

"FLORESTA BRASILEIRA":  
ARAÚJO PORTO ALEGRE E O LUGAR DE CORPOS NEGROS  
NO SEGUNDO IMPÉRIO

Marcelo F. Lotufo<sup>1</sup>

Pesquisador na UNICAMP

**Resumo:** Este ensaio investiga a naturalização da imagem do Brasil como um país europeu nos trópicos criada durante o Segundo Império. Através da leitura do quadro *Floresta Brasileira* do escritor, diplomata e pintor Araújo Porto Alegre, argumento que a elite imperial investiu após a independência na criação da imagem de um país europeu e branco, excluindo de suas principais alegorias e mitos nacionais os sujeitos escravizados. Diferentemente da geração de seus professores, vinda da França em 1816, e que fizera da representação de homens e mulheres de ascendência africana um importante elemento de suas pinturas, Porto Alegre evita pensar a representação de corpos negros em seu quadro mais importante, relegando estes corpos às suas caricaturas. Como aponta Jacques Rancière, as artes têm um importante papel em delimitar os contornos imaginados de nossas comunidades. Separar corpos brancos e negros nas artes colaborava, assim, para a naturalização de um país dividido. A comunidade imaginada pela elite brasileira - isto é, por Porto Alegre e seus contemporâneos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - não fomentava a convivência entre corpos brancos e negros, naturalizando a separação simbólica e física destes enquanto se debatia no mundo político a abolição. A naturalização desta separação ajuda a explicar os limites da própria abolição que, como aponta Angela Alonso, na sua celebração continuou excluindo sujeitos afrodescendentes.

**Palavras-chave:** Araújo Porto Alegre; Romantismo; Ocidentalização; Escravidão.

---

<sup>1</sup> Pesquisador pós-doutor na Universidade Estadual de Campinas. Trabalho feito com apoio de bolsa de Pós-Doutorado da Fapesp processo n. 2017/18432-5. Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada no grupo de estudos "Kaliban: estudos pós-coloniais e literatura mundo", coordenado pelos Professores Alfredo Cesar de Melo e Elena Bruggioni (IEL-Unicamp). Agradeço às sugestões dos membros do grupo.

**Abstract:** This essay inquires into the creation of Brazil's image as a European country in the tropics, an image built by and during the Second Empire. Through the reading of the painting *Floresta Brasileira*, by the painter, diplomat and writer Araújo de Porto Alegre, I contend that after national independence Brazil's elite invested in creating an image of a European and white country by excluding enslaved subjects from their main national allegories. Differently from his teachers who came to Brazil with the 1816 French artistic mission, which made the representation of black bodies an important subject of reflection and a central element of their paintings, Porto Alegre avoided painting African bodies in his most important work, relegating them to his newspaper caricatures. As Jacques Rancière points out, the arts play an important role in delimiting the imagined boundaries of our communities. To separate white and black bodies in different genres, as did Porto Alegre and his generational peers, worked for the naturalization of a divided society. The community imagined by the Brazilian elite strengthened the symbolic division between white and black bodies in a time when the end of slavery was being discussed. This symbolic separation helps explain the limits of abolition, as discussed by Angela Alonso, and how in its celebration Brazil continued to picture a white and European country.

**Keywords:** Araújo Porto Alegre; Romanticism; Brazil; Slavery

## 1 A abolição e a partilha do sensível: um comentário geral

Em *Flores, Votos e Balas: o movimento abolicionista brasileiro*, Angela Alonso aponta para o fato de a historiografia oficial no Brasil não ter dado grande atenção ao papel que intelectuais negros como José do Patrocínio e Luiz Gama tiveram para a abolição da escravidão; assim como para o papel dos próprios sujeitos escravizados e negros libertos, cuja pressão e organização foi central para que o tema fosse, mesmo que tardiamente, tratado pelas elites dirigentes. Alonso argumenta que tal apagamento não se deu por acaso, mas foi parte de um projeto de exclusão desses intelectuais, assim como de todos os sujeitos negros, do espaço político oficial brasileiro - um processo de exclusão que se confirmou na própria abolição. Enquanto Joaquim Nabuco, o líder branco do abolicionismo, foi alçado junto com a Princesa Isabel à condição de figura emblemática da abolição, dada a sua atuação na Câmara dos Deputados, Luiz Gama e José do Patrocínio, líderes populares do movimento, foram silenciosamente deixados de lado. Segundo Alonso, a “ comemoração da abolição pela elite imperial minimizou a importância do movimento abolicionista e reiterou o mito fundacional do Império, uma comunidade imaginada que expurgou o

africano. O herói do 13 de maio não ganhou a cor de Rebouças, Patrocínio, Vicente de Sousa, Luiz Gama" (Alonso, 2015: 369).

Em outras palavras, a hegemonia política, econômica e cultural das elites nacionais de ascendência europeia estava de tal forma consolidada em 1888 que não foi afetada pela abolição, feita sem que os brasileiros afrodescendentes deixassem sua posição subalterna e fossem aceitos como iguais nos círculos que definiam a política e a cultura oficiais do país.<sup>2</sup> A consolidação desta hegemonia após a independência nacional se deu em diferentes frentes, mas um de seus braços mais importantes foram as artes (Schwarcz, 2014). Ao longo do Segundo Império, por meio de instituições como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), as duas primeiras gerações românticas brasileiras, sempre bastante próximas ao *Establishment* bragantino, trabalharam de forma a avançar uma ideia de nação que visava resguardar a união do território nacional, mas que também reservava um lugar de destaque e liderança para as próprias elites de ascendência europeia e seus ideais (Schwarcz, 1993:99-140). A impressão de que a arte brasileira do período teria passado ao largo da escravidão, algo que vem sendo desmontado em trabalhos como os de Sidney Chalhoub, Jeferson Cano e outros, se dá em grande medida pela escolha deliberada por essas gerações oficiais de evitarem o tema em seus trabalhos, que enfatizavam um abstrato projeto de modernização (leia-se europeização) do país, algo que retornaria durante as celebrações abolicionistas. Como aponta Alonso, a "matriz definidora da identidade nacional na monarquia reapareceu na antropofagia da glória abolicionista. Alencar morreu, mas seu romantismo indianista, que via a nação como a soma de indígenas e europeus, fora africanos, estava vivíssimo" (Alonso, 2015: 367). O apagamento de afrodescendentes das celebrações da abolição não era, então, uma novidade, assim como não era novidade sua exclusão dos espaços políticos oficiais, mas algo consolidado ao longo de todo o século XIX e que caminhava de mãos dadas com a própria ideia de nação brasileira avançada pelo Segundo Império.

---

<sup>2</sup> Ver, também, a entrevista de Luiz Felipe Alencastro para a BBC do dia 13/05/2018: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44091474>. Nela, Alencastro observa como a abolição e, posteriormente, a república continuou excluindo a população afrodescendente do processo político por meio de políticas que restringiam o voto.

