

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011



Imaginação escultórica e identidade étnica no século XIX: *O Negro Horácio*, de Louis Rochet, entre a França e o Brasil¹

Paulo Knauss

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

Louis Rochet e os índios do Brasil

Louis Rochet foi um conhecido escultor francês do século XIX, 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 eqüestre de D. Pedro I, imperador do Brasil. Até hoje, 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 ganhava lugar de destaque em praça pública, na capital do Império do Brasil.

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

¹ Versão preliminar deste trabalho foi apresentada no Simpósio Nacional de História, promovido pela Associação Nacional de História (ANPUH) e realizado na Universidade de São Paulo, em julho de 2011.

realização no Brasil, mesmo não sendo vencedor, Louis Rochet recebeu a encomenda da obra para realizar na França o projeto vencedor. 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 da estátua; 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.²

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.³ A segunda escultura pública completava a narrativa proposta pela primeira, expondo uma certa leitura da história da afirmação do estado

² KNAUSS, Paulo . Projeto premiado: a estátua equestre de D. Pedro I no desenho de Maximiano Mafrá. In: Marize Malta. (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.

³ 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*, v. 171, p. 279-289, 2010.

nacional no Brasil. Acrescenta-se à obra de Rochet no Brasil, ainda, uma estátua da imperatriz Teresa Cristina entregue também em 1872.

Ainda que a criação da estátua eqüestre 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”.⁴ Em 1856, durante sua estada no Rio de Janeiro, o escultor francês se dedicou a preparar estudos para sua criação artística. Desses estudos restaram até os dias de hoje 12 bustos em gesso colorido de índios do Brasil, existentes ainda hoje no Museu do Homem, em Paris. Essas imagens de estudo, certamente, serviram para o desenvolvimento dos rostos das personagens alegóricas do pedestal da estátua eqüestre de D. Pedro I.

Os indígenas do pedestal da estátua eqüestre são um marco na iconografia nacional. É no contexto do Segundo Reinado que se afirma a promoção do indianismo no campo da cultura do Brasil. Do ponto de vista da escultura, Louis Rochet foi pioneiro. Mais tarde seria seguido pela criação escultórica de Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Rodolfo Bernardelli. Ainda que a imagem alegórica dos índios fosse usada desde o período colonial para identificar a terra do Brasil, é na segunda metade do século XIX que as artes plásticas vão participar do movimento de promoção do índio como

⁴ 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.

ícone do Império do 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 integra o repertório do universo cultural do romantismo no século XIX brasileiro. A comparação, porém, evidencia diferenças marcantes da escultura desses artistas. Na obra de Rochet, os corpos das estátuas indígenas do pedestal da obra de 1862 estão em posição expressiva, reforçada por rostos que se comunicam com o expectador da obra. Os bustos de estudo, serviram à concepção das imagens indígenas em bronze do pedestal da estátua equestre, salientando o estudo das marcas étnicas que 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. Enquanto o rosto e os elementos da indumentária distinguem as figuras indígenas, o corpo não tem um tratamento que particulariza 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.⁵

⁵ *Catalogue des Sculptures...* de M. Louis Rochet..., par Horsin Déon.... Paris, 1878.

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.⁶ Ao contrário da escultura de Rochet, o rosto do 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 Bernadelli também é valorizada, mesmo que de outro modo que na obra de

6 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. Acesso em: 20/05/2010.

Louis Rochet. Importa sublinhar que a exploração da figura indígena na escultura do século XIX no Brasil apresentou diferentes tratamentos da representação étnica.⁷

O Negro Horácio: a escultura que não estava programada

Enquanto esteve no Brasil, Louis Rochet preparou uma outra escultura pouco conhecida e que merece uma distinção especial pela sua excepcionalidade. Trata-se do busto de um negro, classificada no Museu do Homem, na cidade de Paris, França, onde se encontra atualmente, como *buste de Brésilien*, ou busto de brasileiro. A obra em bronze é assinada por L. Rochet e datada de 1856.

