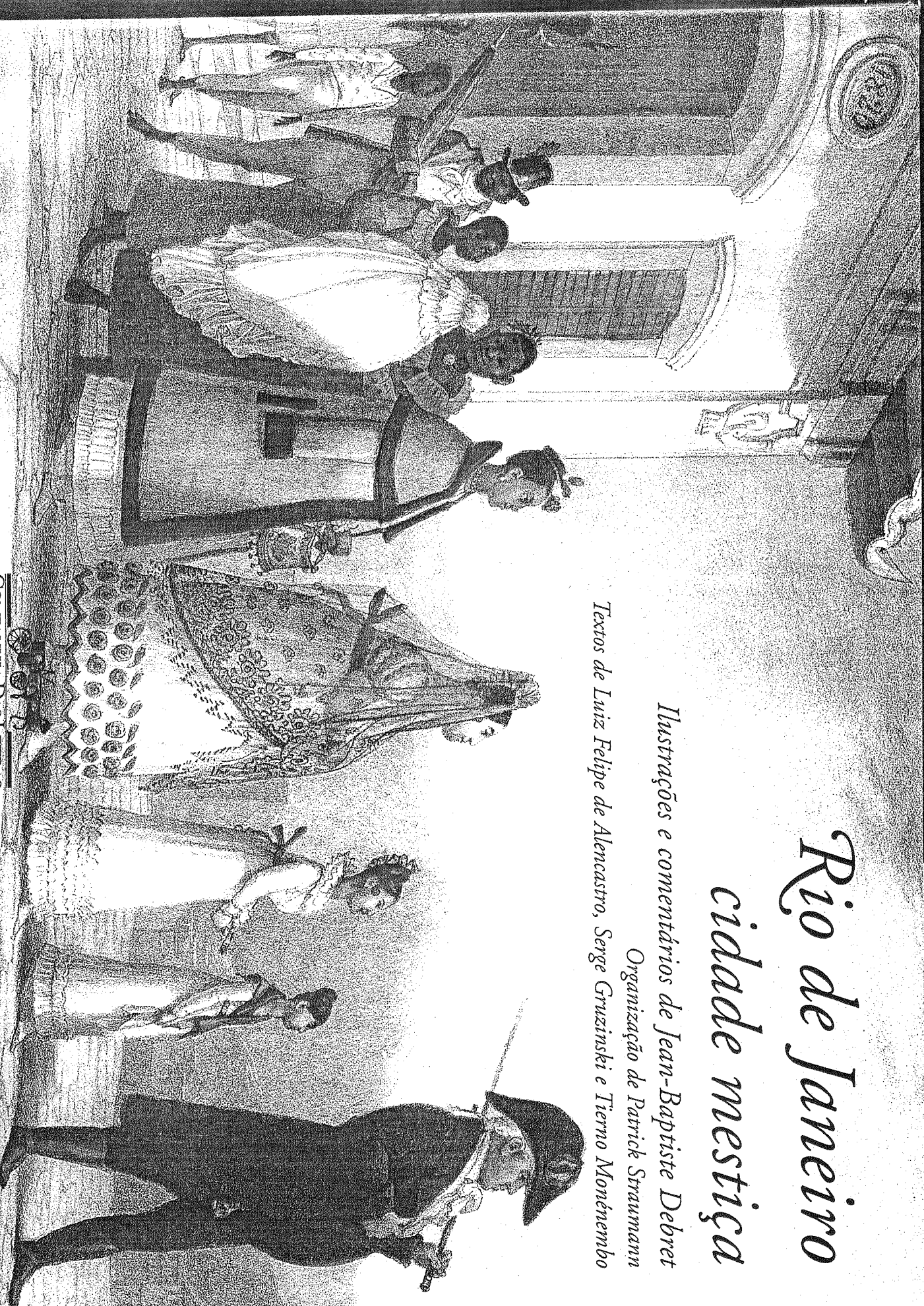


# Rio de Janeiro cidade mestiça

*Ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret  
Organização de Patrick Struermann  
Textos de Luiz Felipe de Alencastro, Serge Gruzinski e Tierno Montembo*



Copyright © 2001 by Éditions Chandeigne, 10 rue Tournetfort - 75005 - Paris

*Illustrações*

Coleção Jean-Paul Duviols

*Título original*

Rio de Janeiro, la ville métisse

*Capa*

Jean-Baptiste Debret. *Um funcionário do governo  
sua a passeio com a família (Viagem pictórica  
e histórica ao Brasil, vol. 2, pr. 5 - imagem invertida)*

*Projeto gráfico*

Anne Lima

*Preparação*

Márcia Copola

*Revisão*

Beatriz de Freitas Moreira

Cláudia Cantarini

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Camara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma  
nação / ilustrações e comentários Jean-Baptiste Debret; textos Luiz  
Felipe de Alencastro, Serge Gruzinski e Tierno Montembo;  
reunidos e apresentados por Patrick Straumann; tradução de Rosa  
Freire d'Águia. — São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Título Original: Rio de Janeiro, la ville métisse  
ISBN 85-359-0168-X

1. Arte - Brasil - História 2. Brasil - História - Missão francesa  
3. Brasil - História - Obras pictóricas 4. Brasil - História - Século 19  
5. Rio de Janeiro (RJ) - História I. Debret, Jean-Baptiste. II.  
Alencastro, Luiz Felipe de. III. Gruzinski, Serge. IV. Montembo,  
Tierno. V. Straumann, Serge.

01-4261

CDD-981.04

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: História: Século 19 981.04

2. Século 19: Brasil: História 981.04

[2001]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.  
Rua Bandeira Paulista, 702 cj. 32  
04532-002 - São Paulo - SP  
Telefone (11) 3846-0801  
Fax (11) 3846-0814  
www.companhiadasletras.com.br

ESTA OBRA FOI COMPOSTA POR RENATO POTENZA EM AGARAMOND  
E FOI IMPRESSA PELA DARANTIERE (DIJON, FRANÇA)  
SOBRE PAPEL VERGÉ BRANCO DA FÁBRICA PARA A EDITORA  
SCHWARCZ EM NOVENBRO DE 2001

# *Rio de Janeiro, cidade mestiça*

*Nascimento da imagem de uma nação*

*Ilustrações e comentários  
de Jean-Baptiste Debret*

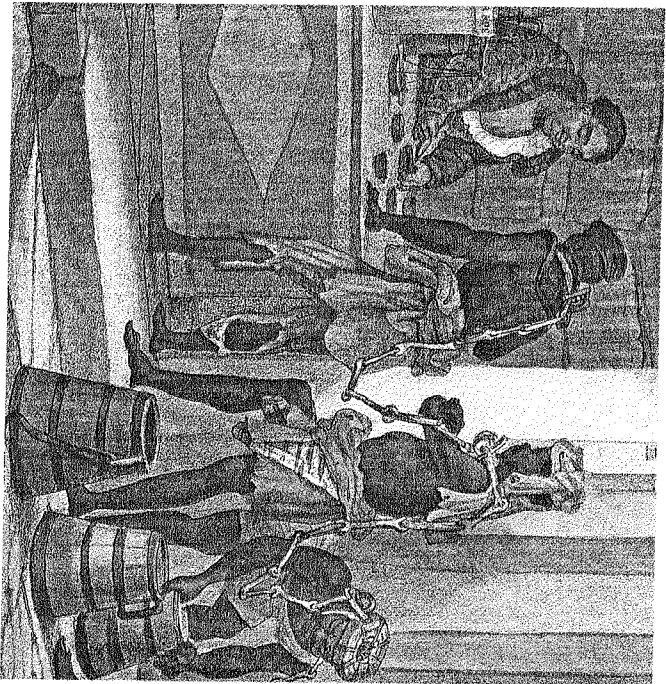
*Organização de Patrick Straumann*

*Textos de  
Luiz Felipe de Alencastro,  
Serge Gruzinski e Tierno Monénembo*

*Tradução de Rosa Freire d'Aguilar*

a uma negra  
africana. Ao  
provisão de  
recer de água  
icos que me  
le, ao chegar  
as de negros  
nomento de  
los clamores  
rara, da qual  
amigos de

