

## História Visual da Tradução: a iconografia do século XIX no Brasil

### Visual History of Translation: 19<sup>th</sup> century iconography in Brazil

Dennys Silva-Reis \*

---

**RESUMO:** A noção dos documentos escritos como única fonte histórica válida é questionada e brotam novos métodos de apreensão da História. É neste contexto que nasce a *Iconografia* tanto como ramo historiográfico quanto método analítico da escrita histórica. A imagem é considerada um dos artefatos culturais e pode ser utilizada como fonte histórica porque tem o poder de representar, reproduzir ou fazer analogia ao imaginário coletivo ou à história das mentalidades de determinada época ou sociedade. No Brasil oitocentista, muitas foram as expedições que trouxeram os mais diversos artistas e cientistas a fim de catalogarem as inéditas descobertas da terra visitada. Coube aos pintores, desenhistas, litógrafos, retratistas e paisagistas a missão de arquivar visualmente a memória brasileira desta época em que a fotografia ainda não era popular. Tanto pintores oitocentistas como pintores pós-oitocentistas, estrangeiros – como Johann Moritz Rugendas (1802-1858) – ou brasileiros – por exemplo, Benedito Calixto (1853-1927) – deixaram algumas pinturas em que se reconhecem atos de tradução, obras traduzidas e tradutores. O presente trabalho visa estabelecer os artefatos visuais do século XIX que têm por tema a tradução, bem como desvendar o discurso sobre a tradução que tais imagens veiculam.

**PALAVRAS-CHAVE:** História Visual. Iconografia da tradução. Johann Moritz Rugendas. Benedito Calixto. Século XIX.

---

**ABSTRACT:** The notion of written documents as the only valuable source is questioned and new methods to apprehend History take form. In this context *iconography* was born, as a branch of historiography as well as an analytical method of historic writing. The image is considered to be one of many cultural artifacts, and it may be used as a historical source because it has the power of representing, reproducing or making analogy to the collective imaginary or to the history of mentalities of a given time or society. In 19<sup>th</sup> century Brazil, many expeditions brought to the country a bunch of artists and scientists in order to catalog the land's richness. Painters, designers, lithographers, portraitists and landscapists had the mission of archiving the Brazilian memory of this century when photography was not yet available. Painters from both the beginning of the 19<sup>th</sup> century, like Johann Moritz Rugendas (1802-1858), and the end, like Benedito Calixto (1853-1927), had produced some paintings in which we recognize acts of translation, translated works and translators. This paper aims to establish the visual artifacts of 19<sup>th</sup> century having translation as their theme, as well as to unveil the discourse on translation that such images conduct.

**KEYWORDS:** Visual History. Iconography of translation. Johann Moritz Rugendas. Benedito Calixto. 19<sup>th</sup> century Brazil.

---

---

\* Doutorando em Literatura (POSLIT) e mestre em Estudos da Tradução (POSTRAD) pela Universidade de Brasília (UnB). Professor, tradutor e cronista em seu blog *Historiografia da tradução no Brasil* (<http://historiografiadatraducaobr.blogspot.com.br>). E-mail: [reisdennys@gmail.com](mailto:reisdennys@gmail.com). Brasília, Brasil.

## 1. Introdução

“Uma imagem vale mais que mil palavras”. Este provérbio do filósofo chinês Confúcio, que viveu na China entre os anos de 551 e 479 antes de Cristo, enaltece o poder da comunicação pela imagem, ou melhor, certifica como a imagem pode ser muito mais eficaz que a linguagem verbal numa interlocução. É claro que não se pode negar a história da língua chinesa nessa afirmativa, bem como sua história sociocultural, visto que, quando se pensou no ideograma, imaginou-se a utilização da representação de uma ideia e não meramente a representação fonográfica de uma palavra como a das línguas de escrita alfabética (CHRISTAIN, 2006).

Entretanto, esse poder da imagem, que desde sempre vem sendo aguçado pela linguagem publicitária, só sofreu um extremo debate no Ocidente na década de 1970, quando se considerou seu uso como transmissor de mensagens, conceitos e informações. Somado a isso, os Estudos Visuais começaram a considerar a imagem como portadora de narrativas, além dos usos mais comuns voltados para a ilustração ou evidência de objetos, espaços arquitetônicos, indumentárias e mobílias que não existiam mais.

Nos Estudos de Tradução, também há áreas voltadas para o domínio das imagens. Numa classificação singular, pode-se elencar:

- 1) *Tradução interssemiótica* – os estudos voltados para adaptação, transposição e transmutação de textos verbais para imagens visuais e sonoras: um romance para um filme, por exemplo;
- 2) *Tradução visual* – o procedimento técnico de reformulação de uma imagem de determinada cultura e suporte fonte para uma cultura e suporte alvo: o caso dos quadrinhos, livros de arquitetura, publicidade, écfrase, etc.;
- 3) *Tradução visuográfica*<sup>1</sup> – determinados tipos de tradução verbais que dependem tecnicamente da imagem: por exemplo, a localização de produtos, a legendagem, a dublagem, a audiodescrição, dentre outros.

Somada a estas áreas, também há uma quarta que está relacionada a uma metodologia de estudo da História da tradução: (4) a iconografia.

---

<sup>1</sup> O termo “visuográfica” é tomado emprestado de Marco Antônio Desgualdo que o utiliza na conceituação de “reconhecimento visuográfica” no âmbito da criminalística (DESGUALDO, 2006, p. 23-24).

Com o interesse recente na História da tradução no Brasil, desenvolvida por inúmeros pesquisadores, até o presente momento ainda não se desenvolveu um estudo profundo sobre a imagem como indício histórico, fato constatado não somente aqui, mas também em diversas nações em que os estudos historiográficos da tradução têm se desenvolvido. Se o presente trabalho parece novo, cabe lembrar um elucidativo parágrafo do texto “*Réflexions sur l’historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques*” de Jean Delisle que diz o seguinte:

Par ailleurs, l’iconographie de la traduction est un domaine de recherche qui a retenu l’attention de bien peu de chercheurs jusqu’ici. Et pourtant, c’est un domaine qui vaut qu’on s’y intéresse. Il serait faux de croire que les traducteurs sont des fantômes, des abstractions, des ouvriers de l’ombre sans visage. Mes recherches, encore embryonnaires, sur l’iconographie de la traduction m’ont révélé qu’il existe de superbes miniatures médiévales représentant des traducteurs au travail ou offrant leur traduction à un roi ou à un commanditaire, de nombreux monuments élevés à leur mémoire, des tableaux de grands maîtres (on a dénombré plus de 1300 tableaux ayant pour thème saint Jérôme), des photos, des gravures, des sculptures, un bas-relief égyptien représentant un interprète dédoublé (Kurz 1985, 1986a), un sarcophage romain d’un interprète (Kurz 1986b), des timbres-poste, des cartes postales, etc. En traduction, l’iconographie n’a sans doute pas l’importance des sciences auxiliaires de l’historien professionnel, que sont l’épigraphie, la numismatique, l’héraldique, l’onomastique, la généalogie, mais on aurait tort de l’exclure du champ des études diachroniques de la traduction. J’ai pu constater déjà à maintes reprises l’utilité pédagogique de ces documents iconographiques<sup>2</sup>. (DELISLE, 1997-1998, p. 10-11).

De fato, o pesquisador faz algumas constatações: 1) são poucos os trabalhos sobre iconografia da tradução; 2) a iconografia como método historiográfico tem ainda despertado pouco interesse no âmbito dos Estudos de Tradução; 3) há um grande número de materiais

---

<sup>2</sup> Por outro lado, a iconografia da tradução é um domínio de pesquisa que tem atraído a atenção de muito poucos pesquisadores até agora. E, no entanto, é um domínio pelo qual vale a pena se interessar. Seria equivocado acreditar que os tradutores são fantasmas, abstrações, operários da sombra sem rosto. Minhas pesquisas, ainda embrionárias, sobre a iconografia da tradução me revelaram que existem preciosas miniaturas medievais que representam tradutores em ação ou oferecendo sua tradução a um rei ou a um patrocinador, numerosos monumentos erguidos à memória deles, quadros de grandes mestres (foram elencados mais de 1.300 quadros que têm São Jerônimo por tema), fotos, gravuras, esculturas, um baixo-relevo egípcio representando um intérprete duplicado (Kurz 1985; 1986a), um sarcófago romano de um intérprete (Kurz, 1986b), selos, cartões postais etc. Na tradução, a iconografia talvez não tenha a importância das ciências auxiliares do historiador profissional — a epigrafia, a numismática, a heráldica, a onomástica, a genealogia —, mas seria um engano excluí-la do campo dos estudos diacrônicos da tradução. Tenho podido constatar em muitas ocasiões a utilidade pedagógica desses documentos iconográficos (tradução minha).

iconográficos que muito podem contribuir para uma possível história visual da tradução; e 4) a iconografia é um forte instrumento pedagógico no ensino de história da tradução.