Entre itens diversos e inúmeras peças de arte, é no catálogo da coleção Louis Rochet, exibida e posta a venda, na cidade de Paris, em 1878, que, no lote de mármore e bronzes, encontra-se indicado o busto chamado *Le Nègre Horace*, ou *O Negro Horácio*. Em seguida, o catálogo lista também o modelo em gesso do mesmo busto.⁸

No *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, publicado em 1869, encontra-se a notícia de que o irmão do escultor, Charles Rochet teria doado a essa sociedade científica a imagem de um negro em gesso. A respeito dessa peça, pode-se levantar a hipótese de que se tratava do mesmo modelo em gesso mencionado no catálogo de

⁷ 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*, n. 8. p.63-71. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>. Acesso em: 20/06/2010.

⁸ *Catalogue des Sculptures...* de M. Louis Rochet..., par Horsin Déon.... Paris, 1878.

1878. De todo modo, nessa referência da Sociedade de Antropologia de Paris consta que Charles Rochet teria informado que o modelo fora concebido por seu irmão Louis Rochet, durante sua estada no Rio de Janeiro em 1856. Trata-se do ano em que esteve no Brasil para realizar estudos e acertar as condições de seu contrato para realizar a estátua eqüestre de D. Pedro I. Além disso, a mesma anotação registrava o fato de que se tratava da imagem de escravo e cozinheiro de negociantes franceses, com a idade de 40 anos, que se chamava Horácio. Nascido na região de Cassange, dita na época da Guiné e que corresponde hoje à território angolano, Horácio havia sido comprado aos 5 anos pelo Sr. Desmarais. Assim, se Horácio tinha 40 anos em 1856, pode-se considerar que havia nascido em 1816 e que em 1821 foi comprado como escravo. Não se pode precisar quando teria vindo ao Brasil.⁹

É interessante notar como a figura é descrita no referido texto, chamando atenção para o interesse pela análise das características físicas do rosto apresentado em escultura. Segundo a referência, a figura representada possuía orelhas pequenas e uma boca de lábios carnudos que concorria com o nariz, característica que não é atribuída a uma espécie de hipertrofia muscular ou a marca de prógnato. Além disso, indica-se que o cabelo tinha a característica comum de negros, enquanto a barbicha de pelos lisos se assemelhava a dos europeus. Finalmente, o registro avalia: “As características que ele

⁹ *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, ser. 2, t. 4, fasc. 1-4, 1869. acesso : <http://gallica.fr>. Acesso e 14/05/2008.

tem se pode atribuir tanto a características individuais como a características de raça”.¹⁰

Por meio de sua obra escultórica, percebe-se que Louis Rochet, assim como outros viajantes estrangeiros do século XIX, teve seu interesse despertado pela diversidade étnica da sociedade local, desenvolvendo as primeiras esculturas em bronze de índios e de um escravo negro do Brasil. Com estas imagens, o escultor se integrava numa tendência artística europeia da época que caracterizava a escultura etnográfica que reunia o gosto pela ciência e o gosto pelas artes.

Diante da escultura de *O Negro Horácio*, do bom tratamento da peça em bronze e da beleza plástica da figura, chama atenção a força do olhar da figura humana. Cabe ressaltar que, no catálogo da coleção, o busto é caracterizado como “estudo antropológico executado no Rio de Janeiro”. Desse modo, destaca-se sua característica de obra de estudo de antropologia e não para a criação artística. Em seguida, porém, registra-se que a peça foi exposta, em Paris, no salão de 1857, o que confirma sua marca artística. Há assim, em torno da figura de Horácio, uma combinação entre estudo científico e gosto plástico, entre antropologia e arte.

