturais da terra. Inseridos no conjunto escultórico, as imagens indígenas revestem-se de significado cívico, o que justifica sua inscrição na obra caracterizada pela lógica do monumento.

## **Iconografia nacional**

É assim que os índios do pedestal da estátua equestre do imperador d. Pedro I se consagram como um marco na iconografia nacional do Brasil. Até hoje, na cidade do Rio de Janeiro, o pedestal chama atenção pelas figuras indígenas que guardam o conjunto escultórico em bronze. Pela primeira vez, no Brasil, a imagem de índios da terra ganhou lugar de destaque em praça pública, na capital do Império do Brasil na época de sua inauguração em março de 1862. O passante diante do monumento não resiste em contornar o conjunto escultórico e conhecer os seus elementos. É a presença da figura dos índios que mais chamam atenção, não apenas por sua posição mais próxima na altura que a imagem do imperador, mas igualmente pelo fato de que por meio da direção de seu olhar conduzem a atenção do espectador. Cada índio aponta seu olhar para uma direção diferente.

Essas alegorias escultóricas ganharam um sentido especial naquela época de afirmação do pensamento do indianismo que estabelecia uma leitura da história do Brasil, tendo o indígena idealizado como símbolo da construção nacional. Naquele contexto do Segundo Reinado brasileiro, a obra de Louis Rochet abria o campo da escultura ao indianismo com as alegorias do pedestal da estátua do primeiro imperador brasileiro. Mais tarde a criação escultórica de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Almeida Reis e Rodolfo Bernardelli, também apresentariam sua contribuição artística para esse universo de promoção da imagem do índio brasileiro. Ainda que a imagem alegórica dos índios fosse usada desde o período colonial para identificar a América, é na segunda metade do século XIX que as artes plásticas vão integrar o movimento de promoção do índio como ícone do Império do Brasil, tratando sua história de resistência como medida da afirmação da nação e da cultura nacional, definindo o que era próprio e peculiar ao Brasil. As versões artísticas, porém, não se igualam, pois as vertentes de gosto distinguem as obras dos artistas citados.



Não se pode negar que o tema indígena participa do repertório do universo cultural do romantismo no século XIX brasileiro. A comparação, porém, evidencia diferenças marcantes da escultura dos artistas. Na obra de Rochet, os corpos das estátuas indígenas do pedestal da obra de 1862 são de gestualidade expressiva, reforçada por rostos que se comunicam com o espectador da obra. Resultado do estudo do artista, as marcas étnicas particularizam os rostos indígenas de acordo com a sua origem. A expressividade corporal não carrega a marca étnica da composição, ainda que seja fundamental na valorização do exercício escultórico. Contudo, enquanto o rosto e os elementos da indumentária distinguem as figuras indígenas, o corpo não tem um tratamento que particularize etnicamente as figuras, destacando-se o domínio da musculatura e do movimento gestual na composição escultórica. Materiais de estudo que Rochet possuía indicam também a dedicação do artista à pesquisa das marcas faciais que poderiam distinguir os índios, evitando também a generalização. No catálogo de sua coleção, encontram-se as indicações de cerca de 30 litografias de retratos de índios provenientes da obra de Spix e Martius.<sup>19</sup>

A influência das imagens de indígenas de Rochet é evidente no desenvolvimento da alegoria escultórica *Rio Paraíba do Sul* de autoria de Almeida Reis, com data de criação de 1866/1867. A retomada do tema fluvial se relaciona evidentemente com as alegorias da estátua equestre que tinha a mesma inspiração temática. A cabeça de características descritivas, com o corpo de contorção expressiva, também identifica a filiação. As dimensões da obra (146 x 120 x 97 cm), igualmente aproximam a criação do mestre e do discípulo. Além disso, como a obra foi concebida no tempo em que esteve na França estudando com Louis Rochet, é de se supor que Almeida Reis tenha se favorecido dos modelos de cabeça de índios reunidos pelo escultor francês a partir de sua temporada no Rio de Janeiro na década de 1850.

