

RUGENDAS E A ESCRAVIDÃO NO BRASIL: O TEXTO ICÔNICO NA LITOGRAFIA *MERCADO DE ESCRAVOS*

LILIANE DE ARAUJO MANCEBO¹

DENISE CASTILHOS DE ARAUJO²

RESUMEN

El artículo hace una reflexión acerca de la litografía de Johann Moritz Rugendas, *Mercado de Esclavos*. El objetivo es abordar aspectos de la historia del negro en Brasil a partir del lenguaje del texto reflejado en la litografía de un gran grabador alemán y sus impresiones.

PALABRAS CLAVES: Mercado de Esclavos - Rugendas – Brasil – Esclavitud - Arte

RESUMO: O artigo faz uma reflexão acerca da litografia de Johann Moritz Rugendas, *Mercado de Escravos*. O objetivo é abordar aspectos da história do negro no Brasil a partir da linguagem do texto refletido na litografia de um grande gravurista alemão e suas impressões. Utilizamos para estruturar essa análise Thompson (1995), Freyre (2001), Conduru (2009), Gomes Mathias (19--) e Reis (2003).

PALAVRAS-CHAVES: Mercado de Escravos - Rugendas – Brasil – Escravidão - Arte

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como tema a escravidão no Brasil observado através de uma litografia que em seu caráter singular mostra essa dura realidade. Há, portanto, um ambiente social que permite fazer uma reflexão acerca do texto icônico e colorido na pedra calcária, técnica utilizada por Johann Moritz Rugendas, para a criação e posterior reprodução em papel da obra *Mercado de Escravos*, realizada em 1835.

¹Mestre em Processos e Manifestações culturais/Feevale-RS – Artista plástica e diretora do LM Estúdio/
² Doutora em Comunicação Social/PUCRS, IEPEGen -Instituto Brasileiro de Estudos e Pesquisas em Gênero/ Brasil. Áreas de interesse: Gênero, Envelhecimento, Publicidade e propaganda, Mídiação.

Justificamos essa escolha pela beleza poética dessa obra ao propósito de mostrar a imperativa necessidade de criar, inerente a todo o ser humano. Parte-se da hipótese de que as artes, em suas diversas expressões, podem conter as riquezas simbólicas e de sentido que todos temos em si.

O objetivo é abordar aspectos da história do negro no Brasil, refletido na litografia de um grande gravurista alemão e suas impressões sobre a terra e o povo brasileiro durante suas visitas a algumas regiões, com a utilização da Hermenêutica de Profundidade de Thompson (1995).

A tríplice análise da Hermenêutica de Profundidade reconhece que o objeto da investigação forma um campo pré-interpretado, importando-se com as maneiras pelas quais as formas simbólicas são interpretadas pelos sujeitos que participam deste campo, para que, em seguida, seja possível investigar como essas são interpretadas e compreendidas pelas pessoas que as recebem posteriormente.

A fim de verificar essa produção e recepção das formas simbólicas, é realizado um processo interpretativo das opiniões, crenças, uma interpretação da *doxa*, pois esses pontos-de-vista são sustentados e compartilhados entre as pessoas que constituem o mundo social, fundamentando a pesquisa sócio-histórica. A Hermenêutica de Profundidade apresenta três fases: análise sócio-histórica (ASH), análise formal ou discursiva (AD) e a Interpretação / Reinterpretação.

A primeira fase do enfoque da HP é a análise sócio-histórica, que verifica como as formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas em condições sociais e históricas específicas.

Para essa análise buscamos as fontes históricas em Freyre (2001), Conduru (2009), bem como em Mathias Gomes (19--).

Em seguida, já que as formas simbólicas estão situadas dentro de um campo de interação que pode ser visto como um espaço de posição e um conjunto de trajetórias, e que determinam algumas das relações entre pessoas e oportunidades acessíveis a elas, justifica-se a Análise Formal ou Discursiva da HP. Essa fase surge em virtude dos objetos e das expressões que circulam nos campos sociais, que se tratam, também, de construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada. Nessa segunda fase da

análise, para as questões sobre os estudos literários do embasamento teórico, utilizamos Reis (2003), Meneghetti (1996).

E, finalmente, realizamos a terceira e última fase da HP, chamada de Interpretação/ Reinterpretação, facilitada pela Análise Discursiva, pois seus métodos procuram revelar os padrões e efeitos que constituem e que operam dentro de uma Forma Simbólica ou Discursiva. É através da Análise Discursiva e da Análise Sócio-Histórica que se constrói a Interpretação, pois o resultado previsto é o de mostrar a arte e o seu valor expressivo com base no pensamento do autor Carlos Reis (2003), do qual nos apropriamos para pensar a dimensão estética da literatura aplicada ao desenho litográfico.

