



A FORMA DIFÍCIL

ensaios sobre arte brasileira

RODRIGO NAVES


editora attena

709.81
N323 f

NS: 1067839

Editor *Fernando Paixão*
Editor assistente *Otacílio Nunes*
Projeto gráfico e edição de imagens
Germana Monte-Mór
Capa *Germana Monte-Mór*
Edição de arte *Marcello Araujo*
Editoração eletrônica *Rachel Cunha*

© 1996 *Rodrigo Naves*

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
Gráfica Editora Hamburg Ltda.

ISBN 85 08 06122 6

1996

Todos os direitos reservados

EDITORA ÁTICA

Rua Barão de Iguape, 110 — CEP 01507-900 São Paulo (SP)

Tel.: PABX (011) 278-9322 — Caixa Postal 8656

Fax: (011) 277-4146

*Para da. Nancy,
que me agüentou.
Para seu José,
que ainda me agüenta.*

SUMÁRIO

DA DIFICULDADE DE FORMA À FORMA DIFÍCIL	9
DEBRET, O NEOCLASSICISMO E A ESCRAVIDÃO	41
O BRASIL NO AR: GUIGNARD	131
ANONIMATO E SINGULARIDADE EM VOLPI	179
EXPRESSÃO E COMPAIXÃO NOS DESENHOS DE SEGALL	197
AMILCAR DE CASTRO: MATÉRIA DE RISCO	225
BIBLIOGRAFIA	260



J. D. Hill No. 2
London 1854

DEBRET,
O NEOCLASSICISMO
E A ESCRAVIDÃO

I

Se nos deixássemos levar apenas pelo título da aquarela — “Le premier élan de la vertu guerrière” —, a associação com o neoclassicismo francês seria imediata e impositiva. De fato, quase todos os elementos que caracterizaram o pensamento neoclássico na França aparecem no nome dado por Debret (1768-1848) a esse desenho, revelando também a grande proximidade entre os ideais da Revolução Francesa e a corrente artística liderada por David. O elogio da *virtude* sublinha a identidade entre a disposição para o bem e a defesa do interesse comum e da igualdade. Qualificada como *guerreira*, a virtude perde qualquer conotação contemplativa e mostra-se como atividade, como exercício que atualiza uma inclinação. Seu caráter ativo é ainda mais acentuado pela impetuosidade que a envolve, esse *elã* irresistível. E o fato de ser um *primeiro* impulso aponta a possibilidade de desenvolvimento e aperfeiçoamento dessa tendência do espírito, e aí seus vínculos com o Iluminismo são decisivos.

Pictoricamente, essa ação virtuosa deveria se mostrar como forma ideal, capaz de submeter a seu império todo o sensível. Uma ordenação forte e unívoca seria o índice de uma vontade reta, distante da sedução dos sentidos e dos riscos da ambigüidade. O recurso a uma temática edificante — em geral tirada dos fei-

30. Jean Baptiste Debret.
O primeiro impulso da virtude guerreira, 1827.
Aquarela sobre papel, 15,2 x 21,5 cm.
Museu da Chácara do Céu,
Rio de Janeiro.
(Desenho não utilizado na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.)

tos de Esparta e da república romana — completaria o movimento. O heroísmo dos episódios, o desprendimento em defesa da pátria ou da república — Leônidas que se prepara para enfrentar os medas no desfiladeiro das Termópilas, Brutus que condena à morte os filhos acusados de conspirar contra a república, os Horácios que juram sacrificar a vida pela liberdade de Roma — seriam o correspondente daquela forma que se quer a manifestação sensível do Dever.

No entanto, quando procuramos na própria aquarela (reprodução 30) a confirmação das promessas do título, o cotejo é desconcertante. Uma turma de meninos pobres — negros, brancos e mulatos — procura reproduzir o que seria uma parada militar solene. Ao fundo, quase imperceptíveis, soldados de verdade realizam manobras. Como sempre nas brincadeiras de criança, imita-se em tudo o modelo: o garbo dos gestos, as montarias, as armas, instrumentos musicais, uniformes e bandeiras. O aspecto imitativo, unido à idade das personagens, poderia fazer crer que Debret estivesse apontando, com esse desenho, uma espécie de primeira aproximação em relação a um modelo pleno, que com o tempo e algum treino seria alcançado. Para quem, como Debret, via no Brasil “um povo ainda na infância”¹, nada mais coerente. Aos poucos a virtude guerreira também se apoderaria dos brasileiros, aptos então às façanhas do povo francês e de seus artistas.

Mas quando atentamos para o modo como a aquarela foi realizada, sobressai mais o afastamento em relação ao padrão francês do que a possibilidade de sua efetivação em terras coloniais. De saída, chama a atenção a total ausência de uma linha de força que dê ao desenho direção e movimento. A fila no primeiro plano, por demais esparsa, forma uma diagonal muito leve, quase paralela à linha de base. Em lugar de ordenar a percepção, ela a estabiliza. E isso é reforçado pela quase completa ocupação da horizontal do desenho pelas crianças, retirando da fila o poder de determinação de um sentido, uma vez que a linha já se completou. O grupo

mais compacto, que serpenteia no plano intermediário, talvez pudesse impulsionar um movimento mais determinado, não estivesse tão reduzido pela perspectiva, que também dissolve seus contornos e lhe reduz a força. Mesmo assim a massa de meninos parece fazer uma certa pressão sobre a fila do primeiro plano. A partir da direita, aumenta progressivamente o espaçamento entre os pequenos soldados, o que produz a impressão de um movimento crescente. Mas a inversão realizada por Debret — fazendo as crianças marcharem no sentido contrário ao da leitura, da esquerda para a direita, além da inclinação das crianças, levemente voltadas para trás — retira da coluna esse resto de dinâmica. E novamente a cena adquire um equilíbrio manso, presa de um jogo de forças muito incipientes, incapazes de produzir uma estabilidade resultante de um confronto poderoso. Dessas relações frágeis decorre em parte a graça que pontua toda a aquarela. Livres de uma trama que os magnetize com força, os meninos — sobretudo os do primeiro plano — adquirem uma leveza que realça a sua ingenuidade. Sem a responsabilidade de sustentar o espaço da aquarela, eles se movem despreocupadamente, indiferentes à vastidão que os envolve.]

Também os contornos, sempre tão marcados no neoclassicismo, não desempenham aí um papel importante. Pouco definidos, eles estão longe de circunscrever figuras sólidas e exemplares. As linhas leves e soltas facilitam um contato mais generoso das crianças com o ambiente. E a ausência de áreas de cor definidas e intensas colabora no estreitamento daquele contato. Céu, rostos, corpos, árvore e solo parecem compartilhar uma substância comum, num país em que o afastamento da natureza ainda é limitado, e onde o discurso do dever encontra embaraços.

[Dado o modo com que Debret arma essa aquarela, aquilo que poderia parecer um primeiro movimento em direção ao heroísmo neoclássico se revela uma cena prosaica — embora carregada de significação.] Somos devolvidos então a um simples jogo

de meninos pobres, movidos por um entusiasmo fugaz. As roupas sujas e rasgadas, os pés descalços não são lembranças de batalhas sangrentas. Foi o que lhes coube. A menção ao ideário neoclássico não indica algo a ser alcançado, estabelecendo antes um contraste irônico. No Brasil, seria preciso encontrar uma forma que revelasse de maneira verossímil uma realidade em tudo diversa da situação da França revolucionária. Idealidades formais não saberiam lidar com uma realidade totalmente estranha a seus pressupostos. É isso que essa aquarela resume à perfeição. E foi a isso que Debret dedicou o melhor de si, sobretudo nos desenhos. Procurarei mostrar o sentido e a razão de seu esforço.

Jean Baptiste Debret foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido — o neoclassicismo, por exemplo — à representação da realidade brasileira. Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), companheiro de Debret na Missão Artística Francesa, Thomas Ender (1793-1875) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), para tomarmos somente alguns exemplos de artistas que estiveram no Brasil mais ou menos na mesma época de Debret, no máximo procuraram retratar certas particularidades temáticas da terra, sem que para isso lhes fosse necessário encontrar uma forma de representação razoavelmente pertinente. Por falta de tempo, de disponibilidade ou mesmo por incompreensão, viram com os olhos que possuíam um mundo estranho e variado. Suas escolhas, o que na terra os atraía, pode esclarecer a imagem que faziam do país, e é sobretudo por esse viés que têm sido estudados. Contudo, nesse quadro o Brasil não passa de sintoma da mentalidade européia.

Mas como esses artistas — incluindo-se aí também Debret —, com raríssimas exceções, foram sempre apreciados como documentaristas², a análise do aspecto propriamente estético³ de suas obras acabou ficando à margem, e a ênfase nas cenas e objetos representados colocou-os num pé de igualdade pouco esclarece-

dor. Serviram de material para etnólogos, historiadores e antropólogos, sem que seus próprios trabalhos merecessem uma análise adequada. Não resta dúvida de que Debret teve uma preocupação documental acentuada. Poucos aspectos da cidade do Rio de Janeiro fugiram à sua observação, sem falar de um bom número de desenhos relativos ao Sul do Brasil e a cenas indígenas e paisagens, mais ou menos verídicas. O cotidiano de escravos e homens livres, de brancos pobres e aristocratas, as festas reais, pontos geográficos, monumentos, frutos, plantas e animais receberam dele uma atenção detida. No entanto, uma parcela significativa de seus desenhos⁴ — principalmente os que envolvem as atividades dos negros de ganho no Rio de Janeiro — tem, por assim dizer, uma dimensão a mais, que confere uma nova realidade às cenas e objetos representados. Nessas aquarelas Debret incorpora uma dinâmica social típica do Rio de Janeiro, e apenas um ponto de vista que vá além do aspecto puramente documental poderá revelar o quanto essa mudança formal do seu trabalho proporcionará não somente ganhos artísticos, como também uma melhor compreensão da vida na colônia.

Mas há ainda um outro aspecto que vem dificultando uma compreensão mais efetiva da obra de Debret. Tendo sido, com o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), um dos membros mais ativos da Missão Francesa, que chegou ao Brasil em 1816⁵ para aqui fundar uma Academia de Belas-Artes⁶, Debret acabou por ter sua obra avaliada mais pelos supostos resultados da academia do que pelos seus trabalhos individuais. Embora um número significativo de historiadores, críticos de arte e outros estudiosos reconheça que o trabalho brasileiro de Debret se diferencia de sua produção neoclássica francesa⁷, pouquíssimos foram os que se detiveram sobre a razão e o significado dessa mudança⁸. Por outro lado, existe uma quase unanimidade em torno do estabelecimento, pela Missão Francesa, de uma prática acadêmica e neoclássica no Brasil, numa ruptura com a tradição barroca, em prin-

cípio mais fiel às nossas particularidades⁹. Em virtude novamente da pouca atenção que foi dada ao caráter artístico — e não apenas documental e pedagógico — da atividade de Debret, me parece que o suposto sentido de sua ação didática se sobrepôs à compreensão de suas obras, com o que se cristalizou uma visão classicizante a seu respeito, que mais uma vez nos faz perder de vista suas preocupações mais relevantes.

Jean Baptiste Debret não foi um grande artista. Nem aqui nem na França. No entanto, o esforço para fazer uma arte que incorporasse certos traços da sociabilidade brasileira supõe uma noção de forma complexa, para a qual convém atentar. Além disso, o resultado de sua procura revela o quanto a sociedade brasileira tornava difícil o surgimento de uma produção visual incisiva e intensa — fato que ainda hoje pesa nas artes plásticas do Brasil e que torna Debret um objeto de estudo altamente instigante e contemporâneo.

II

Na família do escrivão do Parlamento francês Jacques Debret, casado com a comerciante de roupas brancas Elisabeth Jourdain, a história da arte jogava um pouco de seu destino. De um lado, François Boucher (1703-1770), pintor galante, um dos últimos grandes representantes do rococó. De outro, bem mais jovem, Jacques-Louis David (1748-1825), o principal impulsionador francês do neoclassicismo, que teve Boucher como seu primeiro professor, agora crítico severo da arte barroca e defensor de uma restauração formal que restabelecesse os valores artísticos greco-romanos. Nascido em 18 de abril de 1768, Jean Baptiste Debret — o primeiro filho do casal — naturalmente se inclinou para a arte do mais jovem dos primos, David. Logo após terminar os estudos no Liceu Louis le Grand, ele entra para o ateliê do pintor e pouco tempo depois tem uma oportunidade decisiva para sua formação.

best
ant

David está partindo para sua segunda estada em Roma, onde irá pintar *O juramento dos Horácios*, e convida o jovem Debret para acompanhá-lo. Entre 1784 e 1785, Debret vive num ambiente cultural ainda fortemente marcado pelas idéias de Winckelmann e Mengs, tem acesso às obras renascentistas que testemunham a grandeza do ideal clássico, além de poder examinar de perto a própria arte romana. No entanto, será o contato direto com David que o marcará decisivamente como pintor neoclássico. Aos poucos Debret conquista a confiança do primo, que o deixa auxiliar na realização de *O juramento dos Horácios*¹⁰. Após o retorno a Paris e um período de estudos na Academia de Belas-Artes, Debret dirige por quinze anos o ateliê dos alunos de David¹¹.

E quando analisamos os primeiros quadros realizados por Debret, a influência de David e do ideário neoclássico se mostra com clareza. Em 1791, Debret ganha o segundo prêmio do concurso para escolha de pensionistas para Roma. O quadro apresentado intitulava-se *Regulus voltando a Cartago* (reprodução 31). Na

31. Jean Baptiste Debret.
Regulus voltando a Cartago, 1791.
Óleo sobre tela, 108 x 143 cm.
Museu Fabre, Montpellier.



própria escolha do tema deve ter sido decisiva a participação de David. Alguns anos antes, em 1785, para atender a uma encomenda do rei, dois temas haviam sido propostos a David: a vingança de Coriolano e, justamente, o retorno de Regulus a Cartago¹². David não chegou a realizar nenhum dos quadros, mas ao menos um desenho testemunha seu envolvimento com o episódio de Regulus, além de evidenciar que Debret no mínimo tomou o trabalho do mestre como base, pois a figura da filha de Regulus implorando a seus pés para que não parta é praticamente idêntica em ambos os trabalhos (reprodução 32), bem como a esposa que desfalece mais à direita.

Já a escolha do tema confirma a ordem de preocupações de Debret. Marcus Atilius Regulus, cônsul em 267 e 256 a.C., é um dos comandantes romanos durante a primeira Guerra Púnica. Após uma vitória sobre os cartagineses — quando liderava sozinho as forças de Roma, republicana, diga-se de passagem —, é derrotado e feito prisioneiro. Pouco depois, Cartago sofre nova derrota

32. Jacques-Louis David.
Regulus e sua filha, c. 1786.
Tinta negra e aquarela sobre papel,
31,5 x 41,6 cm.
The Art Institute, Chicago.



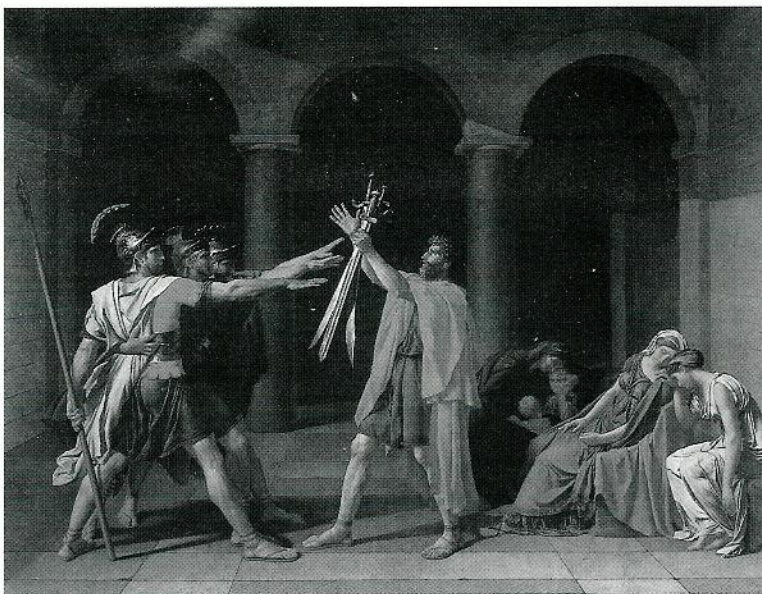
em Palermo (então Panormus), e em 250 a.C. envia Regulus a Roma, com a incumbência de obter a paz, fazendo-o jurar que retornaria a Cartago se as negociações falhassem. Em Roma, Regulus convence os romanos a rejeitar os termos dos cartagineses e a continuar a guerra. Retorna então voluntariamente a Cartago, onde o matam, provavelmente sob tortura. A cena pintada por Debret representa justamente o momento da partida do general romano, cercado pelos filhos, pela esposa e pelos amigos, que imploram sua permanência.

