

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



39. Carlos Julião e o Desenho Etnográfico no Mundo Português

Valéria Piccoli¹



Esta comunicação tem origem em minha tese de doutorado intitulada *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*, defendida no Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 2010. A tese se propõe à análise de documentos iconográficos cuja autoria é atribuída a Carlos Julião (1740-1811), militar de origem piemontesa a serviço do exército português na segunda metade do Setecentos. Integram esse conjunto duas peças cartográficas conservadas no Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar em Lisboa, um álbum de aquarelas na Biblioteca Nacional, Rio Janeiro, duas pinturas pertencentes ao Instituto Ricardo Brennand, no Recife, bem como um relatório sobre as fortalezas de Macau conservado no Arquivo Histórico Ultramarino, em Lisboa. Na medida em que nesse *corpus* observamos a associação entre o desenho cartográfico e a representação de tipos sociais provenientes de várias partes do mundo colonial português, o trabalho de Julião ultrapassa o campo estrito do levantamento de cunho militar e ganha um novo interesse para os estudos da História da Arte.

Especialmente no caso do Brasil, é de se notar a precocidade de seu trabalho na prática do registro dos “tipos”. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século XIX, do gênero do *costumbrismo* (termo que não encontra uma tradução adequada em português), popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, as “figurinhas” de brasileiros desenhadas por Julião antecedem em algumas décadas o registro dos tipos sociais amplamente praticado pelos chamados “artistas viajantes” do Oitocentos.

Minha intenção nessa comunicação é menos trazer à discussão as hipóteses levantadas como conclusão do trabalho, mas apresentar esse personagem e sua obra,

¹ Pinacoteca do Estado de São Paulo.

o que levanta questões bastante relevantes sobre a formação e atuação de “artistas” – ou “criadores de imagens”, conforme expressão cunhada por Miguel Faria² –, bem como sobre o estatuto da imagem no final do século XVIII português. De início, me detenho sobre a biografia de Julião, em tentativa de encontrar pistas sobre sua formação artística, para, em seguida, aproximar-me da produção iconográfica a ele atribuída.

Algumas palavras sobre Carlos Julião

Julião é mais um entre os inúmeros funcionários que a Coroa portuguesa colocou “on the move”, – retomando aqui a expressão cunhada por Russel-Wood³ – a circular pelo espaço colonial espalhado em quatro continentes. Para uma reconstituição cronológica de sua trajetória é necessário recorrer a fontes bastante dispersas. Os principais fundos documentais para informações sobre este oficial encontram-se no Arquivo Histórico Militar (AHM), no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), todos em Lisboa.

Julião nasceu em Turim, a capital do Reino da Sardegnha, em 1740. Transferiu-se para Portugal aos 23 anos por motivos ainda não de todo esclarecidos, iniciando imediatamente sua carreira militar no exército português no posto de 2º tenente do corpo de bombeiros do Regimento de Artilharia de Lagos, alocado no Quartel da Feitoria em Oeiras, próximo a Lisboa. A única menção encontrada relativa a essa transferência está num documento autógrafa datado de fevereiro de 1781, do AHU, em que o oficial afirma que era “natural da Corte de Turim de donde passou a esta de Lisboa, só para adequerir a gloria de servir a V.a Mag.de Fidelíssima”⁴.

O mesmo documento nos apresenta outra importante pista sobre os anos formativos de Julião, notadamente no trecho em que o oficial afirma ter sido “constante o exercício e aplicação que o Sup.te teve em tirar moldes, fazer debuxos,

² FARIA, Miguel Figueira de. **A imagem útil**. José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural: arte ciência e razão de estado no final do antigo regime. Lisboa: Edial, 2001, p. 57.

³ RUSSELL-WOOD, A. J. R. **The portuguese empire 1415-1808**. A world on the move. Baltimore / Londres: The John Hopkins University Press, 1998.

⁴ AHU_ACL_CU_035, Cx.6, D.507.

e riscos na reggia academia de Turim”⁵, de onde se depreende que ele teria cumprido um período de formação militar em sua terra natal, frequentado provavelmente a Reale Accademia di Savoia.