HISTÓRICO DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL – ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA

Para Gilberto Freyre (2001), todo brasileiro, mesmo alvo, de cabelo louro, traz na alma e no corpo a influência direta, ou vaga e remota, do africano: na mímica, na música, no andar, no falar, e em tudo o que é expressão sincera da vida, na capacidade técnica e artística, na alegria e na capacidade de sempre sorrir.

De acordo com o autor, os negros que vieram para o Brasil a partir da primeira metade do século XVI para a mão de obra nos engenhos de açúcar, num primeiro momento, e posteriormente para a mineração de ouro e outros metais, bem como nas plantações de café no século XVIII, tinham a predisposição necessária à vida nos trópicos, pois importaram para o Brasil os negros de origem maometana, além dos bantos e sudaneses (os de maior quantidade vindos para o Brasil, provenientes da África Ocidental, África Oriental e Sudão), congos, cabindas, mandingos (de origem árabe e tuaregue), bem como da África Meridional e do Golfo da Guiné, de Cacheo e Bissau, das ilhas de Fernando Pó, Príncipe, São Tomé e Ano Bom. Os negros austrais do grupo banto, provenientes da região sul africana, foram instalados principalmente em Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro, já os sudaneses, na Bahia. Para Minas e Região Sul, os de procedência árabe, mestiços da Senegâmbia, Guiné Portuguesa e costas adjacentes, os chamados também de Fulas, Fulafulos ou Fula-puros. Para o Pará e Maranhão, os de Cacheo e Bissau, Angola, São Tomé e Ano Bom.

Os negros trazidos em navios³ e procedentes de tantas regiões, forçados ao trabalho escravo, foram tratados como se nada representassem, no entanto, sua força e habilidade tornaram-se imprescindíveis às diversas atividades de cultivo agrícola, pastoril, na mineração do ouro, nos serviços da casa-grande.

O negro no Brasil, nas suas relações com a cultura e com o tipo de sociedade que aqui se vem desenvolvendo, deve ser considerado principalmente sob o critério da história social e econômica. Da antropologia cultural. Daí ser impossível – insistamos neste ponto – separá-lo da condição degradante de escravos, dentro do qual abafaram-se neles muitas das suas melhores tendências criadoras e normais para acentuarem-se as outras, artificiais e até mórbidas (FREYRE, 2001, p.377).

Cabe lembrar, a esta altura, que os negros trazidos para o Brasil se originavam principalmente da Nigéria, Angola (África Ocidental) e África do Sul. Upjohn (1997) apresenta as três grandes áreas culturais e artísticas do continente africano: uma cultura sudanesa, uma cultura guineense e uma cultura congoleza, destacando que esta era uma “região particularmente afortunada, uma vez que ali se sucederam civilizações em série, cada uma delas geradora duma arte original” (UPJOHN, 1997, p.11). Segundo esse autor, aos povos do Sudão devem-se esculturas de caráter simplificado que tendem para o geometrismo; já ao longo da costa do Golfo da Guiné, a arte inspira-se na vida e ali esculpam-se máscaras e figuras humanas nas quais se evidenciavam particularidades como penteados e tatuagens; as máscaras das tribos do sudoeste têm expressão muito dramática e as artes do Daomé estão relacionadas à vida cotidiana e à religião; na região do Congo é intensa a produção artística em madeira. Outro historiador, J. A. Malduit (1967), indica que os boxamanes, povos da África do Sul, África Central e Angola, e do deserto de Kalahari, bem como os axantes, grupos da região de Gana e Oeste da Costa do Marfim, são os

³ Nos navios negreiros ou *tumbeiros*, acumulavam-se centenas de escravos, dos quais uma terça parte sucumbia antes de atingir o porto de desembarque. Amontoados em porões, acorrentados uns aos outros, o índice de mortalidade não podia deixar de ser elevado. Um negro encontrado morto era retirado para ser lançado ao mar pelos tripulantes do sinistro barco. A travessia da África ao Brasil durava uma média de dois a três meses (MATHIAS, 19-- , p.69).

grandes artistas e artesãos africanos, que dominavam o trabalho com o ferro e outros metais, além do processo de fundição⁴.

Justamente o estudo de nossa herança negra nos reporta a essas origens no continente africano, que não podemos desconsiderar, pois, além da arte, há o aspecto religioso e de rituais expressivos a ela associada. Parece, portanto, que apesar de todas as restrições à sua religião, arte, música e dança, e pelos sofrimentos causados pela escravidão aos negros, sua essência artística manteve-se, isto é, o grande talento escultórico e das artes em geral dos negros africanos trazidos para o Brasil não se perdeu, bem como sua capacidade técnica para o exercício de vários ofícios, seja por sua própria formação, seja por que o trabalho escravo incluía atividades especializadas em muitos segmentos, incluindo-se a joalheria e muitos artefatos de adorno. Segundo Freyre (2001), os negros de diversas origens importaram seus objetos de culto e de uso pessoal, o que lhes garantiu, de certo modo, pontos de contato com suas origens, como por exemplo, os negros maometanos e os do reino de Ioruba.