Tudo no quadro¹³ revela uma atitude exemplar. Em defesa da pátria, Regulus sacrifica a própria vida. Mas também em defesa de um ideal de pátria. Poderia ter defendido a mesma posição, recusando-se no entanto a voltar. A quebra da palavra empenhada, contudo, destruiria a nação modelar que o motiva — uma Roma feita de romanos virtuosos. [Essa exemplaridade ordenará todo o quadro de Debret.] Como queria David, “não foi apenas encantando os olhos que os monumentos artísticos atingiram seu objetivo, mas penetrando a alma, causando no espírito uma impressão profunda, semelhante à da realidade. É então que os traços de heroísmo, das virtudes cívicas, oferecidos ao olhar do povo eletrizarão a sua alma e farão germinar nele todas as paixões da glória, de devotamento a sua pátria”¹⁴. Assim se mostra, nesta tela, a figura de Regulus. Nela, cessa a agitação e o desespero que tomam conta das pessoas à direita. À medida que o olhar caminha da direita para a esquerda, aumenta gradativamente a definição das personagens, até chegarmos a Regulus, plenamente configurado. Do confuso, do que se manifesta apenas nas mãos crispadas, passamos à serena determinação do general romano. [Da onda difusa, chegamos a uma verticalidade cabal, reforçada pela linha que marca, um pouco mais ao fundo, o fim da parede de pedras. Trata-se, sem dúvida, de eletrizar a alma popular, de despertar “as paixões da glória, de devotamento a sua pátria”. Mas esse objetivo deve ser alcançado por uma forma clara, racional. E não por

um movimento incontido, que aja “encantando os olhos”. De algum modo, o arco descrito no quadro — da direita para a esquerda — conduz da retórica barroca à forma cristalina do neoclassicismo. O triângulo composto pelos corpos do general, de sua filha e de sua esposa, como uma espécie de segundo movimento que ocorre no interior do grupo de pessoas, gera um vetor que afasta Regulus ainda mais do redemoinho das paixões. Privilegiadamente iluminado, ele configura um vértice em que encontra termo e destinação toda a dinâmica da tela.

Ao fundo do local em que se desenrola a cena descrita corre um resistente muro de pedras. À esquerda, abre-se uma paisagem profunda. Novamente se estabelece um jogo entre vontade e natureza. Entre a espontaneidade sentimental dos parentes e amigos e um amplo espaço indeterminado, a vontade de Regulus será o símbolo da natureza submetida aos desígnios éticos. Os laços de amizade e de família naturalmente conduzem as decisões para o âmbito do doméstico e do particular. David já havia apontado esse aspecto em trabalhos anteriores, como *O juramento dos Horácios* (reprodução 33) e *Os lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (reprodução 34). Neles, o desespero das mulheres — emblema do doméstico — opõe-se à determinação dos Horácios e de Brutus, que encarnam os deveres públicos. No entanto, o Regulus de Debret, comparado ao de David, revela uma qualidade a mais. No desenho de David, o general repele iradamente as súplicas da filha. Já o de Debret parece compreender o desespero dos que o amam, sem contudo ceder a ele. E essa compreensão o engrandece: coloca-o em pé de igualdade com os demais mortais, tornando ao mesmo tempo mais grandiosa sua decisão. Se no herói neoclássico real e ideal se identificam¹⁵, a acentuação, por Debret, do lado humano de Regulus fará justiça ao espírito de seu gesto. Deixando o abrigo do muro de pedras e encaminhando-se para a vastidão pouco articulada, Regulus parece partir para o reino do imprevisível — representado também pelos embaixadores cartagi-

33. Jacques-Louis David.
O juramento dos Horácios, 1784.
Óleo sobre tela, 330 x 425 cm.
Louvre, Paris.



34. Jacques-Louis David.
Os lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos, 1789.
Óleo sobre tela, 323 x 422 cm.
Louvre, Paris.



neses —, onde terá sua sorte selada. Se até aquele momento sua figura — sob o aspecto do belo — soube sintetizar virtude e natureza, doravante uma indeterminação poderosa o ameaça.

Mas resta ainda sublinhar uma outra dimensão decisiva do quadro. Ajudada pela enorme parede, a cena principal da pintura de Debret se realiza bem próximo ao primeiro plano da tela. O antigo se mostra de maneira taxativa. As figuras ocupam mais de dois terços da altura da tela e ganham o espaço com desenvoltura. O exemplo não é apenas uma lembrança remota. Ele se atualiza com força e revela a pertinência de seu ensinamento, universal e plástico a ponto de permitir uma recorrência iluminadora. Para Nicolas Poussin (1594-1665) e, sobretudo, Claude Lorrain (1600-1682), principais inspirações francesas para os neoclássicos, os dias de glória do classicismo antigo estavam fora do alcance. A bela natureza e as formas ideais da civilização greco-romana ecoam ao longe, irrecorríveis. Resta ao artista traçar a forma dessa distância, numa espécie de rememoração nostálgica. No interior de vastos espaços, tudo parece adquirir uma existência crepuscular. Longínquas, apequenadas, as coisas são apenas um sinal esmaecido da antiga grandeza.

Para David e seus seguidores, ao contrário, os atos exemplares e virtuosos têm o poder de se atualizar no presente, despertando — como na frase de David há pouco mencionada — ações que os reponham historicamente. Idealizado artisticamente, o episódio histórico ganha dimensão ética — algo que *deve* ocorrer novamente. E para isso contribuirá a forte presença dos quadros neoclássicos, cuja intensidade — acentuada pela importância adquirida pelo que ocorre no primeiro plano — aponta uma concretização iminente. Para o neoclassicismo, de fato, “a antiguidade era ao mesmo tempo o Paraíso Perdido da nostalgia e a Terra Prometida do retorno à pátria”¹⁶.

Pelas ruas de Paris, homens e mulheres já encenam uma nova república romana, por vezes uma nova antiguidade grega. Mesmo

antes de estalar a revolução — quando definitivamente os romanos ressuscitam —, as vestimentas tornam-se aos poucos menos suntuosas. As mulheres e suas filhas trajam vestidos mais simples, e penteiam-se à maneira da esposa e das filhas de Brutus — Lucius Junius Brutus, o fundador da república romana, e não o assassino de César. Espartilhos passam a cingir em demasia, tolhendo a graça e a singeleza das damas. Põem-no de lado. Tampouco convém empoar os cabelos, que devem ser deixados mais à vontade, naturais. Em tudo pretendem imitar a época de Brutus. Atores trajam togas semelhantes à dele. Os móveis com que David compõe o seu *Brutus* adquirem popularidade e substituem as peças mais rebuscadas e aristocráticas. Em 1788, o traslado do corpo de Voltaire para o Panteão dá ocasião a uma verdadeira manifestação romana. No testemunho de Etienne-Jean Delécluze, um ex-aluno de David, “não apenas o carro no qual estavam os restos de Voltaire trazia a marca do gosto renascente da antiguidade, mas os homens de letras, os artistas, os músicos, atores e atrizes que caminhavam ao lado do carro vestiam-se à antiga e traziam nas mãos os símbolos de triunfo ou instrumentos musicais dos tempos pagãos, feitos em cartão e cobertos de papel dourado”¹⁷. Após a revolução, essa tendência acentua-se ainda mais. Os próprios revolucionários julgam reencarnar as personagens da Roma republicana. Ativistas mudam de nome e reaparecem os Graco, os Catão.

Do mesmo modo que a arte busca no passado a sua legitimação, o movimento revolucionário procurará se mostrar como a retomada de um ideal de justiça e igualdade ancestral: “A ressurreição dos mortos nessas revoluções tinha, portanto, a finalidade de glorificar as novas lutas e não a de parodiar as passadas; de engrandecer na imaginação a tarefa a cumprir, e não de fugir de sua solução na realidade; de encontrar novamente o espírito da revolução e não de fazer o seu espectro caminhar outra vez”¹⁸. Até certo ponto, neoclassicismo e Revolução Francesa caminham lado a lado. David é o grande encenador da revolução. Organiza suas

papel do artista na revolução

festas, projeta monumentos, imagina símbolos e rituais. Por seu turno, ele e seus seguidores recebem encomendas e adquirem papel de importância na criação de um imaginário que reforce o movimento.

Contudo, ao menos do ponto de vista de sua estética, os neoclássicos julgam-se os detentores da real significação do processo político. Para eles, a revolução apenas realiza os seus desígnios. Quando Napoleão encerra o ciclo revolucionário e David adere ao bonapartismo, a acusação de oportunismo demonstra uma boa dose de incompreensão em relação tanto ao caráter do neoclassicismo quanto à política de Napoleão. Por um lado, como mostra Rosario Assunto, a disponibilidade política do neoclassicismo “[...] implicava em si o convencimento de que a política, qualquer que ela fosse, devia ser considerada como um puro instrumento a ser utilizado para a realização do retorno ideal dos homens à civilização estética da qual a antiguidade tinha sido modelo precioso e incomparável: que era a palingenética coincidência de felicidade e virtude, sonhada e querida por todos os homens do neoclassicismo a partir de Winckelmann”¹⁹. A centralidade da estética — ou seja, o fato de a forma neoclássica anteceder “a coincidência entre felicidade e virtude”²⁰ — garantia, coerentemente embora com alguma ingenuidade, uma enorme autonomia à sua arte.

Por outro lado, Napoleão era bem mais que um retorno aos tempos monárquicos, e a Revolução Francesa um pouco menos que um movimento igualitário de cunho internacionalista, livre dos apelos do patriotismo. Boa parte das conquistas da revolução é mantida por Napoleão, que inclusive contribui para sua difusão internacional. Por certo, as tendências nacionalistas da revolução são reforçadas pelo imperador. Mas não havia nisso senão a intensificação de uma vertente já bem marcada. Progressivamente, Napoleão vai encarnando para os neoclássicos a noção de heroísmo que eles tanto acalentavam²¹. No entanto, o imperador quer dos artistas mais que o elogio de um passado exemplar. Solicita

de David a identificação de atos exemplares na própria história contemporânea, o que significa dizer nos seus próprios feitos. Embora formalmente — o que é fundamental — essa mudança temática não supusesse uma abdicação dos princípios neoclássicos, ela produzirá conseqüências relevantes. A exigência de realismo trazida pelos novos temas até certo ponto rebaixará o grau de idealidade das pinturas, já não tão livres para imprimir o antigo rigor. A cavalo, o ideal perde um pouco de sua pureza. Marat, não resta dúvida, é um contemporâneo. Mas a tragicidade de sua escolha, a retidão de seus princípios conferem-lhe uma aura de santidade. E assim David o retrata: à porta da eternidade. Napoleão jamais chegou perto disso.

Também na pintura de Debret notam-se algumas transformações. No primeiro, e melhor, de seus quadros napoleônicos — *Napoleão presta homenagem à coragem infeliz* (reprodução 35) —, o tema ainda mantém várias características da fase anterior. Durante a campanha da Itália, o imperador vê passar um comboio de soldados austríacos feridos. Comovido, ele levanta o chapéu e exclama: "Honra à coragem infeliz!". A grandeza do gesto, ainda que sem nada das conseqüências trágicas da decisão de Regulus,

35. Jean Baptiste Debret.
*Napoleão presta homenagem
à coragem infeliz*, 1805.
Óleo sobre tela, 390 x 621 cm.
Museu de Versalhes.



guarda muito da magnanimidade romana. O reconhecimento da bravura do inimigo pressupõe um critério de julgamento que vá além do confronto episódico e tome como medida um valor universal. Novamente, a ética conduz as apreciações.

No entanto, à diminuição da intensidade dramática do tema parece corresponder um enfraquecimento da estrutura do quadro. Em comparação ao *Regulus*, essa pintura de Debret tem uma estrutura dispersa. O grupo liderado por Napoleão, pelo marechal Bessières e pelo general Lemarrois mantém um contato apenas de contigüidade com a coluna de soldados austríacos. Mais nada os une. Separadas por uma luz esquemática que glorifica o curso e ensombrece seus adversários, as duas alas parecem surpreendidas pelo gesto de Napoleão, único vínculo a pôr em contato conjuntos em tudo estranhos um ao outro. Na ausência de uma ordenação que de fato articule a totalidade do quadro, Debret se vê forçado a povoá-lo com um exagerado número de figuras, sobretudo tendo em vista as grandes proporções da tela. Em vez de estruturá-lo, ele o ocupa. Individualmente, as figuras ainda mantêm uma conformação estrita, em que o linearismo predomina. Apenas não encontram uma trama que as relacione com força, proporcionando à totalidade do quadro uma unidade semelhante à das figuras isoladas. Por fim, o desejo de transformar um episódio contemporâneo em exemplo acaba muito comprometido por essa fragilidade formal. Enfraquecida pela ausência de uma articulação que coordene e dê sentido às partes da tela, a cena presente aparece meio solta, incapaz de estabelecer vínculos entre passado e futuro. O que se queria modelo reverte então novamente ao episódico. Essa dificuldade em lidar artisticamente com questões contemporâneas surge ainda com maior clareza nos demais quadros napoleônicos de Debret (reproduções 36, 37 e 38)²², um problema que apenas sua obra brasileira saberá equacionar melhor.

Com a derrota definitiva de Napoleão, em junho de 1815, e a

36. Jean Baptiste Debret.

Napoleão I condecora, em Tilsitt, um soldado do exército russo com a cruz da Legião de Honra,

Salão de 1808.
Óleo sobre tela, 351 x 492 cm.
Museu de Versalhes.



37. Jean Baptiste Debret.

Napoleão I discursa para tropas bávaras e würtemburguesas em Abensberg,

Salão de 1810.
Óleo sobre tela, 368 x 494 cm.
Museu de Versalhes.



38. Jean Baptiste Debret.
*Primeira distribuição das
condecorações da Legião de Honra
na Igreja dos Inválidos pelo
imperador, 1812.*
Óleo sobre tela, 403 x 531 cm.
Museu de Versalhes.



volta dos Bourbon ao poder, a situação da maior parte dos artistas neoclássicos complica-se enormemente. Não se tratava mais de uma mudança de poder compatível com suas posições. David, afinal, participara ativamente da revolução, tendo votado inclusive a execução de Luís XVI. Sem alternativas, exila-se na Bélgica, onde termina seus dias. Para os demais, as encomendas praticamente cessam, quando não enfrentam perseguições mais diretas. Debret e Grandjean de Montigny recebem convite para trabalhar para Alexandre I, czar da Rússia. Mas a perspectiva de colaborar com um dos maiores adversários de Napoleão não os entusiasma. Por fim, surge a possibilidade da vinda para o Brasil³³. Joachim Lebreton, ex-secretário perpétuo da classe de belas-artes do Instituto de França, está organizando um grupo de artistas com a finalidade de fundar uma Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Com poucas chances na França, separado da esposa e tendo perdido há pouco seu único filho, morto com apenas vinte anos, Debret aceita a oportunidade que lhe é oferecida. Feitos os

acertos, após mais de dois meses de viagem os artistas franceses chegam à cidade do Rio de Janeiro, em março de 1816²⁴.

III

Na capital, são bem recebidos. O conde da Barca e o marquês de Aguiar dão-lhes acolhida oficial e tudo parece correr conforme o esperado. A 12 de agosto do mesmo ano um decreto criava a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e a Grandjean coube a tarefa de projetar o edifício da futura academia. Mas na capital provisória do reino as coisas têm um ritmo lento. Aos poucos, os franceses se dão conta que sua escola ainda precisará de um bom tempo — dez anos, para sermos mais precisos — para tornar-se realidade. O entusiasmo inicial arrefece. Lebreton retira-se para uma chácara no Flamengo, onde quer se dedicar à literatura. Nicolas Antoine Taunay adquire um sítio perto da cascatinha da Tijuca e se volta sobretudo à pintura de paisagens. Em 1818, Charles Simon Pradier retorna à França, para lá executar gravuras de d. João VI e da chegada de d. Leopoldina ao Rio de Janeiro, desenhadas por Debret, já que não havia como bem imprimi-las no Brasil. Nunca mais voltou.

Sem muitas alternativas, Debret passa a se envolver na decoração das festas reais. Poucos dias antes da chegada do *Calpe* ao porto do Rio de Janeiro, trazendo os artistas, morria d. Maria I, mãe de d. João. E nas festas da aclamação de d. João VI, em fevereiro de 1818, ele, Grandjean de Montigny e Auguste Marie Taunay ajudam a criar os monumentos comemorativos. No largo do Paço, concentram o melhor de seus esforços. À beira do cais, erigem um templo consagrado a Minerva, com 17,60 metros de altura e 63,80 metros de fachada. Sua descrição é impressionante: “Constituía-se de um vasto envasamento sobre o qual se erguia um templo qua-

drado de arquitetura dórica, com doze colunas estriadas; no centro, internamente, estava colocada uma estátua colossal de Minerva e debaixo de sua égide o busto do rei d. João VI sobre um pedestal. [...] O baixo-relevo da empena representava os rios das quatro partes do mundo oferecendo ao rei os diferentes produtos do comércio. Outra estátua da Fama embocando a trombeta coroava a extremidade superior do frontão. No friso havia a seguinte inscrição: 'A El-Rei, o senado e o povo'. [...] A iluminação executada com inteligência e profusão punha em relevo todos os detalhes dessa elegante composição arquitetural, inteiramente em estilo grego"²⁵.

Mais para o centro do largo, perto do chafariz, constroem um arco de triunfo, com 13,20 metros de altura e 15,40 metros de largura. Novamente, colunas, estátuas, alegorias de toda ordem. "Entre os diversos baixos-relevos, que ornavam a parte superior do monumento, via-se o escudo das armas do Reino, sustentado por dois gênios, e, finalmente, coroando o arco de triunfo, apresentava-se um grupo escultural de belo e rico movimento, formado por dois rios (o Tejo e o Rio de Janeiro), apoiando-se às armas coroadas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. No friso lia-se esta inscrição: 'Ao libertador do Comércio'"²⁶.

No centro da praça, surge um "obelisco de estilo egípcio. A pintura externa imitava o granito vermelho; o envasamento e a balaustrada que o cercava estavam em completa harmonia com o caráter do monumento. A iluminação extremamente brilhante clareava toda a praça, mostrando a rica oposição dos estilos grego, romano e egípcio"²⁷.