Esta passagem já nos dá uma ideia de que o desenho fez parte ativa no processo de formação militar de Julião. Aliás, o conhecimento da matemática e o exercício do desenho eram recursos de grande importância para o desenvolvimento das atividades dos oficiais da arma de artilharia, em que Julião servia, como também para os engenheiros militares, responsáveis pelo levantamento cartográfico, a construção civil e o desenho urbano nos territórios das Conquistas. Entretanto, ainda que Julião tenha desempenhado ao longo de sua carreira várias atividades que constituem atribuições dos engenheiros, não há um só documento em que se afirme que ele teve, em qualquer momento de sua carreira, exercício de engenheiro. Julião era sim um oficial habilitado para o desenho.

É justamente na primeira fase da carreira militar de Julião em Portugal que encontramos mais evidências de atividades relacionadas ao que chamo aqui de “esfera da representação”. A este respeito, vale recorrer ainda uma vez ao documento citado do Arquivo Histórico Ultramarino, em que Julião elenca alguns desses trabalhos:

*O que deo motivo o Sup.te a fazer o modelo da Fortaleza do Bugio, que teve a honra de oferecer ao Serniss.mo Príncipe; e de ser encarregado de fazer o modelo em piqueno da Estatua Eqüestre, por Fr.co Xavier de Mendonça que por causa da sua quazi repentina morte se não [efetuou?] fazelo em grande. Huma pesa de artilharia com seos reparos em proporção fondida pela sua mão que apresentou ao Marechal o Conde de Lippe na Aula de S.o Julião da Barra. E o retrato em pedra do mesmo Conde de Lippe que o Sup.te apresentou nas mãos do Snr. e Rey D.n Jozé de Gloriosa memória.*⁶

O “modelo” da Fortaleza do Bugio – forte situado no estuário do Tejo, na altura de Oeiras, cujo farol fora danificado pelo terremoto de 1755 e estava sendo reconstruído na década de 1770 – bem como a fundição de peças de artilharia não são tão relevantes aqui quanto a menção a um “modelo de Estatua Eqüestre”. Segundo o texto, o modelo desta estátua teria sido encomendado a Julião por Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1700-1769), irmão do futuro conde de

⁵ Idem.

⁶ Idem.

Oeiras e marquês de Pombal, que foi governador-geral da Capitania do Grão-Pará e Maranhão desde sua criação em 1751, até 1759. Isabel Godinho Mendonça⁷ nos lembra que, por ocasião do retorno de Mendonça Furtado para o Reino, os vereadores de Belém do Pará lhe solicitaram que localizasse em Portugal um artista habilitado a realizar uma estátua de d. José I para ser colocada na praça fronteira ao novo Palácio dos Governadores, edifício projetado pelo arquiteto bolonhês Antonio José Landi (1713-1791). Seiscentos mil réis foi o montante reunido pela Câmara de Belém e enviado a Lisboa para a realização da estátua.

O caso foi retomado por Mendonça Furtado apenas em 1769, quando este requisitou que lhe fossem enviadas de Belém as proporções para a Real Estátua. Ainda segundo Isabel Mendonça, em 21 de junho daquele ano, foi remetido para Mendonça Furtado um projeto (hoje desaparecido) do pedestal desenhado por Landi para a escultura. O desenho recebeu parecer desfavorável de Reinaldo Manuel dos Santos (1731-1791), o arquiteto das obras públicas. Entretanto, a morte de Mendonça Furtado interrompeu a tramitação do projeto, “impedindo assim que em Belém do Pará fosse concretizada a ideia pioneira de uma ‘praça real’, centrada pela primeira estátua régia da arte portuguesa”.

