



O imaginário e seus contextos de referências no Brasil*

Rosza W. vel Zoladz

A etnografia da imagem mostra-se eficaz para o exame da iconografia que revela formas de ser e pensar no Mundo Novo, a partir de uma produção pictórica deixada como legado por artistas que estiveram no Brasil. A Escola Francesa de Sociologia e a antropologia contemporânea viabilizam a compreensão desse imaginário com seus invólucros referenciais, em desprivatização reveladora de uma identidade positiva.

Etnografia da imagem, imaginário, cultura brasileira.

As mentalidades: o obscuro e o visível

A descoberta da cidade do Rio de Janeiro, no dia primeiro de janeiro, no século 16, mais precisamente, pelos portugueses no ano de 1502, passou a ter como marco fundador o dia 20 desse mesmo mês, no ano de 1565. Esse fato faz compreender sua presença, que nos trouxe a língua, a religião, os costumes, os hábitos e a nostalgia do passado – que se transformou em algo intraduzível para outra língua, como é saudade. Trouxeram também os escravos e suas culturas.

Ao chegarem ao Brasil, os portugueses depararam-se com índios que aqui habitavam desde épocas remotas. Evidentemente, é preciso, de início, deter-se nos feitos dos portugueses, e peço desculpas aos francófonos que me ouvem, mas tenho que mencionar a expulsão dos franceses pelos descobridores lusitanos, viabilizando, assim, a posse das terras da Baía de Guanabara em 1567, o que, no entanto, só se deu efetivamente no ano de 1711, com a vitória dos portugueses sobre os franceses.

Se são essas as peculiaridades a respeito dos objetivos de dominar a terra descoberta, é preciso, no entanto, determinarmos nos bem-sucedidos esforços dos portugueses nessa direção. Assim, a vitalidade que transborda da presença dos

lusitanos não pode deixar de lado o fato de que os colonizadores eram impregnados da mentalidade de um mundo medieval, em que Deus era soberano – o que marcava profundamente as iniciativas que tomavam, num período de transição, como é o dos descobrimentos, ou seja, da Idade Média para a Renascença. Do modo como se apresenta essa passagem, a mentalidade é tomada conforme Vovelle,¹ que a considera em fontes não usuais na pesquisa. Sugere o autor que sejam procuradas as linhas oblíquas que revelam sinais de comportamentos para – por meio de uma leitura elementar – decifrar as significações latentes de um discurso bem mais complexo, porque carregado de múltiplos pensamentos encobertos. Trata-se de considerar, no estudo das mentalidades, sistemas de idéias predominantes numa determinada época, no caso, a Idade Média, e observá-los no que eles impõem às novas formas de organização social, da sociedade e da cultura que emergem e, até então, não eram prevaletentes, como as da Renascença. Assim, não é impossível analisar como o homem quinhentista pensava para chegar a apreender as repercussões desse pensamento em suas atitudes que, significativamente, terão reflexos sobre as formas de agir transportadas da Europa para os trópicos. Nesse confronto, encontram-se as grandes sagas dos descobrimentos, que são muito mais do que

as imagens especulares das iniciativas das conquistas que aí se incluem via descobridores.

O legado iconográfico e os seus sentidos culturais

O Rio de Janeiro, como iniciativa colonial, começa a aparecer na cartografia do mundo que passou a ser conhecido como novo. Segundo Belluzo,² tem-se o legado iconográfico e os relatos dos cronistas europeus que possibilitaram "nos vermos pelos olhos deles". Essa forma de introjetar uma auto-imagem revela que a percepção inicial de nós mesmos é fortemente influenciada pelas representações que os europeus elaboraram acerca dos habitantes desse Novo Mundo. Daí se entendem as causas que levaram a autora a organizar seu belíssimo livro em três volumes num mesmo exemplar. Ela o faz para dar conta da riqueza iconográfica resultante do encontro entre os europeus e os povos nativos. Assim, o primeiro volume trata da imaginação e, também, da construção dos sentidos. O segundo indaga sobre a visualidade ordenada pela sensibilidade aliada à razão, configurada entre a arte e a ciência. E o terceiro deles detém-se nos artifícios utilizados para a construção de uma natureza brasileira, ao mostrar vistas e paisagens. Esse projeto editorial ricamente ilustrado permite compreender a afirmação da autora de que "Não somos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas fomos pensados".³ De qualquer modo, a iconografia que nos foi legada compõe uma espécie de estoque de imagens que são registros efetivos de um passado integrante de nossa memória coletiva.⁴ É desse ponto de vista que nos interessa determo-nos, por exemplo, na gravura *Comme le peuple fait du feu*, que ilustra o livro *La cosmographie universelle*, de Frei André Thevet, publicado em 1575, no qual homens e a esplendorosa flora são apresentados seguindo o mesmo corte, a mesma incisão da goiva na madeira.⁵ Outros exemplos poderiam ser extraídos da obra examinada, mas o que