É também no largo do Paço que se aglomera a multidão, à espera do juramento real. Junto a pelotões de infantaria e esquadrões de cavalaria, a turba se comprime entre Grécia, Roma e Egito. No interior do palácio, tem lugar um luxuoso cortejo, "formado pelos porteiros da cana com maçãs de prata ao ombro, reis d'armas, arautos, passavantes, archeiros, reposteiros, gentis-

homens da câmara, nobres e titulares, bispos e prelados, oficiais da Real Casa e grandes do Reino"²⁸. À frente, "o rei ostentava, preso no peito por um atacador de diamantes, um manto carmesim com as armas admiravelmente bordadas de Portugal, Brasil e Algarves, o escudo com as cinco quinas, a esfera armilar e os sete castelos"²⁹.

A pompa das festividades, contudo, não consegue disfarçar o descompasso da situação. Que Minerva velasse por d. João VI, se entende. O monarca andava mesmo necessitado de sabedoria, às voltas com os inúmeros contratempos provocados pela mudança súbita da corte para uma de suas colônias. Que gênios e outras figuras mitológicas sustentassem a grandeza do reino, também se compreendia. Afinal, desde Camões o comércio com os deuses garantia glória a Portugal. Mesmo a Fama a trombetear proezas tinha lá o seu sentido. Havia todo um passado a justificá-la. Apresentados porém em madeira e papel pintado, numes e divindades mostravam uma face mais terrena, revelando antes as dificuldades presentes de um império combalido do que as glórias imorredouras do passado. As dificuldades ligadas à transferência da corte para o Brasil aceleravam um processo de enfraquecimento econômico e político irreversível, que a suntuosidade dos festejos procurava sublimar.

Mas eram os franceses, certamente, os mais incomodados com a situação. Pela vivência acumulada, por tudo que tinham passado, dificilmente deixariam de notar com alguma clareza os lances extravagantes a que se viam obrigados, na tentativa de fazer resplandecer uma dinastia já sem brilho. Transformados em atributos de uma personagem senhorial e muito pouco modelar, os símbolos e episódios do passado perdiam todo o poder normativo que os caracterizava no neoclassicismo. Eles agora se distribuem a esmo, compondo uma narrativa alegórica descosida. Em comparação com a força sintética dos relatos neoclássicos, o simbolismo empregado na aclamação de d. João VI deveria adquirir

uma feição prolixa inevitável. Como o monarca não retira seu valor e poder de gestos exemplares, e sim de privilégios hereditários, sua caracterização simbólica se assemelha a um receptáculo, de onde se extrai o que bem entender.

Além disso, a própria natureza da festa real excluía o grosso da população de uma participação mais esclarecida nos seus rituais. Estranhos a todos os procedimentos a que simplesmente assistiam, homens e mulheres deixavam-se levar, embevecidos, pelas aparências fascinantes³⁰. A incompreensão, o contato com imagens e ritos desconhecidos, colocava a realza e os nobres num patamar mais elevado, inacessível aos demais. Onde também a eficácia daquela profusão de emblemas e alegorias. Apenas nas procissões — inúmeras e concorridíssimas — a população realmente desempenhava um papel de primeiro plano. Mas para além das poucas motivações terrenas — alguma ostentação provinciana, namoricos, a vaidade de poder conduzir santos e estandartes —, elas apontavam para um outro mundo, santificado e distante.

Para quem, como Debret, tomara parte nas festas revolucionárias francesas, nada mais oposto do que essas cerimônias aristocráticas. Na França, as festas são “o ato solene em que o homem presta homenagem a um poder divino que ele percebe em si mesmo”³¹. Mobilizada, ativa, a multidão encena idealmente a concretização de seus objetivos. A festa revolucionária é a ocasião para se dar visibilidade a noções que galvanizam as forças populares³². Nesses momentos, os ideais da revolução se presentificam, numa antecipação de seus desdobramentos.

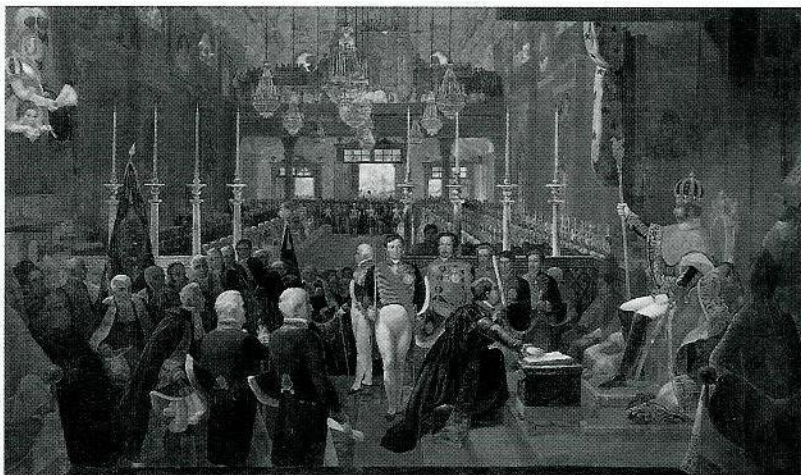
A Festa do Ser Supremo, concebida por Robespierre, com significativa participação de David na elaboração visual, realizada a 8 de junho de 1794, é um dos melhores exemplos do caráter dessas manifestações: “Diante da multidão reunida nas Tuileries, Robespierre, então presidente da Convenção, armado da tocha da Verdade ateia fogo a um grupo feito em papelão representando o Ateísmo. Ao consumir-se, ele faz surgir a Sabedoria. O cortejo, que

circunda um carro contendo 'os instrumentos das artes e ofícios e das produções do território francês', se dirige ao Champ-de-Mars, o lugar quase sagrado dos juramentos (Champ de la réunion). Aí, havia sido erigida uma colina artificial, em cujo topo se encontrava a árvore da Liberdade e em cujos flancos se dispõem os participantes. É executado um hino à liberdade, uma sinfonia, e depois se entoa um canto cujo refrão era: 'Antes de depor nossas espadas triunfantes/ Juremos eliminar os crimes e os tiranos'³³.

À primeira vista, também essa festa tem um ar bizarro. A abundância e simplicidade dos símbolos, o imediatismo dos significados e a grandiloquência dos gestos produzem uma impressão desencontrada, num misto de autoconfiança e necessidade de afirmação. Mas se considerarmos a manifestação no contexto da révolução, boa parte desse aspecto híbrido cai por terra. Os lemas que pontuam a festa — Verdade, Sabedoria, Liberdade — têm uma aderência tão grande aos acontecimentos que perdem os traços de artificialidade comuns às generalizações dessa ordem. Eles não pedem reverência da multidão. Reivindicam antes uma espécie de encarnação. E, de fato, a participação popular é decisiva nas festas revolucionárias. Por meio dela, a "árvore da Liberdade" adquire um teor bem pouco metafórico. E se, como no Rio de Janeiro, as alegorias têm muito de precário e de papelão, parece claro que a diversidade dos contextos justifica o efêmero. Afinal, estamos às voltas com revolucionários, homens e mulheres mais dispostos à ação renovadora do que à comemoração dos próprios feitos. E as festas são verdadeiras óperas políticas, em que o ativismo constitui o tema recorrente. Para Debret e seus companheiros os trabalhos para a aclamação de d. João VI, embora lembrassem formalmente certas atividades dos artistas neoclássicos durante a revolução, invertiam radicalmente o sentido público que a arte adquirira na fase revolucionária. No Brasil, simbólica é a dinastia real, e não os feitos do povo.

Talvez Debret vislumbrasse, com sua participação na elabora-

39. Jean Baptiste Debret.
Coroação de d. Pedro I, 1828.
Óleo sobre tela, 340 x 640 cm.
Itamaraty, Brasília.



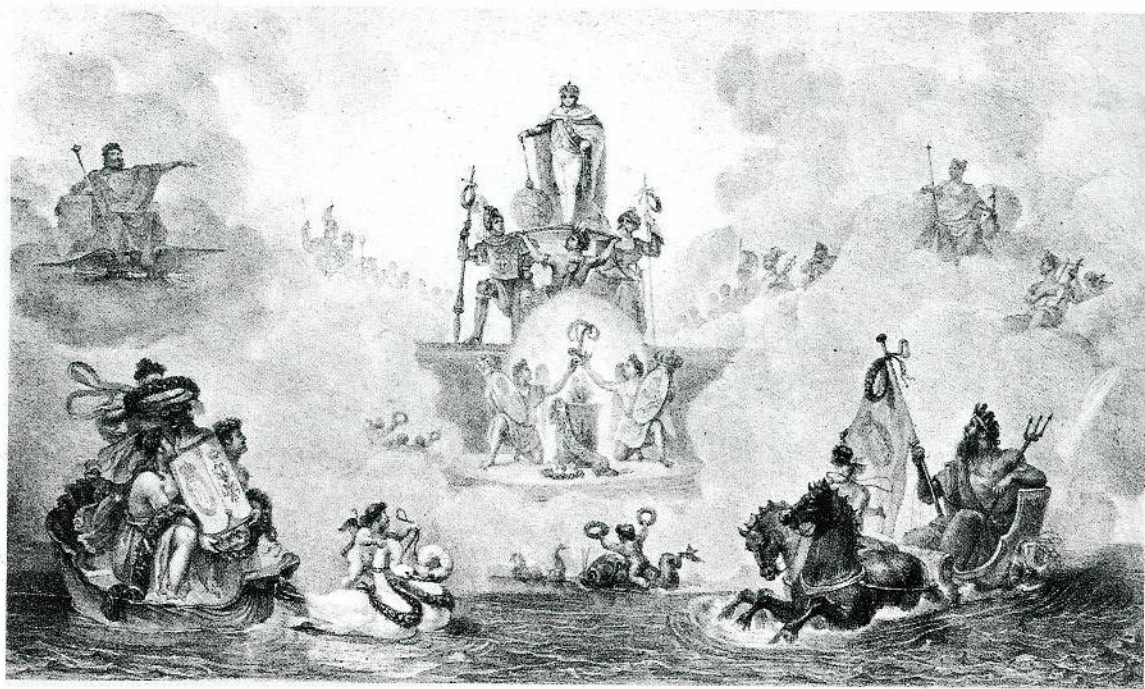
ção das festas régias, a possibilidade de obter para os artistas um estatuto que eles jamais haviam conquistado no Brasil. Quem sabe, acreditasse ainda num poder regenerador da bela forma clássica, mesmo num meio tão adverso. Mas a sua *Coroação de d. Pedro I* (reprodução 39) — sobretudo se comparada com *A coroação do imperador e da imperatriz* (reprodução 40), de David, que deve ter lhe servido de inspiração — revela o quanto era difícil levar a cabo essa missão. O acanhamento da cerimônia paradoxalmente se acentua com as tentativas de engrandecê-la. A perspectiva acentuada reduz a presença de d. Pedro I, cuja figura iluminada não pode competir com o espaço que se abre frontalmente. A solenidade e grandeza que David obtém num ambiente muito menos profundo estão ausentes do quadro de Debret. A monarquia portuguesa não consegue ocupar o espaço e articular o meio em que se instala — e a rigidez da cena confirma isso claramente. A verdade é que Debret parecia querer ocupar todos os espaços. Antes da aclamação de d. João VI, ajudara nos preparativos para comemorar a chegada de d. Leopoldina ao Brasil. Posteriormente, colabora nos festejos da coroação de d. Pedro I. Por vezes, incumbem-no de tarefas menores. De fato, desenhar o

40. Jacques-Louis David.
*A coroação do imperador e
da imperatriz, 1805-7.*
Óleo sobre tela, 629 x 979 cm.
Louvre, Paris.



diploma da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional³⁴ não é lá das atividades mais nobres. Mas pedem-lhe também um projeto para a bandeira e brasões do Império³⁵, o que sem dúvida gratifica, e eleva. Além disso, Debret executa alguns óleos para a família real, retratando os monarcas ou feitos de seu governo. Não existem encomendas fora do círculo régio. E por sete anos foi o cenógrafo do Real Teatro São João³⁶, onde realiza panos de boca e cenários muito semelhantes, no que toca os excessos alegóricos, aos monumentos providenciados para a aclamação de d. João VI (reproduções 41 e 42).

Todos os esforços, porém, traem um desacerto. A natureza positiva da arte neoclássica — muitas vezes abertamente edificante — solicitava uma participação enérgica na vida pública, ainda que por intermédio da evocação de um passado exemplar. Era-lhe impensável uma arte de puro devaneio ou preponderantemente decorativa. Essa intervenção requeria contudo a existência de certas condições que o Rio de Janeiro — e, menos ainda, o resto do país — nem de longe possuía. Vem daí a impressão um tanto extravagante dos monumentos e outras obras “oficiais” de Debret. O país era governado por um monarca fugido, que viera dar aqui

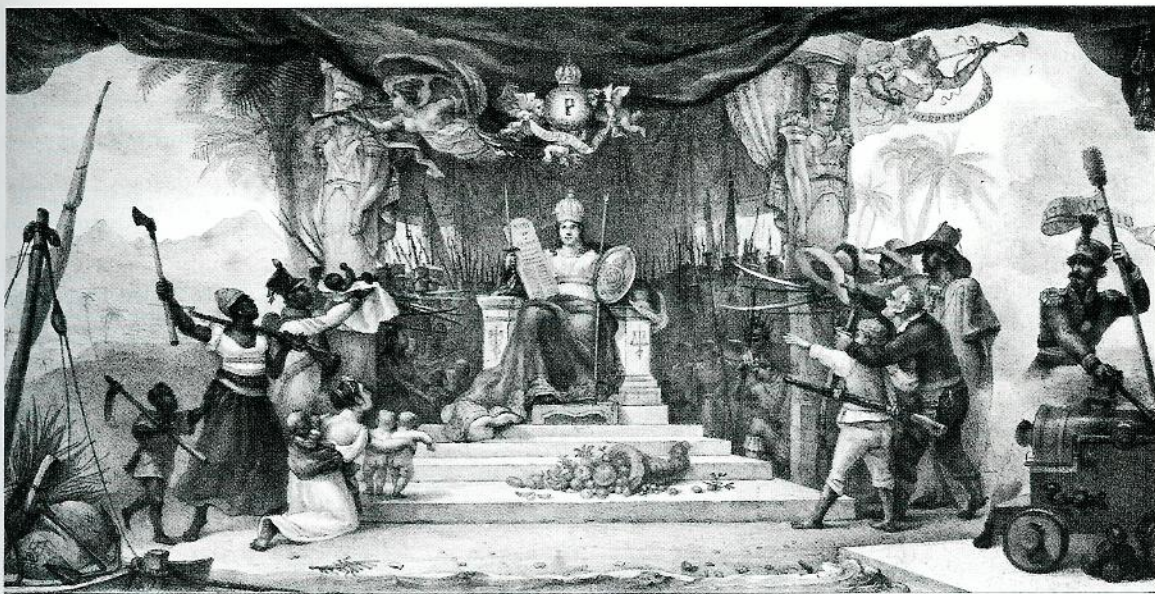


41. Jean Baptiste Debret.

Decoração para o balé histórico realizado no Teatro da Corte, no Rio de Janeiro, a 13 de maio de 1818, por ocasião da aclamação do rei d. João VI e do casamento do príncipe real d. Pedro, seu filho (em Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, 1834-39).

Litografia sobre papel,
22 x 33,6 cm.

por obra da invasão napoleônica. Seria difícil, mesmo esquecendo que se tratava de um rei, tornar heróica uma figura com esse perfil. Transplantada, a corte agora dispunha de um cenário mirrado onde realizar seus cerimoniais, que dessa maneira adquiriam uma rudeza em tudo contrária ao esplendor natural que deveria emanar da casa real. Sem acomodações condizentes e acompanhada de um séquito ocioso e perdulário, a realeza tinha uma feição caricata. “É possível fazer-se uma idéia do estado de inferioridade da colônia — inferioridade nas artes e nas conveniências da vida — pelo fato de que num aniversário da rainha, ocorrido poucos meses após minha chegada, só apareceram seis carros à festa, todos eles abertos, de duas rodas, puxados por um par de mulas miseráveis e conduzidos por negros imundos. No entanto, tratava-se de um dia de gala, e a classe rica da sociedade fizera o que pudera para se mostrar”³⁷.



42. Jean Baptiste Debret.

Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação do Imperador d. Pedro I (em *Viagem*, 1834-39).

Litografia sobre papel,
16 x 31,7 cm.

À novidade de uma colônia sediar a capital de um império acentuara em muito os problemas do Rio de Janeiro. Tem início o atropelo causado pela chegada de aproximadamente 15 mil pessoas³⁸ numa cidade de apenas 60 mil almas³⁹. O que era ontem uma capital colonial se transforma numa conturbada sede de império. Faltam moradias e as condições de higiene são as mais precárias: “a limpeza da cidade estava toda confiada aos urubus”⁴⁰. Com alguma freqüência, corpos de escravos apodrecem ao ar livre. Durante os temporais, a sujeira rola morro abaixo, sem ter por onde escoar. Pelas ruas muitas vezes “corre um canal de águas servidas”⁴¹. Para vários visitantes, o Rio era “o mais imundo ajuntamento de seres humanos debaixo do céu”⁴². A inexistência de planejamento e a violência corrente acentuam ainda mais a precariedade do centro urbano.

⌈ Mais do que um aspecto anedótico e perversamente pitoresco, a feição rudimentar do Rio de Janeiro inviabilizava na prática uma atuação normal de Debret e seus companheiros. ⌋ O neoclas-

sicismo francês defendia uma arte em que a vontade conduzisse a natureza — sobretudo a natureza humana — a manifestações virtuosas e belas. Sendo assim, a cidade, o convívio social, é necessariamente seu domínio privilegiado, mesmo que eles apareçam sob a forma idealizada de episódios passados modelares. Quando David hostilizava a pintura de paisagens e as naturezas-mortas, sabia o que estava fazendo. Tratava-se de produzir imagens que antecipassem uma cidade regenerada, lugar de um relacionamento moral entre os homens. Para essa concepção, a arte — forçosamente ética — se constituía em suma e guia da vida urbana.