Ao verificar as constatações de Jean Delisle, percebe-se que dois problemas ainda podem ser mencionados: a rala ou nula formação de historiador da tradução que se tem no Brasil – basicamente, estes pesquisadores aprendem o ofício no desenrolar da pesquisa – e a falta de intimidade com as teorias da História que, em suma, chegam aos Estudos de Tradução brasileiros filtrados pelos teóricos da tradução, de modo que toda a teoria e metodologia da História é apreendida de forma indireta e, majoritariamente, superficial, restringindo assim o diálogo entre as áreas de Estudos da Tradução e Historiografia no Brasil e, por vezes, os caminhos historiográficos, visto que não há precedentes nas publicações dos Estudos de Tradução no Brasil.

A fim de sanar uma dessas lacunas metodológicas e teóricas da História da Tradução no Brasil, pretende-se neste trabalho explicar o que vem a ser iconografia da tradução – sua importância e delimitação – e alguns caminhos de práticas iconográficas (conceitos e métodos). Com a intenção de exemplificar a iconografia da tradução, elenca-se a pintura como material iconográfico e utiliza-se exemplos dos pintores Benedito Calixto (1853-1927) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858).

## 2. Iconografia, iconologia e método iconográfico

A palavra iconografia vem do grego *eikonographía* em que – *eikon* significa “imagem” e – *graphía*, “descrição/escrita”; logo, pode-se dizer, por uma análise etimológica, que se trata da descrição de imagens ou da escrita por imagens. Todavia, este termo tem uma íntima relação com a História da Arte e, percorrida a sua definição, encontra-se duas acepções:

- 1) Iconografia como retratística antiga. Ou seja, pintura ou desenho de retratos que foram muitas vezes utilizados com valor documental pelos antiquários e arqueólogos porque permitiam ver os homens do passado; e
- 2) Iconografia como “um estudo descritivo e classificatório das imagens a partir de seu aspecto exterior e de suas associações textuais, que busca decifrar o tema de uma figuração” (GONZÁLEZ, 2009, p. 32).

Esta última acepção nasceu com os estudos do cristianismo e seus temas religiosos que, considerado o primeiro grande momento da iconografia no mundo, foi desenvolvido, sobretudo, na França pelo estudioso Émile Mâle (1862-1954), responsável por constituir uma grande iconografia medieval. Já o segundo grande momento da iconografia, conforme a segunda acepção, desenvolveu-se nos Estados Unidos com Charles Rufus Morey (1877-1955) que, em 1917, fundou o Department of Art and Archeology na Universidade de Princeton, responsável por reunir em um grande índice o máximo possível de material iconográfico a respeito dos vestígios medievais.

A iconologia, por seu turno, será cunhada pela primeira vez por Cesare Ripa (1560-1622) em 1593 para se referir a uma “ciência das imagens”. Surge em virtude da personificação por poetas, pintores e escultores da representação das virtudes, dos vícios, das emoções humanas, e, igualmente, dos conceitos filosóficos. Ripa, ao fazer uso do termo iconologia, defende que por trás de toda imagem há uma mensagem simbólica, uma lição de moral. Em suma, a noção de iconologia do autor persistirá por todos os séculos subsequentes, acentuando nas artes os princípios de símbolo, alegoria, emblema e história.

Como se pode perceber, há uma certa diferenciação entre os conceitos de iconografia e iconologia. O primeiro diz respeito a um possível método, e o segundo a uma possível abordagem de interpretação das imagens. Entretanto, ambas acepções fazem referência ao estudo minucioso da imagem. Isso se dá porque a imagem, assim como o texto, tem linguagem própria. Observe-se o quadro abaixo:

Quadro 1- linguagem verbal e linguagem imagética.

	Linguagem verbal	Linguagem imagética
Léxico	Palavras	Formas desenhadas ou coloridas
Gramática	Estruturas normativas	Linhas e cores
Estilo	Época, tradição e artista	

Fonte: elaborado pelo autor

Na analogia feita acima, percebe-se que o sistema sógnico da imagem tem semelhanças com o da palavra: há unidades, há estruturas para o bom funcionamento do sistema e também há a singularização realizada pelo artista em determinado tempo/espaço de determinada sociedade.

A peculiaridade dada às imagens em determinada época, tradição e por certos artistas é o que pode determinar o que hoje os Estudos Visuais nomeiam de História Visual, campo intrínseco à História do Imaginário e à História das Mentalidades. Ou seja, uma imagem tem mais significado em determinada cultura que em outra, uma cor tem sentido diferente para sociedades distintas, ou há povos que, por vezes, não conhecem as acepções ou valores de certas figuras por nunca terem tido acesso a elas. Isso permite dizer que as imagens – sem entrar aqui na questão da globalização imagética e nas questões de inconsciente coletivo – são culturais e históricas.

Para além do cultural e do histórico, há de se constatar que a imagem é igualmente uma forma de pensamento. Segundo Jérôme Baschet (2008), o pensamento figurativo com suas disposições plásticas participa da produção de sentido em imagens. Ou seja, o ser humano tem a propensão de colocar em imagens sua imagem mental, bem com sua abstração verbal. A imagem material convoca a imagem mental, assim como convoca palavras para traduzir a expressão humana. E sendo artística ou não, a imagem de alguma forma transmite algum propósito, ideia ou ideologia de seu produtor, mesmo que ainda seja desconhecido pelo espectador.

Em consonância com os argumentos aqui apresentados, Peter Burke em sua obra *Testemunha Ocular: História e Imagem* escreveu:

[...] como podem as imagens ser utilizadas como evidência histórica? A resposta à pergunta [...] pode ser sintetizada em três pontos. A boa notícia para os historiadores é que a arte pode fornecer evidências para aspectos da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e épocas [...]. A má notícia é que a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete, de tal forma que historiadores que não levem em consideração a variedade das intenções de pintores e fotógrafos (sem falar nos patronos e clientes) podem chegar a uma interpretação seriamente equivocada. Entretanto, voltando à boa notícia, o processo de distorção é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidades, ideologias e identidades. A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu e ou dos outros. (BURKE, 2004, p. 37).

Além de evidenciar as imagens como fonte histórica, o historiador cultural chama atenção para o fato de que em uma obra de arte se pode perceber o ponto de vista físico – aquilo que é facilmente visível – e o ponto de vista mental (“o olhar” do artista) em relação a uma

figuração. Porém, Burke igualmente nota que existe um analfabetismo visual relevante na contemporaneidade, apesar do bombardeamento de imagens que se recebe todos os dias pelos mais diversos meios de informação, o que contribui para que a leitura das imagens – mais do ponto de vista interpretativo – seja cada vez menos usual e caia no simplório. Daí, partindo de tais constatações, se faz necessário ter um método que auxilie na análise, compreensão e interpretação da imagem.

Muitos são os métodos, e abordar todos neste trabalho seria longo, de forma que aqui se limita a dizer que existem enfoques marxistas dos objetos visuais, visões psicológicas ou psicanalíticas da imagem, veredas antropológicas e sociológicas, a semiótica visual, dentre tantos outros. Optou-se, neste trabalho, pelo método iconográfico de Erwin Panofsky (1892-1968), visto que seu olhar metodológico foi o que mais se desdobrou em outras formas de análise, bem como é considerado um método já experimentado e frutífero nos resultados.

Erwin Panofsky é herdeiro da tradição cultural alemã, conhecido por seu método da iconologia ou história da arte interpretativa que muito contribui para estabelecer a história da arte formalista e a história da arte contextualizada. Em seu famoso livro *Estudos sobre iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento* (1939), Panofsky define, em seu texto introdutório, sua metodologia iconográfica e a resume no seguinte quadro sinóptico elaborado por ele mesmo:

Tabela 2 - Método Iconológico de Erwin Panofsky.

OBJECTO DE INTERPRETAÇÃO	ACTO DE INTERPRETAÇÃO	BAGAGEM PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIO CONTROLADOR DA INTERPRETAÇÃO	DA
I Conteúdo temático primário ou natural – (A) factual, (B) expressivo –, constituindo o mundo dos motivos artísticos.	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal).	Experiência prática (familiaridade com os objectos e as acções).	História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, objectos ou acções foram expressos por formas).	H I S T Ó R I A
II Conteúdo temático secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias.	Análise iconográfica, no sentido mais estrito da palavra.	Conhecimento das fontes literárias (familiaridade com os temas e conceitos específicos).	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, temas ou conceitos específicos foram expressos por objectos ou acções).	A D A T R A
III Significado intrínseco ou conteúdo, que constitui o mundo dos valores “simbólicos”.	Interpretação iconográfica, em sentido mais profundo (Síntese iconográfica).	Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais do espírito humano) condicionadas pela	História dos sintomas culturais ou símbolos em geral (compreensão da maneira pela qual, sob	D I C T Á O



			psicologia e a “Weltanschauung”.	condições históricas diferentes tendências essenciais do espírito humano foram expressas por temas e conceitos específicos).
--	--	--	-------------------------------------	---

Fonte: PANOFSKY, 1995, p. 26-27.

Como se pode ver no quadro acima, o método iconológico panofskiano se divide em três etapas: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconográfica. Muito mais que análise de imagens, este método supõe a busca da síntese do pensamento figurativo de determinada imagem. A validade de tal método, *grosso modo*, se dá pela familiaridade com as imagens, mas acima de tudo pela intuição sintética do pesquisador que estará inserido em uma tradição cultural de leitura de imagens.