Podemos também perceber nos relatos de Conduru (2009), a religião como fator que permitiu aos negros manter de algum modo o contato com suas raízes, sendo a religião africana praticada no Brasil um exemplo vivo disso, vista até os dias de hoje, sobretudo na Bahia, pois ali os africanos estiveram em maior quantidade e sua identidade social seja como grupo, como crença, como expressão corporal, foi facilitada pelo clima e pelo início da colonização naquela região e regiões vizinhas. Porém é notável sua forte permanência em outras regiões do Brasil, desde o Maranhão ao Rio Grande do Sul, em Minas Gerais e Rio de Janeiro, segundo Freyre (2001).

⁴ Segundo Drury (1991), o maior passo técnico dado pela humanidade foi o conhecimento de que o calor podia ser usado para fundir metais e fazê-los maleáveis para transformá-los em ferramentas, vasilhas e ornamentos. Uma vez esquentado, esse metal podia ser cortado, moldado, esticado e nele podia ser realizado o martelado e cinzelado – técnicas que têm sido usadas por artesãos e ourives há milênios. O seguinte avanço foi o descobrimento de que o fogo podia fundir metais para formar um liga com novas propriedades. O cobre, o primeiro dos metais a ser usado para isso, é relativamente frágil, mas uma vez fundido com estanho, se consegue o bronze – uma liga que pode ser três vezes mais dura e resistente que o cobre. Também o ouro e a prata, considerados de alto valor por sua cor, maleabilidade e ductibilidade, eram fundidos para obter uma liga mais resistente para a manufatura e uso, bem como, no caso do ouro, para obter variações de cor.

A religião, sob este prisma, trouxe a possibilidade ao negro de manter sua memória e identidade⁵, seja na prática de seus rituais, na dança e música, seja na fabricação de adornos para o corpo, embora essas práticas tenham sofrido alterações e versões novas influenciadas pela cultura portuguesa e pelo catolicismo. Segundo Roberto Conduru (2009), sim, isto realmente ocorreu, pois, as religiões afrodescendentes no Brasil têm destacado papel na constituição da problemática afro-brasileira, e se constitui no elo mais forte com as origens culturais do Continente Africano.

De fato, a deportação, o sofrimento, a dor, a violência, o serviço escravo, geraram atitudes de notória verificação histórica de resistência, de luta por uma identidade própria. A isso podemos relacionar o uso de linguagens estéticas que se tornaram, com o tempo, particulares da arte afro-brasileira, tais como a joalheria, a escultura, as artes sacras e os rituais religiosos.

O mercado de escravos, dentro do quadro do tráfico interno, foi intensificado a partir da proibição do tráfico Atlântico, em 1850, durando até o ano da abolição da escravatura no Brasil. “Os escravos africanos chegaram para substituir, maciça e continuamente, a mão-de-obra indígena nas lavouras de cana-de-açúcar do nordeste e posteriormente na mineração de ouro e pedras preciosas, além do trabalho na agropecuária do sudeste”, descreve Camila Carolina Flausino (2006). Segundo essa autora, o mercado de escravos possuía uma natureza seletiva por excelência: havia a preferência por escravos adultos do sexo masculino, na faixa etária de 10 a 39 anos de idade, e seus preços mudavam a cada época, podendo chegar a 152 libras, na década de 1870. Desse modo, quando os proprietários recorriam ao mercado de negros, havia preferência por homens adultos mais resistentes e prontos para trabalhar, em detrimento das mulheres e crianças, que por sua

⁵ A partir do pensamento de Michael Pollak, selecionamos esta citação para esclarecer o assunto acerca de identidade e memória para o contexto deste artigo: se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p.5).

vez tinham em média valores 30% menores que os cobrados para as vendas dos negros homens.

A aquisição de escravos era registrada como propriedade, fazendo parte dos bens da família e de seu inventário. Os negociantes de escravos acumulavam verdadeiras fortunas, diversificando seus investimentos e muitas vezes ocupando cargos públicos. Sua atuação dependia de algumas características fundamentais, tais como ser de pele branca, ter prestígio familiar, ocupação de postos administrativos, acesso à escolaridade e fortuna (FLAUSINO, 2006). Os escravos, por sua vez, chegavam dos navios, trazidos do continente africano, em extrema debilidade, e ficavam até oito dias esperando para saírem em terra, para depois serem levados aos estabelecimentos onde seriam negociados. Neste tempo de aproximadamente uma semana, recebiam a visita e inspeção de pessoas encarregadas da saúde local, a Visita da Saúde, de modo a evitar epidemias e moléstias, pois os escravos chegavam mortos ou com doenças, segundo Honorato (2008).