Como esperar que o Rio de Janeiro apresentasse, minimamente, um perfil que justificasse com verossimilhança aquele tipo de solicitação? Ademais, a total irrelevância das artes na vida do Rio de Janeiro confirmava a precariedade de nosso meio social, comprometendo, por sua vez, a eficácia de um discurso que supunha a proliferação de um sentimento estético para que pudesse ser compreendido. Desse modo, não admira que tenha sido justamente o mais dileto discípulo de Debret, Manuel de Araujo Porto-Alegre, a pessoa que com maior agudeza analisou os percalços que as artes enfrentavam no Rio de Janeiro. Escrevendo em 1841, ele tinha ainda a impressão de “[...] que uma colônia cartaginesa aportara em nossas plagas; as idéias do provisório, a avareza de uma rápida fortuna ressentem-se ainda hoje, e, para melhor dizer, fazem o pensamento soberano da época”⁴³. E essa situação gerava “o desleixo das cousas artísticas do nosso país”⁴⁴. Ao relacionar constantemente arte e ambiente social, Porto-Alegre fazia justiça às idéias que o formaram. Para ele, “a mocidade tinha nascido no meio da atmosfera traficante; [...] olhava para o exercício das belas-artes como uma profissão digna de escravos”⁴⁵. A dependência entre arte e sociedade exigia um ambiente estimulante, para que a dimensão estética alcançasse a posição que lhe cabia: “Não foi Júlio II que criou um Leonardo, um Miguel Ângelo

ou um Rafael [...] foi sim a época do Renascimento. [...] as circunstâncias da França fizeram aparecer um Bonaparte, e este homem extraordinário criou outras que fizeram brilhar os gênios de David, Girard, Girodet, Percier e Fontaine [...]”⁴⁶. De sua parte, Porto Alegre procurava também escrever uma história da arte brasileira — com estudos sobre Aleijadinho, Mestre Valentim, a Escola Fluminense, entre outros —, identificando vínculos que propiciassem o estabelecimento de uma tradição artística nacional e livrassem o Brasil de uma situação de absoluta falta de caráter em arte, o que também era injusto.

Mas dentre todos os aspectos da vida fluminense, o que certamente mais a diferenciava de uma cidade europeia era a existência generalizada da escravidão. De um total de 79321 pessoas, 45,6% trabalhavam como escravos⁴⁷ no Rio de Janeiro. John Luccock, que aqui viveu entre 1808 e 1818, relata que quase todos os serviços urbanos eram executados por escravos, e que “[...] a um estrangeiro que acontecesse atravessar a cidade pelo meio do dia quase que poderia supor-se transplantado para o coração da África”⁴⁸. O próprio Debret assinalava que “tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fã-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor”⁴⁹.

No Rio de Janeiro, porém, o trabalho escravo tinha particularidades que determinavam sua presença tão marcante na cidade. Alugados a terceiros ou realizando tarefas por jornada para seus senhores, os negros tinham a praça pública como seu ambiente de trabalho. As ruas “eram obstruídas por uma turba agitada de negros carregadores e de negras vendedoras de frutas”⁵⁰. Incumbidos por seus donos de uma enorme variedade de tarefas, esses negros de ganho precisavam em geral prestar conta de seu trabalho apenas ao fim do dia, quando deveriam entregar-lhes uma soma preestabelecida. Sem dúvida, esse tipo de atividade

concedia-lhes uma liberdade de movimento significativamente maior que a dos escravos rurais. Dispensados de prestar satisfação de seus passos, moviam-se pela cidade atrás de serviço e de fregueses⁵¹. [A diversidade das ocupações, de etnias, vestimentas e costumes, a possibilidade de encontros, danças, realização de cerimônias religiosas, enfim, o cadenciamento de seu ritmo de vida, tudo isso dava à vida da cidade um colorido particular.] No dizer de Oliveira Lima, seria impossível, "sem faltar à verdade de uma reconstrução literária, expulsar do tablado fluminense da época esse mundo animado de barbeiros, ambulantes armados de medonhas navalhas, cesteiros vendendo os samburás que teciam, mercantes de galinhas, de caça, de palmitos, de leite, de capim para forragem, de milho, de carvão, de cebolas e alhos, de sapé para colchões, quitandeiras de angu e café, carregadores, condutores de carros de bois que chiavam desesperadamente pelas ruas sem calçamento ou guarnecidas de lajes, puxadores de carretas com fardos, quatro adiante e dois atrás empurrando, à moda japonesa"⁵².

Por certo, essa vivacidade da cena urbana não encontrava correspondência na estrutura da sociedade. Os negros careciam de todos os direitos, e, embora pudessem pôr de lado alguns trocados, apenas raramente conseguiam comprar sua liberdade. A qualquer momento, a dinâmica da economia podia jogá-los no eito, forçando-os a um trabalho incomparavelmente mais árduo. A mobilidade social tampouco era uma realidade. A violência contra os escravos era menor em cidades como o Rio. Mary Karasch relata que para vários viajantes as relações entre senhores e escravos no Rio eram mais brandas do que as estabelecidas pelos ingleses nas Índias Ocidentais ou do que as existentes nas fábricas da Inglaterra e França⁵³. Mas a aparente amenidade das relações servis no centro urbano escondia laços cruéis. A propriedade de negros de ganho era tão generalizada na cidade que poucos brancos prescindiam deles. Com isso, disseminava-se também um tipo de vínculo marcado por uma dominação paradoxalmente domés-

tica e crua, que necessariamente embrutecia todos os envolvidos.

A cena em que Debret representa o jantar de uma família branca mostra bem esse convívio entre familiaridade e violência. Uma senhora ricamente vestida estende pequenos ossos aos meninos negros que rodeiam a mesa — “negrinhos substituem os doguezi-nhos, hoje quase completamente desaparecidos na Europa”⁵⁴.

Decididamente, a existência da escravidão impedia de vez qualquer tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica para o Brasil⁵⁵. E Debret tem, entre outras coisas, o mérito de descartar essas formas fora do lugar, para usar a expressão de Roberto Schwarz, cujas idéias ajudaram a ordenar este estudo. Na França, um violento enfrentamento social fizera o Terceiro Estado encontrar no passado greco-romano um modelo ético de comportamento que o colocava como herdeiro — fantasiosamente ou não, pouco importa — de uma longa tradição republicana e igualitária. As noções de virtude, heroísmo e exemplo adquiriam pleno sentido histórico — desvinculando-se portanto de uma universalidade vazia e tagarela — apenas quando relacionadas a um movimento revolucionário que, embora tendo raízes sociais bem marcadas, buscava a *regeneração* de toda a sociedade. Artisticamente, essa concepção universalista pedia formas idealizantes, adequadas a uma temática modelar. Como, então, encontrar aqui a mais remota correspondência a todos esses aspectos? Nem reis nem ricos, pobres, pretos ou brancos ofereciam uma base em que apoiar o formalismo moralizador do movimento neoclássico. Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por meio de um inaceitável falseamento? E o que pensar dos corpos maltratados circunscritos por uma linha elegante, a transformá-los em romanos idealizados? Tampouco a cidade e a cultura do Rio de Janeiro poderiam fornecer um ambiente propício à elaboração de um cenário restaurador das virtudes da cidade antiga.)

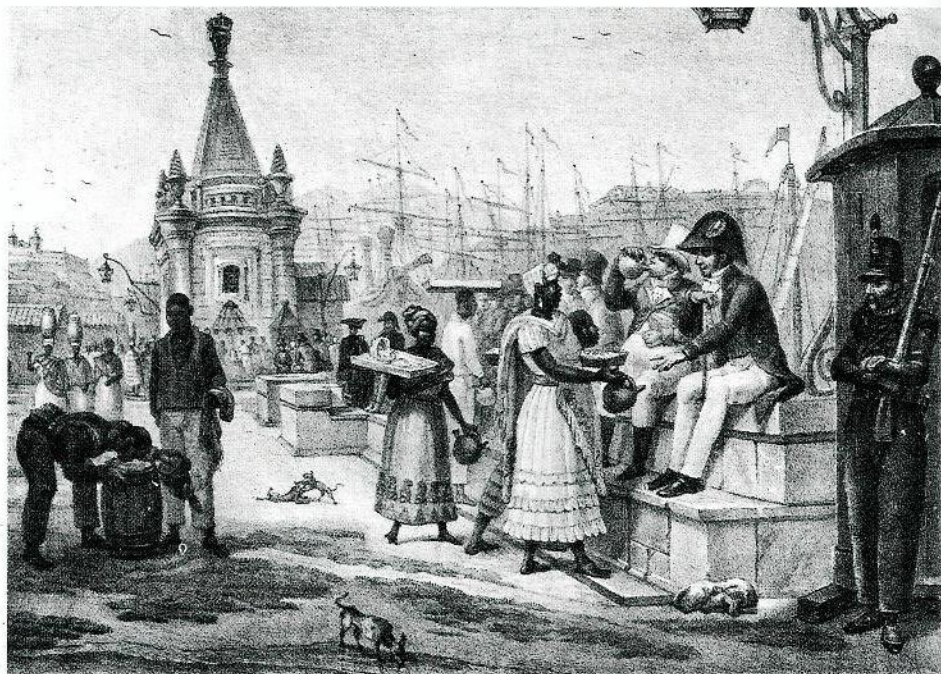
São sobretudo os desenhos realizados³⁶ para compor futuramente a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* — ao menos parte significativa deles — que revelam o esforço de Debret para ultrapassar seu dilema brasileiro, fazendo uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do país, sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética neoclássica. Lidando agora com um meio menos sisudo e ortodoxo do que a pintura a óleo, Debret parece encontrar na aquarela uma técnica mais adequada a seu objeto³⁷. Nos óleos, mesmo naqueles realizados mais tarde, como a *Coroação de d. Pedro I* (reprodução 39), de 1828, quando o artista já tinha doze anos de Brasil, há quase sempre uma rigidez mal resolvida, a produção de uma grandiosidade meio *naïf*, fiel talvez ao espírito acanhado da monarquia brasileira, mas muito limitada enquanto pintura. A tradição do óleo impunha um respeito que Debret considerava até certo ponto, relutando em fazê-lo adquirir a elegância e desenvoltura da tradição. Em suas pequenas dimensões, as aquarelas evitavam qualquer manifestação de grandiloquência e assim facilitavam uma representação mais eficaz da vida das ruas, com sua informalidade em tudo avessa às pompas e poses da academia. Com sua fatura mais rala, conferiam às figuras uma certa inconsistência, um ar de transitoriedade que contribuía para revelar a natureza daquelas situações, com sua precariedade e pobreza.

Além disso, a aquarela e a litografia se prestavam a uma execução incomparavelmente mais rápida do que a pintura a óleo. E a agilidade do traço, a liberdade no toque favoreciam uma impressão de *vivacidade* decisiva na aparência geral dos desenhos e gravuras de Debret (reproduções 43 a 57). De fato, quando folheamos sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* esse efeito de variedade, de colorido e, até mesmo, de uma certa alegria sobressai, ainda que as pranchas mostrem atividades fatigantes e mesmo castigos cruéis. Nas suas cenas urbanas — que, como

43. Jean Baptiste Debret.
Um funcionário a passeio com sua família
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel, 15,3 x 22 cm.

44. Jean Baptiste Debret.
Uma senhora brasileira em seu lar
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel, 15,9 x 22 cm.





45. Jean Baptiste Debret.
Os refrescos do largo do Paço
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
15,3 x 21,3 cm.

irei apontando, são de longe as mais significativas de sua obra —, o Rio de Janeiro adquiria uma feição variada, longe do ramerrão provinciano ou das extenuantes rotinas de trabalho.

Quem percorresse essas ilustrações distraidamente, desconhecendo as particularidades da sociedade brasileira, provavelmente deixaria de notar, numa primeira vista, o peso do escravismo. Sem dúvida, várias figuras logo o fariam lembrar em que sistema estávamos. As correntes, as máscaras de metal, os colares de ferro e as cenas de punição rapidamente o trariam de volta à realidade do cativo. Mas aquela impressão de movimento e vivacidade tinha sua cota de verdade. A convivência entre trabalho servil e um certo desembaraço no trato marcava a cidade do Rio de Janeiro. A conquista dos fregueses, a combinação de negócio e sedução (reproduções 45, 49, 55 e 56) levavam repetidamente a uma suspensão momentânea do caráter compulsório do trabalho,



46. Jean Baptiste Debret.
Visita a uma fazenda
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
14,6 x 21,3 cm.

tingindo-o de denguiçue. A necessidade de obter uma soma ao final do dia — cuja falta era paga com pancada — forçava homens e mulheres a um comportamento dúbio, mescla de espontaneidade e cálculo. A perspectiva do castigo, unida a uma atividade com forte apelo pessoal — a venda de quitutes, refrescos e frutas, a oferta de serviços em que simpatia e aparência individual desempenhavam o seu papel —, conduzia os escravos a atitudes forçosamente capciosas. Trajadas vistosamente, as mulheres revelam uma graça difícil de imaginar num escravo do eito. Os pés descalços ajudam a lembrar sua real condição. Mas também têm lá o seu encanto, bem plantados que estão no solo, num contato rude e vigoroso com a terra. A beleza dos arranjos dos cestos também fala de um capricho pouco condizente com um trabalho servil. Aqui, a gratuidade dos comportamentos zelosos reforça ainda mais essa aparência faceira que perpassa os desenhos urbanos de Debret.



47. Jean Baptiste Debret.
Cena de carnaval
 (em *Viagem*, 1834-39).
 Litografia sobre papel,
 18 x 22,3 cm.

Por outro lado, várias dessas personagens de Debret têm um ar distante (reproduções 49, 54 e 56), de quem se mantém um tanto apartado das circunstâncias. No vendedor de flores (reprodução 49), a elegância do gesto talvez justificasse a opinião de historiadores que, como Jeanine Potelet, criticaram Debret por criar uma “[...] imagem sem inquietude nem pesar de negros que compartilham a plenitude serena das figuras antigas”⁵⁸. Não me parece falso, no entanto, identificar no gesto estudado uma resposta ao excesso de proximidade decorrente dessas atividades meio promíscuas, em que a necessidade do escravo dava ocasião ao exercício da arrogância dos brancos. Um pouco como o garçom de Sartre, que para manter a liberdade comporta-se como autômato. Algumas poucas vezes, Debret idealiza intencionalmente os



48. Jean Baptiste Debret.
*Negociante de tabaco
em sua loja*
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
17,9 x 22,1 cm.

escravos (reproduções 58 e 59). Ele mesmo diz que “o artista e o antiquário reconhecerão no conjunto desse ingênuo carregador de cesto o tipo imperecível das esculturas gregas e egípcias”⁵⁹, afirmando algo semelhante acerca do vendedor de palmito⁶⁰. São no entanto exceções: uma tentativa de dignificação — parecida com o que o holandês Albert Eckhout (c. 1610-c. 1665) fez com nossos indígenas e escravos no século XVII —, mais do que uma concepção generalizada.

Mas é a vendedora de caju (reprodução 56) quem melhor personifica esse alheamento tristonho, essa falta de adesão a uma existência servil, que conduzia tantos negros ao suicídio, na esperança de que sua alma regressasse à terra de onde foram arrancados. Indiferente às negociações das outras duas mulheres, recolhi-



49. Jean Baptiste Debret.
Vendedor de flores à porta de uma loja (em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel, 17,4 x 23 cm.



50. Jean Baptiste Debret.

*Oficial da corte chegando ao
palácio, 1822.*

Aquarela sobre papel, 19 x 23,3 cm.

Museu da Chácara do Céu,

Rio de Janeiro.

(Desenho não utilizado na *Viagem*.)



51. Jean Baptiste Debret.

As Vênus negras do

Rio de Janeiro, s/d.

Aquarela sobre papel, 16,8 x 22,3 cm.

Museu da Chácara do Céu,

Rio de Janeiro.

(Desenho não utilizado na *Viagem*.)

da a suas divagações, ela tem seu isolamento reforçado pelo amplo espaço que se abre ao fundo. A atmosfera límpida acentua os seus contornos. À direita, a rigidez do marco de pedra enche de vida, por contraste, esse abandono meio metafísico, meio mundano. O ombro nu, sensualíssimo, lhe dá uma exposição acentuada. Como seus cajus, ela também parece estar à venda, disponível como uma mercadoria qualquer. É o seu recolhimento que a afasta desse mundo de coisas negociáveis, pondo-a em contato com um plano de realidade que nos escapa. Essa convivência de pudor e sensualidade retoma num outro nível aquela tensão permanente que marca a vida dos negros de ganho. De maneira muitas vezes admirável — como ocorre nos exemplos citados —, Debret consegue dar forma às várias facetas que recobrem a vida diária



52. Jean Baptiste Debret.
Marimba. Passeio de domingo à tarde, 1826.
Aquarela sobre papel,
17,2 cm x 22,3 cm.
Museu da Chácara do Céu,
Rio de Janeiro.
(Desenho não utilizado na *Viagem*.)

dessa enorme camada da população, ora acentuando o lado mais expansivo das relações, ora sublinhando um recolhimento doído que torna os escravos participantes mecânicos de um jogo pesado.