interessa é destacar a relação homem/natureza que se vai delineando diante dos olhos dos viajantes. É evidente que, à medida que o Novo Mundo passa a ser mais conhecido, vai-se incorporando à iconografia desse conhecimento que ia sendo alcançado mais ênfase nas representações de figuras humanas. Quanto a esse aspecto vale a pena observar uma tapeçaria datada de 1692-1710 e executada pela Manufatura dos Gobelins. Com o título *Os pescadores*, a tapeçaria "mostra quatro figuras humanas em esquemas corporais bem próximos do que se verificavam nas esculturas gregas. As figuras humanas têm como adornos de cabeça coroas de louros e os salotes que cobrem a parte inferior do tronco mostram faixas ornamentais decoradas por gregas".⁶ Numa segunda tapeçaria,⁷ executada pela mesma Manufatura, o vigor da composição artística é centrado em dois touros, de frente para o observador, emoldurados por dois negros que carregam uma rede; bem próximo do observador e ao fundo, aparecem casas em zig-zague direcionadas à linha do horizonte.

Muito se poderia dizer a respeito dos registros deixados sobre aquele período, mas há algo neles que precisa ser enfatizado. O exame cuidadoso da iconografia editado em *O Brasil dos viajantes* permite concordar com Paul Klee, quando afirma que "a arte torna visível a realidade". Pierre Francastel⁸ diz a mesma coisa com outras palavras: "(...) qualquer imagem é, de certo modo, criadora da realidade". Parece-me que ambas as proposições continuam atualizadas, já que se prestam a maior compreensão do que seja o pluralismo que é próprio ao Brasil e acabam por mostrar a valorização das particularidades que compõem o caleidoscópio cultural brasileiro. Chega-se, assim, na produção iconográfica inventariada por Belluzo, às características de cada uma dessas formas, ainda que se constatem estereótipos, clichês que impregnam discursos visuais carregados desses componentes. De fato, Eckout – pintor holandês que participou da comitiva de sábios e artistas trazidos por Maurício de Nassau ao Brasil durante o período de 1637

a 1644 –, ao cobrir o corpo da *Mameluca*⁹ com um vestido de cintura alta, em estilo império, mostra o que pensa sobre a nudez. Além disso, emoldura a mestiça com flores exuberantes, como se no Brasil a primavera fosse permanente... É a cultura tropical que o impressiona e é, portanto, o que ele vê, demonstrando visivelmente as alegorias a esses elementos. Então, não é suficiente nos determos no interesse quanto ao que motivava os pintores, mas é importante levar em conta as maneiras pelas quais essas formas de pensamento se manifestavam e também como eram introjetadas e absorvidas. Vejamos o que isso quer dizer. Há nas propostas de Eckout um olhar benevolente, que possibilita a evidência das contradições que impregnam os documentos iconográficos elaborados por ele sob a forma de uma etnografia da imagem. Por meio dela – essa é a sua eficácia – fica-se sabendo que a relação do pintor é por definição dupla: demonstra primeiro o reconhecimento do que é registrado para, em seguida, evidenciar as categorias que justificavam a constatação da riqueza que

interessava à cobiça do colonizador. Sob esse aspecto, se poderia ir mais longe e avançar sobre o que engloba o sistema colonial, que jamais se pronunciava sobre o que o outro, o diferente, pensava de si mesmo. É o que se costuma observar na iconografia datada daquela época, mas que passa por uma reconversão desse olhar. Desse ponto de vista, há um rico registro iconográfico, da autoria de Jean-Baptiste Debret, membro da Missão Artística Francesa¹⁰ que esteve no Brasil entre 1816-1832. A presença desse artista se deve à iniciativa do rei D. João VI, que deixa o reino de Portugal fugido das tropas de Napoleão e aporta ao Rio de Janeiro em 1808.¹¹ Debret, numa esplendorosa produção pictórica em aquarelas e desenhos, apresenta o que o impressionara no Brasil desde o instante em que o vapor que o trazia singrou as águas da Baía de Guanabara. Não é à toa que sua primeira aquarela de então fixou esse momento. Debret não pára por aí. Tal como um retratista experiente, vai registrando em suas pranchas a figura humana e as