Nesses estabelecimentos comerciais, os escravos mais debilitados recebiam cuidados alimentares e médicos, o que proporcionava melhora da saúde, e conseqüentemente o seu preço. Essas casas, geralmente de dois pavimentos, eram amplas e espaçosas, sendo o andar térreo usado para assentar os escravos no chão ou em bancos, com grandes aberturas nas paredes que permitiam entrada de ar vindo do mar, minimizando a insalubridade comumente associada a esses espaços. Ali os escravos eram diferenciados pela cor dos pedaços de pano ou sarja que usavam, ou pela forma do chumaço de cabelo em suas cabeças. O ambiente de vendas, em geral silencioso, por vezes transformava-se em sala de baile, com os negros tocando e cantando os ritmos de sua terra natal, ou em volta de pequenas fogueiras no chão, outros mantinham suas conversas e histórias. E com a chegada e definição de seus novos patrões, se deixam levar pela alegria de finalmente saírem daquele lugar, na esperança de uma vida melhor na casa de seu senhor (HONORATO, 2008).

RUGENDAS E A DIMENSÃO ESTÉTICA DE SUA OBRA – ANÁLISE FORMAL - DISCURSIVA

Segundo fontes da Biblioteca Nacional (2000), Johan Moritz Rugendas nasceu em Augsburg, Alemanha, em 1802, vindo a falecer em Weilheim, Alemanha, em 1858. Pintor, desenhista e gravador, Rugendas pertencia à sétima geração de uma família de desenhistas, gravadores e impressores. Incentivado pelos relatos de viagem de naturalistas, veio para o Brasil em 1821, como desenhista documentarista da Expedição Langsdorff. Rugendas chegou ao Rio de Janeiro em 1822, ainda muito jovem, com apenas 20 anos, encontrando o país em plena efervescência política⁶ durante o processo de independência do Brasil do reino de Portugal.

A litografia (de *lithos*, “pedra” e *graphein*, “escrever”) é uma das técnicas utilizadas por Rugendas em suas viagens pelo Brasil, além da pintura a óleo e das aquarelas. Esta técnica é um método de impressão a partir de uma imagem desenhada sobre uma base, em geral calcário, conhecida como “pedra litográfica”. Após o desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta, etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água para que se fixem as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é feita por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel.

Rugendas conseguiu grande bagagem cultural e técnica através de suas viagens, bem como de pesquisas e estudos. O período em que viveu, e durante o qual pôde estudar em lugares diversos, permitiu-lhe a familiarização com grandes artistas da época, bem como com os

⁶ O Rio de Janeiro atravessava uma fase agitada pelos acontecimentos políticos. O Príncipe Regente, D. Pedro I, ia afastando-se rapidamente da obediência às ordens vindas de Portugal. Em 9 de Janeiro de 1822 dera-se o episódio do *Fico*, primeiro passo para a independência. A separação inevitável culminaria com a jornada de 7 de Setembro desse ano. Fundava-se na América um império e caberia a uma princesa austríaca tornar-se a nossa primeira imperatriz, D. Leopoldina de Habsburgo. Rugendas foi testemunha de tudo isso enquanto aguardava no Rio a conclusão dos preparativos para a grande expedição. Langsdorff, contudo, absorvido pela complicada situação política e radicado como fazendeiro na raiz da serra da Estrela, distrito de Inhomirim, onde comprara ao Sargento –Mor Manuel Joaquim de Oliveira Malta, em 28 de Setembro de 1816, a fazenda denominada Mandioca, aguardava o desenrolar dos acontecimentos e a sua condição particular de diplomata não lhe permitiam afastar-se do posto enquanto não se definisse com clareza a situação do novo império (MATHIAS, 19-- , p.10).