Entre esses dois sentimentos — entre o alheamento e a insinuação — talvez se possa encontrar uma explicação razoável para a pecha de indolência, recorrentemente assacada contra os negros. Por escrito, o próprio Debret ataca asperamente isso que via como uma característica dos escravos: “O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição [...]”⁶¹. Numa passagem menos dura diz que “[...] os negros não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e demais indolentes para se preocupar com ele”⁶². As quitadeiras da reprodução 55 de



53. Jean Baptiste Debret.
O velho orfeu africano Oricongo, 1826.
 Aquarela sobre papel,
 15,5 x 21,2 cm.
 Museu da Chácara
 do Céu, Rio de Janeiro.
 (Desenho não utilizado na *Viagem.*)
 (ver prancha 1, p.145)



54. Jean Baptiste Debret.
*Vendedora de folhas
 de bananeira, 1828.*
 Aquarela sobre papel, 17,4 x 21 cm.
 Museu da Chácara do Céu,
 Rio de Janeiro.
 (Desenho não utilizado na *Viagem.*)
 (ver prancha 2, p.146)

fato se comprazem na modorra dos dias quentes. O torpor do corpo cansado reverte em gozo o que era apenas fadiga. A manelôncia traduz um ritmo adquirido nas necessidades do batente: a languidez sedutora e um desdém defensivo. Para quem não tinha mesmo futuro, essa conquista preguiçosa do presente tinha um valor incalculável. E o traço de Debret apreende com rigor esses momentos de contemplação, suspensos entre o cansaço e o ligeiro prazer do repouso.

Nesse movimentado painel de ambigüidades, algumas litografias e aquarelas realçam com humor os estranhos vínculos criados pela servidão (reproduções 43, 44, 46, 50 e 51). O funcionário que desfila suas posses humanas (reprodução 43), o oficial garboso que encarrega uma escrava do transporte de suas armas (reprodução 50), o homem bem posto que compra os favores de uma prostituta negra (reprodução 51) manifestam a dependência que a escravidão cria também nos senhores. Sem dúvida, os negros que fecham o cortejo do burocrata sentem a humilhação de serem a sombra de seus donos, sempre à mão para qualquer necessidade. No entanto, a sua simples presença anula muito da suficiência que enche o peito do proprietário orgulhoso. E que um soldado confie a uma mulher a guarda de suas armas — por mais simbólicas que sejam — demonstra a inutilidade de suas funções, mero cargo aparatoso, sem a menor efetividade. Mas é o velho lúbrico quem melhor traz à tona os limites do domínio senhorial. Encenando uma conquista, deve na verdade pagar por aquilo que gostaria de imaginar pura espontaneidade.

Por seu turno, os negros muitas vezes parecem encontrar entre si momentos da mais sincera alegria (reproduções 47, 52 e 53). Livres por um breve tempo dos trabalhos obrigatórios, eles acham nessas atividades não-produtivas um instante de realização. As festas, danças e músicas são as poucas ocasiões em que eles podem sentir o próprio corpo de maneira prazerosa, e Debret consegue apreender esses ritmos que tomam conta dos escravos,



55. Jean Baptiste Debret.
Quitandeiras de diversas qualidades, 1826.
Aquarela sobre papel, 14,7 x 22 cm.
Museu da Chácara do Céu,
Rio de Janeiro.
(Desenho não utilizado na *Viagem*.)
(ver prancha 3, p.147)



56. Jean Baptiste Debret.
Negra tatuada vendendo caju, 1827.
Aquarela sobre papel,
15,5 x 21 cm.
Museu da Chácara do Céu,
Rio de Janeiro.
(Desenho não utilizado na *Viagem*.)
(ver prancha 4, p.148)

transmitindo graça e plasticidade a seus corpos. Os grupos formados nessas situações divergem em tudo das turmas de trabalho, que devem concatenar com rigor seus esforços — muitas vezes também por meio de cantos —, no intuito de executar suas tarefas. Soltos e despreocupados, eles se deixam levar por um movimento que não lhes é imposto de fora. Surge daí uma identidade secreta entre eles, um vínculo fugaz que lhes devolve a liberdade e a pátria, talvez os únicos momentos em que a atividade coletiva não é sinônimo de exploração e fadiga.

Com freqüência, seus desenhos mostram cenas de trabalho pouco extenuantes. Carregadores, calceteiros, serradores e trabalhadores das moendas realizam, é verdade, um esforço desumano. Poucos conseguem ultrapassar dez anos na lida. Mas são minoria, em meio à multidão de vendedores de quitutes, frutas, aves, e toda sorte de alimentos. Os negros acorrentados (reprodução 48) são trabalhadores forçados encarregados de levar água diariamente para as fortalezas da cidade. Debret os retrata num momento de descanso. As expressões dos rostos demonstram irritação com a tarefa — trabalho de negros punidos por tentativa de fuga, roubo etc. —, mas nem por isso deixam de estar ladeados por figuras mais serenas. O soldado que conversa calmamente com uma escrava vendedora de legumes e o dono da tabacaria tornam o quadro menos carregado. Sem dúvida, surge daí uma placidez excessiva, embora a concessão ao vício — a pausa para os escravos comprarem fumo — fale também um pouco em favor da relativa calma do desenho.

Indiscutivelmente, muito da vivacidade e variedade presentes nesses desenhos de Debret decorre de sua preocupação documental. A todo instante, o artista procura encontrar cenas típicas das atividades e dos costumes do Rio de Janeiro, na tentativa de compor um painel razoavelmente completo da cidade. No entanto, essa intenção não conduz o conjunto das aquarelas a uma uniformidade das personagens nem a uma universalidade totalizante.

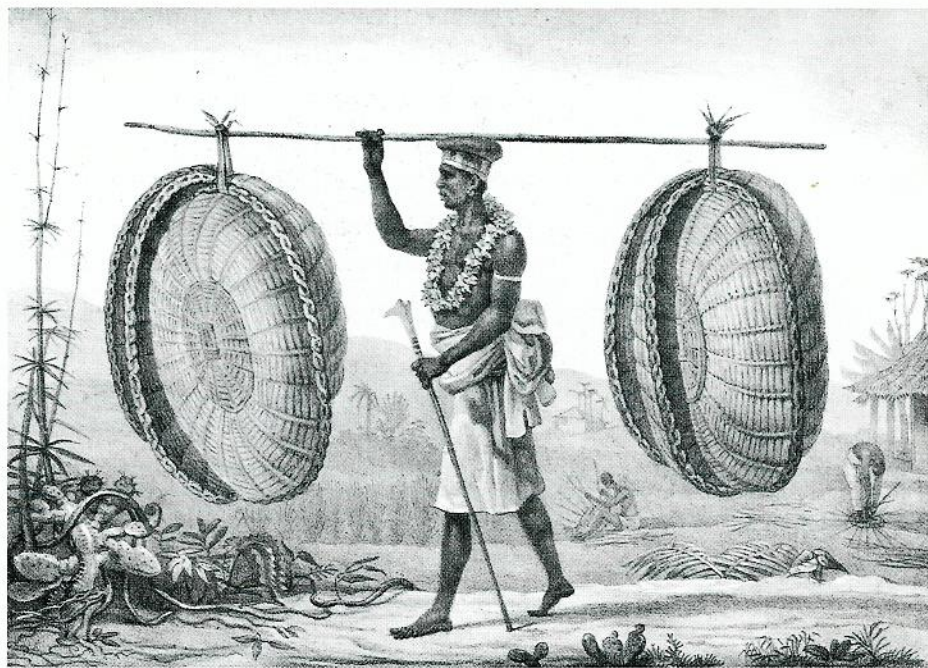


57. Jean Baptiste Debret.
Vendedora de pão-de-ló, 1826.
 Aquarela sobre papel, 16 x 20,8 cm.
 Museu da Chácara do Céu,
 Rio de Janeiro.
 (Desenho não incluído na *Viagem*.)
 (ver prancha 5, p. 149)

58. Jean Baptiste Debret.
Vendedor de cestos
 (em *Viagem*, 1834-39).
 Litografia sobre papel, 21,2 x 21,1 cm.

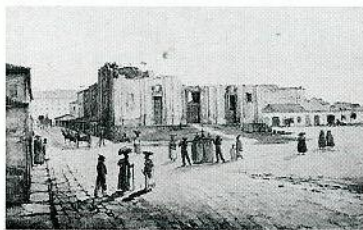
59. Jean Baptiste Debret.
Vendedores de samburás
e de palmitos
 (em *Viagem*, 1834-39).
 Litografia sobre papel, 21,2 x 32,3 cm.

Difícilmente encontramos figuras semelhantes nos diferentes desenhos. Elas são anônimas, têm pouca ou nenhuma importância, mas nem por isso Debret as rebaixa a uma homogeneidade niveladora. Por vezes, os desenhos deixam uma impressão meio cenográfica, como se pessoas e ambiente fossem dispostos de maneira a possibilitar uma caracterização geral de certas situações da cidade do Rio de Janeiro. Esse aspecto existe, sem dúvida. Mas não sem ambigüidades. Afinal, as cenas podem ser vistas como pano de fundo, como plano secundário para ações mais particulares e autônomas. No entanto, não parece ser fácil sobrepor, com um mínimo de verossimilhança, qualquer outro acontecimento a essas cenas. Elas devem guardar um estatuto semelhante ao de suas personagens: preencher os quadros sem contudo chegar ao ponto de ordená-los com força, deixando sempre essa sensação de uma falta constante.



Em quase todas as cenas urbanas, as pessoas são representadas bem de perto, ocupando com destaque o primeiro plano dos desenhos. Podemos observar com clareza suas feições, a constituição de seus corpos, as roupas, as mercadorias que trazem à cabeça ou nos ombros, e sobretudo os trabalhos que realizam. A ênfase naquilo que ocorre — e não no ambiente em que elas ocorrem — faz com que os indivíduos se destaquem um pouco de seu meio. Na alegria ou na tristeza, nas festas ou nos trabalhos, são os gestos humanos que atraem a atenção, tornando praticamente impossível falar numa relação de continuidade com o meio. Mas Debret articula indivíduos e ambiente de uma maneira particular, reveladora de sua situação na cidade — ações que não determinam seu espaço, gestos que não encontram desdobramentos.

E basta comparar seus desenhos com os de Thomas Ender (reproduções 60, 61 e 62) e Henry Chamberlain (1796-1844) (reproduções 63, 64 e 65) para termos uma idéia do sentido dessas escolhas estéticas de Debret. O artista austríaco Thomas Ender vem ao Brasil como desenhista da expedição de ciências naturais — composta por Mikan, Pohl, Natterer, Buchberger, Schott, Spix e Martius — que acompanha a arquiduquesa Leopoldina, esposa de d. Pedro, e permanece quase um ano no país, entre julho de 1817 e junho de 1818. Dos mais de seiscentos desenhos e esboços realizados no Brasil⁶³, vários retratam cenas urbanas. Neles aparecem dezenas de negros de ganho, envolvidos em atividades semelhantes àquelas desenhadas por Debret. No entanto, o ponto de vista recuado de Thomas Ender — um paisagista por excelência — transforma-os em simples elementos de um plano maior. Pequeninos, às vezes mal podendo ser identificados, os escravos contribuem para a graça das vistas, pontuando-as e interrompendo a monotonia dos espaços. Contudo, mal se diferenciam dos demais elementos — chafarizes, barris, muros e carroças — que entram na composição das cenas. A desolação que permeia esses



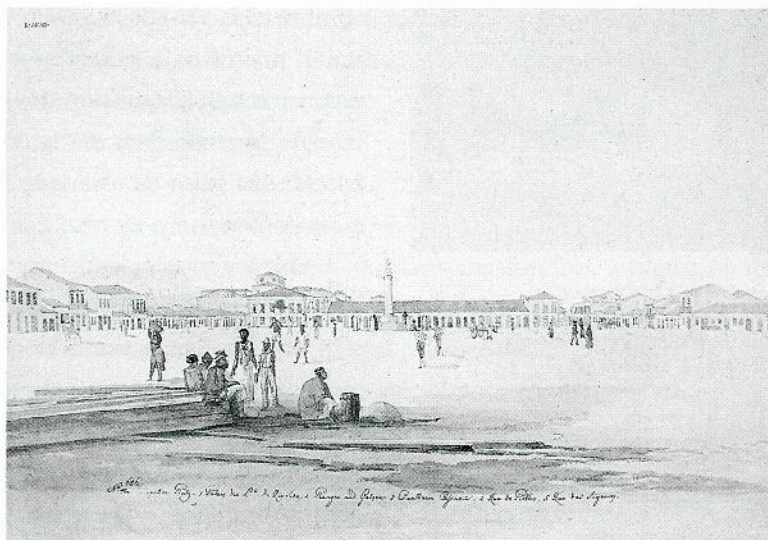
60. Thomas Ender.
Ruínas da obra inacabada da Sé.
Aquarela sobre papel.
Biblioteca da Academia de Artes
Figurativas, Viena.
(ver prancha 6, p. 150)

61. Thomas Ender.

Praça do Teatro.

Aquarela sobre papel,
37,6 x 52,2 cm.

Biblioteca da Academia de Artes
Figurativas, Viena.



62. Thomas Ender.

Chafariz do largo de Moura.

Aquarela sobre papel,
19,3 x 28,6 cm.

Biblioteca da Academia de Artes
Figurativas, Viena.



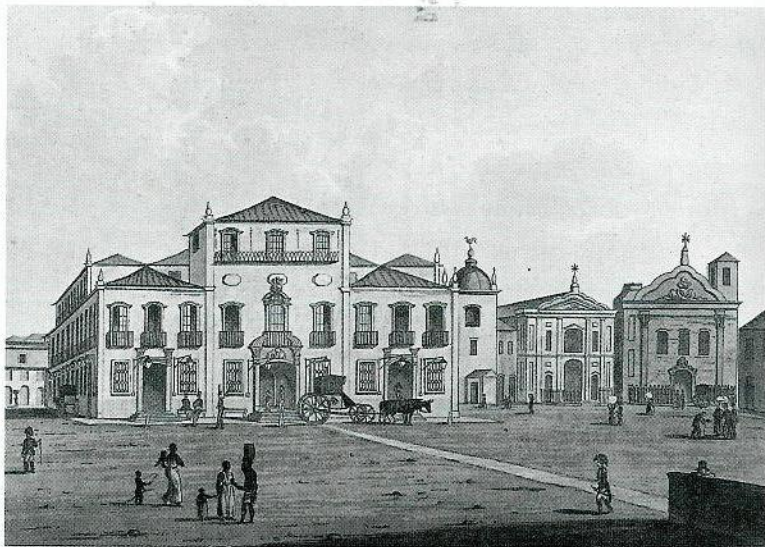


63. Henry Chamberlain.
Lagoa de Freitas
 (em *Views and costumes of*
Rio de Janeiro, 1822).
 Litografia sobre papel,
 19,3 x 27 cm.
 (ver prancha 7, p. 151)

amplos espaços abertos — uma espécie de espaço de paisagem sem o frescor da vegetação — ecoa em tudo, fragilizando pessoas e construções, o que sem dúvida diz respeito à cidade do Rio de Janeiro de então. Mas, ao igualar todas as coisas nesse abandono, falseia uma parte da realidade, colocando num mesmo pé relações muito diversas.

Já o tenente inglês Henry Chamberlain — pintor amador que veio ao Brasil em 1819, em missão militar, aqui permanecendo até 1820 —, talvez mais por falta de traquejo, tem dificuldade em unir pessoas e paisagens. Suas figuras, quase sempre tiradas dos desenhos de Guillobel, tão pequenas quanto as de Thomas Ender, se plantam desajeitadamente nos cenários. O aspecto tosco de seus corpos lhes dá uma presença dúbia, que faz justiça ao estatuto dos escravos de ganho. No entanto, a ausência de integração entre elas e o meio resulta num aspecto meio mecânico, de justaposição, que supõe uma exacerbada exterioridade entre ambos. No fim, tanto Ender quanto Chamberlain falham na tentativa de estabelecer um vínculo plausível entre homens e ambiente.

64. Henry Chamberlain.
O palácio
 (em *Views and costumes of*
Rio de Janeiro, 1822).
 Litografia sobre papel,
 19,6 x 27,3 cm.

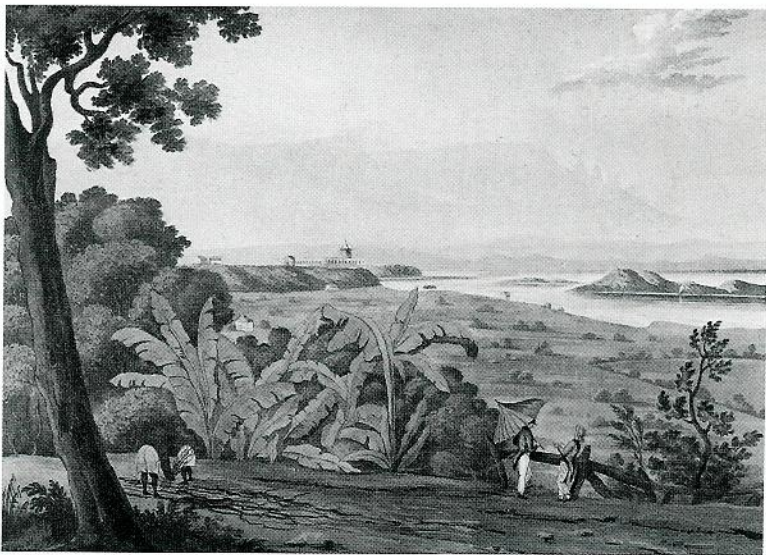


Submetidas a um espaço desmesurado, as personagens se dissolvem nele ou o rejeitam, sem que surja uma possibilidade de *articulação* e convivência.]