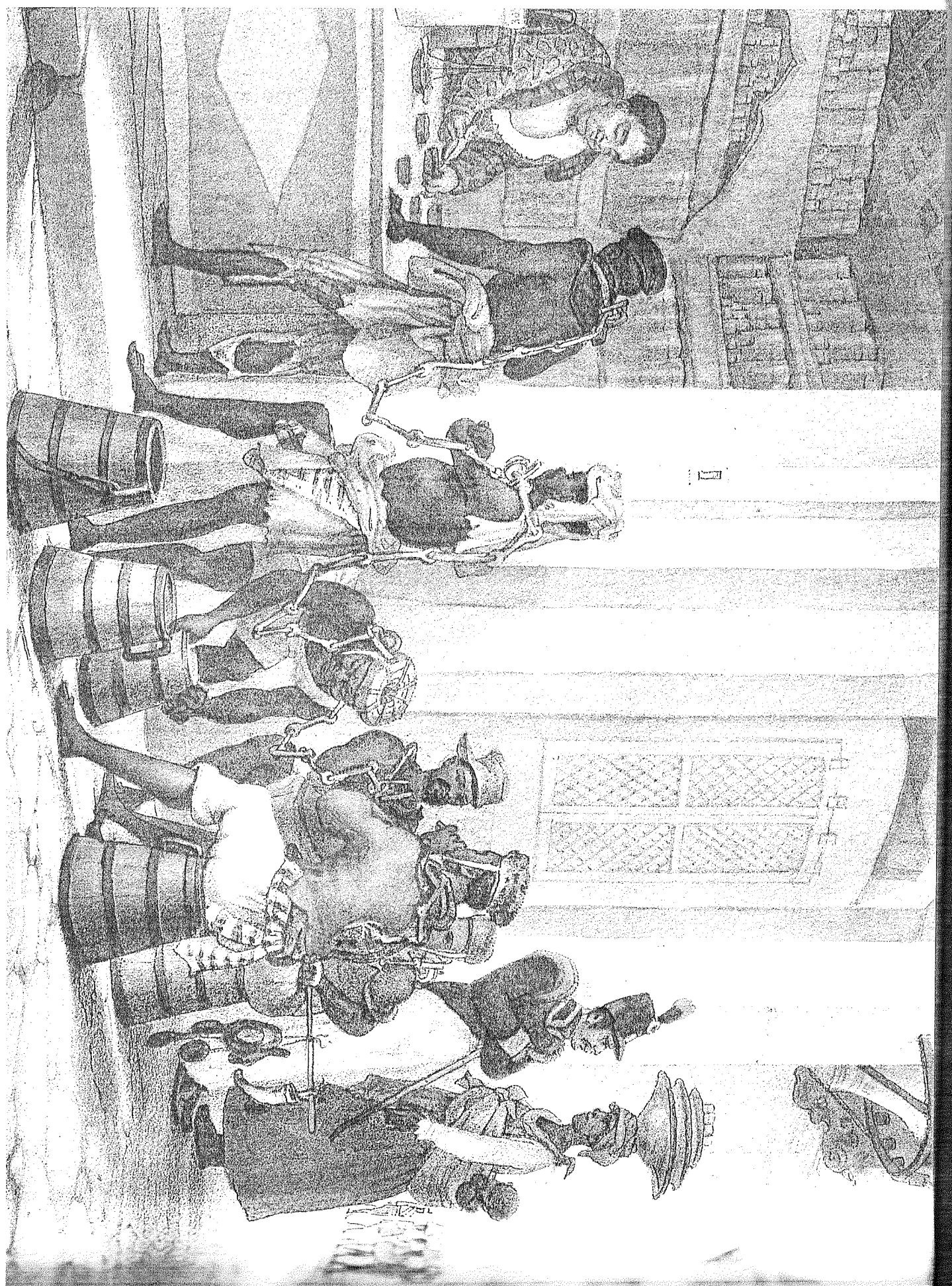
*viste Debra*

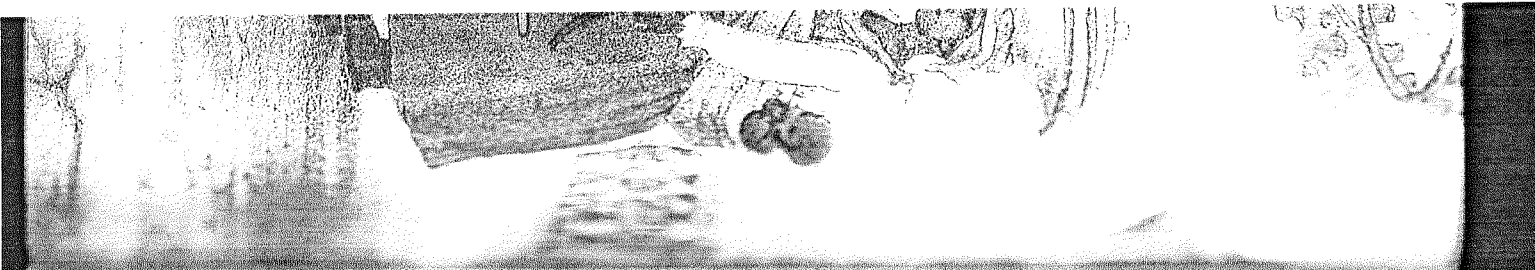


*Serge Gruzinski*

AS NOVAS IMAGENS DA AMÉRICA







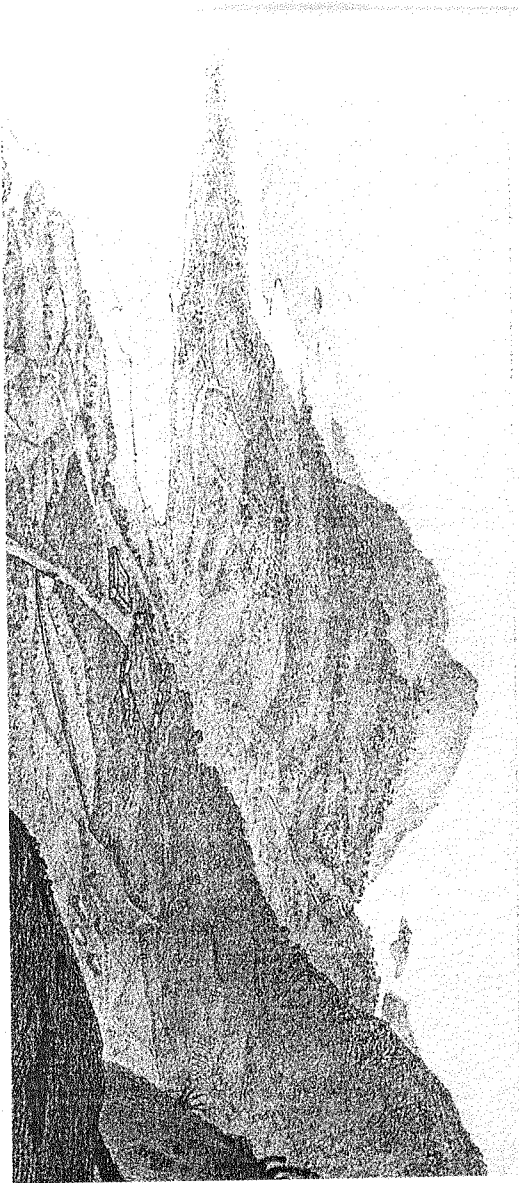
QUEM É Jean-Baptiste Debrer? Que olhar dirige ele ao Brasil? Por que esse gosto, esse interesse por uma região a mil léguas da França revolucionária e napoleônica? Podemos tratar dessas questões a partir do Brasil ou a partir da Europa. Gostaríamos de fazê-lo de um ponto de vista americano. Desde os anos 1820, por vezes um pouco mais cedo no século XIX, viajantes e artistas, cada vez mais numerosos, começam a pisar o solo do continente americano. Muitos dirigem-se às antigas colônias da Espanha e de Portugal. De volta à Europa, os visitantes traziam de suas viagens e de suas temporadas esboços, aquarelas e pinturas que foram enriquecer as coleções dos grandes museus e que, freqüentemente, receberam as honras da litografia. Seria longo demais fazer a lista desses homens, por vezes dessas mulheres, e de seus trabalhos, mas evocá-los permite compreender o itinerário de Jean-Baptiste Debrer.

#### *Artistas na América*

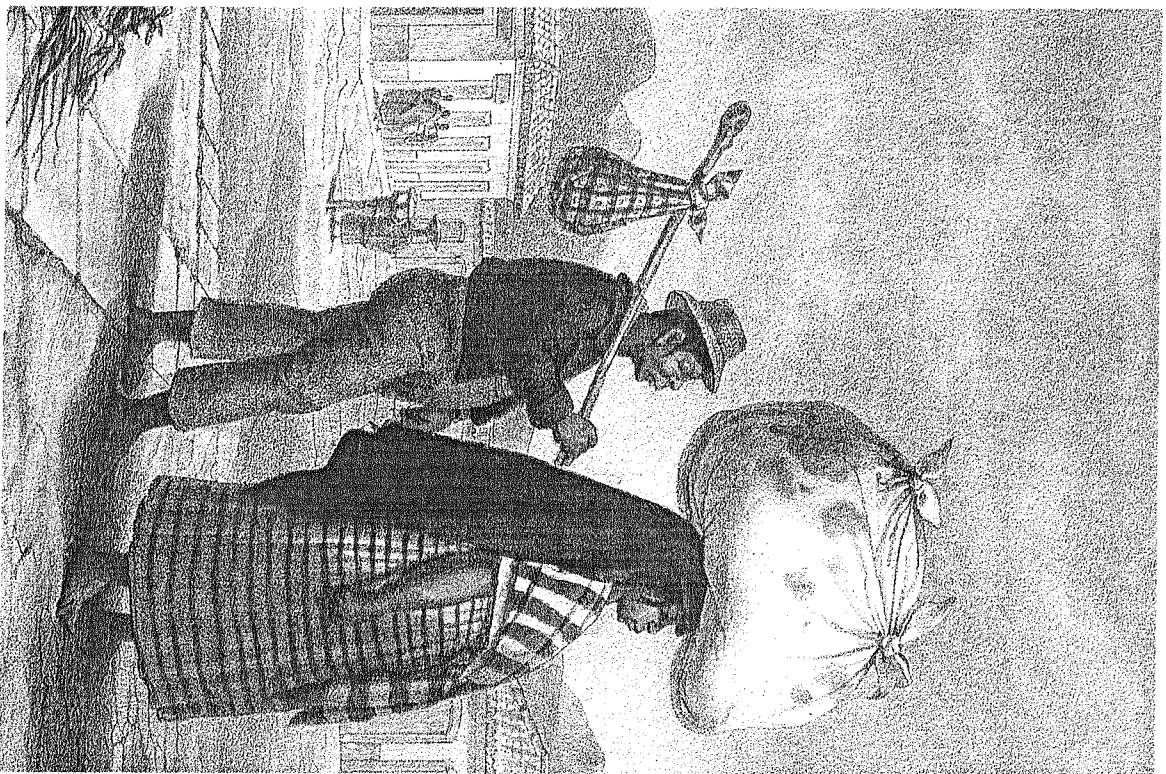
Embora o diplomata francês Léonce Angrand desenhete (de 1820 a 1840) os monumentos da cidade de Lima, ao mesmo tempo que Debrer fixa a imagem do Rio de Janeiro, não é o grande país andino que rivaliza com o Brasil no imaginário dos artistas europeus. Tampouco a Argentina e seus *gauchos* desenhados por Raymond Quinsac Monvoisin. Junto com o Brasil, foi o México que se impôs como a destinação privilegiada dos pintores e aquarelistas europeus.



*Panorama do interior da baía de Guanabara*







O primeiro pintor estrangeiro que visita o México é um francês, Octave d'Alvimar. Também foi o primeiro a pintar a cidade depois da Independência (1821) e a nos deixar a imagem da *plaza Mayor* da capital, que se tornara o palco das manifestações nacionais. Desembarcam no México italianos como Claudio Linati (em 1825), que introduziu a litografia na jovem república,<sup>1</sup> anglo-saxões como Henry George Ward (em 1823-27), cuja esposa Elisabeth era excelente desenhista. Sem falar de um artista oriundo de Praga, Johann-Friedrich von Waldeck (em 1825-36), tão próximo de Debreit em tantos aspectos.

Discipulo de David e admirador de Bonaparte, Waldeck participou para a campanha do Egito em 1799. Como Jean-Baptiste, quando chegou ao México ensinou desenho e pintura aos jovens da boa sociedade. Mas ele chegara ao México na qualidade de engenheiro. O país acabava de se livrar dos Bourbon e enfrentava anos conturbados. Em 1825, a situação artística era muito diferente daquela do Brasil de Debreit: o México contava, desde o século XVIII, com uma Academia de Belas-Artes e, desde o Renascimento, com escolas de pintores. Para as novas autoridades, não havia por que convidar uma missão artística europeia. Em compensação, a independência criou uma relação nova com a Europa, abrindo amplamente o país aos estrangeiros — estrangeiros fascinados pela jovem república e pela América que ela encarna. Escutemos Waldeck: “Já é tempo de a atenção da Europa virar-se para um mundo provavelmente tão rico em tesouros científicos como em recordações atraentes. A América ainda é muito pouco conhecida.”

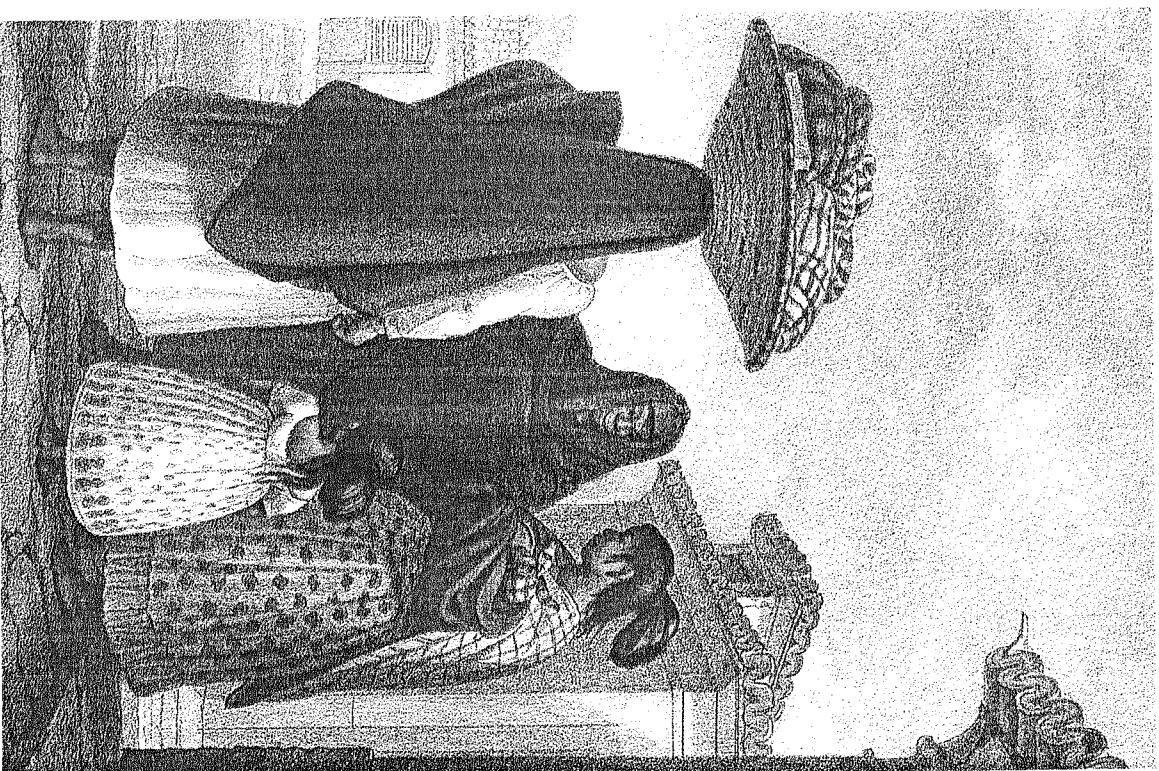
O México inspirou grandes álbuns de litografias parecidos com a *Viagem pitoresca ao Brasil* de Debreit. Aquela que Waldeck dedicou às ruínas de Palenque e publicou em Paris muito contribuiu para tornar a arte maia conhecida na Europa. O italiano Linati editou em Bruxelas, em 1828, um álbum sobre os trajes civis, militares e

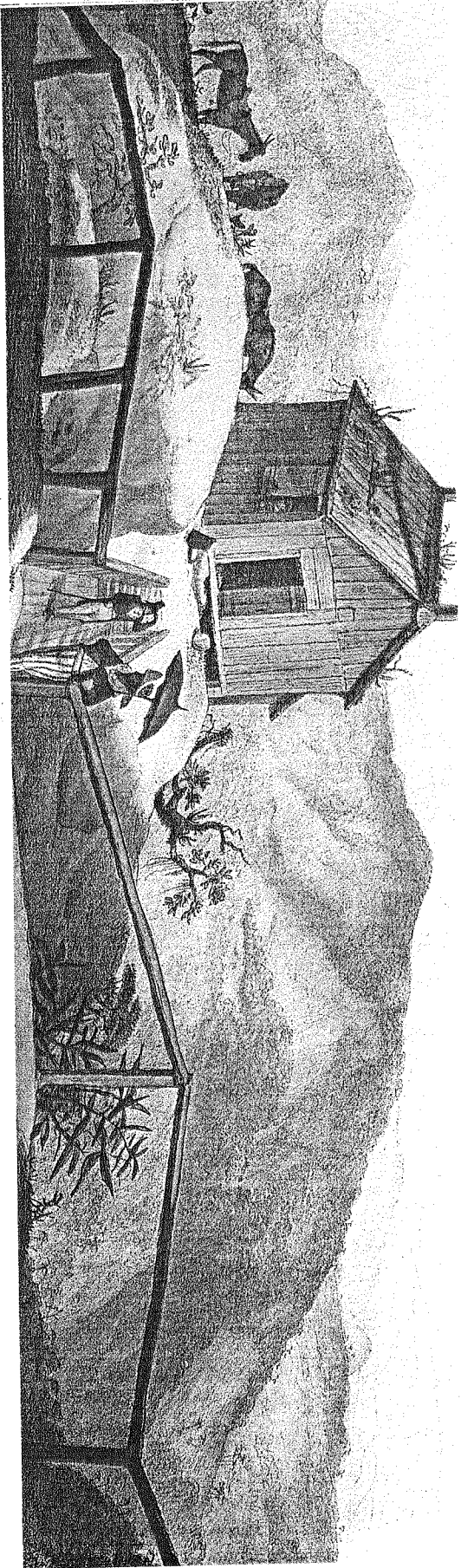
um francês, dada depois *Plaza Mayor* cionais. De- (em 1825), ações como th era exce- ga, Johann- Debrer em

religiosos do México. Dessas obras, uma das mais famosas e mais difundidas continua a ser a de Carl Christian Sartorius, *Mexiko Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben*. Ilustrado com gravuras de Johann Moritz Rugendas, o livro foi publicado em alemão em Darmstadt, em 1855, e no mesmo ano saiu em inglês, em Londres e Nova York.