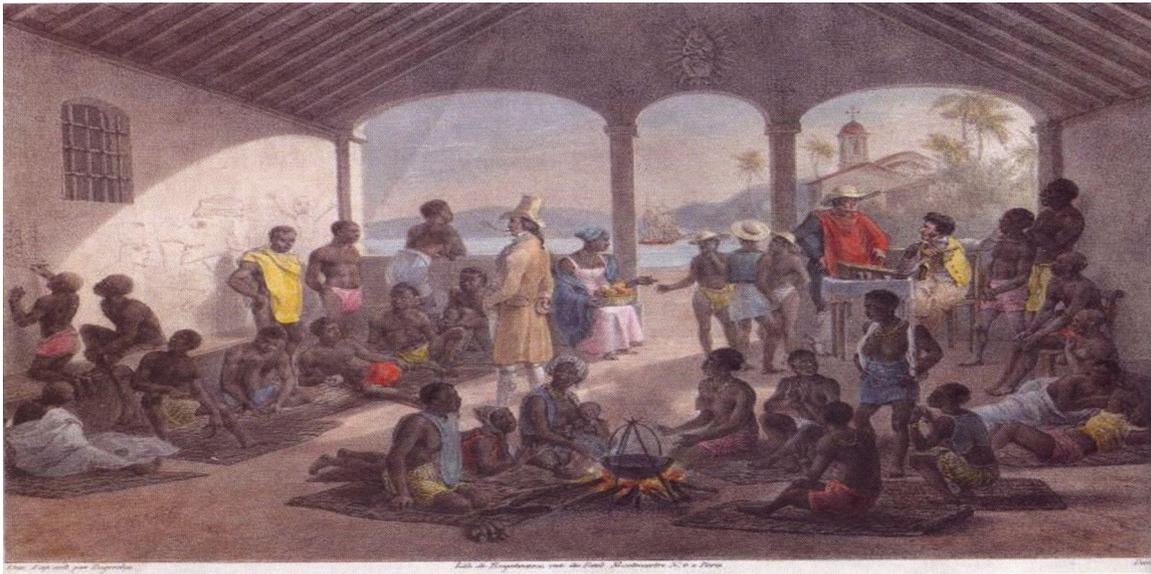
ideais dos oitocentos, caracteristicamente românticos⁷, que se originaram no seu país natal. Na Figura 1, temos uma litografia desse desenhista de traço romântico realizada em 1935, após excursionar por toda a América do Sul.

No *Mercado de Escravos*, observamos cor forte em vestimentas, criando sensação da intensidade de um dia claro e ensolarado, provocada por cores como vermelhos, amarelos e azuis, e ainda para evidenciar os diversos grupos representados em pontos do quadro, enquanto no restante da obra a tonalidade das cores é suave. Esses grupos parecem evidenciar uma situação comum nos processos da escravidão, que, conforme comenta Conduru (2009), consistia em manter sistematicamente embaralhados os cativos provenientes de várias regiões africanas de modo a dificultar a comunicação entre eles, e conseqüentemente, evitar a formação de insurreições e revoltas. De fato, seguindo o raciocínio desse mesmo autor, os espaços de convivência dos negros escravizados na África e na América, tais como os navios negreiros, senzalas e os entrepostos de comércio, faz pensar nesses lugares como misturas de dialetos, línguas e valores culturais variados. Então, provavelmente, os poucos que se encontravam falando a mesma língua, se agrupavam.

Há, porém, uma luz que ilumina uma parte dessa cena, com a entrada do sol no ambiente de largas aberturas externas, ilustrando uma situação sob a visão romântica do mundo oitocentista, na qual é o sujeito, suas paixões e os seus traços de personalidade que comandam a criação artística, pois nessa cena há um negro que desenha na parede.

⁷ Menos que um estilo ou escola, o romantismo faz referência a uma visão de mundo mais ampla que se dissemina por toda a Europa, entre meados do século XVIII até fins do século XIX, fruto das aspirações acerca do Novo Mundo como paraíso terreno. No Brasil, o romantismo tem raízes no movimento de independência de 1822 e reverbera pela produção artística de modo geral, assumindo contornos diversos das diferentes artes e nos vários artistas. O romantismo é sistematizado historicamente e criticamente pelo grupo reunido em torno dos irmãos Schlegel na Alemanha. A partir de 1897, ao qual se ligam: Novalis, Tieck, Schelling e muitos outros. A filosofia de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) está na base das formulações românticas alemãs da exaltação da natureza, da simplicidade da criação, da nostalgia do primitivo e do culto do gênio original (ITAÚ CULTURAL, online. Verbetes Romantismo).

Figura 1: Mercado de Escravos



Johann Moritz Rugendas - Litografia (colorida à mão), medindo 35,5 x 51,3cm - 1835.

Fonte: CONDURU, 2009.

Observamos na imagem da Figura 1, o quadro do cotidiano dos negros escravizados no Brasil. Uma luz natural ilumina a imagem do negro que desenha na parede. Teria o autor dessa litografia desejado referenciar a expressão artística inconstante neste negro que parece mostrar nos seus desenhos as figuras de origem escultórica, talento de muitos negros provenientes do continente africano, bem como traços que lembram as máscaras que seus ancestrais faziam em madeira, latão e ferro? Ou seriam as figuras dos líderes de suas tribos distantes? Poderiam ser justamente o oposto, os algozes que os tornaram cativos? E o desenho de um homem de braços para o alto, o que significa ou representa? Há também um desenho inacabado – seriam caravelas, seriam os navios negreiros, seriam as florestas? São questões suscitadas pela observação da obra, mas que têm suas respostas inalcançáveis pela ausência de registros do artista.