Para se estabelecer certo cuidado no uso do método iconológico panofskiano, que busca a mensagem da imagem em três camadas distintas, o Historiador e professor Ulpiano Bezerra de Meneses em seu artigo “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares” (2003) explicita mais alguns detalhes a respeito do estudo de história e imagem que aqui se expõe de forma breve:

- 1) A imagem tem um potencial cognitivo e por vezes uma autoridade intrínseca, daí o seu uso relacionado a ideologias, propagandas e identidades;
- 2) A imagem tem sobremaneira uma relação visual com o passado e um poder de transmissão único deste momento, todavia, ela não é mais que um recorte, que uma visão de mundo, um olhar de artista que tem correlações entre esfera artística e outras – social, política, religiosa, etc.;
- 3) A imagem também é uma *coisa* que participa das relações sociais, ou seja, também uma prática material, um objeto palpável;
- 4) A imagem geralmente está inserida em um conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível e forma, assim, a “iconosfera” de uma comunidade;
- 5) A imagem, ou melhor, a arte imagética precisa ser também vista como *agency* (agência), isto é, como capacidade de intervir no mundo, de modificar, determinar, produzir, sustentar, propor certo paradigma social, visual, etc.;
- 6) A imagem produz uma interação entre observador e observado, o que significa dizer que o que se vê na imagem é apenas *o visual* (o que se deixa ver) e não *o visível* (aquilo que de fato se viu/vê);



- 7) A imagem não é meramente representação da existência e a mímese não pode ser a referência para uma análise da imagem. Assim sendo, é preciso analisar a construção da imagem, as condições em que ela foi produzida e as práticas sociais de produção e consumo desta imagem;
- 8) A imagem não pode somente servir para iluminar as informações históricas já existentes fora delas; mas é preciso vê-las como produtoras de conhecimento histórico novo a partir delas, pois, assim, não se desperdiçará o generoso potencial documental deste tipo de fonte;
- 9) O *Pictural turn* (virada pictórica), que deu sequência ao *Linguistic turn* (virada linguística) alcançou até o momento somente o texto antropológico e sociológico na produção de conhecimento, o que significa que as abordagens linguísticas e discursivas das outras disciplinas ainda não sofreram totalmente as infiltrações pictóricas e figurativas das imagens;
- 10) Assim como existe o inconsciente discursivo, existe também o inconsciente óptico que, somado ao inconsciente intuitivo, formam o inconsciente coletivo de imagens, textos e ações;
- 11) A História Visual é um ângulo do estudo da História de uma sociedade, e seria de bom tom que este estudo pudesse ser entrelaçado com o estudo da Cultura Visual de dada comunidade social na iconografia;
- 12) A imagem em si não é o objeto de pesquisa da iconografia, mas sim sua relação com a sociedade. Sua dimensão visual é o que interessa à História porque o objeto da história é a sociedade. Logo, a imagem será mais um enunciado para se apreender a história da sociedade.

Com todas essas observações, Menezes enfatiza que os estudos que entrelaçam História e imagem devem considerar o visual, o visível e a visão. Ou seja, aquilo que engloba a iconosfera; aquilo que diz respeito à esfera do poder visual e aquilo que tange aos instrumentos e técnicas de observação. É por este motivo que se aconselha trabalhar sempre com séries iconográficas a fim de definir ou condensar uma ideia ou ponto comum para uma problemática histórica visual.

### 3. Iconografia da Tradução do século XIX

Neste estudo, opta-se primeiramente por um recorte temporal, o século XIX, e, em seguida, por uma série iconográfica que se denomina iconografia da História da tradução, ou simplesmente, iconografia da tradução.

Sabe-se, com base na produção historiográfica da História da Tradução no Brasil, que nos primeiros séculos muitas foram as situações que envolveram a tradução: contatos linguísticos, expedições de exploração do interior do país, produção e circulação do mercado livreiro, políticas linguísticas, políticas de imigração, ciclo de riquezas, revoltas populares, guerras de colonização, a escravidão, dentre outras. Logo, inicialmente, o que se considera como tema e motivo para uma possível série iconográfica de história da tradução é saber se em algumas das imagens aparece, por uma leitura iconológica, alguma dessas situações como indício histórico.

Por outro lado, o século XIX, período do qual já há experiência em pesquisas historiográficas no âmbito da Tradução no Brasil, parece ser um nicho único para esta pesquisa por apresentar os seguintes sintomas (CAMPOFIORITO, 1983; PEREIRA, 2008; COLI, 2014):

- 1- *Início da pintura no Brasil*: será no século XIX que pinturas fora da temática religiosa começam a se destacar no Brasil, além de serem produzidas *in loco* ou com temáticas brasileiras.
- 2- *Retratistas de expedições*: o século XIX será também o período de maior número de expedições estrangeiras, especialmente a fim de conhecer a terra e explorá-la. Para isso, um dos meios de registro será o trabalho de pintores e desenhistas.
- 3- *Florescimento da Pintura histórica*: no Oitocentos, a cultura visual brasileira será marcada pela busca de identidade visual para a nação recém-fundada. Isso vai se intensificar no gênero *pintura de história* em que pintores vão buscar documentação histórica para, bem fundamentados de um imaginário histórico brasileiro, produzirem imagens que identifiquem o Brasil como nação.
- 4- *A difusão do Academicismo nas artes*: o conjunto de normas ditas universais e eternas para a formação e produção artísticas chega ao Brasil pelo viés da Missão Francesa e será o princípio para todos os artistas brasileiros e europeus no Brasil e na Europa do século XIX. Tal modismo, que foi difundido no Brasil pelos professores da escola de Belas Artes, acompanhará muitos pintores que farão o que estava em voga à época: retratos, paisagens

e pinturas históricas que, em suma, não eram mais que uma espécie de arte em função do Estado e da classe dominante. Além disso, a pintura para se firmar como arte teria de ser afirmada por artes superiores ou pela História, o que levará inúmeros artistas a publicar suas imagens acompanhadas de textos.

Tais tendências da pintura no século XIX estão impregnadas em todas as artes brasileiras, ora mais presentes, ora menos. Numa divisão singular da pintura no século XIX, o crítico de arte brasileiro Quirino Campofiorito (1983) classifica a pintura oitocentista em cinco momentos: (1) a pintura remanescente da colônia (1800-1830), (2) a pintura produzida a partir da missão artística francesa e seus discípulos (1816-1840); (3) a pintura posterior à Missão Francesa (1835-1870), (4) a pintura sob a proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado (1850-1890), e (5) a pintura na República e a decadência da disciplina neoclássica (1890-1918).

Como uma revisão sobre todos os pintores e épocas da pintura oitocentista seria inviável pela dificuldade de acesso aos catálogos, mas também porque nem todos os pintores tratam do recorte temático que se propõe estudar, detém-se aqui apenas em dois pintores e em algumas de suas pinturas a fim de realizar uma análise mais qualitativa e detalhada dos quadros escolhidos.

#### **4. Johann Moritz Rugendas (1802-1858)**

Johann Moritz Rugendas ou João Maurício Rugendas (nome abrigado também encontrado nos registros) foi um pintor alemão que esteve no Brasil em duas ocasiões: primeiramente, em 1821 como desenhista da missão científica chefiada por Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) e, logo depois, em 1845, com o intuito de visitar velhos amigos e, igualmente, de alguma forma “usufruir” de seu sucesso entre a elite brasileira.

Junto a Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848) forma o trio de maiores artistas viajantes da primeira metade do século XIX brasileiro. Estes três artistas foram os grandes responsáveis por divulgar as primeiras imagens da História Visual do Brasil na Europa. Especialmente com a publicação de *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) de Rugendas e *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1835-1839) de Debret, obras publicadas quase simultaneamente que davam a conhecer, segundo o gosto europeu, o Brasil em seus costumes, povos e ambientes.



Rugendas fez desenhos e quadros de quase toda a América Latina, desde o México até a Argentina, dedicando estadias prolongadas para observar e pintar temas pertinentes às sociedades que visitava. Segundo especialistas (DIENER; COSTA, 2012), o tema privilegiado do pintor no que concerne ao Brasil era a paisagem sob o efeito da luz tropical, mas é possível notar também que no amadurecimento da feitura de sua obra outros temas tenham sido evocados, com especial atenção à população, ou seja, os tipos humanos dos lugares onde esteve e suas situações sociais imbricadas.

Somado às informações já apresentadas, convém dizer que a obra de Rugendas é muito vasta e, apesar de retratar algumas situações humanas do Brasil, poucos foram os quadros em que foram identificados atos de tradução para uma possível iconografia do século XIX. Dentre eles, apresenta-se neste trabalho três:

#### 4.1 Encontro de índios com viajantes europeus (1827-1835)



Fonte: <https://www.hacer.com.br/rugendas>.