Não se sabe ainda a quem teria sido encomendada a escultura destinada a Belém. A hipótese de Mendonça é que o autor do projeto fosse o próprio Joaquim Machado de Castro (1731-1822), escultor responsável pela estátua equestre de d. José I, inaugurada em 1775 na Praça do Comércio, em Lisboa. Segundo a autora, a existência de uma pequena escultura atribuída a Machado de Castro, atualmente na coleção do Museu da Cidade, em Lisboa, que representa d. José I em pé sobre um pedestal, justificaria a atribuição. A estátua real projetada para Belém seria, conforme esta hipótese, uma estátua *pedestre*. Contudo, esta mesma peça em gesso patinado é descrita por Miguel Faria como um modelo para uma escultura destinada a decorar uma biblioteca⁸.

⁷ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 735-744.

⁸ FARIA, Miguel Figueira de. “6 June, the king’s birthday present: an insight into the history of royal monuments in Portugal at the end of the *Ancien Regime*”. In: CHASTEL-ROUSSEAU, Charlotte (ed.). **Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe**. Subject / Object: new studies in sculpture. Leeds: Henry Moore Institute, s.d., p. 75.

No estágio atual das pesquisas não há, portanto, evidências suficientes para afirmar se o modelo referido por Julião poderia ser o da estátua real destinada a Belém, embora a coincidência de datas e a centralização do processo em mãos de Mendonça Furtado levem a crer nessa possibilidade. Por outro lado, vale lembrar a menção feita por Machado de Castro, em sua *Descrição analytica*, a outro artista a quem teria sido também encomendado um modelo para a estátua equestre da Praça do Comércio. Segundo o escultor, “se encarregou pela primeira vez este grande assumpto a hum Militar (dizem que Italiano), de quem se ignorava o préstimo, cujo modelo não agradou”⁹. Se Julião poderia ser esse militar italiano que ainda não tinha dado provas de talento é mais uma questão que permanece, no momento, sem resposta.

Embora essa seja a única oportunidade em que Julião se refira a suas habilidades artísticas, elas não deixam de ser notadas por seus superiores, como por exemplo, pelo capitão José Sanches de Brito (comandante da nau que o leva a Goa), quando louva a conduta honrada do oficial, que, em sua opinião, congrega “todas as Artes precisas a hum perfeito Militar, quaes são o desenho, a Fortificação, a Fundição dos metaes, e a factura d’ Artelharia”¹⁰.

Seguindo-se à extinção do seu regimento, Julião foi “embarcado” entre 13 de fevereiro de 1774 e 23 de julho de 1780, para um período de serviços no ultramar português a bordo da nau Nossa Senhora da Madre de Deus. Suas incumbências ou atividades em que esteve envolvido nesse período não são de todo conhecidas. Esteve sediado em Goa, capital da Índia Portuguesa, cujo regimento de artilharia acabara de ser criado. A única missão desempenhada por Julião nesse período de que temos notícia documental é uma viagem oficial a Macau em 1775 para executar o levantamento da planta e do sistema de defesa da cidade, por ordem do Secretário da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro [**Figura 39.1**].

É no retorno da Ásia que a nau em que o oficial servia aportou no litoral brasileiro. Não foram localizados em arquivos locais documentos sobre a permanência de Julião no Brasil. É possível auferir de sua produção iconográfica a

⁹ MACHADO DE CASTRO, Joaquim. **Descrição analytica da execução da estátua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I**. Lisboa: Imprensa Régia, 1810, p. 22. Um agradecimento ao Prof. Miguel Faria que nos chamou a atenção para o texto de Machado de Castro.

¹⁰ AHU_ACL_CU_035, Cx. 6, D. 507.

provável estada em Salvador, além de Rio de Janeiro e do distrito diamantino do Serro do Frio, em Minas Gerais. Mas permanecemos sempre no campo das hipóteses, seja no que diz respeito ao seu tempo de permanência na América portuguesa, seja com relação aos locais percorridos pelo militar.