Antropologia e Arte

Charles Rochet, o irmão de Louis Rochet, discutiu a relação entre antropologia e arte em comunicação

¹⁰ *Idem*. [Tradução do autor.]

realizada na seção de 21 de fevereiro de 1895 da Sociedade de Antropologia de Paris. Ainda que admitisse que há uma diferença entre o ponto de vista da ciência e da arte, Charles não acreditava numa barreira absoluta. Nesse sentido, compara o homem natural que deve ser estudado pela ciência com a estátua em praça pública que deve ser vista de todos os ângulos. Assim, salienta que um dos aspectos que deve ser relacionado com as artes é a abordagem física e exterior do homem, vivo e animado, a perfeição humana e sua relação com a beleza da forma. Portanto, Charles Rochet estabelecia um elo entre a pesquisa antropométrica e a pesquisa plástica a partir da forma corporal.

Ao apresentar seu ponto de vista, o autor faz referência a dois trabalhos seus anteriores. O primeiro foi apresentado em 1875 na mesma sociedade científica de antropologia parisiense e o outro, da mesma época, teria sido apresentado na Academia de Belas Arte. Ambos tratam da geometria e das leis de proporção das formas do corpo humano e o seu emprego pelos artistas gregos e se constituíram na base de seu livro *Le prototype humain*, publicado em francês e inglês. O que interessa sublinhar é que Charles Rochet, a partir desse tipo fundamental, acreditava ser possível constituir uma base de comparação entre os diversos indivíduos, povos e raças, que poderiam ser definidos como variantes. Em sua exposição, observa-se a importância que o estudo de cabeças tinha para suas pesquisas de forma, o que tem correspondência com os bustos de índios que Louis Rochet fez no Brasil.

Pela experiência do escultor francês no Brasil, pode-se considerar que seu método de pesquisa das formas de figuras humanas, em sintonia com as idéias do irmão, também passava pelo estudo de cabeças e faces, tal como se verifica na coleção de bustos de índios que foram feitos pelo escultor francês para conceber as alegorias do pedestal da estátua eqüestre de D. Pedro I.

Apesar de antigo membro da sociedade científica, Charles Rochet também era um artista escultor, assim como seu irmão Louis, o que explica que mesmo no campo da antropologia é o seu compromisso artístico que ressalta de sua argumentação. Nesse sentido, entende-se que seu trabalho não se caracteriza apenas como obra científica, propriamente dita. Essa característica de seu estudo foi ressaltada pelo Sr. Sanson, membro da Sociedade de Antropologia de Paris, que ao se manifestar sobre o trabalho de Charles Rochet salientou que não havia intenção em fazer ciência antropológica no seu estudo, pois, claramente, tratava-se de um artista. Contudo, nas suas considerações, ressaltou que a influência do trabalho de Rochet no campo científico não era desprezível, pois havia dado sua contribuição no desenvolvimento de seus estudos sobre as raças ao insistir na necessidade de não concentrar o levantamento de dados apenas nas medidas encefálicas, mas igualmente na classificação das formas nasais. Ora, esse debate destaca que, no contexto europeu do século XIX, cientistas e artistas interrogavam as formas corporais e que as observações de ambos os pontos de vista disciplinares tinham uma base de colaboração.

Segundo Edouard Papet, na década de 1840, apesar da invenção da fotografia, constata-se na França uma proliferação da produção de modelos naturais em diferentes ramos da ciência. A exploração das formas volumétricas era motivada pelo estudo taxionômico ou por usos didáticos, o que sobreviveu ao lado da valorização do registro fotográfico. Especialmente, no campo da frenologia, que buscava estabelecer relações de determinação as medidas cranianas e o caráter e a capacidade mental das pessoas, a modelagem natural foi bastante utilizada, aplicando cera ou gesso sobre membros corporais ou faces. Nesse caso, o gosto não conduzia às opções escultóricas, pois, ao contrário, antes o interesse pelo extraordinário ou a aberração se destacavam diante da intenção de caracterizar patologias por meio da exposição das marcas fisionômicas. O outro lado dessa mesma postura levava ao registro em molde do rosto de figuras célebres, mantendo vivas suas feições, tal como nas máscaras mortuárias. Havia, ainda, a modelagem natural produzida no contexto do colonialismo e de expedições científicas. Assim a escultura se integrou na circunavegação de Dumont d'Urville, entre 1837-1840, bem como na expedição comandada por Castelnau na América do Sul, entre 1843 a 1847, da qual se conhece um busto de jovem Cathama (Apinagé) da região de Goiás no Brasil.¹¹ A objetividade escultórica, nesse caso, garantia a exatidão da fisionomia ou da anatomia e permitia traduzir em escultura os tipos étnicos de modo descritivo, garantindo a precisão e a neutralidade científica. Nas