atividades econômicas, típicas de uma sociedade escravocrata. Os artesãos, os ofícios, os vendedores, na esfera dos espaços públicos, constituem seus interesses, mas também, embora com menor número de registros, a vida intimista que se desenrolava na esfera privada. Penso que Debret – que afirmava fazer um desenho histórico – considerava importante essa documentação porque assim revelava aspectos do que o universo humano por ele fixado dizia a respeito de si mesmo. E Debret dá passos enormes nessa direção, retirando do silêncio aquele que é retratado. É o que se pode observar na criação artística que deixou. Nela, "a grande narrativa", para utilizar a expressão de Lyotard, foi "escrita" no período colonial, como se procurasse dizer: ainda que seja terrível, poderia ser pior. De fato, ao mostrar a sociedade no sistema escravocrata, aponta para o que se poderia caracterizar como um paradoxo relativo, já que faz constatar uma rica criação de símbolos embutidos nesse sistema. Essas questões podem ser mais bem compreendidas na declaração de Renan,¹² indicando as causas da ocorrência dessa contradição: "Jamais o homem em posse de uma idéia clara não se divertiu em revesti-la de símbolos". Segundo Debret, os símbolos são traduzidos pelas figuras humanas, indumentárias, adornos, objetos e coisas, repertório que o artista detalha minuciosamente. Mas não só: dá também oportunidade ao aparecimento de maneiras de pensar, de ver e de sentir; O registro pictórico deixado por Debret é exemplar e extremamente rico, porque revela o fascínio do artista pela variedade de relações sociais manifestada na sociedade colonial. Debret dá a ver detalhes que indicavam essa variedade de *performances*, passíveis de serem consideradas fonte de sociabilidade, como quer Simmel.¹³ Ai é preciso considerar as relações sociais, impregnadas de ludismo. Isso se dava numa sociedade altamente polarizada entre senhores e escravos, na qual o lúdico, como no sonho, diminuía as distâncias sociais, um dado concreto na vida do Rio.

Os contextos comunicacionais criados pelo comportamento teatral daquela sociedade – observável na iconografia deixada por Debret – incluem a arte, que chama atenção por suas expressões calorosas e evidentes.¹⁴ Assim, a habilidade artística de que os escravos se valiam para realçar sua aparência também ocorria na feitura de belos objetos funcionais, decorativos e religiosos. Embora fossem geralmente empregados pelos donos, muitos artistas escravos também esculpiam e desenhavam por conta própria. O começo da arte escrava no Rio estava no mercado de cativos. Numa pintura de Rugendas,¹⁵ retratando escravos à venda, um africano desenha um veleiro na parede, enquanto outros observam. Esboços pouco visíveis, incluindo um rosto, também aparecem na parede. Rugendas sugere que os novos africanos passavam o tempo desenhando, mas, depois de vendidos, muitos não tinham mais tempo livre para desenhar, pintar ou esculpir para seu próprio prazer. Se o faziam, era geralmente para decorar objetos que criavam para uso pessoal, em especial durante rituais religiosos, ou para serem vendidos. Esteiras, cestarias, chapéus de palha, decorados com cores brilhantes e plumas, e capas eram os objetos mais comumente confeccionados. Debret fixou com fartura esteiras de qualidades variadas nas residências do Rio de Janeiro. Em uma aquarela, a senhora da casa aparece sentada em uma marquesa, enquanto suas escravas estão em torno dela, em esteiras feitas de tabuinhas.¹⁶ Essas esteiras são desprovidas de qualquer elemento decorativo, mas Debret mostra outras, com desenhos de rara beleza. A cerâmica, no entanto, não era muito comum em meio aos escravos. Debret e Ewbank¹⁷ ilustram esse fazer com uma jarra de alça e dois bicos, semelhante às que ainda podem ser compradas nos mercados populares da Bahia. Há pouca decoração em qualquer tipo de jarra. Esculturas, especialmente em madeira, foram citadas por Ewbank, que ficara impressionado com essas manifestações, como também com ex-votos de cera: "Aqui se encontram os votos de cera de longe mais bem feitos do Rio. Das dezessete

cabeças, nenhuma tinha traços embotados ou inexpressivos. Cinco tinham sido tiradas de um busto de Demóstenes, parte das mulheres era também de modelos clássicos; e dois, a julgar por seus pescoços de touro, eram Neros e gladiadores".¹⁸ Pasmem!