Assim, uma releitura do período bragantino precisa passar pela busca de textos que tratem da escravidão e que não integraram o cânone oficial do Império, como os escritos de Maria Firmina dos Reis, e o pouco estudado *Meditações*, de Gonçalves Dias, que foram marginalizados pela historiografia literária; mas também pela releitura dos textos canônicos do período, neste caso buscando significar a ausência da escravidão nesses trabalhos como uma parte importante deste devir brasileiro; como parte do desejo em criar uma nação feita à imagem e semelhança das europeias (Ver Salles Gomes, 1986). Isto é, precisamos buscar entender em que medida o apagamento de sujeitos afrodescendentes de certos quadros, ou a escolha de relegá-los a certos gêneros tidos como menos nobres (como a comédia no teatro ou as caricaturas na pintura) foi importante para delimitar o Brasil oficial imaginado por nossas elites e que se reproduz *mutatis mutandi* até os dias de hoje. Como aponta Rancière, o horizonte político, a maneira como imaginamos a divisão das partes, a nossa própria organização social, está ligada à maneira como imaginamos e representamos nossas próprias comunidades. Isto é,

não se trata pois de dizer que a 'História' é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a 'razão das histórias' e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2005: 59).

O assunto é complexo. Mas para começarmos a entender como uma instituição presente em espaços públicos e privados como a escravidão pôde acabar sem uma mudança real na percepção que a elite tinha do país e de suas divisões, basta olharmos para como a arte trabalhou, durante todo o século XIX, para consolidar a divisão entre bancos e negros no país. Tomemos a título de exemplo o trabalho do pintor e escritor Araújo Porto Alegre, figura ativa do nosso primeiro romantismo que, apesar de hoje esquecida, foi bastante ativa tanto na AIBA (onde foi diretor) como no IHGB, instituições que moldaram a maneira como os próprios brasileiros viam e entendiam o Brasil. Compreender como Porto Alegre desenvolveu em seus quadros e escritos as relações entre corpos brancos e negros, como reforçou a divisão que os separava, é procurar compreender a partilha do espaço simbólico

durante o Segundo Império - uma construção que não seria questionada pela arte oficial e que reforçaria a lógica escravista da desigualdade mesmo em tempos de abolição. Ademais, a comparação da obra de Porto Alegre com a dos seus professores da missão francesa de 1816, Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, deixa claro que a criação de uma iconografia para o país independente pelas primeiras gerações de intelectuais românticos foi central no apagamento da escravidão da arte oficial, consolidando o alijamento destes sujeitos do Brasil imaginado pelas elites do período.

## 2 Araújo Porto Alegre e a sua "Floresta Brasileira"

Araújo Porto Alegre, poeta, dramaturgo, jornalista, arquiteto e, principalmente, pintor, participou de forma ativa da formulação e criação da iconografia do Segundo Império, oferecendo um caminho para entendermos a maneira como esta relegou a escravidão e os sujeitos negros a segundo plano nas artes nacionais. Pouco lembrado pela historiografia contemporânea, Porto Alegre teve um papel de destaque na passagem de bastão entre a missão francesa e a primeira geração de intelectuais propriamente brasileiros, chegando a ser lembrado por Machado de Assis, em 1873, junto a Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, como um dos predecessores culturais da sua geração.<sup>3</sup>

Nascido em 1806 em uma família de classe média do Rio Grande do Sul, Porto Alegre mudou-se para o Rio de Janeiro em 1827, cinco anos após a independência nacional, para tentar uma carreira nas artes. Sua rápida ascensão foi possível através de uma sequência bastante brasileira, feita ao menos em parte por laços de família, amizades e favorecimentos (Squeff, 2004). No Rio de Janeiro, Porto Alegre estudou pintura na Academia de Belas Artes com o pintor francês Jean-Baptiste Debret, que viera ao Brasil com a missão artística de 1816, e ajudara a criar a iconografia tanto do governo tropical de Dom João VI como do

---

<sup>3</sup> Em "Instinto de nacionalidade", Machado de Assis escreve: "As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão."

breve reinado brasileiro de Pedro I. Pupilo favorito de Debret, Porto Alegre foi para Paris junto de seu professor para completar os seus estudos em 1831. Em Paris, em colaboração com Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, Porto Alegre editou a revista *Nitheroy* (1836), marco inicial de nosso romantismo (Pinassi, 1998 e Lotufo, 2015). Ao retornar ao Brasil, tornou-se professor em 1837 e, posteriormente, em 1854, diretor da academia de Belas Artes, onde teve um importante papel ao repensar as práticas e objetivos da escola, adaptando o legado da missão francesa para servir às necessidades do Segundo Império. Neste período, a necessidade de se reorganizar a história e a arte do jovem país para fortalecer o Império foi discutida de forma aberta no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do qual Porto Alegre foi membro e secretário (Schwarcz, 1993).

Da sua obra pictórica, ainda pouco estudada, "Floresta Brasileira" (Fig. 1) é o quadro mais conhecido. Além de ocupar um espaço relevante dentro do acervo que se conhece do pintor,<sup>4</sup> o qual é composto por vários estudos preparatórios para esta pintura, "Floresta Brasileira", como seu nome indica, propõe-se a ser uma imagem representativa que, como explorarei a seguir, conecta o topos tropical com a agenda modernizante do Segundo Império, apontando para o uso que a geração de Porto Alegre faria dos ensinamentos de seus professores franceses. É uma obra que pretende simbolizar o país em formação e, não por acaso, deixa de colocar em cena os sujeitos negros que também deveriam compô-la.

---

<sup>4</sup> A obra pictórica de Porto Alegre está organizada no catálogo da exposição Araújo Porto Alegre: Singular e Plural. (Ver Kovensky; Squeff, 2014).



Fig.1 : *Floresta Brasileira*, 1853. Manuel Araújo Porto Alegre. Sépia .

*Floresta Brasileira* retrata dois homens europeus caminhando em uma floresta frondosa, entrando por uma estrada na mata. A promessa de riqueza do Brasil - sua exuberância tropical, um tema já explorado durante o período colonial - encontra no quadro os seus "verdadeiros" senhores. Um dos homens carrega uma arma enquanto o outro carrega uma grande tela. Seria este o próprio Araújo Porto Alegre? Despreocupados, a arma não parece pronta para o uso. Andam sem medo. Não veem perigo na floresta. O diálogo com a tradição dos *tableaux* tropicais dos séculos XVIII e XIX é claro, ainda que o quadro também explicita, como mostraremos mais adiante, as diferentes intenções da geração de Porto Alegre em relação aos seus precursores europeus. Grandes árvores, um rio, um lago ou estrada permitindo a entrada de luz na densa copa das árvores, dando profundidade de campo ao quadro, são características típicas de *tableaux* de natureza. Pessoas ou animais diminuídos pela grandeza de árvores gigantescas e/ou grandes montanhas completam a cena, redimensionando a humanidade - e o sujeito - após a descoberta do novo mundo. *Floresta Brasileira*, assim, parece seguir *pari passu* o modelo desses *tableaux* humboldteanos.