Numa análise *pré-iconográfica*, percebe-se um trabalho desproporcional da imagem dando maior ênfase à paisagem com especial destaque para os diversos tipos de árvores, plantas e folhagens o que, de certa forma, revela o tema privilegiado de Rugendas; mas também é possível ver figuras humanas hierarquizadas ou mesmo diferenciadas pela indumentária ou gestos representados no quadro: copos nus e vestidos, o estar escondido atrás da árvore ou em ciclo de comunicação, o estar sobre o cavalo ou a pé.

Na análise *iconográfica*, o motivo do quadro não deixa dúvidas: há um tema convencional do encontro entre indígenas e europeus, tema que não foi somente pintado por Rugendas, mas também por diversos artistas do século XIX. Estão envolvidos nesta imagem pré-conceitos de que índios vivem nus e europeus são bem vestidos, índios têm medo de homens brancos e homens brancos são corajosos por se aproximarem de índios, índios não andam a cavalo, a casa do índio é a floresta, o negro era submisso e servo do europeu, dentre outros.

De fato, ao consultar a literatura sobre o assunto e, em especial, o relato de viajantes europeus como o de Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), contemporâneos de Rugendas, foi encontrada a seguinte descrição:

A 17 de abril, partimos de Guidoal. O receio de que os índios chegassem a saber do esqueleto que trazíamos conosco e nos atacassem de surpresa, apressou a nossa resolução e os nossos passos de sair das matas tenebrosas e voltar aos campos agradáveis. Já estava o Presídio de São João Batista um bom estirão atrás de nós, quando se nos defrontou de improviso, na espessura do mato, um bando de trinta a quarenta índios que, em grupos de família, constando de marido, mulher e filhos, com a bagagem às costas, avançavam todos nus, para assistir, como soubemos depois, a uma festa de bebedeira, distante algumas horas dali. Mal deram conosco, logo suspenderam a marcha, observaram-nos indecisos com olhares esquivos, e esconderam-se em seguida, os homens com arco e flecha na mão, cada um atrás duma árvore. Assustados com esse repentino aparecimento, receamos a princípio que se tratasse de um assalto; depois, como eles hesitassem em atacar-nos, pousamos no chão as nossas armas e adiantamo-nos para eles com pantomimas de gestos amigáveis, indicando que havíamos deposto as armas e absolutamente não os queríamos molestar.

Assim que nos aproximamos do primeiro do grupo à frente, batemos-lhe no ombro, mostramos de novo as espingardas depostas no chão à distância, deixamos-lhes ver a nossa coleção de animais e plantas, e lhes significamos que só com isso nos ocupávamos, e que, portanto, eles podiam seguir sossegados. Um deles, que já nos havia visto antes na Fazenda Guidoal, tomou-se mais amável, pareceu confirmar com palavras aos seus companheiros a nossa mímica, e assim nos separamos em paz, de ambos os lados. (SPIX; MARTIUS, 1981 [1817-1820], p. 69).

Ao comparar este trecho com a imagem, verifica-se que ela realmente representa um ato de tradução; percebe-se que há uma interação entre os viajantes e índios. E mais, ao observar o trio de índios perto dos viajantes, em particular, o índio do meio, percebe-se que é ele o mediador.

Além disso, em confronto com a citação acima, percebe-se, agora numa análise *iconológica*, que a tradução durante o Oitocentos não era somente sinônimo de transladação linguística, mas sim de comunicação a partir do corpo, pois o índio, compreendendo os gestos e os possíveis sons, entendia os viajantes a ponto de intermediar a situação entre os dois grupos linguístico-culturais da imagem.

De igual modo, ao observar a fisionomia dos dois outros viajantes, parece que eles não compreendiam a língua indígena ou compreendiam pouco o que o colega à frente e “responsável” pela situação de comunicação estava dizendo. Tal situação vai inteiramente de encontro aos relatos que se tem sobre viajantes europeus do Brasil oitocentista, em que estes muitas vezes estavam em expedições ou grupos de desbravamento com pessoas de diferentes nacionalidades e, portanto, de línguas diferentes, e em que aquele que soubesse o maior número de línguas poderia ter mais contatos ou intermediar situações entre os próprios viajantes. O próprio Rugendas aprendeu francês durante a expedição Langsdorff com seu colega de viagem, o francês Édouard Ménétries (1802 -1861) (DIENER; COSTA, 2012).

Vale destacar também que, apesar do encontro entre indígenas e viajantes europeus já causar medo nos índios, tal como se vê no quadro, o fato de que havia uma comunicação em línguas desconhecidas e mesmo mediante gestos era de surpreender os próprios índios, daí uma leitura da imagem como surpresa também devido a este ato de tradução/comunicação.



#### 4.2 Dança dos Puri (1835)



Fonte: [http://pinturapitoresca.blogspot.com.br/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://pinturapitoresca.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html).

Novamente, há a paisagem da floresta, desta vez bem mais harmoniosa com as figuras humanas que aparecem no quadro. Neste sentido, nota-se que metade do quadro chama a atenção para o cenário (a vegetação) e outra metade, para a situação que se desenrola entre pessoas totalmente nuas (os índios) e vestidas (os desbravadores da terra).

A temática do quadro também é conhecida: algum rito selvagem desconhecido entre os europeus e em sociedades “civilizadas”. O rito aqui é representado por uma espécie de fogueira de onde sai muita fumaça e em torno da qual vários índios se colocam em sugestão de dança, contemplação e valorização. A pintura também mostra dois viajantes atentos ao rito, enquanto alguns índios estão contemplando os viajantes observadores da dança.

Recorrendo novamente ao texto de Spix e Martius, relato semelhante também é descrito em sua forma verbal:

Mal voltou a si do espanto diante do nosso aparecimento, correu rápida a índia para a cabana. Percebemos que, ao aviso dela quanto à nossa chegada, a



maioria dos índios meteram-se nas redes ou esconderam-se nas cabanas, e outros fugiram para a mata próxima. Quando chegamos perto das cabanas, afora algumas velhas, não se via mulher nenhuma; os homens permaneceram calados, imóveis, e de costas para nós, em suas redes. O nosso guia militar entrou primeiro nas cabanas, saudou os selvagens, e deu-lhes a entender, tanto quanto lhe permitia o conhecimento da língua deles, que tínhamos vindo de muito longe para vê-los e que a nossa ocupação era apanhar aves, borboletas e plantas. Essa declaração pouco parecia impressioná-los; como antes, continuaram a balançar-se mudos nas redes e só furtivamente nos espreitavam. Nem boas palavras nem presentes os demoveram.

Ao nosso pedido de um gole de água fresca, um deles levantou a cabeça e, esticando os beiços em focinho, com mímica aborrecida, apontou o córrego ali perto.

[...]

No dia após nossa chegada a Guidoal, havia aparecido aí também um bando de Puris, que andavam errantes por estes lados. Eles rondavam tímidos as casas; ganharam, afinal, coragem para entrar, e, depois de lhes ofertarmos uns presentinhos, pareciam dar-nos confiança e ficar de boa vontade perto de nós. Percebia-se logo que eles eram mais brancos, mas, por isso mesmo, menos desconfiados do que os Coroados, já desde mais tempo sujeitos aos portugueses. Durante o bacanal dos últimos, ficaram escondidos no mato da vizinhança; quando, ao concluir-se a festa, foram chamados por nosso guia, aproximaram-se embora já tarde da noite, depois dos Coroados se terem recolhido todos às choças, e animados por presentes, se mostraram prontos a dançar. Estavam nus em pêlo, tais como a natureza os havia criado. [...]

Depois de fartas libações de cachaça, que eles, como todos os índios, apreciavam apaixonadamente, tornaram-se confiantes e excitados, e executaram as suas danças à noite, num lugar aberto, não distante da Fazenda Guidoal.

[...]

Os homens puseram-se lado a lado em fila; atrás deles puseram-se igualmente em fila as mulheres. Os meninos, aos dois ou três, abraçaram-se e aos pais; as meninas agarravam-se por trás, às coxas das mães. Nessa atitude, puseram-se eles a cantar o triste “Han-jo-ha, há-há-há”. Com emoções melancólicas foram repetidas várias vezes a dança e a cantiga, e ambas as fileiras avançavam lentamente, num compasso de três tempos.

[...]

Deste modo, movimentam-se alternadamente, com pequenos passos, um pouco mais para diante. Logo que o tema musical se conclui, recuam, primeiro as mulheres com as meninas, e depois os homens com os meninos, como que em fuga desordenada. De novo se colocam em posição e repete-se a mesma dança. Um negro, que viveu muito tempo entre os Puris, nos interpretou aquelas palavras plangentes, cantadas na dança, como lamentação de haver caído quando queriam colher uma flor de uma árvore. A explicação que nos ocorria, diante deste quadro melancólico, era do paraíso perdido. (SPIX; MARTIUS, 1981, p. 50, 54-57).