Imagens do imaginário no Rio

Nesses exemplos observa-se que o real se manifesta por meio do imaginário, no qual repercute o real problematizado, fartamente considerado por Michel Maffesoli.¹⁹ Esse sociólogo enfatiza a "intemporalidade descontínua" que é reencontrada em nossos dias e que se exprime na música, no cinema, na literatura, na vida cotidiana, dando à existência uma *suite* de intervalos. O interessante, no caso, é que Maffesoli confessa estar seguindo o conselho de Max Weber: "compreender o real a partir do irreal".²⁰ É evidente que a sociedade colonial é passível de ser assim estudada, mas essa não é uma tarefa simples, porque se apresenta em algo que nos escapa, a face que é peculiar ao sonho, à fantasia. Os exemplos iconográficos apresentados bem demonstram isso e revelam o vigor que emana do profundo enraizamento com algo que foi dado a Fernando Pessoa perceber claramente. O poeta português o diz numa única palavra, ou seja, "o desassossego".²¹ Ainda que não tenha formulado o problema da maneira aqui utilizada, foi assim que o poeta o sentiu.

Todos esses aspectos têm papel importante, por meio do qual se procura conhecer a identidade brasileira e, nela, a do Rio de Janeiro. A base teórica dessas reflexões é fornecida por Jean Duvignaud,²² que por vários anos fez visitas regulares ao Brasil e, no prefácio da segunda edição do livro *Nordeste*, de Gilberto Freyre, sugere algo interessante a esse respeito: "o Brasil (...), os seus habitantes se dizem brasileiros, mas a multiplicidade dos grupos e das solidariedades originais não se desfazem por meio de uma imagem global que seria abstrata e vaga. E antes disso – outros já o disseram – o vivido coletivamente resiste à redução: uma superabundância afetiva,

sensual, apaixonante acompanha o comércio dos homens, da violência à ternura – as quais desafiam seguidamente as estatísticas ou as classificações". Vemos aí traços delineadores da especificidade brasileira que se entrecruza com "resíduos" que ficaram do passado, fazendo compreender o Rio de Janeiro do período colonial; a emoção e a sensibilidade alojadas no coração contavam igualmente para o homem daquele período, que, assim, em algumas ocasiões, colocava o mundo de cabeça para baixo.

Muito mais poderia ser dito para esclarecer a supremacia da ordem do tempo, que não era vivido supostamente de forma homogênea no Rio, como quer o tempo euclidiano, racional e objetivo. De fato, o tempo no Rio fluía em muitas direções ou, melhor dizendo, havia uma parte racional naquela sociedade – a escravidão – que produzia o relógio, utilizado objetivamente, mas havia também o sonho, a fantasia, que mostrava as formas de pensamento, a alegria, o gosto pelas cores fortes, as festas, a música – como se pode ver nas aquarelas e desenhos de Debret –, a improvisação. O vigor poético – leia-se criatividade – que se registrava no Rio faz compreender melhor a função do imaginário que, segundo Duvignaud,²³ encobre fissuras comunicacionais, descontinuidades que afetavam o indivíduo, numa sociedade em que havia o treinamento que enfatizava as desigualdades sociais; mas, ao mesmo tempo, influenciava até mesmo as relações sociais entre cativos, colocando o mundo ordenado rigidamente às avessas.²⁴

Isso pode ser verificado nos relatos dos estrangeiros visitantes, que informam ter havido, em meio aos escravos, a prática de uma etiqueta rigorosa não só com os senhores, mas também com outros cativos. Podem servir como exemplo as formas de tratamento polido "vossa senhoria" e "vossa mercê". Embora as palavras fossem portuguesas, os códigos africanos de cortesia talvez tenham sido responsáveis pelos comentários europeus de que sua polidez "excedia todos os limites". Uma descrição de dois escravos descalços, vestidos com casacos "esfarrapados", calções e "claque",

demonstra a maneira como os nativos se esforçavam para ser corteses uns com os outros quando se encontravam nas ruas:

*Ficaram fazendo mesuras uns para o outro, chapéus nas mãos e em polida disputa sobre quem deveria se cobrir primeiro. Por fim, concordavam que deveriam devolver os chapéus às cabeças simultaneamente, de tal forma que um não tivesse precedência sobre o outro.*²⁵

Vê-se, portanto, bem como se observa na iconografia de Debret, que prevaleciam para os escravos os aspectos sensíveis que os lançavam em contato direto com o sonho, corrigindo, assim, os excessos da razão. É como se a cada instante houvesse na cidade a afirmativa 'sonho, logo existo'. Seria isso possível? Para Debret, a questão parecia ser mais do que óbvia; e seus empenhos nessa direção são evidentes em seu legado.