Mas, apesar de ligado à tradição dos *tableaux*, o quadro também carrega um argumento próprio, que dialoga com a realidade política do Segundo Império e seu desejo de auto-afirmação como farol da civilização europeia nos trópicos. Se compararmos *Floresta Brasileira* com *Intérieur d'une forêt du Brésil* (1819), de Jean-Baptiste de Clarac, e *Vallée de la serra do mar (chaîne de montagnes près de la mer)* (1834), de Jean-Baptiste Debret (respectivamente Figs. 2 e 3), duas representações importantes e bastante conhecidas da natureza tropical feitas na primeira metade do século XIX, as escolhas políticas de Porto Alegre e a sua relação com a agenda do Segundo Império ganham clareza. Fica evidente, também, como o pintor, e a tradição nacional que se formava após a independência, buscava uma nova imagem para o Brasil que se diferenciasse daquela criada pela missão artística de 1816, fazendo de Porto Alegre tanto um continuador de uma visada colonial das Américas, como um articulador de uma agenda específica, a saber, da agenda das elites escravagistas nacionais que apoiaram a independência e, posteriormente, o golpe da maioria.



Fig.2 *Intérieur d'une forêt du Brésil*, c.1819. Jean-Baptiste de Clarac. Sépia.



Fig 3 *Vallée de la serra du mar*, c.1834. Jean-Baptiste Debret. Oléo.

Porto Alegre muito provavelmente conhecia as pinturas mencionadas de Clarac e Debret que circularam no Brasil e na Europa. Clarac mostrara o seu quadro no Salão de Arte de Paris em 1819 e, após uma recepção positiva, este circulou em forma de gravura. Porto Alegre, como já mencionado, foi aluno de Debret, e *Vallée de la serra do mar* foi publicado no livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, impresso em 1839, mas elaborado em grande parte quando Porto Alegre se encontrava em Paris junto de seu professor. Ademais, o enquadramento das pinturas deixa pouca dúvida quanto ao diálogo que estabelecem entre si. Uma árvore tombada divide os três quadros em uma simetria quase clássica, que informa suas composições. E, seguindo o modelo humboldteano, todos os três quadros enfatizam a grandiosidade da natureza e colocam animais e/ou pessoas nas cenas pintadas - uma maneira de deixar clara, como já mencionado, a dimensão cósmica do Novo Mundo, assim como a sua abundância e promessa.

As diferenças em cada pintura, apesar de aparentemente pequenas, têm importantes significados e podem ajudar a entendermos como a agenda política do Segundo Império,

incluído o apagamento simbólico de corpos negros, moldam a pintura em questão e a iconografia do período. Ainda que as imagens tenham um enquadramento semelhante, elas substituem seus sujeitos centrais, criando seus próprios argumentos sobre o Novo Mundo e o Brasil. Enquanto na pintura de Porto Alegre vemos dois europeus caminhando despreocupadamente pela floresta, carregando uma arma e, simbolicamente, uma grande tela (possivelmente uma tela em branco), nas pinturas de Clarac e Debret vemos em lugares de destaque, respectivamente, uma tribo indígena que parece sair à caça e animais selvagens em uma floresta virgem na qual, ao centro e integrados à natureza, um grupo de índios se congrega. A comparação entre Clarac e Porto Alegre proposta por Letícia Squeff é esclarecedora:

Na obra de Clarac, a natureza vem associada ao seu habitante natural – o índio. Trata-se de uma cena de caça, que enfatiza o perigo potencial da vida na mata; é a descrição da fragilidade do homem primitivo diante das forças de uma natureza indomável. Já a cena colocada no centro da *Floresta Brasileira* é completamente diferente. Em vez dos índios da floresta de Clarac, seus personagens são dois homens brancos e bem-vestidos. Um deles carrega uma pilha de folhas – seria talvez um artista? Eles passeiam por agradável aleia, em que as grandes árvores são apenas elementos pitorescos. Não assustam nem oprimem. Essa floresta não é selvagem; é a fazenda de um amigo, conforme atesta assinatura do artista, colocada no tronco da árvore. A presença destes personagens ressignifica a floresta virgem tal como vinha sendo representada pelos viajantes. Na pena de Porto-Alegre, ela é entorno natural, grandioso e ‘pitoresco,’ mas já inserida num ambiente que faz parte da ‘civilização’ (Squeff, 2014: 36).

Para Squeff, a natureza em *Floresta Brasileira* perdeu o seu aspecto assustador, apontando não mais para a natureza exuberante e desconhecida do período colonial, mas para a natureza controlada que poderia simbolizar um império europeu nos trópicos; uma natureza mais próxima daquela do Jardim Botânico, aberto ao público simbolicamente em 1822, do que da natureza da floresta virgem que interessara aos viajantes europeus. Isto é, Porto Alegre propõe uma natureza mais acolhedora do que a natureza abundante, porém misteriosa, dos exploradores coloniais, mas nem por isso menos promissora, pois se abre para receber os exploradores. Mesmo dentro da iconografia do próprio Porto Alegre, se compararmos a natureza pacífica de *Floresta Brasileira* com a força da água em *Grande Cachoeira de Tijuca*, pintada em 1833, antes da volta do pintor ao Brasil e de sua incorporação à elite cultural do Segundo Império, a mudança de paradigma fica clara. A cachoeira, representada como maior do que ela de fato é, mostra a sua força, impressionando o grupo de viajantes que param diminuídos ao seu pé. Em *Floresta*

*Brasileira*, entretanto, a natureza não é mais vista como natureza exótica e desafiadora, mas sim como esperando para ser descoberta e transformada em recursos econômicos.

Não por acaso, a pintura, transformada em uma litografia, foi incluída no livro *O Brasil Pitoresco e Monumental*, encomendado pelo Imperador Pedro II ao gravurista holandês Pieter Godfred Bertichem. No livro não faltam estradas sendo abertas e matas derrubadas para a ampliação da cidade do Rio de Janeiro. É o "progresso" que interessa o organizador e os financiadores do projeto. Ainda assim, mesmo composto principalmente de imagens da cidade do Rio de Janeiro e de seus prédios neoclássicos, o livro de Bertichem abre e fecha com imagens de natureza. Fica claro que *Floresta Brasileira*, neste contexto, atesta não o exotismo do Brasil colonial, mas sim o futuro promissor da terra abundante e frondosa que, na visão eurocêntrica do período, civilizava-se copiando o modelo europeu. Os índios de Clarac e Debret, ainda pré-indianistas e não idealizados, assim como os animais selvagens inseridos nas cenas, não tinham mais lugar nas matas do Segundo Império. A floresta, abundante por natureza, se abre para os exploradores passarem e, com eles, o projeto de nação da elite imperial, um projeto que, como já foi discutido, se mostrou incapaz de (ou pouco disposto a) repensar as relações coloniais de exploração no Brasil independente.<sup>5</sup>

### 3 Porto Alegre, Auguste Biard e o escravo que não estava lá

Há outro aspecto, além da óbvia alegoria nacionalista intencionada e de sua ligação à iconografia colonial, que merece ser considerado em *Floresta Brasileira*: o apagamento de corpos negros da cena; um desaparecimento que, como aponta Angela Alonso, esteve presente durante todo o romantismo nacional e ressurgiria durante a celebração da abolição. Os dois homens europeus, carregando seu material de trabalho ou lazer, caminham sozinhos pela mata. A ausência de acompanhantes escravos, para o Brasil oitocentista,

---

<sup>5</sup> Sobre a continuidade de uma mentalidade colonial e escravista após a independência, ver QUIJANO, 2000: 201-246).

chama a atenção e só pode ser explicada, em uma imagem que se propõe realista, pelo caráter simbólico da mesma. Ela não representa o que o pintor, se estivesse ali, teria visto, mas o que ele gostaria de ter visto. Interessa ao pintor, antes de tudo, colocar a elite do período no centro do quadro, marcando que são eles quem avançam sobre esta terra abundante, construindo o novo país, ainda que, como apontarei a seguir, não sejam eles quem de fato trabalhem; ou quem carrega o maior peso deste projeto.