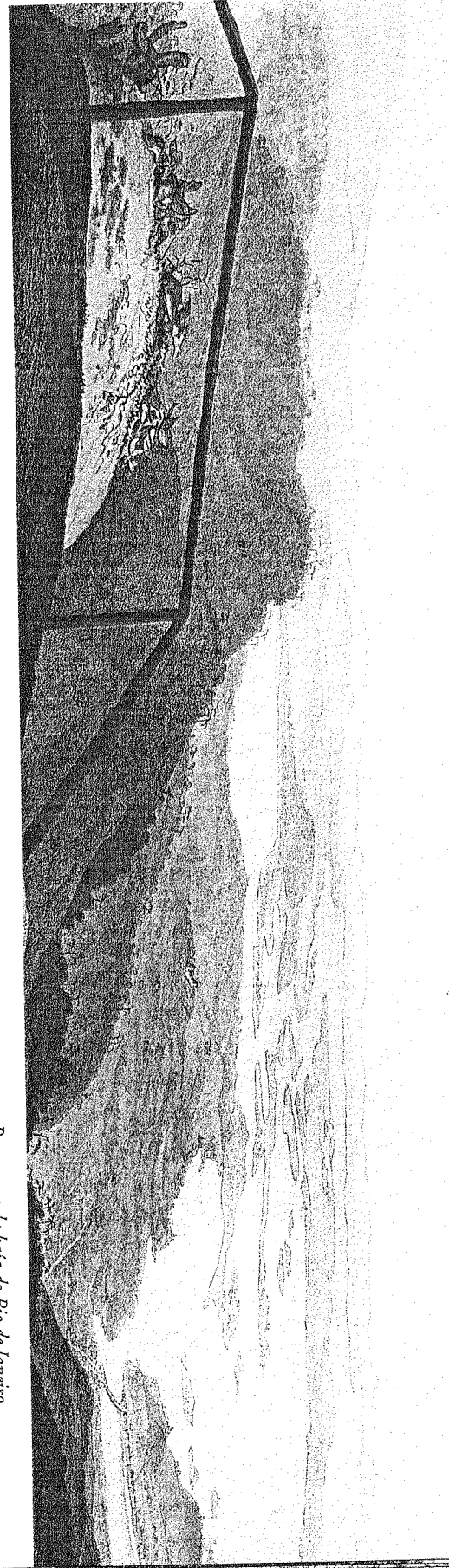
Alemães, ingleses, franceses, austríacos e até alguns italianos ins- talaram-se, pois, ali onde estava surgindo a América Latina. Percor- reram caminhos, contemplaram paisagens, observaram a natureza e os homens, e criaram estampas que popularizaram essas terras por muito tempo subjugadas à Espanha e a Portugal. No prefácio que escreve para *Mexiko Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksle- ben*, Sartorius resume a filosofia que guia a maior parte desses trabalhos, sejam quais forem o autor ou o país em questão: "O amável leitor não deve esperar páginas que acompanham um livro de viagens detalhando os acontecimentos do dia-a-dia, nem um tratado de geografia, de etnologia ou de estatística; nem sequer uma exposição sistemática da história natural do México. Em con- trapartida, ele encontrará vistas do país: às vezes será apenas um simples esboço feito a certa distância, mas às vezes também um qua- dro mais completo, executado de mais perto, com vegetação e cipós trepadores; esboços feitos na vida cotidiana, no palácio, nas caba- nas, na savana que se perde ao longe ou no mais profundo da mina".<sup>1</sup>

Essas obras são ainda mais preciosas porque constituem, até hoje, fonte insubstituível de informações sobre a sociedade e a vida co- tidiana nos países da América Latina. Não apenas foijaram uma imagem da América, destinada ao público europeu da primeira metade do século XIX, como permanecem para nós um dos me- lhores meios de que dispomos para conhecer essas populações ou estudar seus ambientes natural e humano. E, às vezes, para com-









*Panorama da baía do Rio de Janeiro  
visto do chamado morro do Corcovado*





pará-las: os artistas que percorreram vários países latino-americanos oferecem-nos a possibilidade de confrontar seus povos e suas histórias. É o caso de Johann Moritz Rugendas, cujas pinturas e aquarelas Sartorius utilizou para ilustrar sua obra.

Jean-Baptiste Debret, por sua vez, contentou-se em mostrar o Brasil, o que já é considerável, mas seu testemunho inscreve-se na tradição que acabamos de lembrar. Ele pertence a essa vaga de artistas de origem européia que nunca formaram uma escola mas cuja influência, multiplicada pela reprodução litográfica, formou o olhar que a Europa Ocidental lançou para a América Latina antes da era da fotografia. Foi no século XIX, com a abertura dos países da América espanhola e do Brasil, que os europeus adquiriram o hábito de fazer a viagem à América, assim como desde o século XVI faziam a viagem à Itália. Isso não significa que esses artistas tenham abandonado a península de Rafael e Michelangelo: em 1807, Jean-Baptiste Debret fora à Itália, de onde trouxe seus *Trajes italianos*, gravados em 1809.<sup>1</sup> Seu colega e amigo Johann Moritz Rugendas fez a mesma viagem em 1828, ao retornar do Brasil. Nove anos antes, também depois da viagem ao Brasil, o aquaralista austríaco Thomas Ender teve ocasião de visitar Roma, Nápoles e Florença.<sup>2</sup>

### *O Novo Mundo, terra de exílio e de refúgio*

Antes do olhar, existem a partida e a viagem. É freqüente que eles partam muito jovens para o Novo Mundo. Outro cidadão francês, Hercule Florence, nascido em Nice em 1804, chega ao Brasil em 1824. Tem vinte anos. É com a mesma idade, ou quase, que Johann Moritz Rugendas embarca para esse país, sem muita experiência profissional e, desnecessário dizer, sem nenhum conhecimento do Brasil. Tal qual Hercule Florence, participou da

expedição do barão Georg-Heinrich von Langsdorff. Quanto a Thomas Ender, que integrou uma expedição científica austríaca, ele descobre o Brasil com apenas 23 anos. É fácil perceber tudo o que separa Debret de seus jovens colegas. É um homem de 47 anos, pintor consagrado, que desembarca no Rio de Janeiro em 1816. No entanto, tal qual os outros, optou por colocar um oceano entre a Europa e sua própria pessoa.

Por que partir para o Novo Mundo? Debret deparou-se com essa indagação, assim como, antes dele, Alexandre von Humboldt,<sup>3</sup> e assim como vão se deparar Rugendas e tantos outros que abandonaram a Europa para se lançar nas pistas da América.

Para alguns, os motivos são obviamente intelectuais: as curiosidades científicas de Alexandre von Humboldt e de seu desenhista Aimé Bonpland explicam o itinerário dos dois homens e a natureza da obra que trouxeram da América. Para outros, as circunstâncias políticas foram decisivas. A partida de Debret inscreve-se nesse primeiro período do século XIX, que se recupera lentamente dos abalos da era revolucionária e imperial. O italiano Claudio Linati (1790-1832), a quem devemos uma série surpreendente de litografias sobre o México, muito semelhantes às de Debret, era um revolucionário e membro da Sociedade dos Carbonários de Parma. Os transtornos políticos que agitam a França em 1815, a queda do Império e o exílio dos artistas — David refugia-se em Bruxelas — fornecem-nos uma das chaves para a partida de Debret. Os artistas da Revolução e do Império nem sempre tinham lugar na França reacionária dos Bourbon. Perdiam posição e protetores, e, ao mesmo tempo, clientes e rendimentos. Balzac pintou magnificamente essas gerações brutalmente confrontadas com a volta do Antigo Regime. O drama do coronel Chabert joga uma luz crua nessas carreiras destruídas e nesses naufrágios humanos que muitos tentaram conjurar emigrando para outras latitudes. O destino de Debret, po-

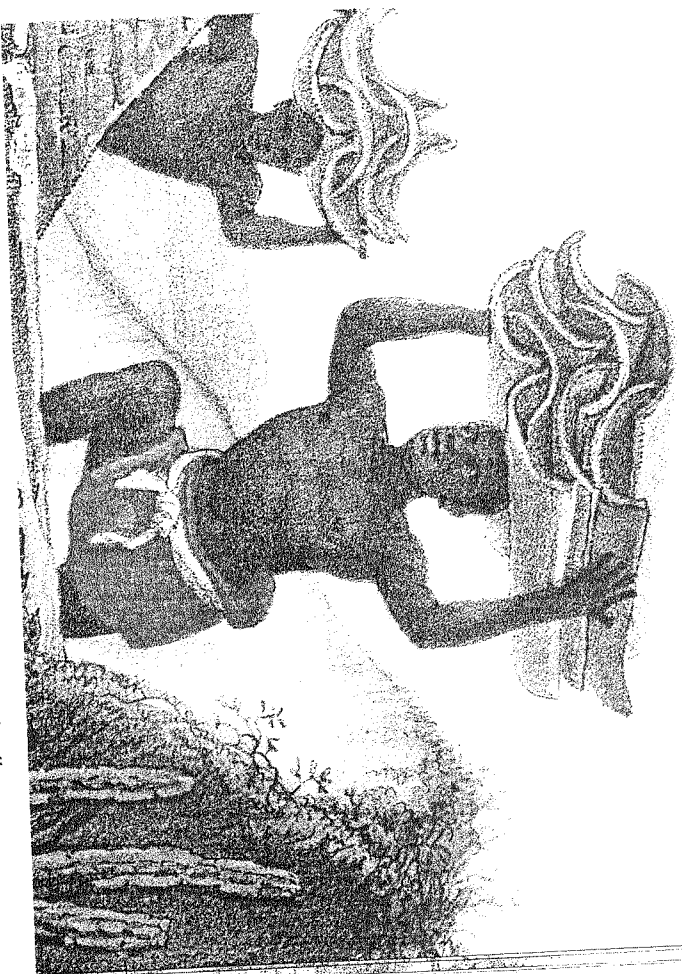
to a  
faci,  
do o  
e 4  
s em  
cano  
t exva  
e av  
ndo  
nino  
nhista  
tura  
ânclav  
neces  
te dos  
Linari  
e lino  
um re  
Parma  
cada do  
elas  
artistas  
França  
o mov  
amente  
igo Re  
sas car  
ntarian  
ret, po

rém, poderia ter sido a Rússia, como por pouco não foi o de Rúrgendas, que sonhara em acompanhar Alexandre von Humboldt até as estepes da Ásia. A preparação de uma missão artística com destino ao Brasil, que parecia abrir atraentes perspectivas profissionais, decidiu de outra forma. Jean-Baptiste Debret cruzou o oceano.