[Nos desenhos de Debret é a disposição das figuras ou sua ação que dá a medida do espaço. Assim, cria-se uma proporcionalidade de outra ordem, na qual existe relação entre ambos, mas sem que a presença marcada dos homens conduza à produção de uma espacialidade grandiosa ou a estruturas fortes. Vistas de perto, mas mantendo esse vínculo discreto com o espaço, as personagens de Debret solicitam uma observação pausada, que não pressupõe uma dinâmica espacial marcada, a unificar estreita e rapidamente o quadro.]

A cada desenho, identificamos a cena, reconhecemos as personagens, notamos suas expressões e características. A parcialidade intencional das pranchas — ou seja, o compromisso com o documental — nos conduz de um trabalho a outro, na esperança de que a série proporcione uma unidade final. Mas não. O resultado do percurso guarda a lembrança das partes, dessas cenas de

65. Henry Chamberlain.
O lazareto
(em *Views and costumes of Rio de Janeiro*, 1822).
Litografia sobre papel,
19,7 x 26,8 cm.



esquina que não nos fazem vislumbrar o todo, sempre à espera da próxima seqüência. Mesmo porque existem esquinas, becos, travessas — particularidades que não comportam toda a cidade, ou que configuram uma cidade mirrada, onde faltam lugares ou monumentos que a sintetizem. A atenção ao particular — que somente *essa* relação entre as figuras e o espaço possibilita — torna plausível a beleza de tantas escravas, já que elas recusam o estatuto de símbolo de toda uma camada social. Nesse conjunto faz sentido o porte majestoso de vários escravos, bem como detalhes menores — canelas enfaixadas para proteger das correntes, talismãs africanos, a tentativa desajeitada de imitar costumes e vestimentas dos brancos. A série, o descompromisso com situações emblemáticas, livra o detalhe do particularismo. E, de fato, Debret raramente se aproxima do pitoresco — que no título do seu livro diz mais respeito àquilo que entendemos hoje por “pictórico”. São poucos os contrastes charmosos — uma ruína coberta por vegetação, como tornou-se comum na tradição propriamente pitoresca — ou a ênfase em minúcias que dêem encanto às formas determinantes. Contudo, a incompletude das cenas e essa atenção ao particular também falam da impossibilidade de os negros adquirirem força e poder de determinação na cidade. Como numa aquarela qualquer de Debret, eles estão fadados ao isolamento — estão condenados a ser cesteiros, carregadores ou carvoeiros, sem a chance de alcançarem um grau de generalidade que lhes dê um estatuto político de cidadania.

O ponto de vista aproximado, a relação solta das figuras com o espaço, a atenção às particularidades e o aspecto fragmentário de cada cena novamente reúnem — talvez de maneira exemplar — as ambigüidades que permeiam todas as aquarelas de Debret. Vivacidade, movimento e colorido convivem ininterruptamente com alheamento, precariedade e rigidez. A aparência de animação e variedade que envolve a vida dos negros de ganho é contrabalançada constantemente por uma impossibilidade de assimilação

que traz à lembrança sua posição na estrutura social. A presença vistosa nas ruas tem lá a sua verdade, e o pavor do trabalho nas fazendas é a confirmação subjetiva disso. A proximidade entre senhores e servos certamente marcou a vida nacional, e a obra de Gilberto Freyre — embora lidando com uma realidade diferente — tira sua força daí. A gravura *Família pobre em sua casa* (reprodução 66) destaca o momento em que *economicamente* cessam, na prática, as diferenças entre brancos e negros, embora publicamente ainda seja a escrava que mantenha a casa. No entanto, permanece o vínculo de servidão e a impossibilidade de os escravos de fato determinarem a dinâmica da sociedade.

66. Jean Baptiste Debret.
Família pobre em sua casa
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
15,8 x 21,4 cm.





67. Jean Baptiste Debret.
Desembarque de telhas, 1828.
Aquarela sobre papel, 14 x 21,1cm.
Museu da Chácara do Céu,
Rio de Janeiro.
(ver prancha 8, p.152)

Em vários de seus desenhos, Debret revela de maneira ainda mais profunda — porque formalmente mais complexa e com uma força estrutural maior — esse descompasso que atravessa a vida no Rio de Janeiro. O *Desembarque de telhas* (reprodução 67) é por certo uma das melhores aquarelas de Debret, curiosamente muito mal aproveitada na passagem para a litografia. Totalmente assimétrica, ela consegue deslocar a atenção para o lado menos amplo do desenho, para o escravo que está prestes a vencer a subida carregado de telhas. Em contraste com a atmosfera límpida da parte direita, o negro de seu corpo sobressai fortemente. No entanto, poucas vezes o espaço de Debret teve tanta preponderância sobre a figura. Ensombrecido pelas telhas, seu peito perde parte dos detalhes e aparece como uma massa escura, meio informe. Mesmo projetado contra um céu cristalino, ele não adquire um contorno preciso. A extensão negra — adensada por uma musculatura que apenas vislumbramos — impede que o olhar se detenha em suas margens e acentue o recorte do corpo. O espessamento da massa proporcionado pelos matizes de negro ecoa no perfil de seu tórax, que aparece de maneira muito mais irregular do que realmente é.

Toda a transparência do lado direito do desenho parece encontrar uma correspondência nesse negro *construído*, produto de uma sobreposição de tons escuros. Por não ser uma mancha chapada de preto, o tronco do escravo surge aos poucos. Aí, o corpo se afasta completamente do volume neoclássico, forma única que determina e ordena o espaço. Afinal, onde encontrar um termo comum entre o escravo de Debret e a bela negra (reprodução 68) de Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), plácida como uma deusa, e delineada com a mesma elegância com que Girodet (1767-1824) retratou o deputado negro J.B. Belley? Embora desloque a percepção para o seu lado, ele aceita os efeitos de sua constituição irregular, sem se converter em pura forma. Não são somente as telhas que pesam sobre o escravo. Toda a atmosfera — mesmo leve e translúcida — o ameaça. Essa combinação de

68. Marie-Guillemine Benoist.
Retrato de uma negra.
Óleo sobre tela,
81 x 65 cm.
Louvre, Paris.



evidência e fragilidade recoloca, num nível formal mais sofisticado, as tensões que apontamos até agora. De algum modo, Debret criou uma forma em que o desencontro entre a presença ostensiva dos corpos e sua precariedade é decisivo.

Embora o carregador de telhas exponha esse descompasso de maneira cabal, vários outros trabalhos de Debret incorporam essa

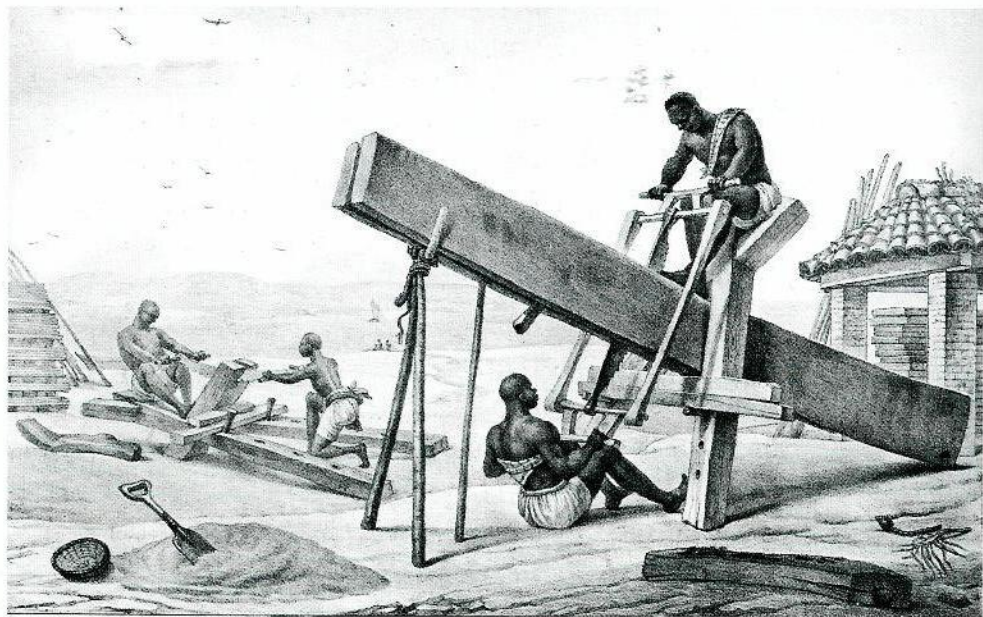


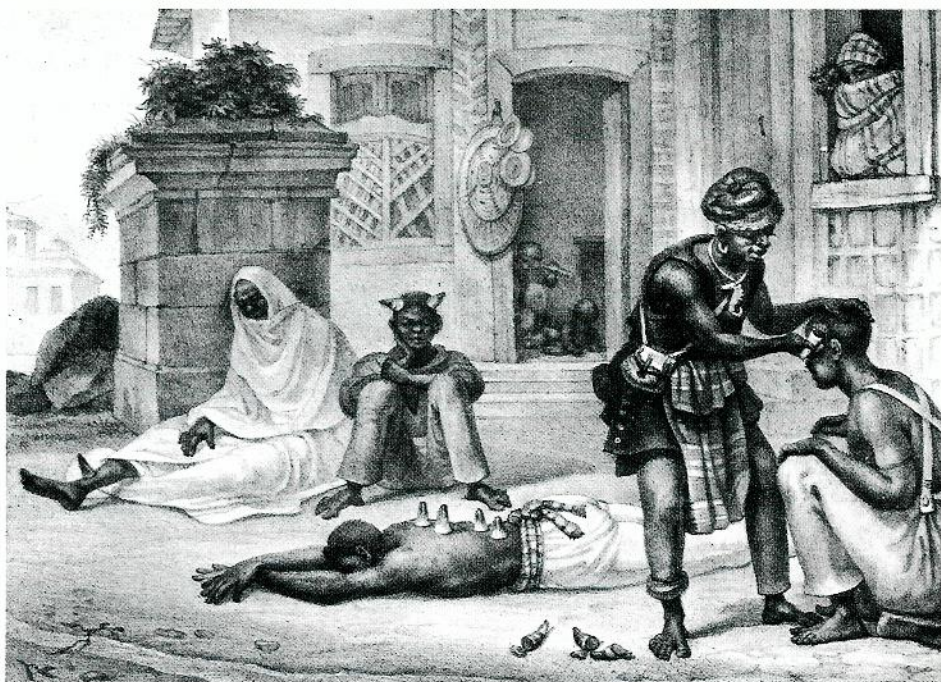
69. Jean Baptiste Debret.
Comboio de café rumo à cidade, 1826.
 Aquarela sobre papel,
 15,9 x 21,8 cm.
 Museu da Chácara do Céu,
 Rio de Janeiro.
 (Desenho não incluído na *Viagem*.)
 (ver prancha 9, p.153)

70. Jean Baptiste Debret.
Negros serradores de tábuas
 (em *Viagem*, 1834-39). Litografia
 sobre papel, 19,5 x 31,4 cm.

questão (reproduções 53, 69, 70 e 71). Os homens que transportam os sacos de café (reprodução 69) — principalmente os dois primeiros — também têm um físico avantajado, que no entanto se dilui e se enfraquece pelo fato de compartilharem com o meio esse tom terra que os integra excessivamente à paisagem. As carnes do velho músico (reprodução 53) mal se convertem em corpo. As cores espaçadas da aquarela impedem uma aglutinação decidida de pele, músculos e membros, que se mostram meio lanhados e desunidos. É o esforço dos escravos serradores (reprodução 70), em vez de retesar seus músculos e definir seus contornos, produz uma indefinição dos corpos, que assumem um aspecto bambo e vulnerável.

Em um grande número de cenas (reproduções 45, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 57 e 90) os tecidos desempenham um papel semelhante ao desses contornos frágeis. Envolvidos por toda a sorte de panos, os escravos inicialmente parecem adquirir uma presença





71. Jean Baptiste Debret.
O cirurgião negro
 (em *Viagem*, 1834-39).
 Litografia sobre papel,
 14,7 x 20,4 cm.

mais marcante, que o colorido dos trajes ajuda a realçar. Os volumes aumentam, ganham o espaço das aquarelas, contrastam entre si. No entanto, o modo pelo qual Debret realiza as vestimentas introduz uma forte ambigüidade nessas massas de tecido. Sobrepostas, soltas, meio esgarçadas e rudes, as roupas dos negros não mantêm qualquer vínculo com a tradição do panejamento, quando os tecidos estabelecem simultaneamente uma relação de velamento e desvelamento dos corpos. Lugar por excelência do virtuosismo artístico, o panejamento descreve o movimento que conduz da superfície ao volume, e vice-versa, num jogo que contém a própria síntese do ilusionismo pictórico. Nas personagens brasileiras de Debret, os panos terminam por solapar a solidez dos corpos. Em lugar de sugerirem uma espécie de gênese dos volumes, eles transmitem sua falta de consistência aos corpos, que aparecem como massas frouxas. E como as cores, nas



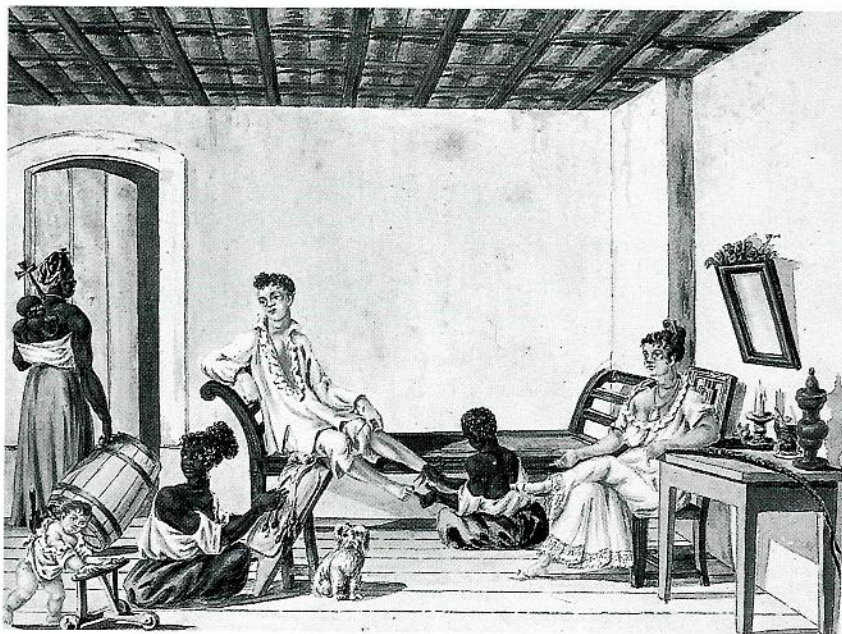
72. Joaquim Candido Guillobel.
Serpentina (título atribuído por mim), 1814.
 Aquarela sobre papel, 14 x 23,8 cm.
 Coleção particular.
 (ver prancha 10, p. 154)

aquarelas, surgem principalmente nos tecidos, também elas deixam de conter um poder de estruturação mais forte, para se limitarem a um papel decididamente secundário e decorativo. Soltas, sem uma função central, elas ajudam a intensificar a vivacidade das cenas. Por um momento descolam dos corpos, para logo depois retornarem a eles, recobrando-os e esvaziando seu conteúdo.

Na criação desses volumes indecisos, deve ter tido grande importância para Debret o trabalho do militar português Joaquim Candido Guillobel (1787-1859), desenhista, cartógrafo, topógrafo e arquiteto que chega ao Brasil em 1808. Guillobel estudou com Grandjean de Montigny na Academia de Belas-Artes — onde deve ter conhecido Debret —, e ao menos duas gravuras de Debret comprovam que conhecia os desenhos do artista português, realizados em 1814, antes portanto da chegada de Debret ao Brasil (comparar reproduções 72 e 73, e 74 e 44)⁶⁴, sem falar no



74. Joaquim Cândido Guillobel.
Cena de interior (título
atribuído por mim), 1814.
Aquarela sobre papel,
12,7 x 16,9 cm.
Coleção particular.



interesse de Guillobel em torno dos negros de ganho, que também passa para Debret.

Nas figurinhas de Guillobel — espécie de cartões-postais da época⁶⁵, e que foram observadas com proveito por Thomas Ender, Chamberlain e Maria Graham —, o traço meio primitivo, não-acadêmico, faz com que o corpo dos escravos adquira um aspecto desconjuntado, nada harmônico (reproduções 75, 76, 77 e 78). A “dificuldade” em reunir as partes do corpo realça, na própria estrutura corporal, o esforço realizado pelos negros. Os volumes imperfeitos, as articulações mal ajambradas acentuam o desgaste e o esgotamento de corpos que não conseguem alcançar o estatuto de verdadeiros sólidos. O contraste entre a vivacidade e definição das coisas que os escravos carregam sobre a cabeça e o aspecto tortuoso e opaco de seus corpos dá bem a medida do seu fado. O frescor da cesta de abacaxis, tão decorativos em sua disposição, degrada ainda mais a negra que a carrega na cabeça. E

73. Jean Baptiste Debret.
*Transporte de uma criança
branca para ser batizada*
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel, 13,9 x 22 cm.