Como mostra Debret em suas aquarelas, no Brasil do Segundo Império escravos carregavam desde guarda-chuvas até os bebês de seus senhores quando estes saíam para passear. Nas palavras de Marcus Carvalho, "carregar qualquer coisa era atividade escrava; na cultura senhorial urbana, quem era livre só levava nas mãos objetos de estrito uso pessoal, como um lenço ou bengala. Os cativos acompanhavam as sinhás e senhores à missa, procissões e festividades" (Carvalho, 2018: 158). Para o observador contemporâneo de Porto Alegre, se o quadro era uma metáfora do Segundo Império, se ele representava a expansão de um promissor império europeu nos trópicos, através do apagamento do sujeito escravizado também deixava claro quem eram os senhores do país que se formava. Ainda que o Brasil dependesse do trabalho africano, não estava disposto a dividir o país e suas riquezas com estes sujeitos. O apagamento daqueles que forçadamente trabalhavam no Brasil da simbologia proposta pelo IHGB e pela AIBA para representar o país era a regra do período e moldava a percepção que os próprios brasileiros tinham do Império, visto pela elite como europeu, ainda que os próprios europeus continuassem vendo o Brasil como uma terra distante e exótica. A eficácia deste apagamento pictográfico, entretanto, ficará clara no choque que diversos viajantes europeus demonstrarão em suas crônicas de viagens ao se depararem no Brasil com um país largamente mestiço e negro. O próprio Debret escreverá sobre tal choque, como abordarei a seguir. A imagem oficial que circulava do Brasil era a de um país branco, criada pelo próprio império.

O apagamento da escravidão de *Floresta Brasileira* e, conseqüentemente, de corpos negros do principal quadro de Porto Alegre, fica ainda mais claro quando lemos o depoimento do pintor francês François-August Biard, um contemporâneo do pintor

brasileiro que viajou pelo Brasil na década de 1850, portanto no mesmo período em que *Floresta Brasileira* foi pintada. Biard, que esperava escrever um livro sobre a sua estadia nas Américas, conta uma pequena anedota para ilustrar as peculiaridades geradas pela escravidão no país. O pintor francês relata que decidiu fazer uma caminhada, subindo uma das famosas montanhas da cidade, com a intenção de pintar um *tableau* da vista carioca. Vestido com as roupas que pensou apropriadas para a tarefa (uma roupa branca de explorador similar à dos exploradores do quadro de Porto Alegre) e carregando o seu material de pintura (como fazia nas suas caminhadas pelo interior da França), Biard seguiu o seu caminho morro acima. Logo, entretanto, percebeu que sua presença carregando o próprio material de pintura causava certa comoção nos passantes:

Meu dia terminado, peguei minha bolsa e meu guarda-chuva. A subida parecia muito longa. Vez por outra, escravos que eu conhecia arregalavam os olhos para mim. Era enorme o que viam pela primeira vez! Um homem livre, um doutor talvez (como no Brasil cada profissão tem seu doutor), um branco [que] se curvava debaixo de sua carga (Apud Araujo, 2017: 122).

No seu retorno, após perguntar em sua hospedaria sobre o ocorrido, Biard é informado que os brasileiros no Rio de Janeiro seguem as últimas modas europeias, vestindo-se sempre formalmente e de preto, mesmo sendo pouco confortável no calor tropical da cidade. E, principalmente, eles jamais carregam seus próprios pertences; nem mesmo para pequenas idas à venda mais próxima. Como um homem livre e branco, Biard não deveria carregar suas próprias coisas, nem mesmo o seu próprio material de pintura, mas sim ter sempre um escravo (seu ou de ganho) ao seu lado.

A ausência de escravos na cena pintada por Porto Alegre, de alguém que carregue as posses dos caminhantes que conversam, principalmente o material do pintor, mas também as caças que eventualmente encontrem, à luz da anedota de Biard, torna-se clara. Tal ausência tinha potencial para chocar o olhar contemporâneo da mesma forma que o pintor francês ao carregar seus próprios pertences chocou os transeuntes que o viram indo pintar. Apesar de Porto Alegre ter sido um entusiasta da pintura observacional, o realismo que ensinava aos seus alunos é relativizado em *Floresta Brasileira*. Como um contemporâneo notou em uma maldosa caricatura, onde Porto Alegre é retratado pintando uma floresta brasileira dentro de seu próprio estúdio, tomando como modelo uma série de vassouras

enfileiradas (Kovensky; Squeff: 213), os *tableaux* de Porto Alegre tomavam liberdades; não eram meros retratos observacionais como ele afirmava. Para alinhar suas composições ao projeto do Segundo Império discutido no IHGB e na AIBA, Porto Alegre pensava a construção de seus quadros vis-à-vis o projeto bragantino para o Brasil. A ausência dos sujeitos negros do quadro de Porto Alegre alinha seu quadro com este projeto, com o sonho de um Brasil europeu e branco, e confirma o caráter oficial do apagamento de sujeitos negros da iconografia do império.

#### **4 Porto Alegre, Debret e Taunay: diferentes maneiras de se pintar corpos negros**

Para entendermos como o apagamento de homens e mulheres negros e negras do centro da iconografia nacional foi uma escolha da geração de Porto Alegre, basta compararmos a obra do pintor com a de seus antecessores diretos da chamada missão francesa. *Cascatinha da Tijuca* (1816-1821) (Fig. 4), quadro de Nicolas-Antoine Taunay, oferece um interessante contraponto à *Floresta Brasileira* e aponta para o caráter programático que esta exclusão teve no Segundo Império.