Podemos refletir, no entanto, que através do olhar do artista, descortinamos a essência imaginativa e criativa que faz parte de todo o ser humano em busca de si mesmo e de seu ponto de maior força. Sem ela, nada do que conhecemos hoje existiria, pois nela está a preservação da humanidade.

Neste ponto, a obra do artista e cientista Antônio Meneghetti (1996) nos lembra que a arte revela o ser humano tal como ele é, que pode fazer encontrar em si mesmo e nos outros aquela alma pronta para fazer crescer a arte de viver, ultrapassando os próprios limites e as circunstâncias. Para esse autor, “o homem, como realidade metafísica do ser, torna-se realidade existencial” (MENEGETTI, 1996, p.92), e o artista nasce através de infinitas coisas que lhe dão um modo de expressão e direção impossível de não cumprir, pois a partir do momento que existe, o homem é necessitado a realizar o seu projeto, o seu dom, o seu talento, expandindo-se a partir da liberdade da sua alma.

De fato, no imenso panorama da vida, podem acontecer infinitos modos de existir. O importante é encontrar o centro de si mesmo para seguir adiante e encontrar sempre, a cada momento, o impulso para a vida. Segundo Meneghetti (1996) a arte que dá essa dignidade ao nosso ser inteligente é arte pura, é vibração criativa que reflete incomensurável beleza.

A NECESSIDADE DA ARTE – INTERPRETAÇÃO / REINTERPRETAÇÃO

Diante das reflexões realizadas nos tópicos anteriores, verificamos que o artista é um ser humano em seu desejo irresistível de desenhar, de vivenciar a experiência artística, e o faz em grandes dimensões, ocupando uma parede para contar sua história, sem sofrer restrição por parte dos presentes.

Ainda que a situação não seja de todo verossímil, já que as imagens desenhadas no muro não condizem com os modos de representar dos africanos trazidos ao Brasil, Rugendas sugere a preservação da humanidade em meio à situação ignóbil, além de revelar a cultura artística – não só a criação, mas também a fruição estética – como uma prática dos negros escravizados. Ficcional que seja, a imagem indica um feito excepcional: durante a escravidão, quando a representação dos africanos e afro-descendentes era restrita, e por vezes proibida, um cativo se vale das artes plásticas como meio de autorrepresentação (CONDURU, 2009, p. 49).

Conduru (2009) expõe esses comentários, de modo a aprofundar a questão da representação do negro no Brasil desde o período colonial até os dias de hoje, sendo que,

na época da escravidão, essa representação⁸ era particularmente influenciada pelas ordens portuguesas, que, segundo ele, estão simbolizadas pela igreja e pela virgem com o menino sobre o arco da entrada do ambiente dessa litografia. Rugendas, por sua vez, mostra a arte como um imperativo que, mesmo em adversas circunstâncias, se faz presente.

Ao observarmos o quadro de Rugendas, vemos que alguns contemplam o negro que desenha com expressões curiosas e extasiadas, e na mureta um negro se perde em pensamentos enquanto observa a paisagem: será que sente saudade de sua terra, imaginando a possibilidade de uma vida livre e mais próxima de seus sonhos de felicidade? Teria ele se colocado a pensar depois de ver os desenhos na parede? Planejaria uma fuga, como sugere Conduru (2009)? Ou simplesmente se deixa levar pela contemplação da beleza do lugar que é também inspirador ao autor que compôs a cena?

O imaginário⁹ que Rugendas transpõe para o quadro mostra competência técnico artística que Carlos Reis (2003) denomina como a dimensão estética, isto é, aquela intenção de cultivar ou aperfeiçoar de forma variada e criativa um tema proposto. Rugendas mostra a arquitetura da época, a paisagem marítima e de montanhas, os coqueiros compondo o espaço dessa história numa paisagem típica do litoral brasileiro e das aspirações do *paraíso terreno* do novo mundo. Essa litografia mostra seres humanos malvestidos e descalços, esperando uma ordem, um movimento do capataz ou administrador, que está vestindo uma espécie de uniforme, e parece ser a figura central no enquadramento do papel e representa a segurança do local, observa com atenção o desenhista. Assim, o personagem principal

⁸ Delinear a especificidade dessa contribuição artística é difícil, pois além da imposição de formas europeias, a diversidade étnica e cultural dos africanos escravizados no Brasil não recomenda supor a existência de uma única e coesa maneira africana de sentir, pensar, agir. O que se agrava se forem lembrados os procedimentos adotados na transposição dos mesmos ao Brasil e as dramáticas condições da diáspora africana (CONDURU, 2009, p. 14).