75. Joaquim Candido Guillobel.
Negra vendedora de abacaxis
(título atribuído por mim), 1814.
Aquarela sobre papel,
13,9 x 11,5 cm.
Coleção particular.
(ver prancha 11, p.154)

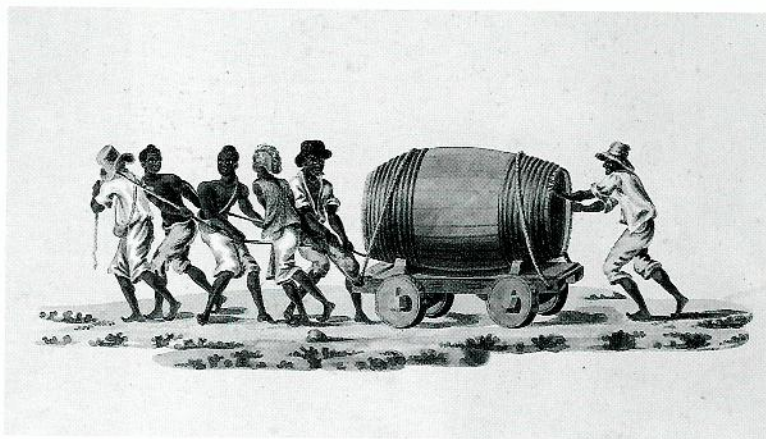


76. Joaquim Candido Guillobel.
Negro com pipa
(título atribuído por mim), 1814.
Aquarela sobre papel,
13,9 x 11,5 cm.
Coleção particular.
(ver prancha 12, p.154)

77. Joaquim Candido Guillobel.
Negra carregando cartola, espelho e outros objetos na cabeça (título atribuído por mim), 1814.
Aquarela sobre papel,
13,9 x 11,5 cm.
Coleção particular.

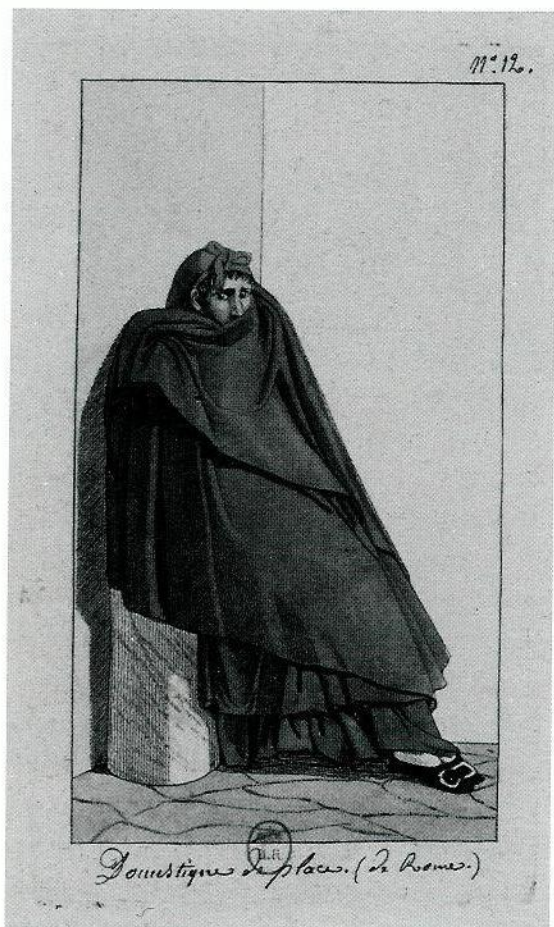


78. Joaquim Candido Guillobel.
Negros puxando tonel (título
atribuído por mim), 1814.
Aquarela sobre papel,
13,9 x 23,8 cm.
Coleção particular.



Debret sem dúvida soube tirar partido dos achados de Guillobel, tornando esses corpos dúbios um elemento central de sua obra.

Antes de sua vinda ao Brasil, em 1807 Debret recebe uma bolsa de estudos para a Itália. Nos dois anos que fica em Roma — então pela segunda vez, depois da estada com David, no começo de sua carreira —, Debret desenha uma série de personagens italianas, vestidas com seus trajes típicos, algumas realizando pequenas tarefas. Ao retornar a Paris, em 1809, o artista publica o álbum *Trajes italianos*, gravado por L.M. Petit, com 33 ilustrações (reproduções 79, 80, 81 e 82). A semelhança desse álbum com as aquarelas brasileiras de Debret — no que diz respeito aos temas — permite não só ressaltar as diferenças entre ambos, como também aprofundar a caracterização da obra carioca do artista francês. Há em *Trajes italianos* igualmente uma preocupação documental. Contudo, me parece claro que aqui a possibilidade do *típico* é bem maior. E isso não apenas porque haveria na Itália características regionais e profissionais mais definidas, propiciando representações de cunho generalizante. As próprias personagens, tal como são formalizadas por Debret, têm um talhe capaz de suportar aquela generalização inerente ao que é típico. A fiandeira (reprodução 80), em sua pose clássica, remete a formas universais



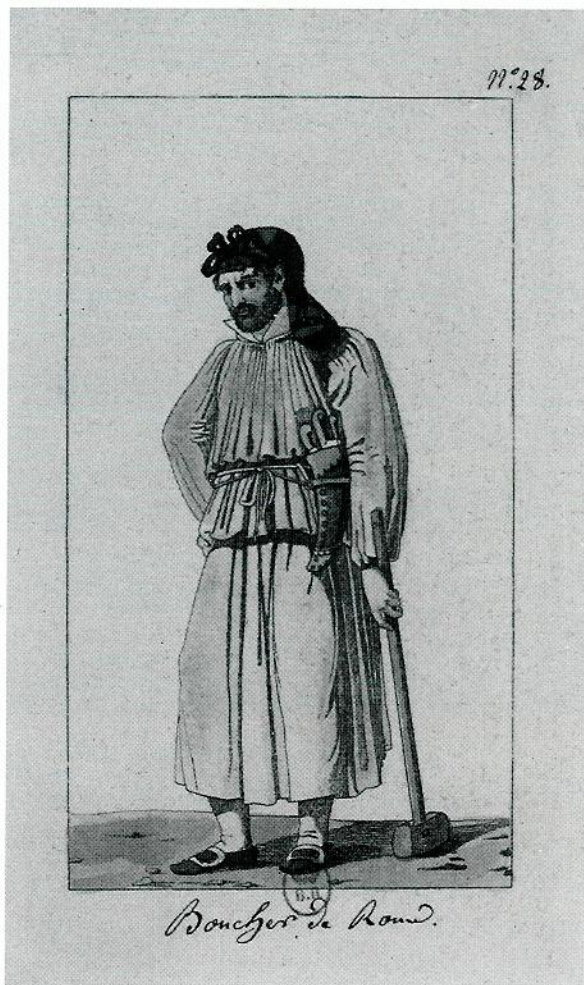
79. Jean Baptiste Debret.
Empregado avulso (de Roma)
 (em *Costumes italiens*, 1809).
 Gravura sobre papel, 17 x 10 cm.



80. Jean Baptiste Debret.
Mulher do Trastevere, em Roma (em
Costumes italiens, 1809).
 Gravura sobre papel, 17 x 10 cm.



81. Jean Baptiste Debret.
Carregador de Roma
 (em *Costumes italiens*, 1809).
 Gravura sobre papel, 17 x 10 cm.
 (ver prancha 13, p.155)

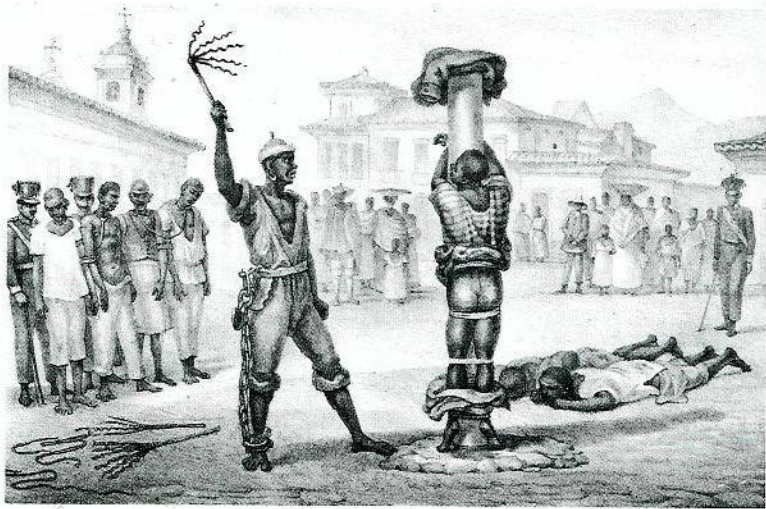


82. Jean Baptiste Debret.
Açougueiro de Roma
 (em *Costumes italiens*, 1809).
 Gravura sobre papel, 17 x 10 cm.



83. Jean Baptiste Debret.
Negro com máscara, s/d.
 Aquarela sobre papel, 17,7 x 12 cm.
 Museu da Chácara do Céu,
 Rio de Janeiro.
 (Desenho não incluído na *Viagem*).
 (ver prancha 14, p.156)

84. Jean Baptiste Debret.
Aplicação do castigo do açoite
 (em *Viagem*, 1934-39).
 Litografia sobre papel, 14,6 x
 22,5 cm.



que reduzem em muito sua feição particular, e pode assim assumir um caráter genérico. Do mesmo modo, as vestimentas do empregado e do açougueiro (reproduções 79 e 82) descendem da tradição do panejamento, o que contribui para o enobrecimento das figuras, que com isso adquirem uma condição elevada, mesmo em suas funções subalternas. E o carregador, embora ceda um pouco ao peso da mala, mantém um porte digno, proporcional às suas formas compactas. O negro com máscara (reprodução 83), desenhado no Brasil, traz o corpo mais apurado, até pela obrigação de sustentar o jarro sobre a cabeça. No entanto, o modo pelo qual Debret constitui seu corpo — por meio de um sutilíssimo jogo de tons marrons — atenua aquela verticalidade. Esse tronco impreciso, que interrompe a ascensão do olhar por introduzir um momento de indefinição da forma em pleno corpo, impede a apreensão da figura como um todo. Novamente nos vemos em face de um volume dúbio, *ostensivo e incompleto*, que por mais que carregue instrumentos altamente distintivos — como a terrível máscara de ferro, para impedi-lo de ingerir terra — não logra jamais o estatuto daquilo que é típico.



85. Jean Baptiste Debret.
Feitores castigando negros
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
14,5 x 20,3 cm.

Em alguns casos — que não são certamente os de maior significação artística — esse descompasso presente nos corpos se revela de modo mais rude, como nas cenas de violência e punição que provocaram a revolta dos pareceristas da revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (reproduções 84 e 85). Afinal, “a atitude do paciente é tal que causa horror. Pode ser que M. Debret presenciasse semelhante castigo, porque em todas as partes há senhores bárbaros; mas isso não é senão um abuso. É confessado por escritores de nota, que entre todos os senhores de escravos, os portugueses eram os mais humanos”⁶⁶. Nessas gravuras, o corpo escravo se transforma literalmente numa massa de carne que o açoite acentua como tal. Nessas circunstâncias, cessam todas as ambigüidades e o escravo aparece como propriedade absoluta de um outro homem, que detém a decisão sobre seu

destino. Uma realidade, não resta dúvida. Mas a revolta dos membros do instituto demonstra mais que uma preocupação com as aparências. Os maus-tratos eram não só um mau negócio — pois danificavam e desvalorizavam (pelo reconhecimento da insubordinação) uma propriedade — como também uma prática contra-producente.

□ A perspectiva do castigo ameaçava incessantemente os negros escravos. Nas cidades, principalmente, a legislação designava as penas conforme as infrações cometidas, tentando manter o monopólio da violência. Mas era o jogo da escravidão urbana — com sua mescla de servidão e possibilidade de compra da alforria, combinadas com a maior liberdade cotidiana — que em última análise ordenava as relações. E será esse movimento que Debret incorporará formalmente, numa atitude inédita e repleta de conseqüências.

□ Com essa ordem de preocupações, não admira que os desenhos de Debret sobre os indígenas tomem uma outra direção, oscilando entre uma clara idealização e representações grotescas, em que os índios aparecem animalizados (reproduções 86, 87, 88 e 89), mas sempre com soluções artísticas inferiores às das cenas que vimos analisando. □ Debret mal conhecia os nativos, tendo tido contato apenas com os que eram trazidos ao Rio de Janeiro, e talvez com os que cruzou em sua viagem ao Sul do país. Copiou máscaras e faces indígenas do *Atlas* de Spix e Martius; apoiou-se na *Viagem ao Brasil*, de Wied-Neuwied, para obter cabeças dos selvagens; e buscou no Museu Imperial do Rio de Janeiro material iconográfico para várias de suas pranchas⁶⁷. Documentalmente, seu trabalho “é extremamente vulnerável à crítica”⁶⁸, com pouca fidelidade aos costumes e traços étnicos dos índios. Por outro lado, o escasso peso que tinham os índios na cidade — o lugar por excelência das atenções do artista — certamente facilitava um modo de representação fantasioso, sofrendo a influência das idéias recebidas.

86. Jean Baptiste Debret.
Sinal de retirada (Coroados)
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
32,7 x 23,5 cm.



Mas havia um elemento a mais a facilitar certas idealizações. As concepções de Winckelmann sobre a arte clássica passavam também pelo elogio da existência saudável que os gregos levavam, vivendo num clima ameno e realizando exercícios que conduziam o corpo às mais belas formas: “A influência de um céu doce e puro se fazia sentir nos gregos desde cedo, mas os exercícios corporais, praticados desde tenra idade, lhes davam uma nobre forma”⁶⁹. Procurando oferecer a seus leitores uma imagem mais próxima do tipo que teria inspirado os escultores gregos, Winckelmann chega mesmo a apontar os índios como figuras físicas exemplares⁷⁰: “Observem o índio veloz que persegue a pé um cervo:



87. Jean Baptiste Debret.
*Bugres, Província de
Santa Catarina*
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
21,4 x 33,2 cm.

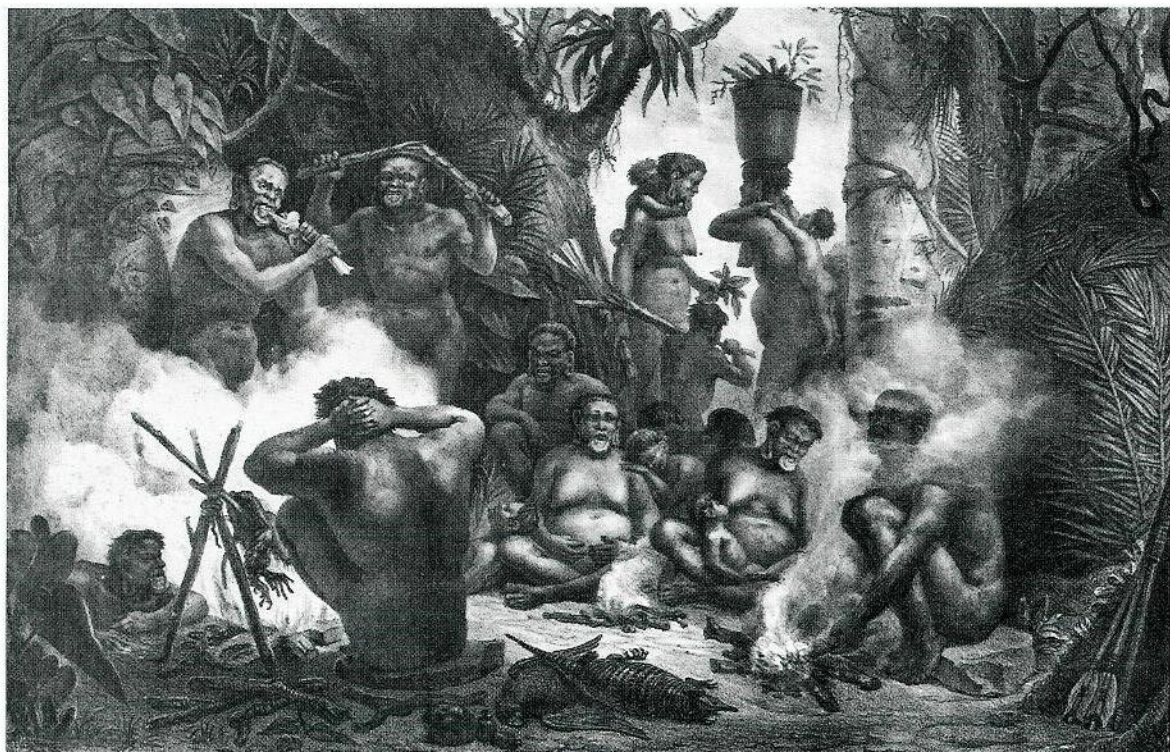
como suas forças se tornam fluidas, como seus nervos e músculos se fazem flexíveis e ágeis e quão leve se mostra toda a estrutura de seu corpo! Assim Homero nos apresentou seus heróis, e ele caracteriza seu Aquiles de preferência pela rapidez de seus pés”⁷¹. Ora, a difusão desse tipo de raciocínio, associado ao elogio dos selvagens por vários filósofos iluministas, deve ter ajudado na representação idealizada que Debret traça dos índios. Os bugres da reprodução 87 poderiam ter saído de um quadro de Poussin. E o chefe Coroado que conduz a retirada de seus bravos (reprodução 86) faria boa presença num quadro neoclássico. No entanto, também os juízos negativos sobre os selvagens determinam com força certos desenhos de Debret (reprodução 89). [No geral, fica uma impressão desencontrada, como se o artista não tivesse achado uma forma de representação adequa-



88. Jean Baptiste Debret.
*Tribo guaicuru em busca
de novas pastagens*
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
21,8 x 32,7 cm.

da, e oscilasse de um lado a outro do espectro de opiniões, tentando com isso obter uma imagem geral, em sintonia com as vozes correntes. De fato, foram as cenas urbanas, sobretudo a situação dos negros de ganho na sociedade do Rio de Janeiro, que animaram o artista. As paisagens e vistas panorâmicas surgem aqui e ali, sem que também elas tenham personalidade. A natureza não o atraía. Os matizes, as passagens sutis de tom, as escalas cromáticas variadas servirão, ao contrário, para fazer ressaltar a situação dúbia e cruel dos escravos, e não para uma representação vistosa da natureza. E serão a saída formal encontrada por Debret para obter, nas litogravuras, resultados semelhantes aos das aquarelas.)