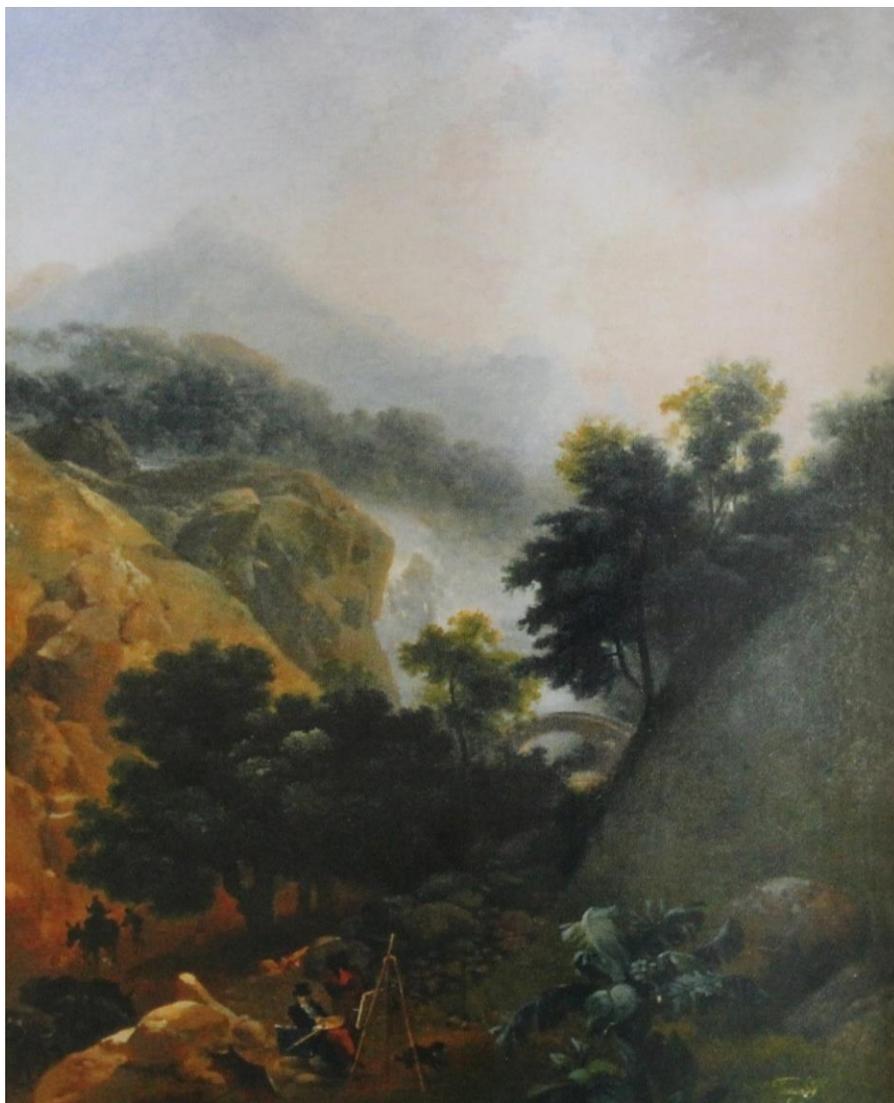


Fig.4 *Cascatinha da Tijuca* c. 1821. Nicolas Taunay. Óleo.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz, após alguma dificuldade em se integrar à elite carioca (e portuguesa radicada no Rio de Janeiro) e à corte de João VI, Taunay se retirou para os subúrbios da cidade onde, enquanto esperava para retornar à França, dedicou-se a pintar a natureza tropical da região (Schwarcz, 2008).<sup>6</sup> Apesar deste não ser seu foco primário, a escravidão, presente em todos os âmbitos da vida no Brasil, aparece em grande parte de seus quadros. Corpos negros figuram em diversos de suas pinturas, e em *Cascatinha da Tijuca* isto não é diferente. Neste quadro, entretanto, também vemos o

---

<sup>6</sup> As informações biográficas sobre Taunay foram todas retiradas de Schwarcz, 2008.

pintor trabalhar, pintando a mesma cascatinha que Porto Alegre pintaria anos mais tarde. Este quadro é, de certa forma, um retrato do tempo que o pintor passou no Brasil. Em sua fazenda, Taunay possuía escravos que cuidavam das atividades rurais da propriedade enquanto ele focava em sua pintura. Assim, ao fundo de *Cascatinha da Tijuca*, Taunay inclui dois vultos negros trabalhando. Não é possível afirmar que sejam escravos, ainda que em um país escravista seja difícil imaginar o contrário. Com maior proeminência, entretanto, o pintor coloca na imagem ao lado dele próprio dois homens negros, estes sim iluminados e discerníveis, que, curiosamente, observam o quadro no qual o próprio Taunay trabalha. Estes dois homens, diferentemente do que acontece com os escravos de outras pinturas de Taunay, ou com os dois vultos mais ao fundo, não trabalham. Eles contemplam o trabalho do próprio pintor, como se este tivesse pedido suas opiniões sobre a obra. Completando a cena, um guarda-chuva ou sombrinha está esquecido no chão a alguns metros do grupo.

Em vista da anedota de Biard e do quadro *Floresta Brasileira*, algumas questões vêm imediatamente à tona: teriam sido estes os responsáveis por carregar o material de pintura de Taunay durante a sua caminhada até o ponto de observação onde ele se encontra? Seriam eles os homens ausentes do quadro de Porto Alegre? Além disso, estes dois homens não deveriam segurar o guarda-chuva esquecido no chão para proteger o pintor europeu do sol tropical como é comum em outros quadros e nas gravuras já mencionadas de Bertichen? O sol brasileiro, afinal, fascinava e incomodava os pintores estrangeiros que aportavam no Brasil. Era uma luz diferente, porém escaldante. Para Schwarcz, Taunay, assim como outros membros da missão Francesa que vieram ao Brasil em parte devido aos seus pendores republicanos e à restauração dos Bourbon após a queda de Napoleão na França, não se sentia confortável com a escravidão do país (Schwarcz, 2008: 271-3). Eles não sabiam ao certo o que fazer com estes homens que, enquanto homens, deveriam ser iguais, mas enquanto escravos precisavam ser subalternos. Se na França a questão da escravidão, que permeara os debates da própria Revolução Francesa, podia ser escondida como um problema menor (ver buck-morss, 2017), pertencente às colônias, o mesmo não podia ser dito no Brasil. A escravidão tornara-se para os exilados franceses, ao chegarem no Rio de

Janeiro, uma questão pessoal e de difícil contorno. Uma vez no Brasil era preciso se posicionar e abordá-la de alguma maneira.

Distante do projeto oficial das elites escravocratas brasileiras, pensando em seu retorno à Paris, Taunay não queria estar pessoalmente associado à escravidão. Nem por isto, entretanto, ele apagou os homens e mulheres escravizados e escravizadas dos seus quadros. Diferentemente do pintor brasileiro, Taunay decidiu marcar o seu desconforto com a escravidão na própria pintura. Assim, em vez de pintar os dois homens negros ao seu lado trabalhando, como escravos, o pintor pintou a si mesmo trabalhando, enquanto os dois homens o observam. Nada mais republicano. Nas palavras da historiadora Lilia Moritz Schwarcz, "Nicolas mais uma vez subverte hierarquias, colocando-se na mesma posição de seus cativos" (2008, segundo caderno de imagens). Assim, através de *Cascatinha da Tijuca*, Taunay marca o seu desconforto com a escravidão, questionando os limites das rígidas divisões sociais da sociedade onde se encontrava e deixando claro para o seu público que não se coadunava com este sistema, mesmo que estivesse imerso nele. Taunay lavava suas mãos, mas também marcava que a arte podia contrariar a ordem vigente, apontando para outros mundos possíveis. A inversão, para retomar Rancière, aponta para uma outra divisão das partes, outro arranjo dos signos, isto é, para a possibilidade de que estes corpos não sejam mais organizados e entendidos da mesma maneira.