Desse ponto de vista, o uso do corpo e a indumentária tornam-se úteis para desvendar e se constatar o que acontecia no Rio de Janeiro a partir da chegada da Corte. As influências diretas da França apareciam na moda, que passou a imitar os estilos europeus.²⁶ Desde então, a elite da cidade importou modas e costureiras francesas para ensinar escravas a copiar modelos. Os desenhos de Debret mostram a maioria das escravas usando vestido de cintura alta, estilo império; de particular interesse, contudo, é o fato de se observar que algumas combinam o vestido francês com um turbante africano ou com os penteados europeus de suas senhoras. Algumas mulheres mantêm estilos africanos de vestir, e muitas usam somente branco. Com turbantes elegantes, envolvem-se em xales coloridos ou pretos e usam tecidos listrados para amarrar seus bebês às costas. Debret, porém, mostra também escravas pobres, que só podiam usar blusas sem forma e saias simples de comprimentos variados.

Evidentemente estabelece-se aí um jogo ambíguo entre os contrastes e enigmas que o real contém, mas que acabam por ser vividos de maneira supostamente convincente. E isso quer dizer que, no Rio, o período colonial compõe o mundo real



(*wirklichkeit*), ou seja, o que efetivamente existe, diferenciado da realidade (*Realität*). Essa distinção necessita, entretanto, ser mais bem explicada: a realidade engloba o mundo real e lhe dá sentido por meio da vivência (*Erlebt*). Michel Maffesoli, apoiando-se numa incursão que faz na filosofia alemã, explicita os contornos de uma e de outra forma, enfatizando o que a realidade, como totalidade, contém: o imaginário, o onírico coletivo, o lúdico.²⁷ O autor do festejado *Elogio da razão sensível* exprime-se com grande densidade ao apontar as impregnações emocionais da realidade embebida no imaginário, para as quais Jean Duvignaud encontra uma expressão feliz, como é "o preço das coisas sem preço".²⁸ Assim, a *wirklichkeit* é um dado concreto, isto é, o sistema colonial, e não é mais porque é resultante da experimentação da *Realität*. Em outras palavras, é a realidade que adquire conteúdos sociais e culturais, e se torna o que os franceses, em sua maneira delicada, dizem ser o *vécu social* (*Erlebt*). No sistema colonial, não havia uma realidade qualquer, mas em constante paralaxe, como realidade possível e experimentada sob a forma da desrazão, do delírio e da anomia permanentes.²⁹

A etnografia da imagem, método iconográfico

O instrumental analítico que foi aplicado ao exame de uma iconografia pôde, sem nenhuma dúvida, ser considerado exemplarmente eficaz. Isso porque os estudos que empreendi mostraram quais os temas que deveriam ser selecionados para se chegar ao esclarecimento de uma questão fundamental: quem nós somos?

Os fatos observados na produção pictórica de artistas e viajantes que passaram pelo Brasil permitem registrar as temáticas recortadas para estudo e refletir sobre elas, deixando de lado idéias preconcebidas e enraizadas, hoje cercadas de descrédito. É evidente que, para se chegar a esse tipo de afirmativa, leva-se em conta o prestígio que a etnografia tem em nossos dias, quando já possui mais precisão, riqueza, segurança, certeza, situações incomparáveis, como sugere Marcel Mauss em seu magistral *Ofício de etnógrafo, método sociológico*.³⁰ É evidente que os estudos intensos desenvolvidos no Brasil no que tange à etnografia se aplicam também à imagem, pois já se está mais informado sobre o olhar desses estrangeiros, cujos inestimáveis registros legados servem de base para o reexame mais seguro dessas obras etnográficas. É isso acrescenta o grau de confiança que suscitam. No meu entender, tanto os artistas viajantes como os cronistas forneceram informações sobre coisas específicas que iam encontrando em seus deslocamentos pelo Brasil, ainda que impregnados daquilo que Mauss sugere evitar, ou seja, falar a respeito dos "chineses em geral".³¹ É preciso acrescentar que os artistas, ao generalizarem o que viam, nos possibilitaram por seus equívocos delinear o que nos é peculiar. Na verdade, os registros etnográficos observados por meio da iconografia aqui examinada mostram a grande diversidade com a qual seus autores se foram deparando. Sem dizer exatamente isso, as pinturas, os desenhos, as gravuras evidenciaram hábitos e costumes bem diversos daqueles do mundo europeu desses artistas. É como se um