O relato de Spix e Martius confirma pelo menos a existência de dois tipos de intérpretes no desbravamento da cultura indígena: o militar e o negro. Um com menos habilidade e talvez até menos conhecimento da língua – apesar de eficaz na medida do possível na intermediação – e outro, até o presente momento na História da tradução, desconhecido, um negro

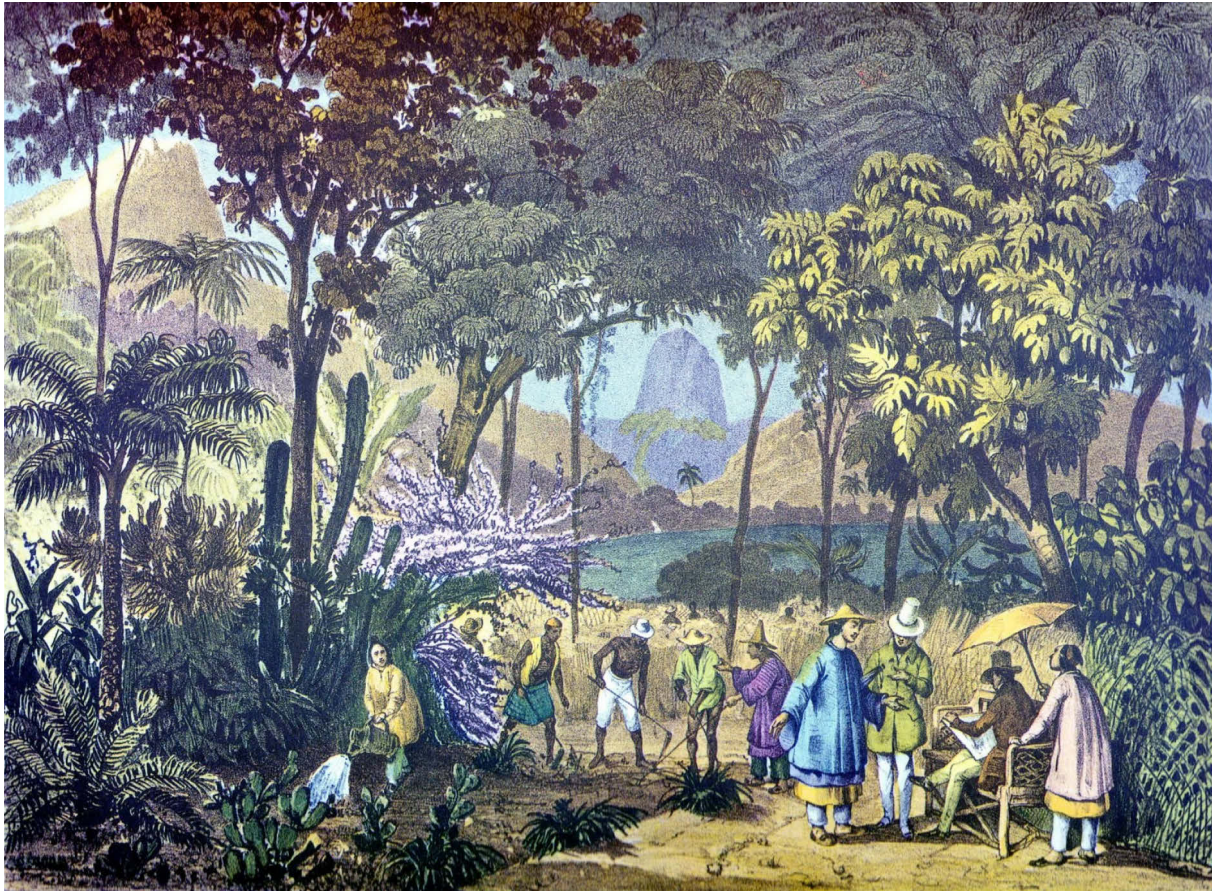
intermediário.

Por certo, sabe-se que militares intérpretes foram correntes no século XIX, pode-se até exemplificar aqui pelo plano de desbravamento das terras indígenas concebido por Couto de Magalhães, que colocava como ponto primordial para o bom êxito deste “ato civilizatório” a formação e aperfeiçoamento de intérpretes militares (SILVA-REIS; BAGNO, 2016). Todavia, se, por um lado, pouco se sabe da existência de negros que exerceram a tradução escrita, muito menos ainda se sabe de negros intérpretes utilizados nas expedições, fato que a imagem de Rugendas realça e que é destacado no relato de Spix e Martius.

Para além destas constatações, a *intuição sintética* leva a pensar que o fato das mulheres indígenas estarem apreciando com maior afincamento o viajante e o negro na imagem de Rugendas pode significar que tal ato de tradução não era comum, bem como era estranho por ser um negro e não um jesuíta ou europeu mediando o ato de comunicação. Convém lembrar que no século XIX existiam o negro ladino e o negro boçal: o ladino sabia, pelos mais diversos motivos, a língua do colonizador, e o boçal era o inapto em língua estrangeira. Entretanto, um negro que sabia línguas indígenas ainda é surpreendente porque não se tem maior notícia de tal relação no que tange às interações linguísticas.

Uma outra leitura possível, partindo da imagem, é que o militar que se encontra dormindo poderia ser o intérprete diurno e o negro, o intérprete noturno. Isso, caso se associe que durante o dia há luz e, portanto, maior visibilidade àqueles que exercem o ofício de intérprete reconhecidamente pela sociedade oitocentista e de noite, onde não há luz, existem aqueles que exercem o ofício de forma menos desprestigiada, invisível e até mesmo desconhecida pela sociedade e pela história. É claro que esta é apenas uma leitura que sugere a imagem, mas que não pode ser descartada, visto que todos os elementos conhecidos levam a esta *intuição sintética*.

#### 4.3 Plantação chinesa de chá: Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1835)



Fonte: [http://pinturapitoresca.blogspot.com.br/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://pinturapitoresca.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html).

A presente imagem de Rugendas dá destaque mais uma vez para a paisagem, com um realce surpreendente para a vegetação não tão comum no Rio de Janeiro (o Pão de Açúcar ao fundo da imagem revela que se trata do Rio) como, por exemplo, os cactos e as palmeiras. Do lado esquerdo da imagem, com pouca presença no quadro, encontra-se figuras humanas trabalhando na plantação. Essas figuras humanas são diferenciadas pela indumentária e também pelas ações que estão exercendo.

O tema aqui tratado não é tão recorrente entre pintores do século XIX, mas identificável: a presença asiática no Brasil do século XIX. Além da identificação da indumentária, o título do quadro oferece mais detalhes: trata-se de chineses e do cultivo de plantas de chá. Fixando-se no primeiro plano da figura, percebe-se dois atos de comunicação: a de um chinês de roupa amarela, azul e branca e, logo atrás deste, um outro chinês com roupa mais escura, tons de roxo, verde e preto. Ambos estão interagindo: o primeiro, com europeus e o segundo, com os negros trabalhadores. Somente pela figura, pode-se perguntar: será que se entendiam? Os chineses no Brasil falavam português? Os negros sabiam chinês? São perguntas para as quais não há



respostas exatas, mas numa análise visual é possível inferir algumas assertivas.

Relendo o texto de Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil* (1989), percebe-se que a imagem está documentada no relato do pintor em que ele diz que muitos chineses chegaram ao Brasil à procura de emprego e logo foram contratados para exercerem o cultivo de plantas para efusão. Tal situação era reforçada pela ideologia europeia que mencionava que o chá chinês era o melhor do mundo e também que o Brasil poderia ter muitos ganhos na exportação de chá para a Inglaterra. Entretanto, Rugendas não menciona nenhum dado da situação linguística dos chineses no Brasil, apenas diz que eram semelhantes fisicamente aos índios, bem como tinham uma propensa facilidade de adaptação ao clima tropical.

No relato oitocentista de Spix e Martius, encontra-se o seguinte trecho narrativo:

O chá é aqui cultivado, de modo ao da própria China, todo igual, colhido e torrado. O governo português dedicou especial atenção à cultura desse vegetal, cujo produto da China é anualmente exportado para a Inglaterra, no valor de 20 milhões de escudos. O Ex-Ministro, Conde de Linhares, mandou vir umas centenas de colonos chineses, a fim de tornar conhecidas as vantagens do cultivo e do preparo do chá. Esses chineses, diz-se, não eram dos habitantes da costa, que por miséria se exilam da pátria para Java e as ilhas vizinhas, e ali, como os galegos da Espanha e Portugal, procuram trabalho; eram gente escolhida do interior, perfeitamente a par do cultivo do chá. Contudo, a maioria desses chineses não mora atualmente no Jardim Botânico, porém nos arredores da Fazenda Real, de Santa Cruz, a não ser uns poucos, que, sob a direção do Cel. Abreu, são empregados no cuidado dos arbustos de chá e na colheita e preparo das folhas.

[...]

Para beneficiar a Fazenda de Santa Cruz, havia o precedente Ministro, Conde de Linhares, disposto habitações para uma parte dos colonos chineses, mandados vir ao país. Poucos deles estavam atualmente presentes, pois a maioria tinha ido para a cidade, a fim de andar pelas ruas como vendedores ambulantes, oferecendo pequenas bugigangas chinesas, especialmente tecidos de algodão e foguetes; doenças e saudades da terra já haviam matado a muitos; desgosto do ambiente havia liquidado outros. Aqueles que ainda viviam tinham feito pequenas plantações de café e de suas flores preferidas, jasmim e alfavaca, em roda de suas cabanas baixas, muito asseadas no interior. Ninguém ignora que os chineses, na sua pátria, exercem a agricultura com grande conhecimento de causa e circunspeção, e até na arte mais fina de jardinagem são muito espertos. Admirou-nos, portanto, encontrar ainda tão poucos vestígios de sua atividade como lavradores aqui, onde já antes tão considerável número de chineses fora incumbido da lavoura. (SPIX; MARTIUS, 1981, p. 127; 154).