Por sua vez, a conhecida *Alegoria do Império*, de Chaves Pinheiro, de 1872, ano do cinquentenário da Independência do Brasil, representa um índio de corpo rígido que se distingue por uma indumentária guerreira.<sup>20</sup> Ao contrário da escultura de Rochet, o rosto do

---

<sup>19</sup> Cf., *Catalogue des Sculptures...* de M. Louis Rochet..., par Horsin Déon.... Paris: 1878.

<sup>20</sup> Uma apresentação da obra escultórica de Francisco Chaves Pinheiro se encontra em: ALFREDO, Fátima. Francisco Manuel Chaves Pinheiro e sua contribuição à imaginária carioca oitocentista. *19&20*, Rio de Janeiro: v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp\\_fa.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp_fa.htm). Acesso em: 20/05/2010.

Índio de Chaves Pinheiro não acentua as marcas étnicas. O corpo rígido também contrasta com a escultura do artista francês. O cetro e o escudo com as armas imperiais que a figura porta, certamente, não corresponde a nenhuma das culturas nativas da terra do Brasil e se relaciona antes com a caracterização de um soldado dos tempos clássicos. Há, portanto, um evidente exercício classicizante na construção da imagem do indígena do artista brasileiro Chaves Pinheiro, que corresponde a intenção de criar um emblema nacional.

No caso de Rodolfo Bernardelli, ainda que sua produção em torno da imagem do indígena apresente variações ao longo de sua trajetória, ressalta-se a preferência pela figura feminina, valorizando a dimensão psicológica de cada figura esculpida. Assim, não são as características étnicas que são sublinhadas nas figuras indígenas de Bernardelli, mas antes a personalidade da personagem representada. Especialmente em torno de *Faceira*, realizada no ano de 1880, Gonzaga Duque anotou essa marca da obra. Pode-se dizer, ainda, que a expressão corporal das figuras de Bernardelli também é valorizada, mesmo que de outro modo, na obra de Louis Rochet. Importa sublinhar que a exploração da figura indígena na escultura do século XIX no Brasil apresentou diferentes tratamentos da representação étnica.<sup>21</sup>

Contudo, considerando que o indianismo era uma tendência das idéias e do gosto no Brasil do século XIX, as imagens de índios no pedestal da estátua equestre surpreendem pelo fato de indicar que a obra de um francês foi capaz de antecipar essa tendência no campo da escultura. Considerando, porém, a inserção de sua obra no movimento da escultura etnográfica francesa de seu tempo, pode-se entender como então o escultor francês absorveu tão bem o programa escultórico brasileiro representando figuras de índios do Brasil em escultura. O sentido pioneiro do indianismo brasileiro que pode ser atribuído às suas peças de marca etnográfica se combinou perfeitamente ao modo europeu de representar a diversidade das culturas em escultura. Certamente, a confluência com os debates da arte européia do seu tempo permitiu que Louis Rochet se integrasse tão bem ao universo da arte do indianismo no Brasil.

---

<sup>21</sup> A escultura indianista de Rodolfo Bernardelli é tratada em: SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. *RHAA*. Campinas: n. 8. p.63-71. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>. Acesso em: 20/06/2010.

Não se pode esquecer, porém, que Louis Rochet apenas desenvolveu o projeto do brasileiro Maximiano Mafra, que venceu originalmente o concurso. Assim, a idéia de explorar a imagem indígena em associação com a imagem do imperador não foi propriamente do escultor francês e pode-se atribuir sua inserção na ordem do indianismo não a um movimento pessoal, mas ao seu encontro com o mundo das artes no Brasil. Porém, ao desenvolver o projeto, Rochet redefiniu a proposta original com apoio da comissão que acompanhou e aprovou a sua solução final, apresentando nas faces mais largas do pedestal um par de figuras indígenas, ao invés da figura individual, que ficou mantida no caso das faces mais estreitas.<sup>22</sup> Desse modo, pode-se dizer que o escultor francês se comprometeu efetivamente com o projeto, aprofundando os elementos da proposta original, valorizando a presença indígena na escultura. O fato é que a partir da encomenda que recebeu, o repertório da criação artística de Rochet se inseriu no universo do indianismo oitocentista, fazendo dele um personagem decisivo dessa vertente da arte no Brasil, permitindo mesmo caracterizar suas figuras indígenas em bronze como produto da construção da arte nacional.