¹¹ O busto faz parte do acervo do Museu do Homem.

galerias de museus, a exposição destes modelos naturais exibiu o alcance da ideologia colonialista europeia.¹²

Os irmãos Rochet para além de seus laços familiares foram colaboradores constantes ao compartilharem o mesmo ofício de escultor, mas igualmente o interesse pela diversidade das culturas e etnias. Certo é que Charles foi membro da Sociedade de Antropologia de Paris e que Louis foi um sinólogo conhecido de seu tempo, autor de uma gramática da língua chinesa de referência para franceses.¹³ Valioso, ainda, é o fato de que fontes de sua pesquisa no Brasil – as estampas de Spix e Martius – e o produto da pesquisa – os bustos de índios – chegaram até nós. O interesse e o engajamento dos dois irmãos no campo da antropologia pode explicar em certa medida por que esses documentos foram guardados. Foi Charles quem preservou e divulgou o acervo do irmão após a sua morte. Isso contrasta com as poucas fontes que temos sobre o processo de criação da imagem do imperador D. Pedro I e que pesquisas Louis Rochet teria realizado para conceber a figura imperial.

Contudo, o busto de Horácio não estava no programa de trabalho de Louis Rochet no Brasil. A obra foi resultado de seu interesse pessoal. A escravidão deve ter chamado a atenção do viajante escultor. Mas certamente o tipo físico característico de Horácio deve ter sido outro ponto de interesse de Rochet e que combinava com seus estudos

¹² PAPET, Edouard. Le moulage sur nature au service de la science. IN: *À fleur de peau: le moulage sur nature au XIXe. Siècle*. Paris, Réunions des Musées de France, 2001.

¹³ Para uma caracterização biográfica de Louis Rochet, veja-se: ROCHET, André. *Louis Rochet, sculpteur et sinologue*. Ed. André Bonne, 1978.

de antropologia. Por meio da gramática que elaborou, o escultor francês demonstrou seus conhecimentos sobre a Ásia; por meio dos bustos dos índios do Brasil, apresentou sua pesquisa sobre os povos originários da América; e por meio do busto de Horácio, o escultor dava sua contribuição para o estudo dos tipos físicos da África negra. A diversidade cultural se constituía num programa para suas pesquisas intelectuais e motivava sua criação e artística.

Escultura etnográfica

Chama atenção o fato de que o busto de Horácio circulou na França e que até hoje não tenha despertado muito interesse do ponto de vista brasileiro. Trata-se de uma peça ímpar pelo aspecto artístico, pois se distingue pela qualidade de obra exposta em salão europeu. Por outro lado, o busto é especial do ponto de vista simbólico, pois, trata-se da imagem de um escravo do Brasil em escultura, cuja biografia é parcialmente conhecida, o que se distingue de outras imagens alegóricas.