O relato acima revela que havia no Rio de Janeiro inúmeros chineses vindos para o Brasil a fim de tentar uma vida melhor, mas também indica que esses chineses contratados para o Jardim Botânico eram mediados por um português que, argumenta-se, fazia a mediação tanto

cultural quanto linguística. Não se sabe se essa mediação linguística era em chinês, visto que poucos são os documentos a descrever a situação linguística dos chineses no Brasil à época. Não se pode negar que possivelmente houve chineses que falavam português no século XIX brasileiro, mas tudo leva a acreditar que esta comunidade dependia de um intermediário em diversas instâncias, especialmente, para a execução de seu trabalho. Tal constatação parece ser confirmada pelos dois chineses presentes no quadro de Rugendas: um mantém a comunicação direta com os negros – talvez este já falasse português ou os negros se comunicavam com ele em francês – e o outro mantém uma espécie de comunicação com o trio logo em destaque no primeiro plano, o que parece aludir a um ato de interpretação.

De fato, segundo a pesquisadora Leonor Diaz de Seabra (2014) em seu texto panorâmico intitulado “Intercâmbio Cultural entre Macau e Brasil”<sup>3</sup>, as relações entre brasileiros e chineses se dão a partir do século XIX, especialmente com a vinda da família real para o Brasil. A abertura dos portos brasileiros aprova o desembarque de produtos chineses, em particular para movimentar o crescimento da indústria da seda e da porcelana. Além disso, a imigração chinesa começa a ser uma opção outra como mão de obra de trabalho, primeiramente, para o cultivo de chá e, em seguida, em substituição aos negros depois de abolida a escravidão. Seabra também menciona que os indícios de chineses no Brasil são muito grandes nas artes, principalmente com a voga artística da *chinoiserie*. Todavia, a estudiosa não aborda a questão linguística, pois apenas afirma que “em 1819, os chineses residentes na então colônia (Brasil) pediram a D. João VI que lhes nomeasse um diretor, ‘meio-cônsul, meio-intérprete’, que pudesse expor os seus direitos não só junto dos patrões, como dos tribunais” (SEABRA, 2014, p. 16), o que permite inferir que possivelmente muitos dos chineses que aqui residiram não falavam português ou, se falavam, tinham problemas de comunicação, necessitando assim do intermédio da tradução.

Por fim, baseando-se somente na imagem, parece também que há certa diferença entre os dois chineses em situação de comunicação. O chinês melhor vestido e com vestimenta muito mais trabalhada aparenta ser um sábio, erudito; enquanto o chinês menos bem vestido parece ser um chinês comum que, por talvez ter alguma habilidade mais prática, tenha conseguido o emprego. Isso permite inferir que o chinês que se chama de comum, devido à sua necessidade mais prática de sobrevivência, tivesse fluência na língua de comunicação usada na situação com os negros a ponto de ser independente, ao contrário do chinês erudito que, também contratado,

---

<sup>3</sup> Agradeço à professora Mônica Muniz de Souza Simas pela indicação do artigo.

tinha muitos conhecimentos teóricos aplicados à prática, mas que não tinha urgente necessidade de aprender a língua portuguesa, porque um intermediário o ajudava a entrar em comunicação com os interessados em seus conhecimentos. Convém lembrar que esta é uma leitura que a imagem sugere.

## 5. Benedito Calixto de Jesus (1853 -1927)

Benedito Calixto foi um pintor paulista que começou como cenógrafo e que, junto com Oscar Pereira Silva e Pedro Alexandrino, compôs o trio de pintores mais ativos de São Paulo capital. Faz parte da leva de pintores que começava a dar sinais de renovação na tendência academicista de pintura no século XIX. Mas, acima de tudo, será reconhecido como pintor de transição do Brasil colonial para o Brasil republicano.

Sua obra terá por base inicial os temas marinhos, em seguida, os religiosos e históricos e, depois, se concentrará no progresso industrial paulistano. Segundo Caleb Faria Alves, a trajetória pictural de Calixto, no que tange aos estímulos visuais, ao conhecimento e às atitudes diante da arte de pintar oitocentista brasileira poderia ser sintetizada

[N]a sua iniciação nas oficinas e na estrutura social na qual sobrevivia, caracterizadas pelo pouco profissionalismo e pela pouca independência do campo artístico, mas com fortes desejos de renovação; [n]o contato posterior com uma tradição acadêmica em processo de decadência e que buscava alternativas na redefinição de suas posturas; [n]a lacuna estrutural existente em relação a uma pintura de paisagem que forjasse as bases para a pintura nacional; [n]a lenta construção e redefinição do papel do tropeiro para a história pátria; [e n]a construção de uma relação entre público artista, fundamentada no conhecimento leigo da natureza ou na relação sentimental com ela. (ALVES, 2003, p. 209)

Em suma, a obra de Benedito Calixto será de extrema importância por revelar as tendências da iconosfera visual brasileira na virada do século e por também auxiliar na construção de um imaginário republicano nacional. Cabe assinalar que não somente Benedito Calixto, mas outros pintores que não eram de transição tinham preocupações similares no que tange à construção de uma identidade nacional como, por exemplo, José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1859) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903).

Privilegiando o tema da região de São Paulo como foco em sua obra pictural, Benedito Calixto também produzirá inúmeros livros de caráter documental e de preservação do patrimônio sobre ela, dentre os quais se destacam: *A Vila de Itanhaém* (1895) e *Capitanias*

*Paulistas* (1924). Da vasta obra de Calixto que se encontra nas mãos de colecionadores particulares ou nos acervos de igrejas, fundações e museus, foram escolhidas apenas três imagens:

### 5.1 *Fundação de São Vicente (1900)*



Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixt31.htm>.

Este quadro de Benedito Calixto do gênero pintura histórica talvez seja um dos maiores quadros do pintor em extensão (medindo 3,85 x 1,92 m) e também pela dimensão narrativa que apresenta, com mais de oitenta personagens mesclados em situações diversas. Cabe notar que, com exceção dos personagens que estão nas caravelas, há sempre a presença de indígenas.

Todos os personagens são muito bem detalhados tanto na indumentária quanto na ação aludida por suas posições corporais. O quadro é não-dramático e tem como ação principal o diálogo estabelecido entre a comitiva de Martim Afonso e os colonos. Além disso, o quadro infere que a ocupação da vila de São Vicente foi pacífica e calma com índios e portugueses se relacionando harmoniosamente, o que revela que a pintura tem tanto um caráter de reelaboração da história escrita pelo viés visual quanto de remediação no que tange a tornar imaculada a posição dos portugueses na chaga sangrenta que foi a fundação da vila.

Entretanto, o que chama a atenção é a presença do ato da interpretação que está no centro da narrativa visual. Pode-se identificar Martim Afonso de Souza ao centro, os índios do lado esquerdo e a comitiva portuguesa (soldados e um padre) do lado direito. Além dessa divisão,



percebe-se três personagens importantes: João Ramalho e Antônio Rodrigues vestidos com roupas mais simples que as dos portugueses, e também um homem elegante ao lado do padre que, a princípio, considerava-se ser Cosme Fernandes Pessoa (o bacharel de Cananeia, célebre língua<sup>4</sup> na região). Todavia, conjectura-se que seja a representação de Pascoal Fernandes, genovês rico e poderoso que veio na comitiva de Martim Afonso, se instalou na região e se casou com uma das filhas de João Ramalho, Margarida Ramalho (CALIXTO, 1927).

O fato de se defender que o homem com trajes europeus finos não seja o bacharel de Cananeia se justifica porque há uma tese de que Cosme Fernandes Pessoa era degredado, judeu e maçom, ou seja, tudo aquilo que era rejeitado pela corte portuguesa à época (VALE, 2008), e como a imagem alude aos símbolos portugueses de conquista como cruzeiro, bandeiras e estandartes, a imagem visual de Portugal, argumenta-se, não poderia ser associada a uma figura que não condizia com o ideal português.

Tal impressão permite inferir que a figura do intérprete, tão importante para a colonização de desbravamento de novas terras, só era visualmente aceita ou pintada se também estivesse relacionada ao lado positivo da conquista feita por portugueses, o que leva a supor que inúmeros intérpretes do século XIX que tiveram tanta importância quanto João Ramalho e Antônio Rodrigues não foram representados pictoricamente, ou mesmo mencionados nos registros históricos porque não se encontravam nos limites do imaginário da história do Brasil enformada pelos moldes portugueses.

Outro indício que esta figura oferece é que, na visão historiográfica visual, são os homens, e somente eles, os responsáveis pelas mediações linguísticas. Ora, isso é algo que é prontamente contradito aqui por se reconhecer que, ao se unir com um língua, a mulher indígena era a figura que o auxiliava na aprendizagem da língua e mesmo na competência tradutória oral, fato encoberto tanto pela narrativa visual quanto pela narrativa documental escrita.