## **Imagem do Brasil**

As notáveis maquetes da estátua equestre de d. Pedro I, expostas no salão francês de arte de 1861, constituíram parte do acervo do Museu Trocadero, o primeiro museu etnográfico público francês. Criado em 1878 e instalado no antigo Palácio do Trocadero, em Paris, o museu foi extinto e o prédio demolido em 1935 para ser substituído pelo atual Palais de Chaillot, que passou a abrigar os novos Museu do Homem e o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares. Na ocasião, do fechamento do Museu do Trocadero, o governo francês pôs a venda parcelas de seu acervo, incluindo as maquetes de autoria de Rochet. O pedestal do monumento público é composto de quatro imagens indígenas, mas não se sabe se houve uma

---

<sup>22</sup> O relatório de Rochet apresentado à Academia Imperial das Belas Artes foi publicado por Alfredo Galvão com a seguinte referência: “Estátua Equestre do Senhor D. Pedro I - Contrato do Sr. Rochet, Estatuário, e Proposta apresentada por ele à Comissão – Em 1856 - Typ. Dous de Dezembro, de Paula Brito – Impressor da Casa Imperial - Rio de Janeiro”. Segundo Alfredo Galvão, a publicação seria parte do acervo da biblioteca da Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro que se encontra fechada há alguns anos. Cf., KNAUSS, Paulo. Projeto premiado... *op. cit.* [Agradeço a Douglas Thomaz de Oliveira este levantamento de dados.]

quarta maquete que completaria o conjunto da versão monumental da obra. Além disso, como maquetes, as peças se destinavam a exposição em interior, ao contrário do conjunto escultórico instalado em praça pública.

Postas no mercado e adquiridas por um antiquário francês, três maquetes foram compradas pelo colecionador brasileiro Djalma da Fonseca Hermes. A informação sobre a aquisição chegou aos nossos dias de modo documentado graças ao leilão da coleção Fonseca Hermes, que em seu catálogo apresentava a lista de peças, além de reunir textos que permitem conceituar a coleção.<sup>23</sup> Na folha de rosto, com destaque, definia-se a coleção por “objetos históricos e de arte”. No texto de apresentação, o leiloeiro Antonio de Paula Affonso declarava que a coleção “revela não apenas uma grande cultura de arte como um acentuado amor à nossa terra”. Na verdade, essa anotação ressalta o fato de que a coleção Djalma Fonseca Hermes se destacava na história do colecionismo de arte no Brasil, por ter sido uma das mais importantes coleções que tinham como foco objetos de valor artístico, mas que eram representativos para a história do Brasil. Sua importância cresce ainda mais, levando-se em conta que a geração anterior de colecionadores se dedicaram mais à arte européia do que aos objetos de interesse para a história do Brasil. Ao lado de Fonseca Hermes, outro colecionador contemporâneo que se destacou pela mesma vocação foi Alfredo Lage, cuja coleção deu origem ao Museu Mariano Procópio da cidade de Juiz de Fora.

Em artigo da imprensa publicado no *Diário Carioca* de 8 de junho de 1941 e apensado ao catálogo, J. C. Macedo Soares anotava:

*Os jornais estão anunciando a dispersão, sob o martelo do leiloeiro, da magnífica coleção de quadros e objetos de grande valor artístico e histórico pertencente a conhecido amador. Foram organizados catálogos nos idiomas espanhol e inglês e convocados peritos e conhecedores argentinos e norte americanos para concorrerem ao leilão que, tudo indica, vai transcender a limitada pecúnia dos colecionadores nacionais.*

---

<sup>23</sup> Coleções reunidas por Djalma da Fonseca Hermes; leilão em julho de 1941 (catálogo). Consta que a decisão de vender a coleção decorreu da decisão do colecionador de deixar sua casa na Tijuca. Carta do embaixador João Hermes Pereira de Araújo à direção do Museu Histórico nacional, datada de Buenos Aires, Argentina, em 31 de Agosto de 1987. Arquivo Museu Histórico Nacional.