distanciamento norteasse a produção pictórica que ia sendo produzida. Esse distanciamento, entretanto, não era suficiente para mostrar exatamente o que viam. Foi preciso contar com as aquarelas e desenhos de Debret para se conseguir, por meio do conhecimento, vinculá-lo ao tempo e ao espaço com que ele se deparara no Brasil. Vinculado a esse tempo e a esse espaço, Debret, juntamente com eles, foi capaz de exercer a visão crítica do que ia se passando diante de seus olhos e, assim, bem o analisar. É por isso que deixou de lado uma visão que se poderia caracterizar como "de fora" para nos transmitir "de dentro" o que era a sociedade colonial no Brasil, a partir do que pensava e do que fazia. Com esse procedimento, deixou-nos uma produção pictórica de valor inestimável, que acabou por se transformar em documentos que, de outra forma, seriam de difícil obtenção. Procurou mostrar como pensava o homem colonial e esclarecer como se davam as relações sociais intrigantes naquele sistema. Do mesmo modo, Debret, na condição de autor desses documentos, seguia à risca o que Mauss propõe: ver nesses fatos sociais os modos pelos quais se configuram, como serão transmitidos e como, naquela sociedade, se dava seu funcionamento. Quanto ao primeiro aspecto, desnecessário dizer que se trata de uma rica produção resultante da imagem, informando o cotidiano de uma sociedade escravocrata. Isso, no entanto, não diz tudo sobre ela, mas acrescenta os ingredientes culturais que reproduzem a atmosfera difícil de ser obtida fora da criação artística: foi capaz de mostrar fatos que compunham o real incongruente, possibilitando vinculá-los a outros fatos, como são os resultantes do exercício do imaginário, objetivamente constatado. E esse encadeamento do real com a realidade fornece os modos de existir, sonhar e fantasiar expressos nos aspectos objetivos e nos subjetivos que Debret faz aparecerem em imagens. São essas coisas características da sociedade colonial, comparadas à produção artística que antecede Debret, que nos dão a trajetória do olhar estrangeiro sobre nós.

A configuração dessas etapas diversas de nossos retratos, digamos assim, nos transmite, de forma mais segura, a maneira como esse olhar foi-se transformando.

Se, inicialmente, o Mundo Novo era mostrado por meio da inspiração divina, pouco a pouco aparecem Debret, Rugendas, que tentam explicá-lo a partir da voz dos que aqui habitavam. Quer dizer, enquanto em seus primórdios o Mundo Novo aparece pelos objetivos do colonizador — que é ludo o que neles se vê —, começam a apontar as "lógicas" mais fortes de uma organização social, que não apagava as diferenças registradas. A etnografia da imagem é reveladora dessas relações sociais, mesmo quando Debret e Rugendas se detêm nas coisas, nos objetos, na indumentária, marcam bem como se dava, em suma, a organização social do sistema colonial. Generalizações, no caso, são pouco consistentes e pouco instrutivas quanto ao que ali ocorria.

Os artistas do século 19 deram mergulhos profundos nas contradições, paradoxos que andavam juntos, porque o exercício da crítica e da análise coincidiram em seus esforços de localizar a coerência enviesada, característica do sistema colonial. Esse procedimento de pesquisa parece-me válido ainda em nossos dias, na medida em que, no Brasil, o que se vive não pode ignorar ou desvincular nosso olhar de nós mesmos, o qual se constitui também a partir do que foi visto pelos artistas, viajantes e cronistas que por aqui passaram. Chega-se, então, a uma conclusão quase óbvia: a etnografia da imagem constitui-se num tipo de conhecimento que, com suas descobertas, nos surpreende e diz coisas sobre o nosso particularismo, por meio das formas, das coisas e, sobretudo, da arte que se faz como uma linguagem. É dessa maneira que o que se diz necessita ser compreendido. Pois não é suficiente expressar-se. É preciso que se compreenda o que se diz. E, aí sim, chega-se ao cerne da(s) cultura(s). Penso que falei o tempo todo sobre o imaginário.