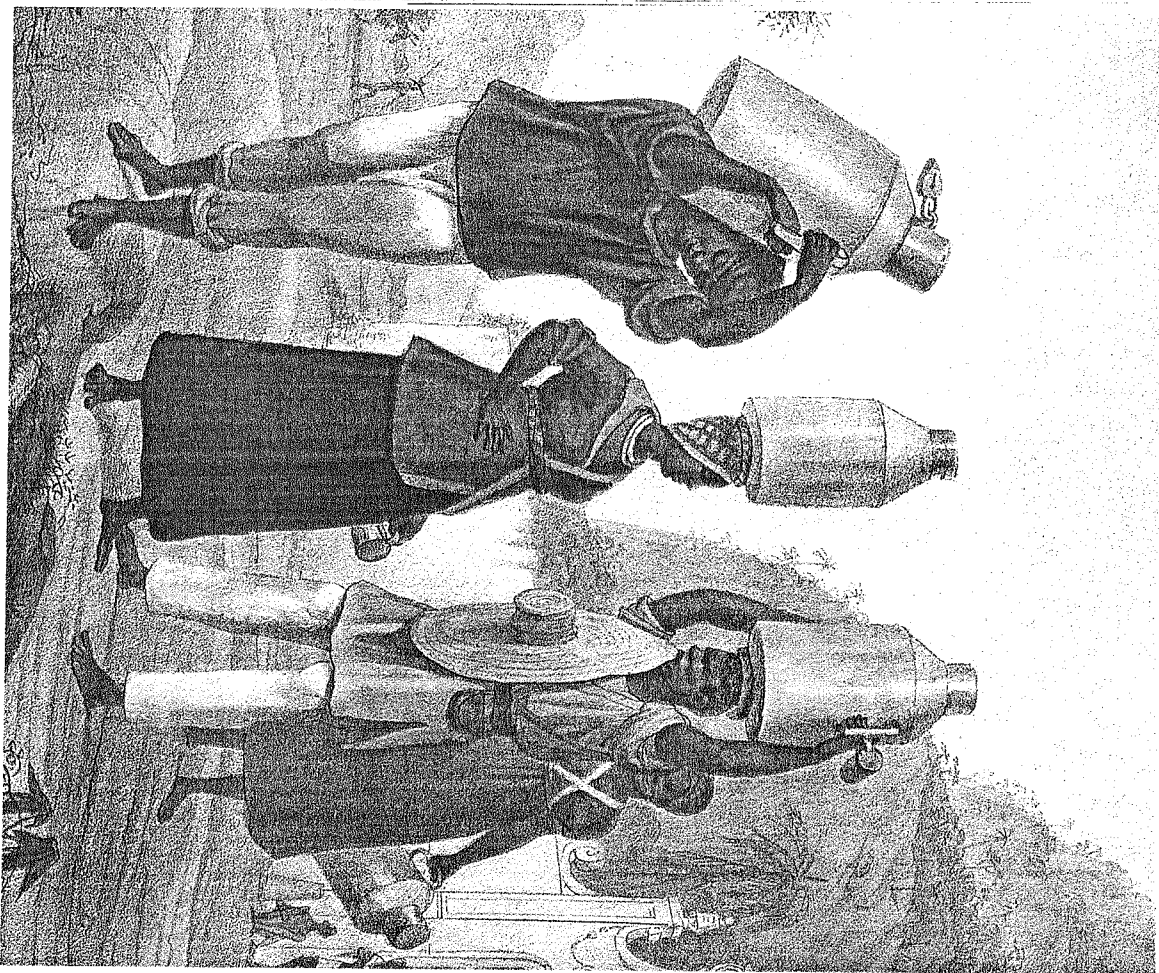
A partida de Debret para a América inscreve-se também na velha tradição de emigração e de exílio. Se no século XIX o Novo Mundo permitia escapar de um continente que recaíra no Antigo Regime e na reação, foi desde o Renascimento que os banidos da Europa procuraram e encontraram uma terra de asilo do outro lado do Atlântico: os cristãos-novos que, no século XVI, seguiram Carvajal para o norte do México, os puritanos que, no século seguinte, fundaram a Nova Inglaterra estão longe de ser casos isolados. Desde o século XVI, artistas enfrentaram o mar oceano. Pintores, escultores, gráficos espanhóis, italianos, flamengos ou franceses desembarcaram na América para se pôr ao abrigo de uma Europa conturbada por guerras e conflitos religiosos.

#### *Estrangeiros em solo americano*

Mas outras razões podem ter incitado Debret a escolher o Brasil? Afinal de contas, nesse século XIX nascente vários artistas cruzavam o Atlântico mesmo se não precisavam fugir do retorno do Antigo Regime. Foi o caso de Rugendas, o pintor do Brasil, do México e de inúmeros países da América do Sul, o qual iria cruzar os caminhos de Debret em solo brasileiro. Ou de Thomas Ender, que acompanhou uma missão austríaca, radiante por ter sido escolhido por seu protetor, o príncipe de Metternich.<sup>1</sup> A atração que a América exerce nos intelectuais e nos artistas não



*Transporte de telhas*



data, pois, do século XIX. É fenômeno mais antigo. Os mitos do Novo Mundo, suas riquezas fabulosas e suas populações sempre fascinaram os habitantes da Europa Ocidental. Desde o século XVI, o Brasil atrai não apenas os portugueses. Europeus curiosos de conhecer as terras novas vão parar em seus litorais: pense-se em Hans Staden, esse soldado alemão que fora à terra brasileira em busca de fortuna e aventuras, ou ainda, no francês Jean de Léry, autor, como o precedente, de um texto de enorme riqueza sobre o Brasil do Renascimento.

A América é uma fonte de exotismo. Está presente em todos os gabinetes de curiosidades. Sua fauna, sua flora, seus índios continuaram a intrigar os europeus da Europa barroca. No entanto, os viajantes estrangeiros que a percorreram foram, durante muito tempo, uma exceção, e foi preciso esperar as expedições científicas da época do Iluminismo, e, mais especialmente, a do barão Alexandre von Humboldt, no limiar do século XIX, para que o Novo Mundo se abrisse em todas as suas dimensões à curiosidade dos europeus.

O sábio alemão deixou de ir ao Brasil por não dispor das autorizações necessárias, mas teve toda a liberdade para explorar grande parte da América do Sul e do México. Sua expedição é fundadora: pela amplitude das pesquisas que o barão von Humboldt realizou, pela extensão de seus interesses, e, acima de tudo, pela notável divulgação de seus resultados na Europa, na época. Sua obra monumental, *Vistas das cordilheiras* (1810), excitou as imaginações. Foi a partir dessa data que a América se tornou algo bem diferente de um imaginário agradável ou de um devaneio exótico: uma destinação possível para inúmeros europeus, cientistas, escritores e artistas em busca de perspectivas novas, de emoções inéditas e de paisagens desconhecidas. E não só a América ibérica: basta lembrar a viagem que o jovem Chateaubriand fez aos Estados Unidos. Depois da In-



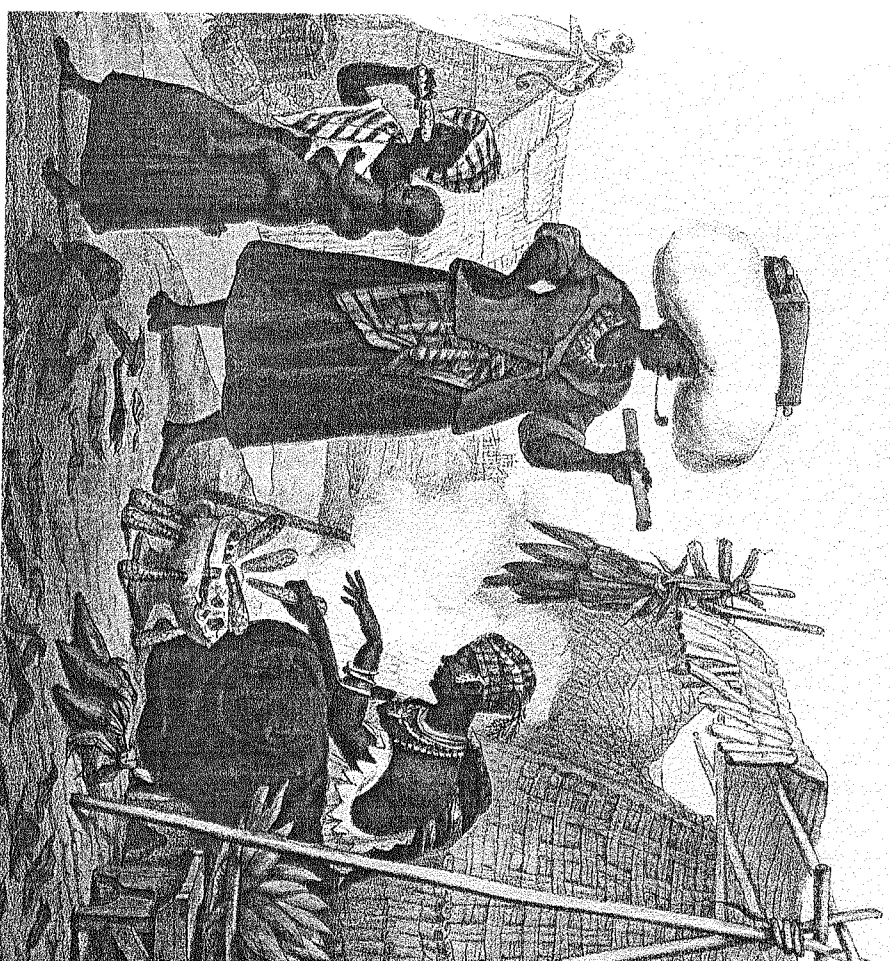
os do  
empre  
o XVI,  
os de  
se em  
a bus-  
autor,  
Brasil

los os  
: con-  
ro, os  
nuito  
tíficas  
) Alc  
Novo  
e dos  
auto  
rande  
adora  
u, pe  
el di  
romu  
foi a  
le um  
nação  
ts em  
agens  
a la

dependência arrancada da Espanha, cresceu mais ainda o interesse por essas novas nações, e as antigas possessões de Madri receberam cada vez mais estrangeiros. Enquanto isso, a chegada da família real portuguesa e, depois, a inauguração do império puseram o Brasil no mesmo diapasão dos outros países da América Latina. O inglês John Mawe, autor de *Travels in the interior of Brazil* (Londres, 1812), foi um dos primeiros a aproveitar essa abertura do reino brasileiro.

Assim sendo, é difícil imaginar que Debrét tenha conseguido escapar totalmente ao goso pelo exotismo e à curiosidade de seus contemporâneos pela América, ainda que isso só tenha exercido um papel secundário em sua ida para o Brasil. O país que ele descobria deve ter logo lhe despertado um interesse que ultrapassava suas atribuições de artista oficial, e deve tê-lo ajudado a esquecer as intrigas da comunidade francesa ou dos rivais lisboetas. Como muitos de seus pares, ele adotou o perfil do artista viajante, conforme demonstra sua expedição ao Rio Grande do Sul. Não por acaso, duas de suas obras figuraram no álbum *Viagem pitoresca através do Brasil* que Rugendas publica em Paris em 1835.

Na verdade, Debrét pertence a essa categoria de pintores acadêmicos caivados pela América e que descobrem um interesse súbito pela sociedade que os cerca. Não podemos deixar de aproximar Debrét de dois pintores estrangeiros instalados no México, o italiano Eugenio Landesio e o catalão Pelegrín Clavé. Clavé dirigiu a Academia Mexicana e Landesio ali ensinou. Esse artista italiano cruzara o Atlântico para dar aulas de cultura e arte europeia. Chegou até a publicar no México obras eruditas destinadas à formação de pintores e desenhistas. Mais perto ainda de Debrét, o francês Edouard Pingret fora, primeiro, o pintor de uma viagem real — a de Luís Filipe à Inglaterra —, antes de exercer seus talentos no México. Graças a essa experiência inglesa e a uma incursão à África





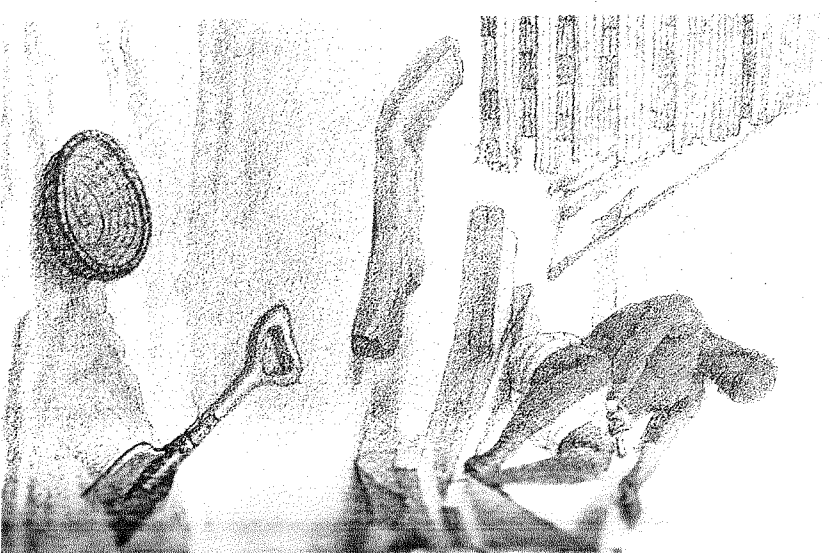
do Norte ele deu um impulso decisivo à pintura de gênero, isto é, ao *costumbrismo* mexicano.<sup>1</sup>