⁹ Do imaginário e do processo de construção da realidade, nasce o sentido da vida e da arte, e de suas linguagens se pode colher o modo cultural de uma nação ou de um período histórico. Na visão de Durand, temos que: A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra indireta, quanto, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se em “carne e osso” à sensibilidade, como por exemplo, na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos elétrons em torno do núcleo atômico ou na representação da morte. Em todos estes casos de consciência indireta, o objeto ausente é re-presentado na consciência por uma da morte. Em todos estes casos de consciência indireta, o objeto ausente é re-presentado na consciência por uma imagem, no sentido muito lato do termo (DURAND, 1964, p. 5).

dessa obra é o que cria, situação provocada pelo autor que faz com que de vários pontos da composição aconteça esta indicação, através do olhar de muitos e da luz que ilumina e projeta a cena principal neste ponto descentralizado do papel. Essa dimensão estética de uma criação pode ser conferida por essas várias características comentadas, mostrando seu valor e tornando-a diferente de um simples registro da escravidão.

A essa composição do quadro e aos diversos aspectos que fazem parecer viva aquela cena de *Mercado de Escravos*, podemos refletir em outras questões colocadas por Carlos Reis (2003). Segundo esse autor, o papel do leitor na construção de sentidos do texto, e a necessária contextualização histórica, cultural e ideológica, formam o ponto principal para que uma obra seja entendida, de modo completo, em toda a riqueza proposta e construída através do processo criativo. A sugestão do título em contraponto ou em consonância com o texto, a data em que foi feito, o estilo e a escolha de palavras dão as “pistas” para o leitor descortinar o sentido do texto e perceber nuances de significados que, à primeira leitura, poderiam passar despercebidos.

Na obra, observamos um contraponto entre título e desenho, pois o artista, poeticamente e de modo romântico, próprio ao estilo de sua época, faz parecer menos dolorosa a posição dos escravos, seja pelo uso que faz da tonalidade das cores, seja pelo modo como organiza os pequenos grupos de pessoas no quadro, seu tipo físico e posições dos corpos. Mesmo que idealizada, esta cena mostra um dado real, pois exhibe a arte como parte da vida e como recurso de autopreservação.

O processo criativo do negro que desenha na parede parece ser ali demonstrado também como aquela espontaneidade artística típica de raízes românticas, aquele “acto sincero e não calculado, dispensando a mediação de outras tentativas que não sejam as desse acto primigênio e irresistível” (REIS, 2003, p. 109). A este fim discute Reis (2003) sobre as etapas, ou não, do “acto discursivo”, para refletir sobre a questão da literariedade, isto é, a instância receptiva por parte dos leitores, ou *fruidores*, para usar o termo empregado por Umberto Eco (1971), como a instância decisiva de reconhecimento da obra em sua dimensão estética, que parte da intencional e finalística proposta do criador.

Na imagem observada, podemos pensar na ambiguidade como conceito de indeterminação. Para indeterminação podemos associar, por sua vez, o conceito de abertura estética, de possibilidades interpretativas, que Umberto Eco (1991) denomina de *obra aberta*.

Esse termo também é referenciado no texto de Reis (2003) ao esclarecer que a *obra aberta* não autoriza uma leitura qualquer, mas sim encontrar os caminhos dados pelo autor que se utiliza de diversas ferramentas para expor um tema.

A contextualização é, portanto, essencial à leitura da obra. Essa contextualização pode se dar no âmbito histórico, cultural, ideológico, como já comentado, porém principalmente se dá partindo do próprio texto, da própria obra, com o cunho de encontrar as intenções do autor. Ao observarmos a sugestão do título da litografia *Mercado de Escravos* e a inusitada atividade do homem que desenha podemos pensar em impressões diversas, porém precisas. Assim também na crueldade do tema em dissonância com a cena suave da litografia nos incumbe de uma leitura sobre a época e o modo de vida de escravos e seus senhores, pois segundo Herculano G. Mathias (19-- , p.70), “os mercados de escravos funcionavam, também, como verdadeiros hospitais de convalescentes. Espalhados pelo chão em cima de esteiras os negros eram submetidos a um rigoroso exame pelos entendidos na compra e venda das *peças*.”

Há, então, essa *abertura* possível em *Mercado de Escravos*, pois o gravurista nos provoca a pensar em cada parte da cena: seja a que se passa pela mente de alguns, seja pela posição do corpo de outros ao manter uma conversa, seja por razões dos próprios grupos distribuídos no quadro em suas atividades distintas, e mesmo aquelas que poderiam vir do próprio Rugendas: há o que desenha, há os que esperam, há os que conversam, há os que negociam, há os que descansam e há os que observam o desenhista. E, por trás de tudo, a dura realidade sofrida por todos, pois como comenta o próprio Rugendas (MATHIAS, 19-- , p.70) acerca desses momentos vividos no mercado de escravos, “parentes e companheiros de aldeias muitas vezes tomavam rumos diferentes. Apesar disso, ficavam satisfeitos quando eram comprados e deixavam o nauseabundo mercado.” É interessante, ou no mínimo curioso, a partir desse comentário de Rugendas, observar que uma das figuras desenhadas numa das extremidades da parede parece ser a de um homem de braços abertos

para o alto, como a gritar por socorro ou, num ato de bravura abrir-se para a imensidão de possíveis oportunidades e horizontes dentro de si mesmo.