Após 1780, data em que retorna a Lisboa, desaparecem as menções de atividades ligadas ao desenho na carreira de Julião. Em 1795, após 32 anos de serviços no exército luso, Julião receberia sua primeira patente de oficial superior, a de sargento-mor, passando a desempenhar suas funções no Arsenal Real do Exército. Quando da invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas, Julião assumiria o cargo de Inspetor do Arsenal no lugar do coronel Carlo Napione (1756-1814), que embarcara com a corte para o Rio de Janeiro. No entanto, ele pouco faria nessa função, já que o exército português havia sido praticamente desintegrado pelos franceses. Logo após a Convenção de Sintra, Julião seria destituído do cargo de Inspetor, vindo a falecer em Lisboa em 1811, com patente de brigadeiro.

O estudo de sua biografia nos revela um oficial comprometido na política de defesa de Portugal e das Conquistas, que viaja pelo mundo no cumprimento de incumbências relativas a esta política. É a esse militar que são atribuídas as obras que veremos a seguir.

A figuração do espaço colonial

À exceção dos desenhos de fortes de Macau, conhece-se, até o momento, apenas outra peça iconográfica assinada por Carlos Julião, atualmente conservada no Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar (GEAEM), em Lisboa. Trata-se, conforme atesta a legenda, de uma

Elevasam, Fasada, que mostra em prospeto pela marinha a Cidade do Salvador, Bahia de todos os Santos na América Meridional com as Plantas e Prospetos embaixo, em ponto maior de toda a Fortificação q. defende aditta Cidade. Este prospeto foi tirado por Carlos Julião Cap.m de Mineiros do Re.to de Artha. da Corte na ocasião que foi na Nao N.Sa. Madre de Ds. Em Majo 1779. [Figura 39.2].

Elevação e fachada é uma obra composta por três segmentos, em que o superior é ocupado por uma vista em prospecto de Salvador em perfil tomado do

mar. Neste prospecto, são apontados com números os principais edifícios e logradouros da antiga capital da América portuguesa, cada um deles correspondendo a um item da legenda explicativa que ocupa toda a faixa inferior da prancha, ladeando o extenso título. No segundo segmento encontra-se representado o sistema de defesa da cidade, com seus oito fortes e duas baterias desenhados, concomitantemente em planta e elevação. Os desenhos são acompanhados de legenda explicativa, que detalha o posicionamento geográfico de cada forte, assim como o respectivo calibre de sua artilharia.

Esta é uma obra já razoavelmente tratada pela historiografia, tendo sido comprovado por Gilberto Ferrez¹¹ e Nestor Reis¹² que o prospecto de Salvador, assim como as plantas e elevações dos fortes são copiados de levantamentos realizados pelo engenheiro militar José Antonio Caldas (1725-1782), mais de 20 anos antes da passagem de Julião pelo Brasil.

A originalidade dessa obra no âmbito da produção iconográfica de cunho militar no Setecentos português está justamente na superposição de recortes de figuras humanas a uma vista topográfica, promovendo a identificação entre os personagens representados e aquele “lugar”. As figuras são identificadas com legendas como “Modo de trajar das mulatas da cidade da Bahia”, ou “Preto que vende leite na Bahia” ou ainda “Mossa dançando o lundú de banda a cinta”.

Ainda que saibamos tratar-se de tipos que pertencem a e se movimentam dentro de um contexto urbano, nada em sua representação é indício claro disso. A associação ao contexto urbano se dá na leitura geral do documento, que relaciona as figuras humanas à ocupação e defesa do território. Essas figuras foram, ademais, recortadas e coladas sobre o atual suporte. Nelas ganham relevo de imediato os aspectos relativos à cultura material, expressa nos tecidos e na maneira de arranjá-los sobre o corpo, nos penteados e adornos, nos utensílios, meios de transporte, etc. Ficam evidentes também uma hierarquia social que se reporta à gradação de cor da pele, a incidência do trabalho braçal sobre o africano, bem como o alcance da influência de tradições africanas em outros segmentos sociais que não apenas os

¹¹ FERREZ, Gilberto. *As cidades do Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII*. Álbum iconográfico comemorativo do bicentenário da transferência da sede do governo do Brasil. Rio de Janeiro: IHGB, 1963, p. 38.