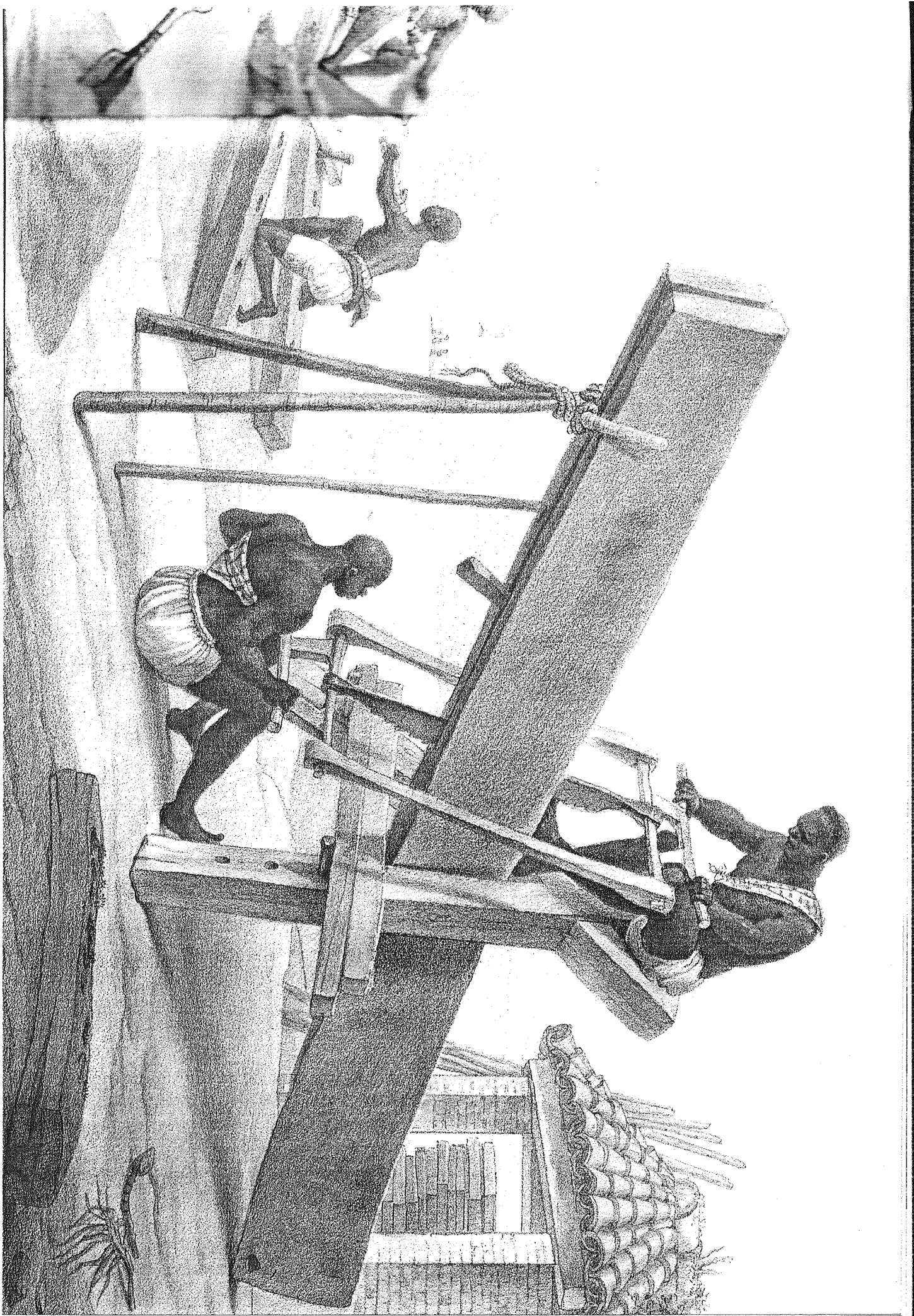
Jean-Baptiste Debret não é, pois, o único a ter seguido uma carreira que o levou da pintura oficial e acadêmica europeia à reprodução da realidade americana. Produza-se no Brasil ou no México, a experiência do Novo Mundo pulveriza os academicismos mais resistentes, ao mesmo tempo que tira partido da formação técnica e estilística da velha Europa.

### *O olhar europeu*

As imagens que os artistas europeus fizeram da América no século XIX são a expressão de um olhar ocidental e de um modo de fazer que aplica os estilos e as técnicas do velho continente. Acrescentemos que elas se dirigiam essencialmente aos públicos dessa parte do mundo. Travava-se de mostrar-lhes realidades longínquas, desconhecidas, jamais reveladas, de um enfoque capaz de prender o olhar, divertir o espírito e seduzir o comprador. Mas tratava-se também de uma operação comercial: era preciso vender obras de execução dispendiosa.

Em princípio, as pinturas e pranchas juntam o que é atraente para o leitor e a preocupação de mostrar-lhe, com a maior fidelidade do mundo, paisagens, pessoas e coisas da América. Mas seria pecar por anacronismo, e confundir os gêneros, atribuir a elas um intuito etnográfico qualquer, no sentido de que seus autores tivessem tentado reproduzir da maneira mais objetiva, mais “científica possível” o que tinham diante dos olhos. Nessa primeira metade do século XIX, ainda não existiam o etnógrafo e o etnólogo, tampouco as regras, os princípios e os métodos que, progressivamente, transformaram suas disciplinas numa das áreas mais fecundas das ciências humanas.





Pode-se então dizer que essas imagens são cromos inocentes, ingênuos em extremo e muito sensíveis ao folclore? E, antes de mais nada, o que encobre o título dessas obras: *Brasil pitoresco*, *Viagem pitoresca ao Brasil*, *Viagem pitoresca e arqueológica à provincia de Yucatán*?<sup>1</sup> Talvez o termo *pitoresco* traga o risco de nos desencaminhar. Littré explica que o adjetivo *pitoresco* designa “tudo o que se presta a fazer uma pintura bem caracterizada, e que impressiona e encanta ao mesmo tempo os olhos e o espírito”. Acrescenta que se trata também de um termo de livreiros: “Diz-se de certas publicações ornamentadas de gravuras, e sobretudo de gravuras em madeira impressas no texto: *Le Magasin pittoresque*. *La France pittoresque*...”. Evitemos atribuir ao título *Brasil pitoresco* o que ele não dizia.

Nem ingênuas, nem neutras, essas imagens exprimem tanto o olhar forçosamente seletivo do pintor como a sociedade que elas põem em cena. Quem se surpreenderia? E, ainda assim, sempre obedecem à preocupação de pintar o mundo americano com um máximo de exatidão. O caso de Rugendas é bastante significativo. Em 1827, a publicação de sua *Viagem pitoresca* atraiu a atenção do barão von Humboldt sobre as qualidades de observador desse jovem artista muito promissor. As relações que então se estabelecera entre o pintor e o grande sábio revelam que a preocupação científica não era alheia a muitos desses criadores.

Tais imagens tampouco são inocentes. De um lado, porque respondem a objetivos diretamente mercantis. De outro, porque também refletem os modos de ver de seus autores, isto é, seus gostos, seus estereótipos, seus preconceitos de europeus, até mesmo suas obsessões. A fatura artística, as idéias do artista e o objetivo comercial aqui aparecem, é evidente, inextricavelmente mesclados. É por isso que todas essas imagens são cuidadosamente construídas.

#### *Teatralizações e cenas de gênero*

A arte de Debret, como a de todos os seus contemporâneos, é uma arte da teatralização. Lembremos que ela intervinha na apresentação das óperas encenadas no Rio de Janeiro. A rua, os interiores ricos ou modestos, os campos são os cenários prediletos habitados pelos personagens de Debret. Às vezes as figuras sobressaem em um fundo neutro, como para melhor realçar as características que o artista quer destacar. Processos análogos aparecem nas obras sobre o México ou a Argentina.

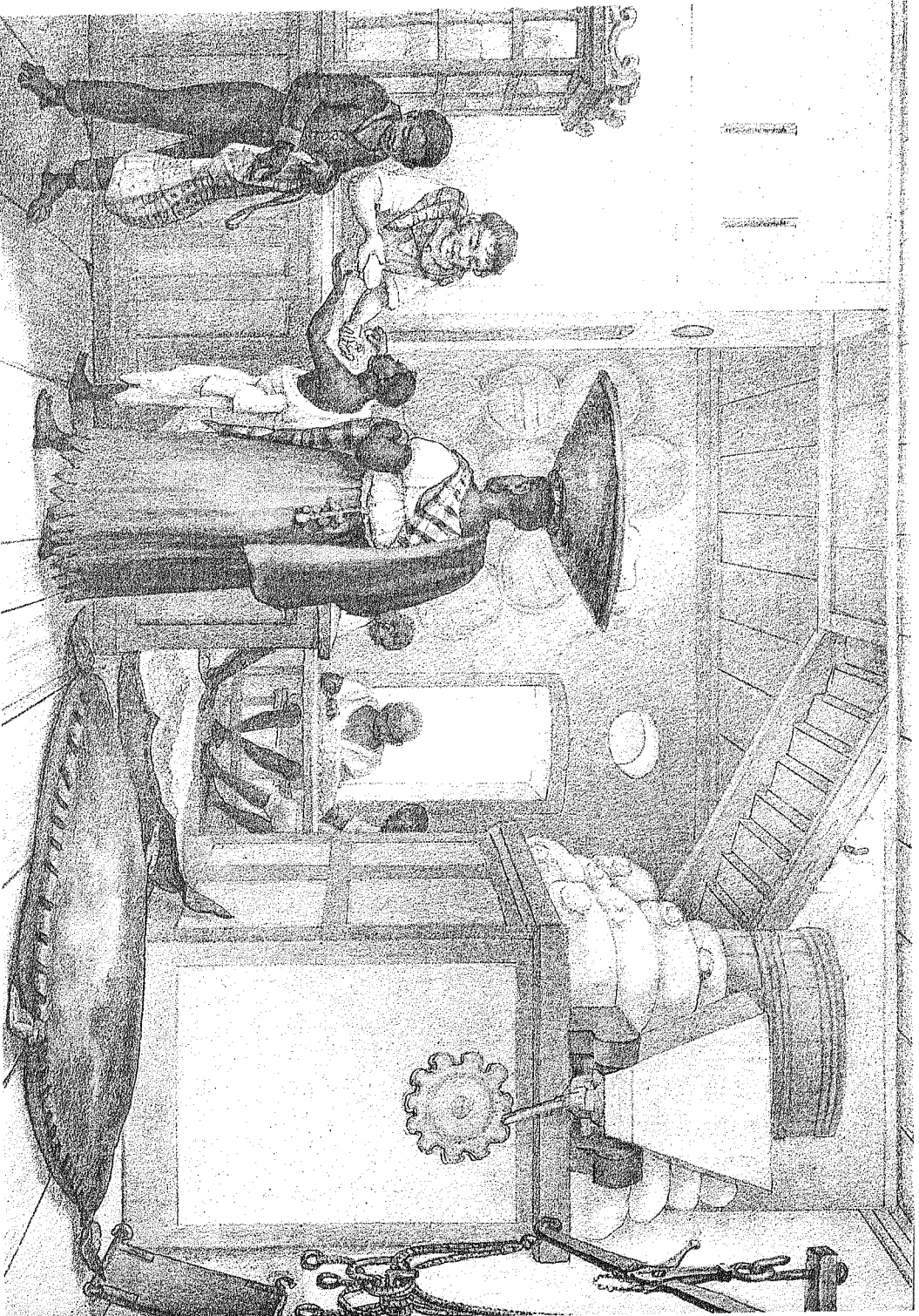
De álbum em álbum, os temas se repetem. Cenas de gênero que lembram momentos da vida cotidiana, revelando visões estereotipadas. Era o que, no México e na ex-América espanhola, chamava-se *costumbrismo*, isto é, a maneira característica do “pintor de costumes”, que se dedica a fixar a imagem de “tipos característicos de raças, povos e cavalos”.<sup>2</sup> As representações de mercados são inúmeras: as do alemão Rugendas, as do francês Pingret. Os carregadores de água são uma legião. Lembremos aqueles que o jovem Rugendas pinta, quando descobre as cidades do Brasil que lhe inspiram desenhos intitulados *Carregadores de água* (atualmente, no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro) e *Agua-detos*. Os carregadores de água mexicanos do italiano Claudio Linati fazem eco aos de Lukas Vischer, de Philippe Ronde, de Edouard Pingret e de inúmeros outros artistas e aquarelistas que permaneceram anônimos. O sujeito destaca-se sozinho sobre um fundo neutro, ou cercado de outros personagens, como na aquarela de Claudio Linati, em que se observam vendedores de pãezinhos, e negociantes de cócoras espiando o freguês atrás de montículos de frutas e cachos de bananas verdes.