As origens da representação da negritude nas artes do Brasil, com frequência, estão associadas ao retrato do *Marinheiro Simão*, de autoria de José Correia Lima, de 1853. O busto de Horácio é basicamente da mesma época. A origem africana – o primeiro de Cabo Verde e o segundo de região angolana – reúne os dois personagens. Porém, enquanto o rosto do marinheiro ganhou notoriedade no seu tempo e não se tratava de um escravo, Horácio era um tipo social comum definido pela ordem social vigente escravista,

fazendo com que sua a individualidade de seu rosto tenha ganhado destaque especial na sociedade. A história do busto acompanha assim uma tendência geral, pois não se pode dizer que na escultura brasileira a imagem do negro tenha se afirmado como tema recorrente. Na pintura, a situação era um pouco distinta, pois a figura de negros surge em diferentes criações completando cenas e ganha destaque, especialmente, a partir da década de 1880, no contexto do abolicionismo.¹⁴ Mesmo nesse caso, o sentido genérico da alegoria predominou na composição pictórica e não se pode dizer que a representação do negro escravo com rosto e nome tenha se afirmado, como no exemplo do busto criado por Louis Rochet.¹⁵

A Lei do Ventre Livre de 1870 criou, igualmente, a oportunidade para tratar a imagem de negros do ponto de vista da escultura. Nos dias de hoje, a mais conhecida dessas peças escultóricas é o modelo em gesso pintado, de 171 cm de altura e 13 cm de largura, assinada por A. D. Brassae, exposto no circuito de exposição do Museu Histórico Nacional, que consta teria sido projeto do movimento abolicionista. Sob a mesma inspiração do Ventre Livre, Chaves Pinheiro criou o grupo alegórico *A emancipação do elemento servil*, de 1875, descrita por Moreira de Azevedo.¹⁶

¹⁴ Veja-se: LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>. Acesso em: 20/06/2010.

¹⁵ Para uma caracterização do quadro *Retrato do intrépido Marinheiro Simão*, de Jose Correia Lima, veja-se capítulo específico em: CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro, Record, 2008.

¹⁶ Sobre a obra de Chaves Pinheiro, veja-se: ALFREDO, Fátima. Francisco Chaves Pinheiro e sua contribuição à imaginária carioca oitocentista. *19&20*. http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp_fa.htm. Acesso em 20/06/2010.

Nesses casos, o que se caracteriza é uma versão inspirada pelo romantismo social, propício à alegorização de temas políticos, tal como na pintura da mesma época. Com sentido semelhante, em 1875, instala-se a imagem *A Negra*, obra de ferro fundido Val d'Osne, de autoria do escultor francês Mathurin Moreau, no edifício da escola N. Sra. da Saúde, inaugurada pelo imperador na freguesia de mesmo nome, conhecida como centro da comunidade de negros na cidade do Rio de Janeiro.¹⁷ Nestes exemplos, é a generalidade da alegoria que se enfatiza. Esse sentido, certamente perdurou na escultura no tratamento do negro no contexto histórico da escravidão e atravessou os tempos. Décadas depois da Abolição da escravidão, em 1922, Flexa Ribeiro, em artigo sobre as belas artes na exposição do centenário, publicado em *O País*, faz referência à peça *Escrava*, de Antonino de Mattos, que segundo ele “nada personaliza, nem mesmo sexo”.¹⁸ Portanto, a marca descritiva do busto de Horácio é uma exceção que se encontra apenas em raros exemplos, como no caso do busto em gesso de escrava da charqueada gaúcha de Pelotas, no Rio Grande do Sul, e que também merece ser mais estudada.

¹⁷ Além dessas peças do século XIX, cabe mencionar as figuras de negros em miniaturas de autoria do escultor baiano do século XIX, Erotides Américo de Araújo Lopes, nascido em Salvador em 1847. Na coleção do Museu Histórico Nacional há um conjunto de 10 pequenas estatuetas, de aproximadamente 20 cm de altura, talhadas em madeira (cajazeira). O conjunto se origina da coleção Miguel Calmon e reúne a representação de “tipos de rua”, como vendedora de frutas, vendedora de mamão, vendedora de bananas, vendedora de peixe, negra peixeira, baiana endomingada e africano vendedor de louça, africano carregador e ganhador. Destaca-se a representação de figuras femininas, o que foi objeto de estudo de Sigrid Porto de Barros. Veja-se: QUERINO, Manuel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográficas*. 2a. ed. Salvador, A Bahia, /s.d./ p. 31-4.; CARVALHO, Gerardo. Dez estatuetas bahianas. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. X, p. 69-79, 1949.; e BARROS, Sigrid Porto. A condição social e a indumentária feminina no Brasil Colônia. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. VIII, p. 117-154, 1947.