¹² REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2000, p. 316.

escravos (e aqui me refiro especificamente à moça branca que dança lundu, dança de origem africana). Ao representar a cidade de Salvador, o que Julião torna visível é, portanto, uma típica organização de colônia: uma sociedade hierarquizada, que faz conviver etnias e culturas diversas e é mantida como tal por ações de controle e domínio sobre o território.

Operação semelhante se realiza em outro documento não assinado, mas atribuído ao mesmo autor. Neste caso, estão representados na parte superior da prancha prospectos de quatro cidades de possessão portuguesa, a saber: Goa, Diu, Rio de Janeiro e Moçambique. É fundamental notar a maneira como o autor dispõe as vistas unidas como se fossem a representação de um mesmo território, ainda que saibamos tratar-se de cidades geograficamente muito distantes. Na porção inferior, tipos humanos com trajes característicos de várias regiões sob domínio luso no mundo são apresentadas em fila, como num desfile. Da mesma forma que em *Elevação e Fachada*, os dezenove personagens são identificados com legendas como “Preta com taboleiro de doce e gorgoleta de agoa”, “Gentio de Goa no traje ordinário”, “Traje das nhonhas de Macao” ou “Canarim q.e vai tirar a surra do coqueiro”.

Em conjunto, essas imagens evocam a extensão do domínio português sobre uma diversidade de territórios e povos pelo mundo, na medida em que reúnem dois pontos de colonização lusa na Ásia (Goa e Diu), um na África (Moçambique) e um na América (Rio de Janeiro), combinando-os a tipos humanos procedentes dessas e de outras regiões não representadas em prospecto. Naturalmente, está implícita certa operação de nivelamento – se é que o termo é conveniente nesse contexto – pois, em sua variedade, expressa nas vestimentas e adornos, os personagens se equivalem, vivendo sob as mesmas regras de um governo português. Todos esses territórios e todos esses povos estão unidos. E tudo isso é Portugal.

O fato de recortar e recombinar essas figurinhas em diferentes suportes sugere a existência de um repertório de tipos constituído *a priori* pelo autor. Nesse sentido, merece atenção o conjunto de desenhos aquarelados que compõem os *Ditos de figurinhos de Brancos e Negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, pertencente ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Composto por 43 pranchas de ilustrações não acompanhadas de texto, este manuscrito não traz indicação de autoria, mas é tradicionalmente atribuído a Julião pela direta

correspondência entre muitas de suas figuras e as que compõem as pranchas citadas acima.

Originalmente, o conjunto dos desenhos atribuídos a Julião fazia parte de um volume que reunia três códices, a saber: *Noticia summaria do Gentilismo da Ásia com dez riscos iluminados ditos de figurinhos de Brancos e Negros dos uzos do Rio de Janeiro; Serro do Frio Ditos de Vazos e Tecidos Peruvianos*. O álbum com os desenhos de figurinhas brasileiras teria sido desmembrado de sua encadernação original em 1950, passando a compor um volume à parte.

O álbum se abre com uma cena alegórica que evoca uma vitória militar, à qual se seguem aquarelas agrupadas em séries temáticas: a primeira, de figurinos militares; a segunda, de casais indígenas; a terceira, de vestimentas de brancos e mulatos; a quarta, de vestimentas e costumes de negros; e uma última relativa à mineração de diamantes. Dentre as 43 ilustrações, 17 (cerca de 40%) se referem exclusivamente aos modos de vestir de diferentes extratos da população da América portuguesa, incluídos aqui os figurinos militares. Vale salientar a importância que Julião confere a todos os elementos constitutivos do traje e à eventual presença de marcas identitárias como caracterizadores dos personagens representados [Figura 39.3]. Em geral, a figura prescinde de cenário, só utilizado nos casos em que a presença de outros elementos narrativos colabora para a criação de sentido na imagem. Isso se nota especialmente nas cenas que representam indígenas brasileiros, situadas em florestas e campos.