Jean-Baptiste Debret, assim como Taunay, também abordou a escravidão em seu trabalho, fazendo de corpos negros um elemento central da sua obra brasileira. Pintando em grande medida com um público francês em vista, Debret não hesitava em buscar o que lhe parecia exótico no Brasil. Ademais, logo nas primeiras páginas do álbum que compilou em seu tempo no país, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Debret deixa clara a importância da escravidão para a região. Ele conta que ao chegar à América com a missão de 1816, o pintor, assim como seus colegas, ficou espantado com a quantidade de homens de ascendência africana que encontrou. Para um estrangeiro que não sabia onde pisava, diz Debret, seria fácil se confundir, achando que chegava-se à África e não ao Rio de Janeiro (2016:153). Assim, ao representar o país no seu livro, não é estranho que ele dê grande

ênfase à escravidão. Para horror da elite brasileira que tentava desvencilhar o Brasil da pecha de um país atrasado e escravagista, sem, contudo, abrir mão da força de trabalho cativa, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* contém aquarelas de escravos tanto em momentos de lazer como trabalhando e, em alguns casos, sendo punidos por seus feitores e/ou donos. O mercado de escravos, com homens, mulheres e crianças esqueléticas recém chegadas da África também é representado pelo pintor. A aquarela permitia que Debret fizesse retratos rápidos, *in loco*, que mostravam o Rio de Janeiro de uma forma dinâmica e mais viva do que nas pinturas a óleo. Estas representações são o contrário da idealização neoclássica do já mencionado livro de Bertichem, do qual Porto Alegre participara com *Floresta Brasileira*. Ademais, Debret revela em seus quadros não só a presença de sujeitos afrodescendentes no país, mas também a crueldade do sistema de trabalho forçado ao qual eram submetidos, usando sua pintura como forma de denúncia.

Vindo de um ambiente liberal francês, Debret insere homens e mulheres escravizados em seus quadros, mostrando que eram um elemento central do corpo social brasileiro. O interesse do pintor pelos sujeitos africanos e afrodescendentes era tanto que, como aponta Rodrigo Naves, incluir a escravidão em seus quadros tornou-se um desafio formal e Debret precisou rever a tradição neoclássica na qual se formara. Se nesta tradição sujeitos negros eram representados com traços austeros e bem delineados que os recortavam do ambiente como estátuas ou tipos ideais destituídos de personalidade, Debret escolhe pintá-los inseridos no Brasil, tanto trabalhando como descansando, sempre em tons ocres que eliminam as linhas e os limites entre estes sujeitos e seu meio. Nesta forma de representá-los era destacado o caráter vulnerável que os escravos e escravas ocupavam no país, onde o próprio meio lhes era hostil.<sup>7</sup> Segundo Naves, os escravos e escravas de Debret eram pintados com “contornos pouco marcados [que] permitem essa aproximação do ambiente, que acossa as figuras por todos os lados. A própria configuração dos volumes

---

<sup>7</sup> No Brasil do período mesmo escravos e escravas libertos corriam risco, como aponta Luiz Felipe Alencastro, de serem tomados por fugitivos e rebeldes caso se afastassem das fazendas de onde haviam sido libertos e, por isso, não podiam usufruir de suas liberdades, estando sempre acossados pelo meio brasileiro. Ver Alencastro, 2000: 345.

(...), realizada de maneira pouco sólida, afasta a concretização de um corpo que se oponha decididamente às investidas daquele espaço ameaçador” (Naves, 2011:119).

Ignorada por Porto Alegre, a escravidão é central para o seu professor, configurando o estilo brasileiro de Debret que, como aponta Naves, seria deixado de lado quando ele retornou à França. Ainda assim, são corpos negros e o lugar que ocupam no Brasil oitocentista que levam o pintor a rever sua técnica e a própria tradição em que se inseria, fazendo um comentário, assim como Taunay fizera em *Cascatinha da Tijuca*, sobre a escravidão e o Brasil. A tensão existente nas aquarelas de Debret, que denunciam e questionam a lógica do sistema escravista, não existe em Porto Alegre. A profundidade de Porto Alegre parece estar limitada ao próprio projeto do império e sua agenda europeizante. A ausência de escravidão em seu trabalho mascara as tensões inerentes do país, que interessaram tanto a Debret como a Taunay, mas que incomodavam um governo escravocrata que se afirmava liberal; um governo que adiava o fim da escravidão ao mesmo tempo que se pintava como um moderno império europeu nos trópicos.

## 5 Conclusão: um outro Brasil possível

A mudança de paradigma entre Debret e Porto Alegre mostra-se importante se lembrarmos que Debret foi autor de uma das primeiras alegorias do Brasil após a independência em 1822: uma grande tela para a cortina do teatro da corte fluminense, pintada para a coroação de Pedro I como imperador do Brasil (Fig.5). Se compararmos este trabalho com *Floresta Brasileira*, ou mesmo com a iconografia indianista do período, o desaparecimento de sujeitos africanos da iconografia do Segundo Império fica ainda mais claro, assim como a breve oportunidade após a independência para uma nova divisão do espaço simbólico e da reorganização do país, rapidamente abandonada pelas elites locais que se articulavam para manter seus próprios privilégios coloniais.



Fig. 5 Pano de boca reproduzido em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Oléo. c.1834, Jean Baptiste Debret.

Pintada antes da fundação do IHGB e do início do Segundo Império, por um Debret chegado há pouco da França, a cena é bastante curiosa. Ela apresenta, lado a lado, homens e mulheres portugueses, índios e africanos. Sujeitos africanos e portugueses ocupam lugares simétricos na composição, tendo importância semelhante na construção da imagem. O que os diferencia são os objetos que carregam: uns armas, outros ferramentas. Uns trabalham enquanto os outros guerreiam, mas ambos formam os pilares onde, na visão de Debret, seria construída a recém-fundada nação. Completando a imagem, uma figura feminina que lembra a da Liberdade, figura típica da Revolução Francesa, representa o Brasil independente, cercada por todos os grupos étnicos que o compunham. E uma indígena, relativamente branca, vale ressaltar, se ajoelha em frente à nação brasileira, talvez cedendo sua terra e seus rebentos ao país que nasce, uma metáfora digna dos mitos fundacionais (e sacrificiais) de José de Alencar, que surgiriam um quarto de século depois (Bosi, 1992).