¹⁸ RIBEIRO, Flexa. As Belas Artes na exposição. V – Arte contemporânea: a escultura. *O País*, Rio de Janeiro, 18 dezembro de 1922. p. 1.

Horácio, como já foi sublinhado, é uma imagem descritiva e não alegórica, mas com um olhar que apela ao expectador. Esse olhar faz toda a diferença, pois evidencia que o busto é um personagem genérico, um tipo social, mas registra uma personalidade individualizada fixada na expressividade do rosto esculpido. Além disso, o olho aberto e expressivo distingue a descrição da fisionomia da modelagem natural, que é caracterizada pelos olhos fechados da máscara mortuária. Há uma diferença técnica que afirma um posicionamento no campo da arte a partir do tratamento dos olhos. Assim, sua criação por Louis Rochet, na década de 1850, se relaciona com a história da escultura etnográfica, cujo conceito empregado por Gérard de Rialle se fixou a partir do salão francês de 1863.¹⁹

A moda da escultura etnográfica encontrou na obra de Charles Cordier sua mais viva tradução. Cordier expõe seus primeiros bustos de africanos em 1848, ano em que a ocorre a abolição definitiva da escravidão na França. Nesse sentido, há uma contextualização particular que caracteriza o gosto da escultura etnográfica francesa. No contexto do Segundo Império na França, a obra de Cordier se encarregou de promover uma imagem digna e ativa de negros que se desdobrou em novas abordagens artísticas da questão da representação da identidade étnica no Ocidente.²⁰ Contudo, a representação de negros nesse

¹⁹ LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Sculpture et ethnographie*. IN : *La sculpture ethnographique; de la Venus de hottentote à la Tehura de Gauguin*. Paris, Réunion de Musées Nationaux, 1994.

²⁰ DE MARGERIE, Laure. « Le plus beau nègre n'est pas celui qui nous ressemble le plus » (Cordier, 1862). *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*. Paris, Ed. de La Martinière, 2004.

caso revertia a tendência na arte ocidental de colocar as figuras de negros em situação subalterna. Além disso, a conhecida afirmação de Cordier de que “o mais belo negro não é aquele nos é mais parecido” sublinha o fato de que sua obra se compromete com a promoção da diversidade étnica e a busca de legitimidade de outras formas de beleza. Sua obra mais provocativa certamente é *Aimez-vous les uns les autres* (Amem-se uns aos outros) que explora a policromia para representar o abraço interracial. Tanto a criação de Charles Cordier como depois de Jean-Baptiste Carpeaux, para citar apenas os mais conhecidos artistas com obras que caracterizam a vertente da escultura etnográfica e exemplificam como no século XIX europeu a representação étnica na escultura se afirmou como tendência artística.

No salão francês de 1861, os modelos de Louis Rochet para o projeto da estátua eqüestre de D. Pedro I no Brasil chamaram a atenção ao apresentar a composição das alegorias dos pedestais que tinham índios como figuras centrais. No mesmo salão, Cordier expôs *Capresse des colonies* e Leboeuf apresentou *Spartacus noir*, ambas tematizando figura de negros. Na *Gazette de Beaux-Arts*, o crítico Lagrange contrapôs a criação de Rochet à obra de Cordier e de Leboeuf, uma vez que encontrava nestes artistas o princípio de idealização e a referência ao modelo antigo, enquanto atribuía a Rochet a reprodução de formas banais. O que se observa é que a escultura etnográfica francesa colocava em questão as tradições escultóricas. De um lado, interrogava-se o destino do classicismo na