Veja por outra, a imagem é mais sofisticada: dá lugar a uma composição muito estudada em que cada pormenor tem sua impor-



âneos, é  
na apre-  
, os in-  
ediliteros  
iras so-  
s carac-  
parecem

ero que  
es este-  
la, cha-  
ntor de  
caracte-  
ercados  
ret. Os  
s que o  
asil que  
(atual-  
: *Agua-*  
idio Li-  
ide, de  
tas que  
bre um  
quarrela  
nhos, e  
ulos de  
a com-  
impor-

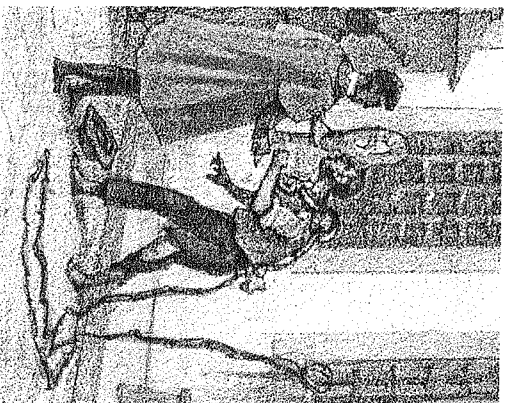


*Loja de pudero*



tância. Vejamos o *Mecapalero* de Waldeck: um canto de rua, construções de estilo colonial e dois carregadores indígenas — um no primeiro plano, de pé, levando na mão a corda que lhe serve para transportar os fardos; o outro, no segundo plano, esmagado por uma trouxa marcada com as iniciais CM & Co.

Por toda parte as cenas religiosas despertam grande curiosidade. Os artistas seguiam o caminho aberto por Alexandre von Humboldt, que considerava as festas cristãs, os fogos de artifício, as danças e as procissões que as acompanhavam uma fonte inesgotável de diversões para o povo indígena. O cientista alemão estava convencido de que era no meio dessas festas que se manifestava o caráter nacional.<sup>1</sup> Daniel Thomas Egerton pintou as cerimônias da Semana Santa na cidade do México, detalhando os diversos *patos*, fazendo desfilar os soldados, os músicos e os anjos carregando os instrumentos da Paixão, atrás de um Pilatos a cavalo... O artista romântico é atento à religiosidade popular e indígena: nem pensar em reproduzir o interior de uma pobre choupana sem uma infinidade de estátuas piás, uma Virgem de Guadalupe, um Jesus Cristo e todo tipo de pequenas estampas religiosas representando os santos locais. Da mesma forma, Ruggendas dá uma visão colorida e pitoresca, no sentido usual no século XIX, da procissão da Virgem do Rosário, na Cidade do México.



#### *A observação direta*

A encenação, a montagem, a estereotipia são acompanhadas de uma incontestável acuidade do olhar. Mas a confecção de álbuns publicados na Europa exigia certos compromissos com o gosto do público, incentivando a imaginação e suprimindo as lacunas da experiência. Isso implicava o emprego de uma técnica, a litografia, que modificava o frescor do primeiro jato, quando não o diluía num academicismo que se prestava a tudo.

Apesar disso, nunca se deve perder de vista que as imagens da América são, primeiramente, executadas a partir da observação *in situ*. A presença direta do artista é comprovada pelos meios empregados: estes são leves, facilmente transportáveis de um lugar a outro, facilitam uma execução rápida, ao vivo e instantânea, já quase dotada das qualidades que, dezenas de anos mais tarde, a técnica fotográfica proporcionará.

O que é novo nessa atenção? A observação direta é uma revolução do olhar ocidental dirigido à América. Por muito tempo a tradição europeia contentou-se com ilustrações imaginadas com base nos textos dos cronistas. Com raras exceções, que datam do século XVI: os desenhos em cores que acompanham a obra do cronista espanhol Fernández de Oviedo;<sup>2</sup> os desenhos realizados por Christoph Weiditz, quando teve o privilégio de observar os índios do México na corte de Toledo, em 1528; ou ainda os esboços de Hans Staden. A tradição maneirista e, depois, a tradição barroca preferiram explorar um jogo de convenções que não tinham muito a ver com o original mas satisfaziam o imaginário ocidental. Os índios musculosos de



Tais expedições estavam encarregadas de recolher todo tipo de informação sobre as possessões da Coroa da Espanha e da Coroa de Portugal. Foi graças a essas iniciativas, aos cientistas que as dirigiam, aos desenhistas que as acompanhavam,<sup>1</sup> que teve início o estudo sistemático das realidades americanas, em todas as suas facetas. Ao olhar dos pintores de *castas* sucede-se então o olhar infinitamente mais distanciando do Iluminismo. A obra que o naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira dedicou à Amazônia (1783-92) é exemplar dessa abordagem, que com frequência nada fica a dever à melhor etnografia.<sup>2</sup>

Assim, as imagens das *castas* não são os ancestrais diretos das realizações de artistas que desembarcam no início do século XIX. Seria abusivo querer estabelecer uma genealogia entre as duas etapas. Como sempre, a história é feita muito mais de rupturas, saltos e bifurcações. Os quadros das *castas* são uma especialidade hispânica que pouco circula no resto da Europa e que nunca alcançou a notoriedade de um gênero na pintura europeia. Quanto ao olhar dos cientistas, ele apenas prepara o dos artistas europeus, assim como o Iluminismo anuncia o Romantismo. Em outras palavras: mediante, aí também, certas rupturas que foram quase revoluções...

#### *As novas sociedades americanas*

O que se transforma no olhar europeu durante o século XIX? Podemos nos contentar em evocar a multiplicação do olhar pela chegada cada vez mais numerosa de artistas e viajantes estrangeiros? Ou pela instauração de uma relação direta, propriamente física, com as realidades humanas e naturais do outro lado do Atlântico? Provavelmente, não é isso o essencial. Os artistas europeus adqui-

riam uma sensibilidade nova para as coisas do povo. A Revolução Francesa, é claro, tem muito a ver com isso. Mas tanto quanto o Romantismo. É o filósofo Herder que, na época napoleônica, difunde o gosto pela observação do passado e das tradições dos povos. O olhar maneirista, e depois clássico e neoclássico, contentara-se por muito tempo em idealizar o corpo dos ameríndios, transformando-os em atletas greco-romanos. O gosto romântico e a irrupção das massas populares na cena histórica, a partir de 1789, tornava os viajantes europeus mais receptivos aos indivíduos, aos homens e às mulheres que eles descobriam na América. Debre, por exemplo, não hesita em prestar homenagem a um velho dentista mulato da rua da Cadeia,<sup>3</sup> ou ao cabeleireiro negro do Teatro Imperial, tão hábil em fabricar e em colocar todos os tipos de perucas.<sup>4</sup>

Mas nem tudo se decidiu apenas na Europa. O movimento de independência das nações hispano-americanas foi um acontecimento tão importante como a revolta dos futuros Estados Unidos contra a Inglaterra. Na América hispânica, o processo de emancipação exigiu a transformação do olhar: o nacionalismo embrionário despertava um interesse pelos povos novos, que mal acabavam de se libertar da dupla opressão do Antigo Regime e do colonialismo espanhol. Daí um olhar que ia se acostumando a abarcar os povos independentes em toda a sua diversidade, dos índios aos brancos, dos mestiços aos mulatos e aos descendentes dos escravos africanos.

Por outros caminhos, na mesma época, o Brasil iria romper seus laços políticos com Lisboa. O resultado foi idêntico, ou quase: o povo brasileiro, como antes dele o povo mexicano e o povo peruano, fazia sua primeira aparição no cenário mundial.

Esse duplo movimento, nascido das transformações na Europa e na América, não só explica a atenção dada às manifestações das culturas nacionais e populares, mas dá conta da sensibilidade às for-



Revolução  
quanto o  
colônica,  
lições dos  
sico, con-  
meríndios,  
mântico e  
r de 1789,  
ídus, aos  
lebrei, por  
o dentista  
do Teatro  
s tipos de  
imento de  
n aconte-  
os Unidos  
e emanci-  
brionário  
vam de se  
onialismo  
r os povos  
s brancos,  
africanos.  
mper seus  
i quase: o  
vo perua-  
. Europa e  
as das cul-  
de às for-





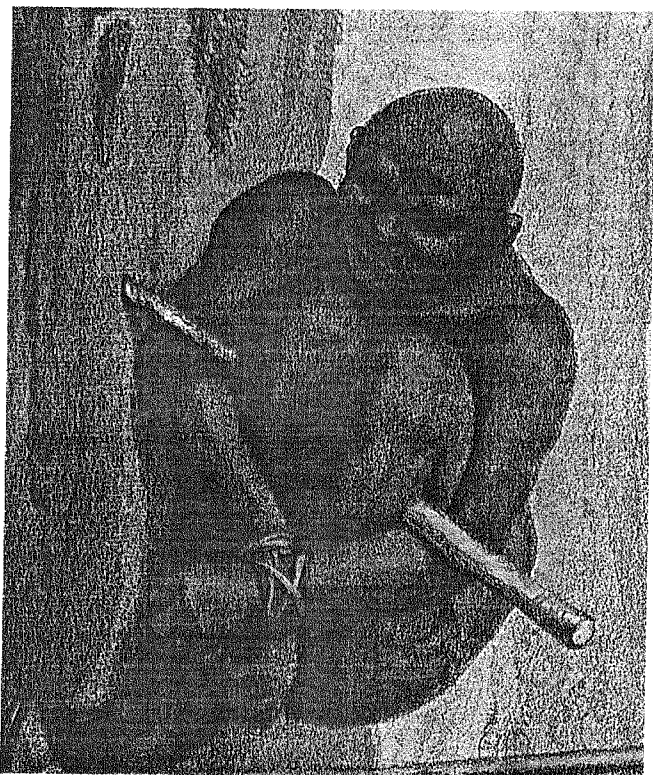
Debre. A  
árias prai-  
ua *Magem*  
"negreiro",  
stão da es-  
etos da In-  
va, que ja-  
scravidão é

asos, é in-  
, da repre-  
ites de sua  
e portanto  
s a respeito  
e criticar os  
m nas pu-

lhos. O iti-  
22-25) ao  
Brasil no-  
ntistas — a  
a pode ser  
ual da ini-  
mprovisa e  
do Brasil  
as" que cle  
a produzir







suas litografias, como vários predecessores seus, o artista criou certos efeitos misturando elementos de primeira e de segunda mãos. Post e Eckhout agiram da mesma forma. Mas já não será o caso dos trabalhos que o artista alemão fará mais tarde, a partir de 1835, no Chile e na Argentina. Em meados do século XIX, C. Sartorius ainda sente a necessidade de lembrar que baseou seu estudo sobre o México no testemunho, de fato imprescindível, do barão von Humboldt, “pois apesar das mudanças trazidas por estes últimos cinquenta anos do ponto de vista econômico e social, as bases que Humboldt expôs em sua obra permaneceram essencialmente as mesmas”.<sup>1</sup>

Tais esforços, não necessariamente coroados de êxito, explicam que o artista evolua constantemente entre as preocupações e modas estéticas que evocamos e o cuidado de ser verdadeiro. As fronteiras são menos nítidas ainda na medida em que, nessa primeira fase do século XIX, o viajante costuma manifestar curiosidades que serão as da etnologia algum tempo depois. Por sinal, os anos 30 e 40 do século XIX marcam um momento crucial para o nascimento dessa disciplina. É em 1839 que a Sociedade Etnológica de Paris publica uma *Instruction générale aux voyageurs*, ensinando-lhes a coletar informações que, supostamente, têm um interesse científico. Quatro anos mais tarde, a Ethnological Society de Londres faz o mesmo. Viajantes e desenhistas que vão para a América participam assim, sem saber disso por sinal, da eclosão desse novo ramo do saber. Daí a riqueza, mas também a ambiguidade, de seus testemunhos, que se multiplicam no exato momento em que as comunidades científicas começam a se interrogar sobre as normas e os critérios que devem reger a observação dos povos exóticos e o estudo das práticas populares.