Resta ainda comentar a existência de duas pinturas adquiridas em leilão há cerca de dez anos pelo Instituto Ricardo Brennand, em Recife, e que foram na ocasião atribuídas a Julião pelo diplomata Mário Calabria [Figura 39.4].

De fato, não há como não relacionar as pinturas em questão à obra de Julião, já que elas nos apresentam um elenco de figuras humanas, entre as quais é possível reconhecer alguns personagens com que já nos deparamos nas obras referidas anteriormente. Além disso, os tipos estão organizados na mesma estrutura do “desfile” que tivemos oportunidade de observar na *Configuração da barra de Goa...*, incluindo-se agora, surpreendentemente, tipos provenientes do Reino e não apenas das Conquistas, como ocorria nos demais trabalhos. Vale notar, contudo, algumas diferenças significativas com relação a certas soluções formais adotadas, como, por exemplo, a do suporte em que se assentam os personagens, bastante

diversa das obras já vistas, bem como o fato de que algumas das figuras apresentam muito maior expressividade em termos gestuais e de sugestão de movimento corporal.

Cada uma das telas é dividida em três faixas horizontais em que os tipos são apresentados com legendas em português e italiano. Na faixa superior de uma das pinturas, ocupando posição central no contexto da composição, vê-se o símbolo da cidade de Lisboa – a caravela com dois corvos, atributo de São Vicente, padroeiro da cidade – contornada por um ornamento dourado ao estilo de uma talha *rocaille*, encimado por uma coroa real. Abaixo deste brasão de armas, lemos a seguinte inscrição: “Quadro que representa as Armas da Cidade de Lisboa e as diversas maneiras de vestir de Portugal principalmente da Corte, 1779”, frase repetida abaixo em italiano. Desta inscrição se depreende que as pinturas são contemporâneas da prancha *Elevação e Fachada*.

Considerando a autoria das telas, há dois caminhos a considerar: aceitar ou não a atribuição feita a Carlos Julião. Se consideramos que as obras tenham sido de fato executadas por ele, conclui-se que elas foram forçosamente pintadas enquanto Julião estava no Brasil, já que a data coincide com a vista de Salvador. Se isso é verdade, todo o elenco de tipos provenientes do Reino já estaria então organizado quando Julião deixou Portugal em 1774, o que implica que o hábito de desenhar visando a composição de um repertório de tipos é, portanto, anterior às viagens às Conquistas, talvez informado por tradições visuais internacionais, tais como os livros de trajes, a literatura de viagem ilustrada e a cartografia.

Nesse sentido, ainda, é preciso abordar a suposta habilidade de um militar para o ofício da pintura a óleo. Ora, sabemos que o exercício do desenho fazia parte da formação militar no século XVIII português, assim como a instrução no uso da aquarela, ambos instrumentos de grande utilidade para a atuação desses profissionais, em especial aqueles ligados diretamente à edificação. Não à toa existem tratados que estabelecem uma normativa para o desenho militar no Setecentos português. Contudo, a prática da pintura a óleo exige uma preparação técnica diversa, que certamente não se adquire na aula militar. Mas, supondo que ele possuísse essa habilidade, o que é possível, parece improvável que Julião tivesse pintado essas telas no Brasil por diletantismo, o que faz supor ter havido aí uma eventual encomenda.

Se, ao contrário, admitirmos que Julião possa não ser o autor dessas obras, entra em cena, então, algum outro artista, que certamente tomou por base seus desenhos para a composição das telas em questão. E aqui coloca-se um novo problema: se Julião retornou a Portugal apenas em julho de 1780, as duas telas não podem ter sido pintadas simultaneamente. A primeira pintura, que traz o símbolo de Lisboa, deve ter sido executada, portanto, em 1779 por artista ainda desconhecido, baseando-se em modelos de outro(s) desenhista(s) que não Julião. Já a segunda pintura deve ter sido feita algum tempo depois, usando os tipos de Julião como principal referência. Nesse caso, o pequeno intervalo temporal entre a primeira obra e a segunda explicaria talvez alguma diferença de composição entre elas, notadamente no que diz respeito à ordenação dos personagens, muito mais aglutinados na segunda pintura e melhor individualizados na primeira.