A notícia tratava sublinhar o interesse especializado estrangeiro, deixando entender o risco para o mundo da arte nacional que representava a dispersão de obras valiosas. Ao longo do seu artigo, Macedo Soares destacava ainda a importância das peças da coleção que se relacionavam principalmente com os artistas do período holandês no Nordeste do Brasil e que participaram da chamada Missão Artística Francesa de 1816, ressaltando uma certa leitura das artes no Brasil que a coleção representava e que tinha a pintura como centro da interpretação da história da arte e que via a arte no Brasil valorizada pela participação de artistas, cuja obra era consagrada no ambiente europeu, em que despontavam representações da terra e da gente do Brasil.

Essa marca européia não impedia que o leiloeiro enfatizasse em seu texto no catálogo do leilão “o aspecto brasileiro da coleção”. Desse modo, mencionava como ponto alto da coleção as sete telas de Franz Post, ao lado dos trabalhos de Taunay e Debret, pintores do grupo de artistas franceses que vieram para o Brasil, caracterizada no catálogo como a missão Lebreton. Claramente, interessava sublinhar como os méritos artísticos e a importância histórica se conjugavam nas peças da coleção. Além desses nomes europeus, o texto destacava as telas de Pedro Américo, Almeida Junior, Victor Meirelles, Batista da Costa, Antonio Parreiras, Pedro Alexandrino e Rodolpho Amoedo, além de Nicolau Fachinetti, Henrique Bernardelli, Castagneto, Rosalvo Ribeiro e Décio Villares. De resto, o leiloeiro anotava também a importância de obras de mestres europeus como Murillo e Rosa Bonheur como parte da coleção, além de valorizar as peças de mobiliário, especialmente do tempo de d. João VI. No catálogo, surpreende a manifestação do leiloeiro que não deixou de registrar seu reconhecimento pelo valor da coleção, defendendo que suas peças permanecessem no Brasil ao convocar todos os brasileiros a colaborar com a aquisição das peças da coleção. “Amadores do Brasil, está convosco a palavra! É a vossa oportunidade!”. O leilão se revestia, assim, de sentido cívico em favor da cultura e das artes no Brasil. O ato comercial da compra de peças do leilão, por sua vez, transmutava-se em civismo, no discurso do leiloeiro. O fato é que o governo Getúlio Vargas vai se incumbir da aquisição da maior parte dos lotes leiloados para enriquecer os acervos do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas, na cidade

do Rio de Janeiro, e do Museu Imperial, em Petrópolis, além do Museu Antonio Parreiras, em Niterói.<sup>24</sup>

O sentido cívico da prática de colecionar é sublinhado igualmente na correspondência entre o colecionador Djalma da Fonseca Hermes e o historiador paulista Afonso de Escragnolle Taunay, incluída no catálogo. Em carta datada de abril de 1941, Taunay registrava como a notícia da dispersão comercial da coleção lhe deixava com o sentimento de “desolado”, ressaltando que a coleção foi construída, entre outras motivações, com “senso patriótico”. Em sua resposta de maio do mesmo ano, o colecionador confirmava o sentido “nacionalista e patriótico” pelo qual fora movido por mais de 20 anos de pesquisas ditas “conscienciosas” no Brasil e principalmente em Paris, na França, onde diz encontrara “muita coisa nossa”, segundo sua expressão, mencionando gravuras européias e telas de Franz Post e Nicolau Antoine Taunay, atribuindo-lhes uma conotação de bem coletivo nacional, mesmo elas tendo sido produzidas para se destinarem ao mundo artístico europeu. Na seqüência, a lista de destaques da coleção inclui ainda a menção às “maquetes originais do monumento a Pedro I de Rochet”, acrescentando nota sobre “uma triste recordação”: “o pagamento de alguns contos de reis, a título de direitos aduaneiros...” Assim, a prática de colecionar se definia como prática cívica, a partir do exemplo de Fonseca Hermes. Nesse quadro que a aquisição das três maquetes representando os rios Madeira, São Francisco e Paraná do pedestal da estátua de d. Pedro deve ser compreendido. Sua aquisição por um colecionador particular no fim dos anos de 1930 se legitima como ato de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, antecipando a sensibilidade que o estado deveria ter pela causa da arte como bem público.