É nesse contexto de improvisações e experimentações que as convenções podem ser rompidas ou extrapoladas.<sup>2</sup> A do anoni-

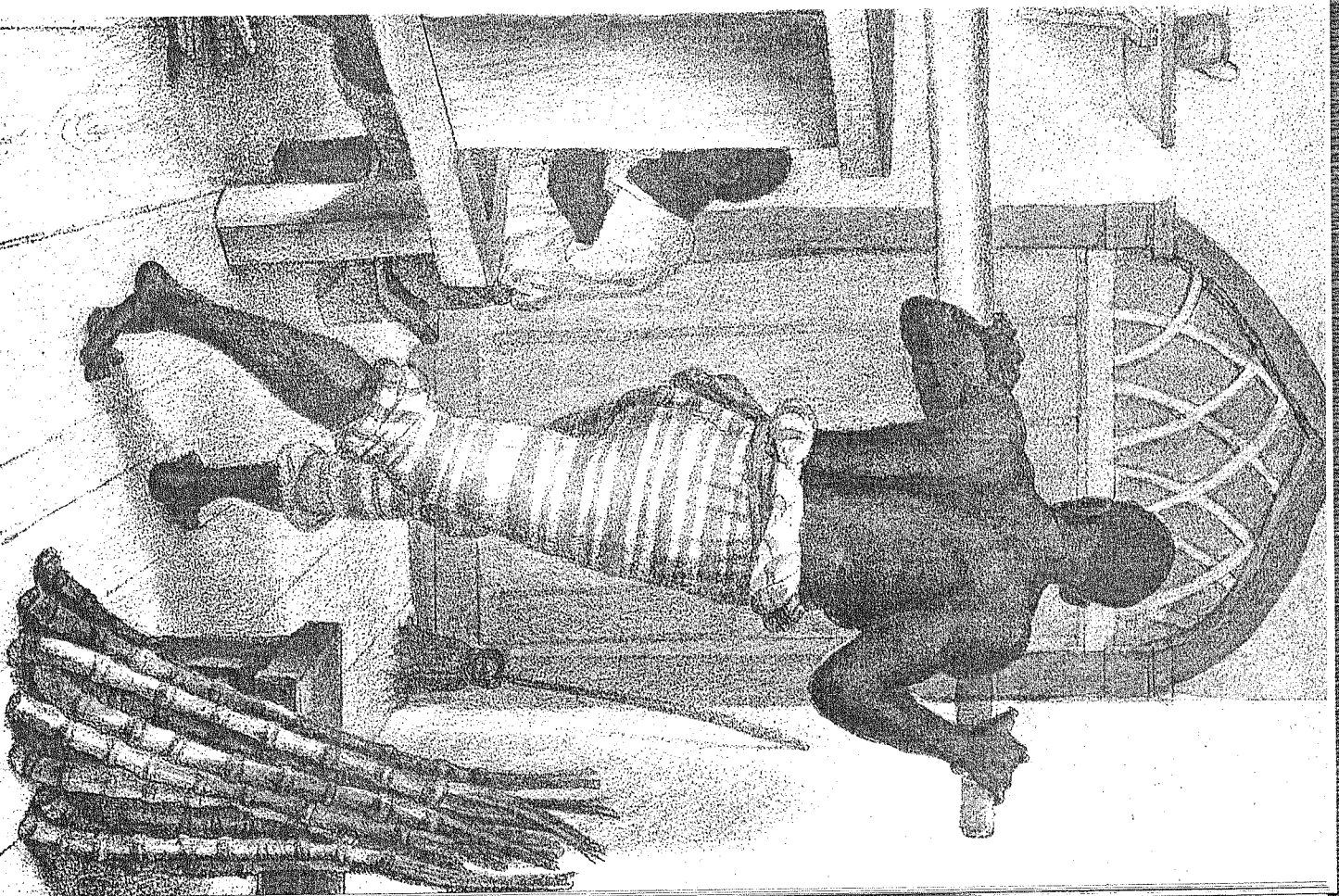
criou  
unda  
erá o  
ir de  
. Sar-  
tudo  
arão  
s úl-  
al, as  
acial-  
licam  
todas  
reiras  
se do  
ão as  
lo sé-  
dessa  
blica  
pletar  
Qua-  
mes-  
ipum  
lo sa-  
teste-  
is co-  
s e os  
s e o  
ue as  
nonti-

mato, por exemplo: em 1825, o conde Johann-Friedrich von Waldeck vai ao México depois de gravar os desenhos trazidos pela expedição Del Río-Almendariz do país maia em 1787. Ele desenha os índios maias, tomando o cuidado de indicar seus nomes e idades.<sup>1</sup> Mas essa atenção dada à individualidade do modelo não sufoca dentro dele os reflexos clássicos, em todos os sentidos da palavra. Quando Waldeck representa Nice-Nac, uma jovem índia lacandone, segue os cânones da escultura grega ou, mais exatamente, inspira-se em David ou em Ingres. O admirável observador que é Waldeck continua a ser um artista nostálgico da pureza primitiva, em busca de uma antiguidade perdida, de uma Arcádia a ser encontrada entre os índios da América. Paradoxo de um olhar que tenta conciliar a acuidade da observação com as regras da arte de seu tempo.

Vê-se que não é tão fácil contrapor o testemunho do artista romântico ou clássico do século XIX ao dos antropólogos e fotógrafos do século XX. Quantas imagens fotográficas ou filmadas dos índios da Amazônia ainda estão repletas de preconceitos, acima dos quais continua a pairar o sonho de uma utopia primitiva? Quantas imagens da população brasileira de hoje — a começar pelas de Sebastião Salgado — são marcadas por um miserabilismo mais suspeito ainda na medida em que se acompanha de um formidável sucesso midiático e comercial?

### *O olho de Debrét*

Jean-Baptiste Debrét é um observador tão bom quanto seus contemporâneos. Como eles, sabe que precisa manter constantemente acesa a "curiosidade"<sup>2</sup> do leitor. Como eles, é guiado pela preocupação permanente de veracidade social: diferencia as diversas







âncea que  
ica preo-  
a palavra  
São ano-  
observa-  
anda.

et é sen-  
, embora  
amente o  
, sinal de

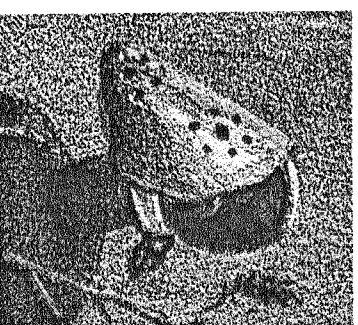
Sartorius.  
as que as  
paises da  
agens da  
os os tra-  
vem mes-  
mpos de  
s alegre a  
eridade  
do Paseo  
de festa,  
anos mul-  
nidade na  
s-fonds da  
mar a Ci-  
r a cidade

a um universo de miséria distante e de abjeção.<sup>1</sup> Quanto aos *pelados* — os proletários —, de fato constituem uma classe perigosa e miserável, mas não somente há brancos entre eles, como a pobreza e a ociosidade do grupo nos são apresentadas como um modo de vida deliberadamente escolhido.

Essas vistas do México são amplamente idealizadas. Estão longe de ser isentas de preconceitos racistas — Sartorius julga os índios incapazes “de alcançar o nível de desenvolvimento intelectual da raça caucasiana” —,<sup>2</sup> mas o autor reconhece que os cidadãos do México são, em princípio, todos livres, mesmo os negros.<sup>3</sup>

A onipresença dos escravos africanos no Brasil de Jean-Baptiste Debret faz uma grande diferença. A existência dessa mão-de-obra servil não podia escapar ao pincel e à pena do artista. Assim como raramente escapou a Thomas Ender ou aos desenhistas da expedição de Spix e Martius. Debret esforça-se para reproduzir as diferentes categorias de escravos, a diversidade dos tipos físicos, das roupas, dos cortes de cabelo e dos chapéus. As festas, os feriados nacionais, ou as cerimônias funebres que ele fixa no papel revelam que os mundos africanos conservam, contra tudo e contra todos, suas tradições e hierarquias.

Mas seu creiom detém-se também na exploração das crianças negras, objeto de especulação por parte de seus donos e inventariadas como qualquer bem imóvel.<sup>4</sup> Tratadas tal qual bichos de estimação, as mais jovens — “essas pobres crianças” — eram destinadas a distrair as damas, antes de irem se juntar a seus semelhantes nas tarefas mais sórdidas.<sup>5</sup> No correr das páginas, o leitor europeu descobrirá esse “zoológico” que é o mercado de escravos da rua do Valongo, os corpos esqueléticos, a alimentação frugal, “o triste jantar do escravo”,<sup>6</sup> o destino dos vendedores de água, vítimas de fregueses que querem tapé-los ou não pagá-los, o universo sádico dos castigos aplicados sem tréguas a esse gado humano. Detalhes de



## NOTAS

um realismo cruel vêm ensombrecer as cenas aparentemente mais pacíficas ou mais mundanas. A exemplo das máscaras de zinco destinadas a impedir os escravos de se suicidar engolindo terra: essas pequenas gaiolas de metal que desfiguram o rosto revelam a extensão de uma desgraça sem limites cuja única saída é a morte. Debret não fica indiferente diante de tanta miséria. “Esse heróico desespero” visivelmente o comove, do mesmo modo que iria comover seus leitores, satisfazendo-lhes o voyeurismo.<sup>1</sup> Mas, no fundo, Debret não pode deixar de apoiar os preconceitos divididos por inúmeros europeus. Para o pintor dos soberanos do Brasil, a terra que o acolhera era o país do Novo Mundo que melhor tratava seus escravos.<sup>2</sup>

### Página 108

1. Ano em que Portugal aderiu à então Comunidade Europeia, atual União Europeia. (N. T.)

### Página 138

1. A. M. MAUAD, “Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado”, em L. F. de ALENCASTRO (org.), *História da vida privada no Brasil — Império: a corte e a modernidade nacional*, pp. 181-231.
2. R. NAVES, “Debret, o neoclássicismo e a escravidão”, em *A forma difícil*.

### Página 140

1. Uma das seções da exposição *Jean-Baptiste Debret, Un Français à la Cour du Brésil*, organizada pelos Museus Castro Maya, do Rio de Janeiro, e apresentada no ano de 2000 em Friburgo, Lisboa e Paris, menciona o olhar do “viajante” Debret sobre o “exotismo” tropical.
2. X.-Ph. GUICHON, “La Mission Artistique de 1816 et le Brésil de Jean-Baptiste Debret (1816-1831)”, p. 63.

### Página 143

1. Introdução, p. 24.

### Página 144

1. Sobre o papel das câmaras municipais durante o período, cf. I. L. CARVALHO SOUZA, *Pátria corada*, pp. 107-205.

### Página 150

1. R. NAVES, “Debret, o neoclássicismo e a escravidão”, em *A forma difícil*. F. Th. HARTMANN, *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*.

### Página 154

1. J. LUCOCK, *Notes on Rio de Janeiro and the Southern parts of Brazil taken during a residence of ten years in that country from 1808 to 1818*, trad. brasileira: *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil, 1808-1818*, pp. 162-7.

*Página 156*  
1. S. B. SCHWARTZ, "Patterns of slaveholding in the Americas: new evidence from Brazil", *American Historical Review*, vol. 87, 1982, pp. 55-86.

2. L. F. de ALENCASTRO, "Proletariats et esclaves: immigrants portugais et captifs africains à Rio de Janeiro 1850-1872", *Cahiers du C.R.I.A.R., Publications de l'Université de Rouen*, n° 4, 1984, pp. 119-56, trad. publicada em *Novos Estudos Cebay*, n° 21, jun. 1988, pp. 30-56.

3. M. C. KARASCH, *Slave life in Rio de Janeiro 1808-1850*, pp. 106-13, trad. brasileira: *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*.

*Página 158*  
1. X.-Ph. ГУГОСОН, "La Mission Artistique de 1816 et le Brésil de Jean-Baptiste Debret (1816-1831)", pp. 305-8.

*Página 162*  
1. "Parecer sobre o primeiro e segundo volume da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil*", *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. III, n° 9, 1841, pp. 98-9.

2. R. NAVES, "Debret, o neoclássicismo e a escavidão", em *A forma difícil*.

3. Este texto foi escrito em português.

*Página 170*  
1. Claudio LINARI publica em 1828, em Bruxelas, seu *Trajes civiles, religiosos y militares de Mexico*.

*Página 171*  
1. C. Ch. САРТОРИУС, *México*, p. xxv.

*Página 174*  
1. J.-F. de A. PRADO, *O artista Debret e o Brasil*, p. 21.  
2. R. WAGNER, *Thomas Ender no Brasil 1817-1818*, p. 43.  
3. Encontram-se a lista das obras de Alexandre von Humboldt e um resumo bibliográfico recente em A. CASTELLÓN ALDASÁ, *Alejandro de Humboldt, del catálogo al paisaje*.

*Página 175*  
1. R. WAGNER, *Thomas Ender no Brasil 1817-1818*, p. 34.