Rosza W. vel Zoladz é Doutora em Sociologia do Conhecimento — Université de Tours, France; Professora do PPGAV-EBA/UFRJ.

Notas

- ¹ Resumo da comunicação "Rio, la ville merveilleuse et ses représentations culturelles dans l'imaginaire brésilien" apresentada ao XVIème Congrès de l'Association Internationale de Sociologues de Langue Française (AISLF) na Université Laval-Québec-Canada 2000. Sou imensamente agradecida a Michel Maffesoli (Sorbonne) pelo convite para participar do Comité de Recherche "L'Imaginaire dans l'expérience collective" (CR9) que é por ele presidido naquele Congresso. Meus agradecimentos vão também a Martine Xiberras (Université Paul Valéry — Montpellier III — França), pelas atenções que me proporcionou como correspondente desse Comité. Sou-lhes grata, também, por terem-me indicado para integrar o Conselho Científico Internacional do Comité.
- ² Vovelle, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987. O autor realizou pesquisas no campo da religião e da iconografia fora da concepção economicista e reducionista. Ver a esse propósito, do mesmo autor, *Imagens e Imaginário na História*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- ³ Belluzo, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Rio de Janeiro: Objetiva/Metalivros, 1999: 13.
- ⁴ *Idem*, *Ibidem*.
- ⁵ Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. As mesmas imagens que circulam num grupo irão constituir o que dá nome a seu livro. Ver também Namer, Gérard, Maurice Halbwachs. *La mémoire collective. Édition critique*. Paris: Albin Michel, 1997. O autor baseia-se em manuscritos e cadernetas deixados por M. Halbwachs, considerando-os testemunhas do que poderia ser acrescentado ao livro, hoje um clássico antropológico.
- ⁶ Belluzo, *op. cit.*: 40.
- ⁷ *Idem*: 107.
- ⁸ *Idem*: 109.
- ⁹ Cf. Francastel, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1987: 25, que, ao tratar dos assuntos os insere no plano do objeto artístico, enfatizando que "não é nunca apenas um fenômeno estético. Está incrustado na realidade humana e social, através de uma rede complexa de relações". Essas redes são o que é preciso localizar.
- ¹⁰ Belluzo, *op. cit.*: 93.
- ¹¹ Cf. Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia /São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972, Tomo I e II. Trata-se das contribuições sociológicas desse artista sobre o que se costuma considerar existente no Brasil, ou seja, sua transposição mecânica de padrões advindos de outras culturas. O "mimetismo brasileiro" deve ser examinado com certa precaução, já que feições peculiares se apresentam na incorporação de traços, padrões e complexos culturais exógenos. Cf. Vel Zoladz, Rosza. *Mission Artistique Française — 180 ans de l'EBA/UFRJ*.

Conférence d'honneur pronunciada na Sorbonne, a convite de Michel Maffesoli, anfitrião perfeito. FAPERJ/UFRJ, 1997. O texto está publicado in Vel Zoladz, Rosza (Org.), *Cadernos de Pós-Graduação. Mestrado em História da Arte*, Ano IV, n. 4. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