No texto do leiloeiro que integra o catálogo da coleção, as maquetes são caracterizadas como “uma das máximas preciosidades”. Esse destaque dado à excepcionalidade das maquetes justifica que suas fotografias sejam incluídas logo na abertura do caderno de imagens do

---

<sup>24</sup> Consta que antes, porém, de se iniciar a venda, o presidente Getúlio Vargas, acompanhado de Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dos diretores do Museu Histórico Nacional, do Museu Imperial e do Museu Nacional de Belas Artes, visitou a exposição e deu instrução aos funcionários que o acompanhavam no sentido de adquirirem todas as peças que fossem de interesse do governo. Foi feita extensa lista e, caso único, tombado todo o catálogo do leilão. Djalma da Fonseca Hermes resolveu tirar da venda todas as peças escolhidas, fechando um bloco com o governo. A lista das peças adquiridas pelo governo foi publicada nas páginas do *Jornal do Comércio* do dia 27 de Agosto de 1941. Arquivo do Museu Histórico Nacional. [Agradeço a Fernando Ariel o levantamento de dados realizado no Museu Histórico Nacional.]

catálogo, todo em preto e branco, sendo antecedidas apenas pela imagem de um Franz Post, única imagem colorida da publicação. Ao listar e descrever as maquetes nos itens n. 816, 834 e 853 do leilão, acrescentou-se nos três casos a anotação de que a execução das peças teria sido de Rochet e seu discípulo Rodin. Fica evidente a estratégia de mercado de valorização da obra ao recorrer à associação com o nome do escultor francês, cuja fama ultrapassaria a do seu mestre se consolidaria muito depois de Rochet. Não há qualquer fonte indicada que confirme o dado, mas que aprofunda o vínculo da obra escultórica com o mundo da arte europeu. O nacional se valia do estrangeiro para se legitimar artisticamente. Paula Affonso, o leiloeiro, termina ainda por ratificar que “além do valor artístico, há ali a considerar o valor histórico excepcional, quase inigualável”. Assim, fica claro que o valor artístico pode ser internacional, mas é o valor histórico que distingue a peça no Brasil e a reveste de sentido nacional. Desse modo, as maquetes foram se definindo como obras de arte do Brasil. A maquete do imperador a cavalo foi destinada ao Museu Nacional de Belas Artes, e as alegorias indígenas foram depositadas no Museu Histórico Nacional, como que definindo que uma se definia por seu valor artístico e as outras pelo seu valor histórico, desconsiderando porém que justamente estas últimas se tornaram conhecidas por terem sido expostas no salão de arte de Paris.

A biografia dessas peças escultóricas de escultor francês Louis Rochet caracteriza como olhares se entrecruzam diante do objeto da arte, ainda que seja a mesma peça. No caso dos índios das maquetes de Rochet, o olhar das figuras resulta da expressão corporal e sugere a dinâmica que dá personalidade ao índio representado. De modo sensível, as figuras indígenas do pedestal da estátua eqüestre são caracterizadas pelo tratamento do olhar. Esse olhar contrasta com as imagens dos modelos em gesso caracterizados pelo olhar estático. Certamente, é o olhar do *Negro Horácio* o que mais interpela o espectador e não sem razão é a única peça que representa um personagem com nome próprio. Mas é, sobretudo, o jogo de olhares diante da obra que interpela a interrogação. As mesmas peças ao longo de sua trajetória evidenciam o caráter polissêmico da obra de arte que provoca um jogo de olhares. A exposição da obra de arte faz com que diferentes olhares sejam lançados sobre a mesma peça. No caso da imagem escultórica de índios e negros no século XIX, o que se observa é como o sentido desliza entre suas qualidades artísticas, etnográficas e históricas. Isso explica porque ora se apresentam em

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

salões de arte, ora em museus etnográficos, ora em museus históricos. São as mesmas esculturas, mas diferentes olhares que se caracterizam um processo local de produção de sentidos que instala formas de apropriação significativa. É assim que, na escultura, o índio do Brasil foi francês para se fazer brasileiro, enquanto Horácio, o escravo negro do Brasil, imigrou para a França sem retorno.