*Página 178*  
1. Esses pintores também exerceram uma influência local que não deve ser subestimada. Assim foi que o italiano Eugenio Landseio criou a escola de paisagismo mexicana e formou José

Maria Velasco. As inúmeras *haciendas* que ele pintou fixaram para os mexicanos a imagem dessas imensas propriedades. Debret também deixou sua marca em artistas brasileiros.

*Página 180*  
1. De Johann-Friedrich WALDECK, publicado em Paris, Bellizard Dufour et Co, e em Londres, J. e W. Boone, em 1838 (ed. espanhola: México, Conduemex, 1997).

2. "Tipos característicos y etnológicos de razas, pueblos y caballos", em Domingo Faustino Sarmiento, a respeito de Ruggendas, cit. em J. A. GARCÍA MARTÍNEZ, *Sarmiento y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, pp. 98-9.

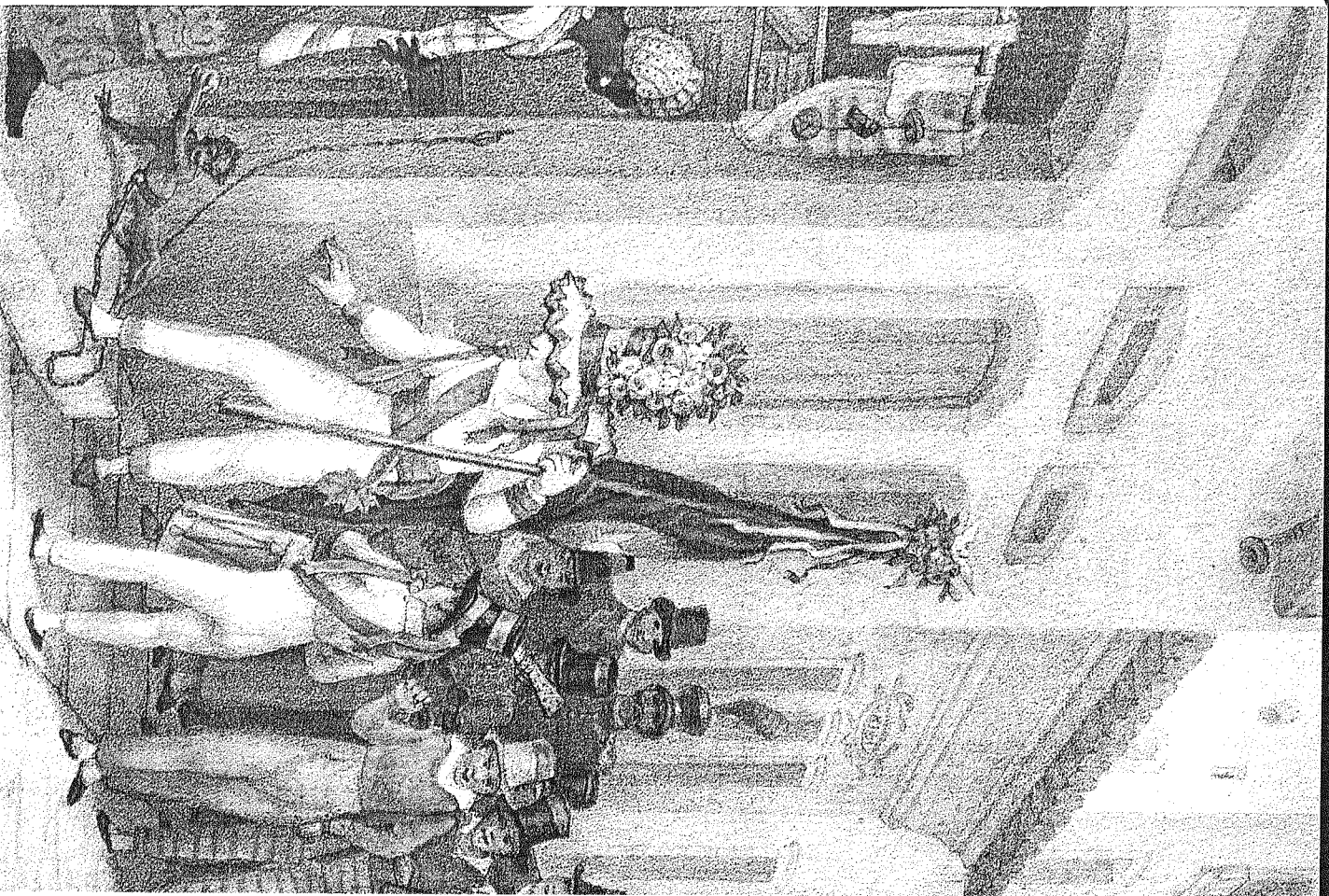
*Página 182*  
1. A. von НУДВОЛДТ, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Instituto Cultural Helénico, Miguel Angel Portúa, ed. fac-similar (Paris, 1822), 1985, t. I, p. 181.  
2. A ser publicado por Éditions Chandeigne, com um estudo de Louise Béhat-Tachot.

*Página 183*  
1. Luis Pérez ORAMAS, "Paisagem e fundação: Frans Post e a invenção da paisagem americana", *XXIX Bienal de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 102-6.  
2. P. MASON, *Infelicitas*, pp. 42-53.

*Página 184*  
1. Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, no caso da expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira (ver nota 1 da página 183).  
2. *Memória da Amazônia. Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem filosófica pelas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyubá*, Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico, Universidade de Coimbra, 1991. Essas expedições prosseguem no século XIX: pense-se na de Spix e Martius (1817-20) e na do barão de Langsdorff.  
3. J.-B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, vol. 2, p. 51.  
4. *Ibidem*.

*Página 186*  
1. C. Ch. САРТОРИУС, *México*, p. xxxv.  
2. *Ibidem*, p. 184.  
3. F. Th. HARTMANN, "A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX", em *Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, Série Etnologia*, vol. 1, p. 84 (cit. em P. DIENBUR, "O catálogo fundamentado da obra de J. M. Ruggendas e algumas idéias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil", *Revista da USP*, jun.-jul.-ago. 1996, p. 54).





*Página 188*

1. C. Ch. SARTORIUS, *México*, p. xxv.
2. Acontece frequentemente de as cenas não virem acompanhadas de nenhuma indicação. Uma aquarela intitulada por RUGENDAS *El pico de Orizaba* mostra um grupo de personagens índios e mestiços encontrando viajantes. O título dá total liberdade à imaginação do espectador. O mesmo ocorre numa cena de mercado em que a atenção da multidão é atraída por um casal de índios, provavelmente vindos do norte do país, os quais ocupam o centro da imagem.

*Página 189*

1. *Viajeros mexicanos del siglo XIX en México*, p. 159.
2. J.-B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, vol. 2, p. 46.

*Página 190*

1. J.-B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, vol. 2, p. 41.
2. Ver acima, p. 58.
3. Ver acima, p. 58.
4. J.-B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, vol. 2, p. 48.
5. Ver acima, p. 60.
6. J.-B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, vol. 2, p. 51.

*Página 191*

1. C. Ch. SARTORIUS, *México*, p. 143.
2. *Ibidem*, p. 65.
3. *Ibidem*, p. 49. Ver também a visão idílica dos mercados indígenas no inglês William Bullock ou sua descrição dos "milhares de Índios, completamente limpios, ordenados y bien vestidos", que tomam parte das procissões, em W. BULLOCK, *Six meses de residencia y viajes en México*, México, Banco de México [1825], 1983, pp. 129-30, 231.
4. Ver acima, p. 60.
5. Os negrinhos são comparados a macaquinhos: "[...] aos quais é permitido dividir os privilégios do pequeno mico-leão, no quarto da dona da casa [...]"; acima, p. 60.
6. J.-B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, vol. 2, p. 40.

*Página 192*

1. Ver acima, p. 89.
2. Sobre atitudes mais radicais de outros artistas, ver o caso do pintor abolicionista Paul Harro-Harring ou o de Thomas Ender (em R. WÄGNER, *Thomas Ender no Brasil 1817-1818*, p. 37).

## BIBLIOGRAFIA

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Proletários et escravos: imigrantes portugueses et capangas africanos à Rio de Janeiro 1850-1872". *Cahiers du C.R.L.A.R., Publications de l'Université de Rouen*, nº 4, 1984, pp. 119-56. Trad. publicada em *Novos Estudos Cebrap*, nº 21, jun. 1988, pp. 30-56.
- \_\_\_\_\_. (org.). *História da vida privada no Brasil — Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, vol. 2.
- ARAOZ, José Flores. *Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX*. Lima, Carlos Milla Batres, 1975.
- BANDEIRA, Júlio. "Debret: instantâneos de história". In *Catálogo da exposição Jean-Baptiste Debret, Um Pintor de História no Brasil*. Rio de Janeiro, 1990.
- BENOIT, François. *L'art français sous la Révolution et l'Empire*. Genebra, Slatkine, 1975.
- CARELLI, Mário. "Jean-Baptiste Debret, um pintor de história nos trópicos". In *Catálogo da exposição Jean-Baptiste Debret, Um Pintor de História no Brasil*. Rio de Janeiro, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Brasil épope métrique*. Paris, Gallimard, 1987.
- CARVEIRO, Newton. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria Kosmos, 1979.
- CARRUT, Bonifácio del. *Maurício Rugendas. Artistas estrangeiros en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.
- CARVALHO SOUZA, Iara Lis. *Patrã coronada — O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo, Editora da Unesp, 1999.
- CASTRIJÓN ALDASA, Alberto. *Alejandrando de Humboldt, del catálogo al paisaje*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2000.
- CATTUN, Stanton, LÖSCHNER, Renate & MOYSSÉN, Xavier. *El México luminoso de Rugenda*. México, Carrón y Papel de México, 1985.
- COUTINHO, Wilson. "E os franceses chegaram". In *Paris descobre Debret*. Revista *Arte Hoje*, nº 6, dez. 1977.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris, Firmin Didot et Frères, 1834-39.
- \_\_\_\_\_. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: São Paulo, Letraia: Edusp, 1989, 3 vols.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta da Amazônia. Os diários do naturalista Hercules Florence aprendizados por Mário Carelli*. São Paulo, Editora Marca d'Água, 1995.
- DIENER, Pablo. "O catálogo fundamencado da obra de J. M. Rugendas e algumas idéias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil". *Revista da USP, Dossier Brasil dos viajantes*, jun.-jul.-ago. 1996, pp. 46-57.
- DUSSEIX, Louis-Étienne. *Les artistes français à l'étranger*. Paris, Didron, 1852.
- EXILLY, Charles. *Le Brésil, tel qu'il est*. Paris, E. Dantel, 1862.
- FERNÁNDEZ, Justino. *El arte del siglo XIX en México*. México, UNAM, 1967.
- GUICHON, Xavier-Philippe. "La Mission Artistique de 1816 et le Brésil de Jean-Baptiste Debret (1816-1831)". Paris, Universidade de Paris IV-Sorbonne, 1992. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de História.
- HARTMANN, F. Thekla. "A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX". In *Fundo de Pesquisas do Museu Paulista*, Série Emologia, vol. 1. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1975.
- HUMBOLDT, Alexandre von. *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, Schoell, 1810.
- KARASCH, Mary C. *Slave life in Rio de Janeiro 1808-1850*. Princeton, N. J., 1987. Trad. brasileira: São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- LAGO, Thomas. *Rugendas, pintor romântico de Chile*. Santiago. Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.
- LIMA, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1945.
- LINNÉ, Carl von. *Philosophie botanique*. Paris, Caillean, 1788.
- LOSCHNER, Renate. *Artistas alemães en América Latina*. Exposição do Instituto Ibero-Americano, Patrimônio Cultural Prussiano. Berlin, 1978.
- LUCOCK, John. *Notes on Rio de Janeiro and the Southern parts of Brazil taken during a residence of ten years in that country from 1808 to 1818*. Londres, 1820. Trad. brasileira: São Paulo, Livraria Martins Editora, 1942.
- MACROW LISBOA, Karen. *A nova Atlântida de Spix e Martius. Natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- MASON, Peter. *Infidelities. Representations of the exotic*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- MAUAD, Ana Maria. "Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado". In ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil — Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, vol. 2, pp. 181-231.
- \_\_\_\_\_. *Missão Artística Francesa e pintores viajantes* (exposição idealizada por VOICHT, Jean, e Instituto Cultural França-Brasil). Rio de Janeiro, Fundação Casa França-Brasil, 1990.
- MOYSSÉN, Xavier. *La pintura del México independiente en sus museos*. México, Banco BCH, 1990.
- NAVES, Rodrigo. "Debret, o neoclasicismo e a escravidão". In *A forma difícil — Ensaio sobre a arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996.
- PRADO, J. F. de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1990, Col. Brasiliana, vol. 386.
- REIS, João José. *A morte é uma festa — Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- RICHEWT, Gertrud. *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX Jahrhunderts*. Berlin, Rembrandt Verlag, 1959.