De todo modo, não há dúvida de que essas obras ocupam posição singular no contexto da arte portuguesa do século XVIII, não sendo usuais as representações de tipos populares locais em pintura antes da última década deste século. Manuela Tenreiro, autora de um importante trabalho sobre Julião¹³, nota essa singularidade ao sugerir que as telas sejam renomeadas como “Castas de Portugal” e “Castas do Atlântico Sul”, em alusão, naturalmente, às pinturas de castas do Setecentos hispano-americano. Ainda que eu tenha priorizado para o meu trabalho a relação de Julião com o universo do desenho militar e que me seja desconhecida a existência de qualquer tradição de pintura de castas em Portugal, vale examinar se de alguma maneira é possível associar essas as duas tradições.

Tendo como assunto principal a mestiçagem, os quadros de castas da América Espanhola do Setecentos se ocupam da representação de conjuntos familiares compostos de um casal, cujos indivíduos procedem de grupos raciais distintos, e pelo menos uma criança derivada desta união e, portanto, mestiça. Considerando-se todos os cruzamentos possíveis entre as três etnias principais – o branco, identificado como espanhol, o negro e o índio – e dessas com os tipos mestiços resultantes de cada mescla, chega-se a dezesseis diferentes “castas” que comporiam o total da população mexicana. A constante presença de uma inscrição

¹³ TENREIRO, Maria Manuela. **Portraying the “castes” and displaying the “race”**. The paintings of Carlos Julião and colonial discourse in the Portuguese empire. Tese (doutorado). Orientação Prof. Dr. Tania Tribe. University of London, School of Oriental and African Studies, Department of Art and Humanities. Londres, 2008.

que explica a mescla racial figurada na pintura – como “de negro e Índia, china cambuja” – parece ser prática emprestada das ciências naturais.

Ao pensar as séries de castas num possível paralelo com as pinturas atribuídas a Julião, uma primeira questão a considerar é o fato de que o gênero de pintura surgido no México se caracteriza como uma visão sobre a sociedade americana construída na América. Sendo assim, aponta como fator distintivo dessa sociedade seu caráter mestiço e não se furta a um julgamento moral sobre a mescla de raças. Nas telas da coleção pernambucana (como também nas demais obras atribuídas a Julião), ao contrário, o autor parece elaborar uma narrativa sobre a diversidade de povos e costumes que se reúnem sob uma mesma “coroa”, diversidade esta que ele escolhe expressar por meio dos diferentes modos de vestir. Não se trata, portanto, de um discurso sobre si mesmo, como no caso das castas, mas sobre o “outro”. E, sendo assim, não podemos ignorar a dupla condição de Julião: um piemontês de nascimento a serviço do exército português. Como militar, ele observa e figura o alcance do domínio luso sobre diferentes povos e territórios. Ao mesmo tempo, ele é também estrangeiro nesses domínios, possivelmente atraído pela multiplicidade de costumes com que se depara nesse universo. De todo modo, não parece haver julgamento moral em Julião, tampouco uma apreciação sobre a mescla de raças, embora a mestiçagem dos costumes seja percebida e representada por ele.

Entretanto, inexistente em Julião a intenção de compor um quadro completo de todas as possibilidades de tipos sociais do mundo português do reino e ultramar e, dessa forma, dar a ver uma estrutura social. Mas é possível sim entrever essa estrutura, que se insinua nos modos mais ou menos sofisticados de vestir, no fato de todos os negros carregarem algo nos ombros ou na cabeça e nenhum dos brancos carregar nada, ou nos brancos que supervisionam o trabalho dos negros nas minas, ou no fato das cenas de índios serem compostas com cenários que remetem ao ambiente natural. Nas pinturas de castas, ao contrário, existe um programa compositivo a ser cumprido – as dezesseis possibilidades de cruzamento entre as três raças, representadas por meio de casais e um filho – que acaba por revelar o quanto as condições mais ou menos prósperas de vida na Nova Espanha do Setecentos eram diretamente proporcionais à quantidade de sangue branco trazido pelo tipo que representava aquele determinado extrato social.