Ao comentar a alegoria que criara para a coroação de Pedro I, Debret afirma que o único pedido feito a ele ao apresentar um esboço da pintura foi para que trocasse por pilares

algumas das palmeiras que pintara na cena, pois passavam uma ideia demasiada exótica do país (Debret, 2016: 576). Primo e aluno de Jacques-Louis David, o principal criador da iconografia da Revolução Francesa, Debret segue os ensinamentos do seu professor, criando uma alegoria que enfatiza a coletividade do povo brasileiro, assim como a sua união. Na cena, ele constrói algo como um agrupamento republicano que valoriza a diferença e se une por um ideal de liberdade comum. A alegoria de Debret é, de certa forma, oposta às imagens de coroação, como as pintadas por ele próprio por encomenda do Império ou, mais tarde, por Araújo Porto Alegre, neste caso para comemorar a coroação de Pedro II, onde vemos o imperador em destaque cercado pela elite branca que o apoiava. A possibilidade de imaginar um país diferente que nascia com a independência parece encontrar seu limite na própria coroação, isto é, na própria monarquia, onde a presença de negros e indígenas não é bem vinda.

Em vista do quadro de Porto Alegre, o caráter republicano da imagem pintada por Debret fica claro, assim como a visão que o pintor francês tinha para o país independente que se formava: uma coletividade onde homens de ascendência africana e europeia conviveriam, construindo o novo país. Para quem havia se formado durante os anos da Revolução Francesa e deixado o seu país por temor de perseguição devido à sua relação com o regime napoleônico e o período republicano, a libertação dos escravos no Brasil após a independência em 1822 pode ter parecido um passo lógico. Avançar era, para Debret, ao menos em teoria, avançar em direção a uma nova coletividade, a novas formas de se organizar, rompendo com o *Ancien Régime* e, no caso brasileiro, com o colonialismo e sua lógica escravista. De fato, como aponta Angela Alonso, a abolição ocorreu após a independência na maioria dos países latino-americanos (Alonso, 2015: 27). O paradigma em ascensão no mundo, tanto na arte como na política, não era o do escravismo, mas sim o da igualdade republicana. No caso do Brasil, entretanto, parecíamos, tanto na arte oficial como na política, caminhar em outra direção. A monarquia, com apoio das elites escravagistas, mantinha-se no poder após a independência e o país, contra as pressões de quase todo o mundo ocidental, seria o último Estado escravocrata do planeta. A situação dos escravos, promissora em 1822, quando se podia pensar que a independência levaria a

mudanças mais radicais no país, foi rapidamente invertida em nome do *status quo*, mantendo o sistema em voga até 1888. E, se a abolição seria declarada no final do século XIX, quando a sustentação política do império já ruía com o avanço republicano e o surgimento de outras elites menos ligadas à corte, a situação dos sujeitos afrodescendentes, como mostra Angela Alonso, continuaria sendo uma de exclusão, tanto da história como dos espaços políticos, algo construído simbolicamente durante todo o Segundo Império e que não acabaria com a assinatura de uma lei pela princesa regente.

A alegoria pintada por Debret em 1834 vê nos escravos o que, como classe, eles de fato eram: a real força de trabalho do Brasil. E sugere que eles poderiam ser integrados à política junto dos próprios portugueses. A geração de Porto Alegre, seguida pela de Alencar, entretanto, trabalharia em uma direção contrária a esta, reforçando a divisão entre sujeitos negros e brancos, mesmo quando a própria abolição, em parte por pressão estrangeira, em parte por pressão popular, tornava-se inevitável. As novelas abolicionistas de Joaquim Manuel Macedo, neste sentido, deixam poucas dúvidas sobre a força que esta separação adquiriu para a elite imperial. Macedo, mesmo argumentando pelo fim da escravidão, reforça os mitos dos escravos perigosos e licenciosos que precisariam ser afastados das famílias brancas; isto é, ele reforça a necessidade de separar sujeitos brancos e negros não só na arte, mas também na sociedade. A indisposição ou incapacidade da *Intelligentsia* do período em repensar o lugar de sujeitos afrodescendentes na sociedade brasileira, em repensar a divisão das partes, mesmo depois da abolição, é um dado que ainda precisa ser melhor compreendido, e que ajudará a explicar como os mesmos atores desta elite que promoveram a abolição - como Joaquim Nabuco - também promoveram as teses racistas de branqueamento da população (Nabuco, 2000:170).

As pinturas de Taunay e Debret apontam, entretanto, que havia a possibilidade de se pensar e imaginar o Brasil de outra maneira após a independência. O apagamento de sujeitos afrodescendente do Brasil desejado e a sua marginalização na sociedade, entretanto, foi uma decisão tomada pela elite política do império e incorporada à iconografia oficial criada pelo IHGB e pela AIBA. *Floresta Brasileira* é um exemplo claro deste processo.

Assim como nosso romantismo oficial, Porto Alegre não usa somente uma iconografia tropical que remete ao período colonial para assinalar a promessa de abundância e riqueza nacionais, mas também responde aos desejos do Segundo Império e de sua elite escravagista de manter o *status quo* social mesmo com o avanço dos debates abolicionistas. Ao apagar os escravos de seu principal quadro, Porto Alegre aponta que não havia espaço para eles no Brasil imaginado por ele e seus pares. Livres ou não, homens e mulheres negros e negras não seriam considerados iguais. Em 1888, como nota Alonso, o abismo que separava brancos e negros estava consolidado e disseminado também na cultura nacional, fazendo da abolição uma transformação menor do que ela deveria ter sido. O desentendimento era acreditar que ser livre também significaria ser igual; significaria compartilhar o mesmo espaço político e simbólico. Não por acaso a abolição seria a abolição da Princesa Isabel e de Joaquim Nabuco, e não a de José do Patrocínio e Luís Gama; uma abolição que, ao menos para o núcleo romântico do Segundo Império, deveria proteger os senhores e não os escravos, que continuariam, mesmo que livres, em condições precárias e subalternas.

## **6 Epílogo: o escravo em Porto Alegre e, de novo, a partilha do sensível**

A ausência de escravos em *Floresta Brasileira* torna-se ainda mais surpreendente quando percebemos onde escravos de fato aparecem no trabalho de Porto Alegre. Como já apontado, a escravidão era um elemento impossível de se ignorar no Brasil, pois estava presente em todos os âmbitos da sociedade, tanto nos espaços públicos como privados. Apagada, ela torna-se uma ausência notável, um vazio que, por si só, precisa ser interpretado. Ausente no seu trabalho mais emblemático, ou do primeiro plano de seus quadros oficiais, a escravidão reaparece com destaque nas caricaturas feitas pelo pintor, desenhadas para diferentes jornais, assim como em alguns cadernos que circulavam informalmente entre seus amigos.

Nestas caricaturas e desenhos, escravos são usados para comentar sobre a política do Império e, principalmente, atacar oponentes políticos do próprio pintor. Aqui, a

condição subalterna do sujeito escravizado, sempre reforçada de forma caricatural, resvala nos homens brancos também caricaturados, ou no evento político comentado. A comicidade destas caricaturas viria do movimento de aproximar o que não seria igual, *denegrindo* os oponentes do pintor - no sentido real da palavra, isto é, o de tornar algo negro - aproximando os desafetos do pintor das formas de tratamento dadas aos corpos dos escravos e, conseqüentemente, desumanizando-os.