O autor dessa litografia compõe um quadro cujo tema é dado e sobre o qual podemos encontrar enredos, histórias, vidas humanas em seus dilemas, sofrimentos, afazeres, ou em seus sonhos, e que, a partir da leitura compromissada com sua essência, podemos chegar à riqueza de seu discurso, da beleza que quis representar, muito embora a realidade cruel das circunstâncias da escravidão não lhe passasse despercebida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que foi exposto, podemos concluir que a obra de Johann Moritz Rugendas pode ser analisada a partir das teorias da dimensão estética literária e suas várias características propostas por Carlos Reis, ao transportar para o campo das artes visuais possíveis relações, tais como a análise da composição, o reconhecimento profissional do autor, bem como a recepção da obra e suas propriedades de *abertura* que requerem do *fruidor* a devida contextualização histórica, cultural e ideológica.

Desenhar na pedra assemelha-se a escrever sobre a pedra e, depois da primeira impressão em papel, pode-se ainda retomar detalhes como a cor, feitos com pincel, evocando novos efeitos visuais e semânticos. A obra *Mercado de Escravos* mostra toda a riqueza do tema tratado pelo autor, bem como a virtuosidade artística do gravurista.

Há, nesta obra, sobretudo, um fator particular e encantador, devido ao seu caráter de convite à leitura, de convite a interpretações possíveis e relacionáveis ao período colonial brasileiro, ao registro étnico e à escravidão no Brasil, bem como ao singular particular que prevê uma cena surpreendente e inesperada dentro do contexto, qual seja, o negro que, apesar da terrível situação, utiliza-se das artes visuais para expressar-se e fazer seus desenhos na parede. A expressão artística de um povo fica registrada pelo olhar de Rugendas que, mesmo utilizando-se de padrões de estilo romântico da época, portanto idealizada, mostra um aspecto de alta relevância humana: a arte como um modo de apropriação da vida e da força da alma que não conhece limites, nem lugar, nem circunstância, e que o próprio autor também revela sobre si mesmo em sua ânsia de

descortinar o paraíso terreno do novo mundo, e sobre o Brasil, em suas impressões através de muitas viagens e muitas obras realizadas.

E, por fim, é preciso mencionar que como lembra Thompson (1995), cada intérprete identificará determinados sentidos, os quais provavelmente não serão idênticos, ou seja, a forma simbólica permite inúmeras percepções, a partir das experiências dos analistas.

REFERÊNCIAS

Biblioteca Nacional – Brasil (2000). *500 Anos de Brasil na Biblioteca Nacional*. Organização Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

Conduru, Roberto (2009). *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Arte.

Drury, Elizabeth (1991). *Antigüedades*. Técnicas tradicionales de los maestros artesanos de muebles, vidrio, cerâmica, oro, plata y muchos más. Barcelona: Ediciones Folio SA.

Durand, Gilbert (1964). *A Imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70.

Flausino, Camila Carolina. *Negócios da Escravidão: Tráfico interno de escravos em Mariana, 1850-1886*. Dissertação de Mestrado em História. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

Acesso em 13/Outubro/2014. Disponível em

<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2009/12/Camila-CarolinaFlausino.pdf>

Eco, Umberto (1991). *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.

Freyre, Gilberto (2001). *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record.

Honorato, Cláudio de Paula. *Valongo: O mercado de Escravos no Rio de Janeiro, 1758-831*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: UFF, 2008. Acesso em 13/Outubro2014. Disponível em:

http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert2008_HONORATO_Claudio_de_Paula-S.pdf

Itaúcultural. *Rugendas*. Disponível em: www.itaucultural.org.br /Acesso em 11/12/13.

Itaúcultural L. *Romantismo*. Disponível em: www.itaucultural.org.br /Acesso em 16/12/13.

Mauduit, J. A. (19--). *Quarenta mil anos de arte moderna*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964.

Mathias, Herculano Gomes. *Rugendas: a viagem pitoresca através do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

Meneghetti, Antônio (1996). *O em si da arte e da criatividade*. Porto Alegre: Psicológica Editrice do Brasil.

Pollak, Michael (1992). *Memória, Esquecimento e silêncio*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10.

Reis, Carlos (2000). *O Conhecimento da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUC, 2003.

Thompson, John B. (1995). *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes.

Upjohn, Everard M. (1997). *História Mundial da Arte*. Volume 6: Artes Primitivas e Arte Moderna. Lisboa: Bertrand.