Por outro lado, sendo as castas um gênero propriamente pictórico, é natural que esteja referenciado por convenções da pintura erudita. Nesse sentido, vale lembrar a existência na Cidade do México da Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos fundada em 1785, a única academia de belas-arts a funcionar nas Américas durante o período colonial. Nas pinturas pernambucanas é bastante evidente que as figuras, pensadas sempre individualmente, estão referenciadas por outras figuras, provavelmente oriundas do desenho ou da gravura, mas não por modelos da pintura. No caso das demais obras atribuídas a Julião, ainda que haja mais de um personagem representado na mesma prancha, eles raras vezes interagem ou compõem uma cena. Mantem-se em seus desenhos a impressão de uma visão fragmentada, que retira os personagens de seu contexto usual e os rearranja em outra ordem.

O desenho etnográfico praticado por Julião se baseia no registro dos tipos sociais particularizados por seus trajes, procedimento já sedimentado na cultura artística europeia desde o século XVI. Esses modos de representação se fazem presentes principalmente nas coletâneas de gravuras de trajes, na cartografia e nos livros de viagem, gêneros de grande circulação e que se prestam a todo tipo de transposições figurativas. Isso demonstra que Julião é um observador informado, sendo certa a sua familiaridade com esse repertório visual.

Os livros de trajes informam Julião na maneira de *representar* seus tipos do mundo colonial português. Note-se que a *forma* nos desenhos de Julião segue sendo tipicamente setecentesca. Essa “maneira de representar” implica o reconhecimento dos trajes como códigos de identidade, bem como a consciência de que dispô-los lado a lado faz emergir um quadro da diversidade. A representação do traje se presta à distinção das culturas, distinção essa que não é *racial*, mas “nacional”, termo compreendido aqui não em seu sentido político-territorial. O traje participa na construção da percepção das diferenças. Por outro lado, não se pode perder de vista que a percepção das diferenças se constitui a partir do universo das viagens. E Julião é um viajante, duplamente estrangeiro frente ao ultramar português. A familiaridade do oficial com a ilustração de personagens popularizada pelo Grand Tour mereceria um estudo mais atento, que não me foi possível realizar até o momento.

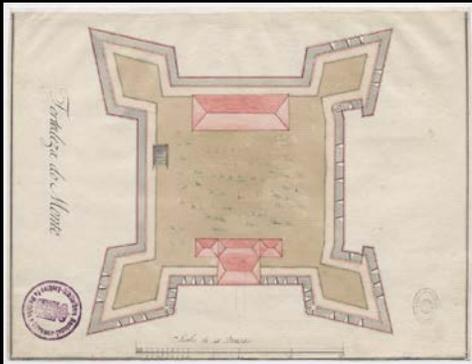


Figura 39.1 - Carlos Julião, *Fortaleza do Monte*, sem data (1775).

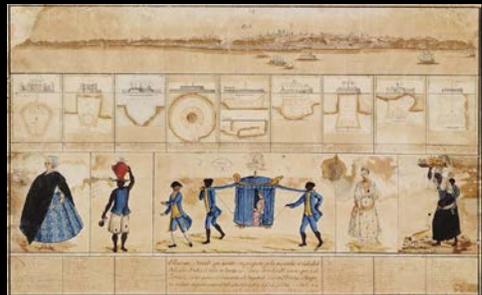


Figura 39.2 - Carlos Julião, *Elevasam, Fasada*, 1779.



Figura 39.3 - Carlos Julião (atrib.), Estampa 29 de *Ditos de figurinhos de brancos e negros...*, sem data (século XVIII).



Figura 39.4 - Carlos Julião (atrib.), *Noticias do Gentilismo*, 1779.