Além disso, o fato dos intérpretes estarem próximos de Martim Afonso, e mesmo à sua frente no quadro analisado – pois, em vez dos línguas, seria mais lógico ter soldados mais próximos em forma de ato de defesa – revela o quanto o intérprete era importante como elo de comunicação, mas também que era escudo de segurança tanto quanto um soldado, porque basicamente todas as informações e conhecimentos da terra e dos povos que ali habitavam

---

<sup>4</sup> O termo língua se refere aos intérpretes coloniais. Para mais informações, ver Silva-Reis e Bagno (2016).

chegavam aos portugueses por esses intermediários – seja no que tange ao desbravamento da terra, à sobrevivência em meio ao nada ou ao enfeitamento com indígenas não-amigáveis.

### 5.2 *Martim Afonso no Porto de Piaçagüera (s/d)*



Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/cfoto049a.htm>.

Restaurada em 2007 por Jean Ange Luciano, esta tela se encontra no Palácio São Joaquim, no Rio de Janeiro, e também traz consigo o tema do desbravamento de terras, em especial Martim Afonso recebendo João Ramalho para conduzi-lo a Piratininga. Esses dois personagens estão entre as figuras humanas pintadas no quadro, que têm uma preocupação maior em mostrar a paisagem.

Como já foi dito, Martim Afonso se utilizou sempre de intérpretes em suas expedições e, dentre eles, João Ramalho, que foi de extrema importância para os atos civilizatórios ao molde português em São Paulo. A aparição novamente da figura de João Ramalho em um segundo quadro de Calixto pode levar a duas hipóteses: Ramalho, de fato, era um grande língua; ou ele era o intérprete ideal do ponto de vista português para a construção de um imaginário histórico-visual que não maculasse as relações do Brasil com Portugal no período de transição entre colônia e república. A primeira hipótese pode até ser verdadeira, mas o que se tem de fato é apenas uma sustentação histórica, e porque não dizer, um imaginário de João Ramalho como um grande intérprete defendido até a contemporaneidade sem grandes discussões. Já a segunda hipótese é mais provável, ao perceber a proximidade que Ramalho tinha com Martim Afonso (demonstrada no quadro e nas fontes documentais) e o quanto esta relação trouxe benefícios, dentre estes o recebimento de sesmarias para si e para seus filhos (CALIXTO, 1927), o perdão de degradado e a proteção de Portugal.

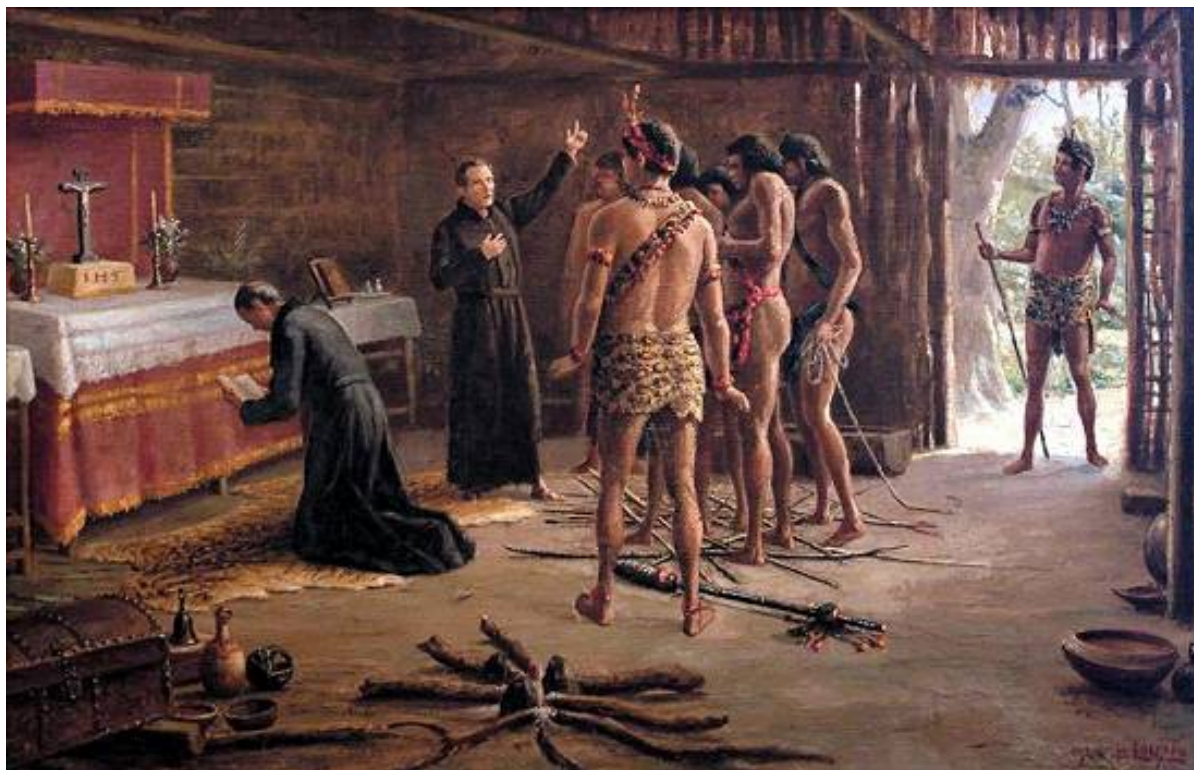
Outro detalhe que chama a atenção nesta tela é o fato de que, entre todos os personagens, só foi possível identificar um indígena, que está ao lado de João Ramalho. A princípio, pode-se indagar por que esse índio não está em grupo, visto que geralmente as representações de índios em comunicação são em grupos de índios – salvo retratos estáticos de rosto e perfil.

Argumenta-se que este índio poderia ser tanto um *afilhado* (MARIANI, 2007) – índio retirado de sua tribo e posto em contato com os portugueses a fim de aprender a língua e servir de intermediário – ou um dos filhos de João Ramalho que, sendo filho de índia com português, provavelmente, compreendia as duas línguas em que o ato de comunicação se realizava e, como parte do grupo de expedição, igualmente auxiliava nas necessidades comunicacionais do grupo.

Aliás, caso esse índio seja um dos filhos de João Ramalho, a indumentária de índio com partes cobertas pode ser explicada por ter nascido em meio à tribo da mãe e ter apreendido algo sobre pudor com o pai europeu. O que de fato fica visualmente claro é que este índio aparenta ser um índio amansado e a serviço da expedição. Ainda numa comparação visual com o quadro e os desenhos de autoria desconhecida do cacique de Tibiriçá, pode-se afirmar que se trata do próprio, sogro de João Ramalho, que até onde se sabe não entendia a língua do colonizador, mas confiava piamente em seu genro e facilitava as relações de sua tribo com os portugueses.



### 5.3 Anchieta e Nóbrega na cabana de Pindobuçu (1920)



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Benedito\\_Calixto\\_-\\_Anchieta\\_e\\_Nóbrega\\_na\\_cabana\\_de\\_Pindobuçu.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Benedito_Calixto_-_Anchieta_e_Nóbrega_na_cabana_de_Pindobuçu.jpg).

Vê-se nitidamente neste quadro uma situação de comunicação entre religiosos e indígenas. Trata-se de um quadro de Calixto de temática religiosa inteiramente ligado ao ambiente paulista.

O título da obra já oferece indicações de quem são os religiosos: José de Anchieta e Manuel da Nóbrega. Além disso, apoiado na biografia deste último, pode-se inferir que o personagem de pé é José de Anchieta, visto que Manuel da Nóbrega era gago e preferia que Anchieta se comunicasse com os índios (HANSEN, 2010) – convém lembrar que Anchieta era fluente em quatro idiomas: português, latim, língua geral e espanhol; além de ser conhecido como ótimo orador.

A segunda parte do título do quadro (“na cabana de Pindobuçu”) também indica um fato biográfico de ambos os padres: a fuga do conflito indígena entre tamoios e colonos na região da atual cidade de Ubatuba. Encontrando-se os dois entre feras, resolveram buscar auxílio e refúgio na cabana de um cacique que tinha muito apreço pelos religiosos: o morubixaba Pindobuçu. Todavia, ao chegarem à cabana, segundo o relato de Fernando Pedreira de Castro,

[...] para total desamparo humano, constataram que desgraçadamente estava ausente Pindobuçu.

Na piroga viera um filho deste respeitável ancião, chamado Paranaçu, mancebo ferocíssimo, famigerado na maldade, chefe de outros 30 jovens de sua laia e dono de sete ou oito pirogas de combate.

Estando tal mancebo já aprestado a avançar contra os portugueses, soube de quanto se passava em Iperoig. Inflamado logo de dementada raiva, saltou numa das canoas, decidido a cortar de golpe qualquer tratado de paz, trucidando-lhe os embaixadores.

Assim disposto, entrou aquele homem-fera pela cabana paterna, deparando lá os forasteiros; ouviu porém do tio, irmão de Pindobuçu, tantos elogios aos missionários, que pareceu aplacar-se... Dentro em pouco, entretanto, sentindo renascer-lhe o ódio, tornou ao furioso desígnio, à ânsia de matar.