Estas caricaturas buscam o efeito oposto do tentado por Taunay em seu quadro já analisado, no qual escravos são trazidos para uma posição de igualdade, questionando o estado das coisas. Nas caricaturas, reforça-se o estigma dos escravizados, ao mesmo tempo que se caçoa de desafetos. Os homens brancos não estariam em seu ambiente pictórico natural, o quadro a óleo, a pintura épica, o *tableau*. Estariam deslocados. Estas caricaturas reforçam a divisão entre brancos e negros, pois associam aos escravos o que não seria desejado no império (corrupção, sujeira, violência etc.), enquanto o que fosse positivo e progressista (a tal agenda modernizante, pintada nos quadros maiores), continuaria associada aos sujeitos europeus, isto é, à elite do próprio império, como visto em *Floresta Brasileira*. Ainda assim, com traços exagerados, como é típico no gênero, emerge um Brasil diferente do pintado nos outros quadros de Porto Alegre. Não aquele aspirado pelo IHGB - o império europeu dos Bragança - mas outro, um Brasil desigual e escravocrata, regido pelo favor. Nas palavras de Letícia Squeff, “o ridículo e a pobreza da vida quotidiana no Rio de Janeiro se insinuam de maneira discreta [nestas caricaturas]. A escravidão reaparece (...) como realidade que perpassa todas as relações, inclusive aquelas que transcorrem no mundo literário e diplomático” (2014, p.36).

A decisão de Porto Alegre de pintar homens e mulheres negros e negras em suas caricaturas, um gênero mais efêmero e de menos prestígio, ainda mais quando usado como forma de satirizar eventos contemporâneos e inimigos políticos, é uma decisão emblemática. Ela mostra o lugar que corpos negros podiam ocupar na divisão do espaço simbólico promovido pela própria elite, algo que se manteve presente no centro duro de artistas do IHGB durante praticamente todo o Segundo Império. A escolha de Porto Alegre

em manter afro-brasileiros fora de *Floresta Brasileira*, assim como a decisão do Segundo Império de manter estas figuras ausentes de seus principais mitos fundacionais, ganha relevância quando lembramos o papel que as artes tiveram para Rancière na reorganização do espaço simbólico durante os séculos XVIII e XIX na França. Para o filósofo, foi no trabalho de Flaubert, Balzac e Hugo, assim como nos quadros de David, que o *Ancien Régime* francês foi abalado em sua crença básica de que a aristocracia e o povo não eram parte de uma só entidade política; de que eles eram de naturezas diferentes e, portanto, não seriam relacionáveis como iguais. A comédia para o povo, a tragédia para a nobreza. A arte oficial do Segundo Império no Brasil - a arte central do nosso cânone romântico - não tensionou a divisão entre corpos brancos e negros, a cisão mais representativa do país no período, mas sim a reforçou.

Não é por acaso que, como aponta Heloísa Toller Gomes, já na República, "qualquer manifestação negra de potencial alcance político tendeu a ser vista como ameaça à ordem estabelecida e ao processamento pacífico das transformações sociais. Com isso (...) fecharam-se as portas ao negro no processo de democratização dos direitos e garantias sociais" (Toller Gomes, 1998: 57-58). Mesmo livres, os sujeitos afro-brasileiros não eram iguais, não tinham parte na política oficial e continuavam impedidos de ocupar o mesmo espaço simbólico dos homens brancos. Do ponto de vista da política oficial, não possuíam vozes e suas manifestações eram tomadas por barulhos de descontentamento. O encontro entre a floresta brasileira, símbolo maior da promessa do Segundo Império, e os sujeitos escravizados que sustentavam o império com seu trabalho, acontece no poema "Desmatamento", publicado dez anos após a pintura *Floresta Brasileira*. Nesse poema, Porto Alegre descreve com grande pesar a destruição da floresta que, alegoricamente, representara o Brasil até então. Em um país escravagista, entretanto, o trabalho nunca é feito pelo homem branco e são os escravos que cortam, com aparente regozijo, a floresta: "Na mão do escravo acicalado ferro / Brilha, e reflete do africano vulto / Sorriso delator de interno gozo" (Porto Alegre, 1856: 45). Mais para frente no longo poema, o poeta continua, afirmando que diante de tal cena, os verdadeiros brasileiros, ele certamente incluso, choram de tristeza: "Vinde comigo, Brasileiros sábios / Ao lugar onde outr'ora se ostentava / Cheio

de vida, de fragrância e esmalte / Monumento voltado a infintos seres" (Idem, p. 71). Porto Alegre repete a mesma divisão entre brasileiros "verdadeiros", isto é, a elite branca, e os negros e negras escravizados e escravizadas que não pertenceriam ao país que ele e sua geração almejavam construir.

Ironicamente, entretanto, podemos supor que, dentro da lógica do próprio poeta, os escravizados seguem as ordens de seus senhores (muito provavelmente) brancos, que ordenaram a derrubada da floresta para o seu próprio benefício pecuniário, ou para avançar o seu projeto de modernização; ou talvez para abrir uma picada por onde o pintor possa passear.

## TRABALHOS CITADOS

ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARAUJO, Ana Lucia. *Romantismo tropical: um pintor francês no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2017.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: N-1 Ed., 2017.

CARVALHO, J. M. de. Cidades Escravistas. SCHWARCZ, Lili M.; GOMES, Flávio (Orgs.) *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DEBRET, Jean Bepstiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2.ed. Paz e Terra: São Paulo, 1986.

GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Letícia. *Araújo Porto Alegre: Singular e Plural*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

LOTUFO, Marcelo. Nitheroy, Revista Brasiliense (1836): A Political Bridge Between Rio de Janeiro, Paris, and Hispanic America. *Lusophone Studies*, n. 13, 2015.

MARQUES, Wilton *Gonçalves Dias, o poeta na contramão*. São Carlos: UFSCAR, 2010.

- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PINASSI, Maria Orlandia. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: um estudo da revista Nitheroy, 1836*. São Paulo: Edunesp, 1998.
- PORTO-ALEGRE, Araujo. *Brasilianas*. Viena: Imperial e Real Tipografia, 1856.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 - 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879)*. Campinas: Edunicamp, 2004.
- SQUEFF, Leticia. As muitas faces de um artista do império. In: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia (Orgs.). *Araújo Porto-Alegre, singular & plural*. São Paulo: IMS, 2014.

**Marcelo F. Lotufo** é graduado em Estudos Literários pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fez seu mestrado e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Brown, nos Estados Unidos. Atualmente é pesquisador pós-doutor na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com bolsa FAPESP. Marcelo foi leitor de Literatura Inglesa na Universidade da Borgonha, França, e pesquisador visitante no Instituto Ibero-Americano, em Berlim. Seus interesses são romantismo, literatura comparada, literatura latino americana, literatura brasileira, poesia contemporânea e tradução.

Artigo recebido 27/04/2020.      Aprovado em 29/04/2020.