- ¹¹ A presença da Missão Artística Francesa no Brasil pode e deve ser associada a um projeto de modernização que o rei buscava implantar na Colônia, incluindo aí a intenção de instalar a Academia Imperial de Belas Artes, o que de fato ocorreu, criando, assim, a *mater* da EBA/UFRJ. Sobre as relações culturais entre a França e o Brasil, ver Carelli, Mário. *Culturas cruzadas*. São Paulo: Papirus, 1994.
- ¹² Ver a epígrafe de Renan in Francastel, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ¹³ Cf. Simmel, Georg. *La sociabilité. Sociologie et épistemologie I*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991: 121. o homem engaja-se com os outros numa mesma ação ao mesmo tempo para, com e contra os outros. O otimismo desse sociólogo continua: "as qualidades pessoais de amabilidade, de educação, de cordialidade, os charmes de todos os tipos decidem o caráter do encontro puramente sociável".
- ¹⁴ Cf. Karasch, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000: 300ss. A rica etnografia feita pela autora muito me ajudou, pelos dados antropológicos e documentos consultados, a bem ilustrar o que se vê na iconografia do período por ela recortado para exame. Ver também Vel Zoladz, Rosza. O Imaginário no Rio à época de Grand Jean de Montigny, comunicação apresentada na mesa-redonda de abertura do IX Colóquio França - Brasil, Palácio Capanema, RJ, com apoio FAU-UFRJ/FAPERJ, bem como Bitter, Daniel. O movimento armorial. Ariano Suassuna e a gênese de uma arte brasileira de raízes populares, dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAV-EBA/UFRJ (Linha de pesquisa Estudos da imagem e das representações culturais), 2000, sob minha orientação.
- ¹⁵ Rugendas, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. O artista, que veio ao Brasil a convite do botânico Langsdorff, foi contratado como desenhista por aquele diplomata que aqui chefiou uma expedição científica no século 19.
- ¹⁶ Cf. Debret, Jean Baptiste, *op. cit.*
- ¹⁷ Ewbank, Thomas. *Vida do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. O desenhista e escritor relata "o que vê, ouve ou lê", após sua chegada no Rio de Janeiro, em 1845.
- ¹⁸ Ewbank, Thomas, *op. cit.*
- ¹⁹ Cf. Maffesoli, Michel. *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: Denoël, 2000. Os fenômenos atuais constituem a tônica de sua produção bibliográfica, e, por diversas vezes, ele já os analisou em conferências pronunciadas na EBA/UFRJ, a convite do PPGAV-EBA/UFRJ (Linha de pesquisa em Estudos da imagem e das representações culturais).
- ²⁰ Idem: 123.
- ²¹ Pessoa, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ²² Duvignaud, Jean. Avant-propos. In Freyre, Gilberto. *Terre du sucre*. Paris: Quai Voltaire, 1992: 7ss. O texto foi estudado em diversos cursos que ministrei no PPGAV-EBA/UFRJ, servindo de subsídios valiosos ao debate da cultura brasileira acoplada à sociologia da arte. A tradução e as notas são de minha autoria.
- ²³ Cf. Duvignaud, Jean. *Le don du rien*. Paris: Stock, 1977: 10. o imaginário tem sua plenitude "nas festas, quer dizer, no simbolismo, no brincar, no transe, no riso - e, sobretudo, na Dádiva. A dádiva que, desprovida de nossas idéias de negócio ou de comércio, é bem "o sacrifício inútil", a aposta no impossível, o futuro - a dádiva do nada". E completa com esperança: "a melhor parte do homem". É dessa perspectiva que é possível compreender a dimensão integradora do imaginário que, tal como o símbolo, organiza a vida social.
- ²⁴ Cf. Karasch, Mary, *op. cit.*: 300ss, que inclui também os exemplos etnográficos que cito adiante.
- ²⁵ Debret, Jean Baptiste, *op. cit.* É preciso dizer que o artista deixou um patrimônio, um legado imagístico inestimável, bem como registros escritos paralelos a sua atividade pictórica. Nos textos que redigiu mostra os desafios com os quais se deparara ao descrever minuciosamente as situações conflitantes por ele vividas no Brasil.
- ²⁶ Carelli, Mario, *op. cit.* e Needell, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ²⁷ Maffesoli, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998: 55ss. Tal como um alquimista, procura compreender o mundo contemporâneo buscando estudar as alternativas de socialidade que são encontradas para o racionalismo exacerbado e a fragmentação peculiares à modernidade.
- ²⁸ Cf. Duvignaud, Jean. *Le jeu du jeu*. Baland, Paris, 1980: 11-32, a expressão envolve a gratuidade do jogo como sua função utilitária: "o ganha e o perde resultam da contemplação ao longo da qual parece que tudo torna-se possível". O papel socializador, formativo do jogo, leia-se arte, é observado no imaginário que adquire e finca raízes no prazer de brincar, no sonho, na fantasia, aspectos estudados por Jean Duvignaud em *La banque des rêves*, resultante de uma pesquisa etnográfica que fez com a colaboração de François Duvignaud.
- ²⁹ Ver a esse respeito Vel Zoladz, Rosza W. A propósito do imaginário e suas representações culturais. In *Arte & Ensaios* Revista do PPGAV-EBA/UFRJ, ano VII, número 7, Rio de Janeiro, 2000: 46-57.
- ³⁰ Mauss, Marcel. *Ofício de etnógrafo, método sociológico* 1979.
- ³¹ Idem: 55.