Seria pela tarde, rezavam fervorosamente os padres na choupana, implorando o auxílio divino, quando de novo lhes atravessa a porta o jovem tamoio com seus bárbaros sequazes, levando na mão luzida espada, e assenta-se ao lado dos reféns.

Ali, contra toda a expectativa, começa a falar de assuntos vários, mas reiterando a cada instante suspeitosas perguntas sobre as intenções dos embaixadores...

Então, inesperadamente, despediu-se com estas palavras que Anchieta nos deixou exaradas e que nós de bom grado transcrevemos à letra:

“Eu vinha a fazer isto e aquilo, mas quando entrei a ver os padres e lhes falei, caiu-me o coração e fiquei todo mudo e fraco, e pois eu não os matei, que vinha furioso, já ninguém os há de matar, ainda que todos os que vierem hão de vir com o mesmo propósito e vontade!”

Em arriscados passos como este, via José de Anchieta, com evidente acerto, a intervenção divina... Não teria sido tal episódio o perigo supremo de toda a embaixada em Iperoig? (CASTRO, 1965, s/n).

Tendo como prerrogativa o documento escrito citado, percebe-se que a imagem corresponde em parte à descrição verbal apresentada. Todavia, ela dá outros detalhes. O fato de as armas indígenas estarem no chão tem uma forte simbologia no que diz respeito ao “uma vez traduzida e manifestada a mensagem divina para a língua dos nativos, estes amansam seus corações”, ou seja, a palavra de Deus traduzida na língua indígena desarma moralmente e fisicamente os indígenas – os torna amigáveis de fato. Além disso, a imagem de Nóbrega de joelhos com livro na mão sugere um momento de adoração, portanto, o seguimento de um rito, que à época, era totalmente em latim, mas que era compreensível aos índios por meio da interpretação feita por Anchieta – percebe-se na imagem que, enquanto Nóbrega se dirige ao crucifixo, alguns índios se dirigem a Anchieta com respeito e total escuta e outros ao próprio crucifixo.

Cabe lembrar que o próprio ato de tentar de alguma forma fazer corresponder os conceitos religiosos cristãos com os conceitos espirituais indígenas revela um tipo tradução, ou mesmo o que considera-se o primeiro paradigma da história da tradução no Brasil: *a tradução-*

*redução*, isto é, a ideologia ou busca de sentido de um conceito que, não tendo equivalente em língua indígena, era associado ao conceito mais próximo possível da língua ou reelaborado de forma que o conceito indígena servisse aos ideais religiosos (AGNOLIN, 2007). Tal paradigma, até onde se sabe, é constatado apenas no Brasil Colônia.

## 6. Ilações debutantes

Como se pode ver neste trabalho, a leitura de uma sequência de imagens pode ser uma fonte fecunda para se estudar as mentalidades e visualidades de uma história da tradução não escrita em papel, mas ainda dispersa em figurações.

As fontes escritas são úteis na confirmação de dados que as imagens sugerem, mas, para além do documento escrito, é possível ver que as imagens apontam caminhos próprios na busca de uma leitura ou sentido percorrido pelo pesquisador de iconografia de tradução.

Nos exemplos aqui descritos, parece ainda que há uma subdivisão da iconografia da tradução: Rugendas orienta a constituição de uma iconografia geral, uma macro-história iconográfica da tradução; enquanto Calixto se limita à paisagem paulista, sugerindo uma possível história regional da tradução. Entretanto, o que se pode afirmar como indício básico das imagens que até agora foi possível encontrar e analisar é que a identificação, ao menos no século XIX, da iconosfera da tradução, é revelada sempre pela presença de ao menos três personagens ou grupos de personagens presentes nas situações de comunicação. Além disso, nota-se que o imaginário de tradução oitocentista está intimamente ligado à história da tradução oral, o que faz da fonte iconográfica um documento imprescindível para a possível construção da história da interpretação no Brasil nos séculos em que os registros são quase inexistentes.

Outro fato resultante da análise destas figuras é que, por trás delas, percebe-se claramente uma ideologia baseada no visual, naquilo que se quer mostrar; como se existisse também no nível pictórico e de História visual do Brasil aquilo que não se podia mostrar ou desenhar. Isso só afirma ainda mais que, por trás do realismo científico, academicismo e retratismo oitocentista, existia a subjetividade do artista, mas também a cultura visual na qual ele se inseria.

Se é verdade que essas imagens foram visitadas do ponto de vista etnográfico e antropológico, cabe agora aos historiadores da tradução se debruçar sobre este rico material arquivístico, memorialístico e documental a fim de extrair ou mesmo apontar caminhos novos para a história da tradução no Brasil. E nesta empreitada muito pode auxiliar o método iconológico.

## Referências

AGNOLIN, A. **Jesuítas e selvagens: a negociação da fé no encontro catequético – ritual americano-tupi** (séc. XVI-XVII). São Paulo: Humanitas, 2007.

ALVES, C. F. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru - SP: EDUSC, 2003.

BASCHET, J. **L'iconographie médiévale**. Paris: Gallimard, 2008.

BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CALIXTO, B. **Fundação de São Vicente**. 1900. Óleo sobre tela.

\_\_\_\_\_. **Anchieta e Nóbrega na cabana de Pindobuçu**. 1920. Óleo sobre tela.

\_\_\_\_\_. **Capitanias paulistas**. 2ed. São Paulo: Casa Duprat e Casa Mayença, 1927.

\_\_\_\_\_. **Martim Afonso no Porto de Piaçagüera**. S/d. Óleo sobre tela.

CASTRO, F. P. de. Anchieta em Iperoig. **Anchietana** – Comissão Nacional para as Comemorações. São Paulo: SEC/SP, 1965, p. 235-244.

CHRISTAIN, A.-M. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: estudos literários, 2006, p. 63-105.

COLI, J. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a Invenção de uma História Visual no Século XIX Brasileiro. In: FREITAS, M. C. de. **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 375-404.

COMPOFIORITO, Q. **História da Pintura Brasileira do Século XIX – A pintura Remanescente da Colônia (1800-1830)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. v. 1.

DELISLE, J. Réflexions sur l'historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques. **Équivalences**, Bruxelles, v. 26, n. 2, v. 27, n. 1, p. 21-43, 1997-1998. Disponível em: [https://www.academia.edu/5940711/Réflexions\\_sur\\_l'historiographie\\_de\\_la\\_traduction\\_et\\_ses\\_exigences\\_scientifiques](https://www.academia.edu/5940711/Réflexions_sur_l'historiographie_de_la_traduction_et_ses_exigences_scientifiques). Acesso em: 14 ago. 2016.

DESGUALDO, M. A. **Reconhecimento visuográfica e a lógica na investigação criminal**. S. l., S. N.: 2006. Disponível em: [http://tmp.mpce.mp.br/orgaos/CAOCRIM/priminal/files\\_4ca23424cfeaaLocal%20Crime.pdf](http://tmp.mpce.mp.br/orgaos/CAOCRIM/priminal/files_4ca23424cfeaaLocal%20Crime.pdf) Acesso em: 13 set. 2016.

DIENER, P.; COSTA, M. F. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.



GONZÁLEZ, M. A. C. **Introducción al método iconográfico**. 5ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2009.

HANSEN, J. A. **Manuel da Nóbrega**. Recife-PE: Massangana, 2010.

MARIANI, B. Quando as línguas eram corpos – sobre a colonização linguística portuguesa na África e no Brasil. In: ORLANDI, E. P. **Política linguística no Brasil**. Campinas: Pontes Editora, 2007, p. 83-112.

MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 18 set. 2016.

PANOFSKY, E. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. 2ed. Lisboa – PT: Editorial Estampa, 1995.

PEREIRA, S. G. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

RUGENDAS, J. M. **Encontro de índios com viajantes europeus**. 1827-1835. Litografia.

\_\_\_\_\_. **Plantação chinesa de chá**: Jardim botânico do Rio de Janeiro. 1835. Litografia.

\_\_\_\_\_. **Dança dos Puris**. 1835. Litografia.

\_\_\_\_\_. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Trad. Sérgio Millet. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

SEABRA, L. D. Intercâmbio cultural entre Macau e Brasil. **Revista do Instituto Cultural do Governo da R. A. E. de Macau** (Edição internacional). Macau, n. 46, p. 6-19, 2014. Disponível em: <http://www.icm.gov.mo/deippub/rcMagP.asp>. Acesso em: 20 jan. 2017.

SILVA-REIS, D.; BAGNO, M. Os intérpretes e a formação do Brasil: os quatro primeiros séculos de uma história esquecida. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 81-108, 2016.

SPIX, J. B. V.; MARTIUS, C. F. P. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: EDUSP, 1981. t. 1.

VALE, M. R. S. do. **Tempo, memória e oralidade**: uma análise da população residente na área continental de São Vicente (litoral sul de São Paulo). 2008. 221 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, 2008.

Artigo recebido em: 01.03.2017

Artigo aprovado em: 27.04.2017