escultura, mas de outro se colocava em questão o legado da tradição realista da escultura francesa. Esse contraponto se instala na crítica, por exemplo, em torno da comparação entre a obra de Cordier e Carpeaux, atribuindo ao último uma marca mais fiel à tradição realista ao insistir mais nos caracteres étnicos, enquanto em Cordier 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. De todo modo, cabe sublinhar que a criação da escultura etnográfica francesa tendia a valorizar a dimensão expressiva das figuras representadas, elaborando olhares e gestualidade que dramatizavam a figura humana salientando sua dignidade e altivez, contribuindo para rever a representação do negro no Ocidente. 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. O bronze predominou na criação da escultura etnográfica, mas a evolução da obra de Charles Cordier enfatizou a policromia ao valorizar a mistura de materiais, combinando bronze com mármore ônix, por exemplo.²¹ Além de servir para salientar a elaboração plástica, essa característica constitui também uma particularidade distintiva da vertente escultórica e do gosto da época.²² A obra de Rochet, porém, não

²¹ 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.

²² LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Op. cit.*

acompanhou essa tendência policromática e novamente se aproxima da criação de Carpeaux, autor da famosa *La Negresse*.

A escultura etnográfica que conjugou descrição étnica e expressão plástica concorria com o interesse da escultura de tipo científica que tinha por base as expedições naturalistas que neutralizavam as figuras humanas por meio da modelagem. É possível indicar ainda que o estudo etnográfico a partir da escultura se constituiu, por vezes, em fonte para a pesquisa artística. Não se pode deixar de apontar para o fato de que uma das obras que marcaram o início da trajetória de Charles Cordier foi a cabeça de *Saïd Abdallah*, datada de 1848, e que deve ter relação com a modelagem natural atualmente localizada no Museu do Homem de Paris. Contudo, a comparação demonstra a liberdade do artista que imprimiu modificações no rosto para valorizar sua expressividade plástica, ratificando assim sua posição de que a ciência não podia limitar a criação artística.²³ Traduzia-se, assim a afirmação de Charles Cordier de que “não se pode deixar que o sentimento da arte seja negligenciado pela precisão científica”.²⁴ Ainda que servisse de fonte, no campo da escultura etnográfica de sentido artístico impunha o exercício plástico do artista e a capacidade de conceber volumes pelas próprias mãos.

O Negro Horácio de Louis Rochet, se situa, assim, nesse universo artístico do século XIX que buscou traçar

²³ PAPET, Edouard. Le oulgae sur nature ethnographique au XIXe. Siècle. IN : BARTHE, Christine *et alli*. *Op. cit*.

²⁴ Charles Cordier, *op. cit.* p.26. Segundo a fonte, essa afirmação consta no relatório que Charles Cordier publicou no boletim da Sociedade de Antropologia de Paris em 1862.

um determinado vínculo entre arte e identidades étnicas, promovendo a alteridade física e cultural como uma marca da beleza na história da escultura. O diálogo de Horácio proposto pela criação de Rochet se situa assim na França e não no contexto brasileiro. Mesmo sendo uma criação marcada pelo contato com a realidade do Brasil, é inegável que o busto em bronze se insere num contexto histórico europeu de debate artístico e social que lhe dá sentido, apesar de ter sido datado no Rio de Janeiro com letras destacadas pelo seu artista. Nesse ponto, entende-se porque a obra não ficou conhecida no Brasil de seu tempo e tampouco em épocas posteriores. Por outro lado, sua datação em cidade do hemisfério Sul e ao lado de bustos indígenas, mas de gosto plástico europeu e sem formas exóticas, certamente, mantém a peça guardada na reserva técnica de um grande museu francês.