Na maior parte das gravuras ocorre uma aproximação sufocante entre as figuras e seu ambiente. Ao contrário do negro



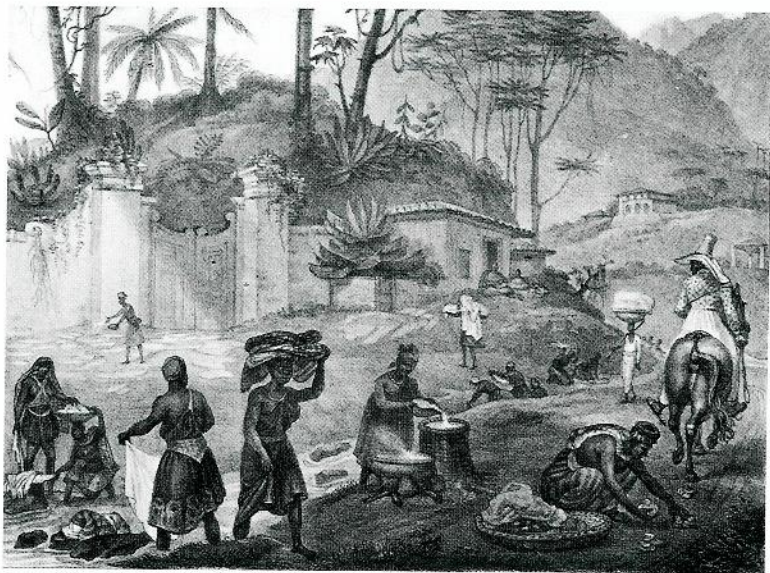
89. Jean Baptiste Debret.
Botocudos, Puris, Patachos e Machacalis
 (em *Viagem*, 1834-39).
 Litografia sobre papel,
 21,1 x 32,6 cm.

carregando telhas — e até por diferenças entre a aquarela e as gravuras —, mas com uma equivalência de significado, surgem passagens tonais (reproduções 48, 66, 71, 84, 90 e 91) que matizam a transição entre eles. Um aspecto “sujo” domina esses trabalhos. Os contornos pouco marcados permitem essa aproximação do ambiente, que acossa as figuras por todos os lados. A própria configuração dos volumes — ainda mais evidente nas aquarelas —, realizada de maneira pouco sólida, por meio de tons justapostos que não descrevem verdadeiramente um sólido, afasta a concretização de um corpo que se oponha decididamente às investidas daquele espaço ameaçador. Nas zonas de passagem entre essas duas regiões, surgem configurações indecisas, um lugar pardacento que é ao mesmo tempo possibilidade de transição e dificulda-

90. Jean Baptiste Debret.
*Negras cozinheiras, vendedoras
de angu* (em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
15,9 x 22 cm.



91. Jean Baptiste Debret.
Lavadeiras a beira-rio
(em *Viagem*, 1834-39).
Litografia sobre papel,
16,6 x 22,1 cm.



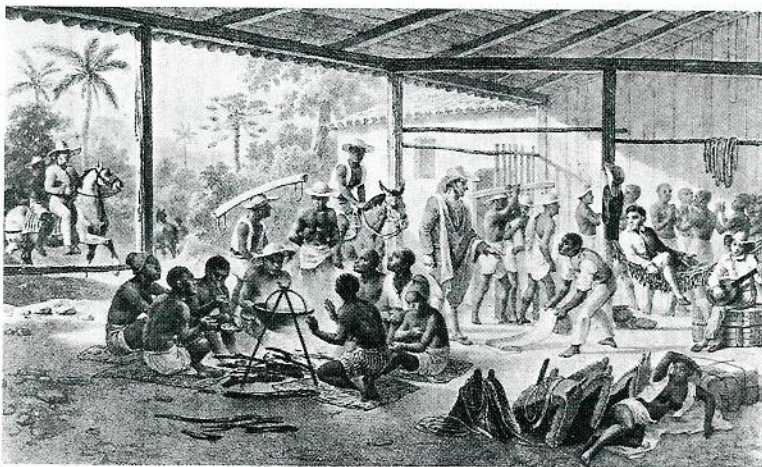
de de sustentação das formas. O termo comum — o cinza das passagens — atua permanentemente num duplo sentido: como possibilidade de transição e como pressão descaracterizadora. A vivacidade que apontávamos perde muito da sua distinção.

Também Rugendas utiliza esses matizes de cinza em seu trabalho⁷² (reproduções 92, 93 e 94), o que ajuda a dar movimento ao conjunto de suas pranchas. Em geral, o artista alemão é considerado, junto com Debret, a principal fonte iconográfica do Brasil do começo do século XIX. Tendo vindo para cá em 1822, como integrante da expedição Langsdorff, Rugendas permanece no país até maio de 1825, e tem a oportunidade de retratar vários aspectos do Brasil. Ele e Debret conheceram-se aqui e Rugendas inclusive utilizou dois desenhos de Debret em seu livro. Mas no seu trabalho o jogo com os cinza conduz a soluções totalmente diversas das de Debret. Nos dois negros (reprodução 92), ele serve para produzir



92. Johann Moritz Rugendas.
Negro e negra numa fazenda
(em *Viagem pitoresca através do Brasil*, 1835).
Litografia sobre papel, 27 x 22 cm.
Gravada por Zwinger.

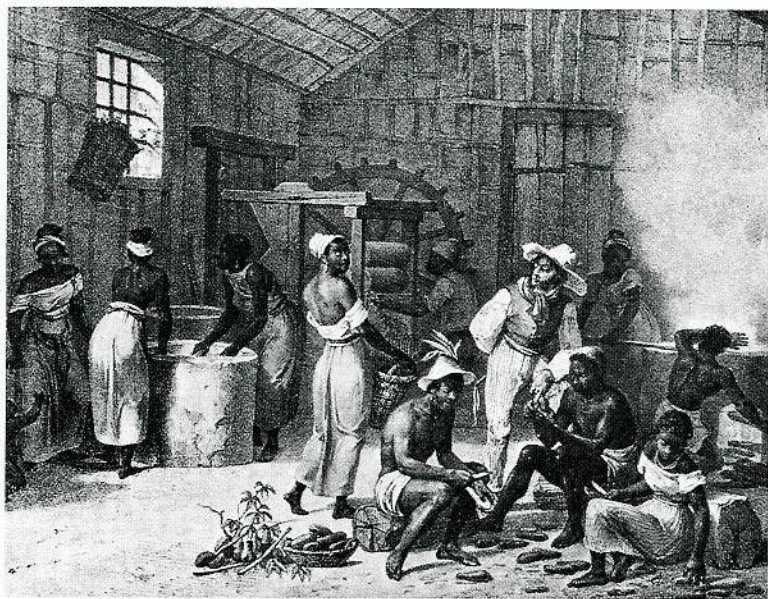
93. Johann Moritz Rugendas.
Transporte de uma leva de negros
(em *Viagem pitoresca através do*
Brasil, 1835). Litografia sobre
papel, 16,1 x 26,9 cm.
Gravada por Deroi.



um sombreado suave que realça com delicadeza o vigor dos corpos. O *sfumato* doce condiz com a postura serena dos escravos, e o conjunto adquire um ar harmônico e tranqüilo. Nas outras duas cenas (reproduções 93 e 94), o jogo de claros e escuros ajuda a dar graça e movimento às representações. A sucessão de áreas mais ou menos iluminadas confere ritmo às litografias. Os corpos não aparecem propriamente como tais e funcionam antes como anteparos onde a luz incide com maior ou menor força, produzindo uma dinâmica variada. E é a utilização graciosa e pitoresca dos cinza por Rugendas que, nesse aspecto, o diferenciará radicalmente de Debret.

Nas litografias de Debret, aquele meio cinzento irá aproximar coisas, corpos e espaço. No entanto, essa homogeneidade opaca rebaixa tudo a uma existência precária, em lugar de lhes proporcionar um igual realce. A diversidade de tons cinza, a riqueza dos matizes produzem equivalências, em lugar de multiplicar as particularidades. As lavadeiras (reprodução 91) mantêm algo daquela alegre variedade, embora se movam como espectros em meio a uma atmosfera espessa, que lhes dificulta os passos. Nesse ambiente encardido, de fato, a comunicação entre os seres se faz por uma

94. Johann Moritz Rugendas.
Preparação da raiz de mandioca
(em *Viagem pitoresca através do*
Brasil, 1835).
Litografia sobre papel,
16 x 20,5 cm.
Gravada por Deroi.



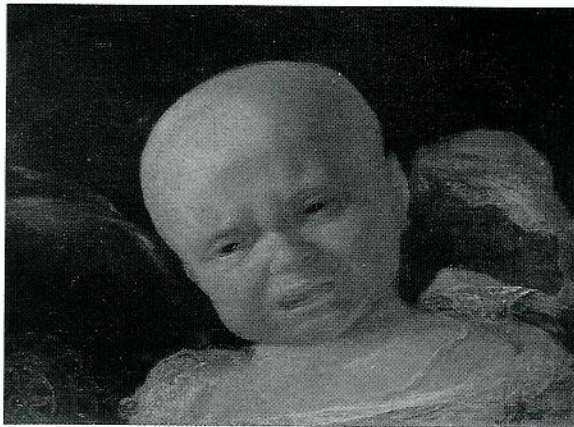
espécie de deterioração, que aos poucos vai reduzindo tudo a uma mesma substância decaída, como nos romances de Cornélio Penna.

Talvez fosse possível ver nessa compreensão da situação dos escravos uma simples atitude preconceituosa, de quem identifica na suposta indolência dos negros a causa dessa letargia pastosa que paralisa o desenvolvimento. E realmente Debret não estava livre de preconceitos raciais. Chegava mesmo a afirmar que “[...] os sábios naturalistas concordam em que o negro é uma espécie à parte da raça humana e destinada, pela sua apatia, à escravidão, mesmo em sua pátria”⁷³. Mas nos seus desenhos a dissolução dos contornos, o movimento que retira dos homens a individualidade e o poder de determinação, perpassa toda a sociedade, e também os brancos são tomados por esse recorte tosco, que os une de maneira rude e pegajosa ao meio (reproduções 43, 44, 46, 48, 49, 51, 66 e 84). Mesmo o futuro imperador Pedro II (reprodução 95), ainda um recém-nascido, parece compartilhar essa atmosfera viscosa, que dá aos indivíduos uma plasticidade deformadora. A ine-

xistência de uma trama social clara — devido sobretudo à situação extremamente exterior dos escravos — engendra essa dinâmica de poucas mediações, em que o mando e a violência, em última análise, só encontram limites numa trágica relação custo-benefício, isto é, no momento em que põem em xeque a própria possibilidade de continuidade da exploração, pela destruição daqueles que movem a economia.

Escusado dizer que essa violência marcará também os senhores e outros homens livres. Mesmo as mulheres — em geral restritas ao âmbito do lar, do improdutivo — trazem no rosto os traços dessa prática da prepotência. Como lembra Luccock, quando contrariadas as senhoras voltam “[...] seu mau humor sobre as escravas; e quando estas resistem ou descumram as ordens recebidas, tratam de dominá-las a poder de um comportamento ruidoso e arrebatado, nem sempre falto de maldades e sevícias que nem pelo fato de provirem das mãos de uma dama são menos violentas. Esses é que são os exercícios e, talvez, os mais eficazes de quantos realizem, avivando-lhes a circulação, emprestando-lhes alguns tons aos músculos e descarregando alguns humores pecantes; [...] e estampando-lhes no rosto os sinais evidentes do que lhes vai por dentro”⁷⁴. E Debret confirma a observação, ao

95. Jean Baptiste Debret.
*Retrato de d. Pedro de Alcântara,
mais tarde segundo imperador do
Brasil, 1826.*
Óleo sobre tela, 25 x 33 cm.
Palácio Itamaraty,
Rio de Janeiro.



falar da dona de fazenda (reprodução 46), em cujo “[...] simples aspecto de sua fisionomia é fácil de ver [...] que a necessidade de repreender continuamente e durante muito tempo escravos preguiçosos fixou nesse rosto a marca involuntária do mau humor; em conseqüência, o olhar tornou-se duro e inquieto; a boca aberta conserva, entretanto, durante o silêncio, um ligeiro movimento dos lábios [...]”⁷⁵.

As citações, prosaicas e penetrantes, dão uma boa medida dessa proximidade sufocante entre senhores e escravos. A promiscuidade das relações domésticas se desloca teticamente para a violência e permeia toda a sociedade. Numa de suas passagens mais agudas, Debret expõe com clareza essa combinação de proximidade e dominação: “Como um proprietário de escravos não pode, sem ir de encontro à natureza, impedir aos negros de freqüentarem as negras, tem-se por hábito, nas grandes propriedades, reservar uma negra para cada quatro homens; cabe-lhes arranjar-se para compartilharem sossegadamente o fruto dessa concessão, feita tanto para evitar os pretextos de fuga como em vista de uma procriação destinada a equilibrar os efeitos da mortalidade. Administrador previdente, o fazendeiro brasileiro sabe, como se vê, cuidar de sua fortuna, no presente, pela severidade e a disciplina, e criar recursos, no futuro, por uma certa moralidade flexível”⁷⁶. Na observação — em que se misturam cinismo, ironia e percuciência — revela-se a face terrível do jogo de familiaridade, relativa liberdade e castigo que apontávamos desde o início das análises, e que embora diga respeito, nessas últimas citações, à vida das fazendas, esclarece muito do que se passava com os escravos urbanos. Como naquele meio pardo em que tudo se aproxima ameaçadoramente — as litografias —, a ausência de distâncias que marca a vida do Rio de Janeiro mais oprime do que liberta.

A medida que a *forma* de Debret, mais que simplesmente seus temas, vai se impondo à nossa percepção, a vivacidade e

movimento das cenas perde algo de sua força. A aparência de mobilidade que igualava negros e brancos adquire um travo que reduz aquela impressão de colorido e variedade. O jogo de ambigüidades inerente à vida urbana se mantém em parte, mas marcado por uma pressão que qualifica melhor as diversas posições sociais.

De algum modo, os desenhos de Debret têm um aspecto em comum com as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida⁷⁷. Embora quase vinte anos separem as duas obras, elas lidam com o mesmo período e a partir de um ponto de vista semelhante. Para além do colorido das cenas de costume contida em ambos — que é como Astrojildo Pereira os aproxima —, há neles a acentuação dessa trama de ambigüidades que caracteriza a vida do Rio. Antonio Candido — autor da principal análise das *Memórias*, que ajudou significativamente a minha compreensão de Debret — aponta no livro de Manuel Antônio de Almeida uma dialética da ordem e da desordem, em que as personagens centrais, Leonardo pai e Leonardo filho, passam constantemente da norma à transgressão, e vice-versa. Nas idas e vindas de ambos — bem como de quase todas as demais personagens —, transita-se desembaraçadamente do casamento à mancebia, da religião oficial à feitiçaria, da família aos vínculos de favor, do trabalho aos expedientes. E isso escrito numa linguagem coloquial, sem arrebiques, assemelhada às circunstâncias narradas. Dessa dialética, surge uma “sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança das personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam cir-

culando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX⁷⁸. Embora a sociedade brasileira, no romance, seja “vista através de um de seus setores”, ele consegue dar conta de seu “ritmo geral”⁷⁹. Há nas *Memórias*, “[...] a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade, — elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais”⁸⁰.

Como as *Memórias*, os desenhos de Debret também falam desses deslizamentos que permitem aos negros de ganho aparecer como homens livres, na algazarra das ruas do Rio. As exigências de seu trabalho, paradoxalmente, os fazem agir com desenvoltura, num jogo de cálculo, insinuação e retraimento. No entanto, a obra de Debret progressivamente — porque apenas aos poucos cessa perceptivamente aquela vivacidade — confere a essa trama de dubiedades um caráter menos leve. A relação entre o ambiente e os corpos se torna movediça e uma pressão constante ameaça a individuação das figuras. Nas litografias, a sutileza dos cinza cria uma espécie de liga que unifica as cenas — um substrato que, como o trabalho escravo, unifica as várias faces do real à custa da própria presença. Algo daquela animação e variedade permanece. Mas a introdução dos escravos — ausentes, como lembra Antonio Candido, das *Memórias* — emperra a reversibilidade que caracteriza a situação do malandro, embora não a anule. Com Debret, a representação do Brasil urbano de começos do século XIX ganha uma nova dimensão, que a miséria contemporânea em parte ainda avaliza.

A atitude acadêmica se caracteriza pela aplicação irrefletida de regras e padrões fixos. Justamente o contrário do objetivo que norteou Debret. A procura de uma forma que incorporasse algo da sociabilidade do Rio de Janeiro marca toda sua trajetória brasileira. Sem dúvida, há nela um interesse documental, que no entanto vai além da simples fidelidade aos objetos e pessoas representados. Seu interesse pela arte local, no que ela fazia avançar a conquista de uma nova forma de representação visual, o confirma. Porto-Alegre relata seu interesse pela Igreja dos Terceiros de São Francisco⁸¹. E sua recusa em repintar um painel do artista mulato José Leandro de Carvalho — que ainda vivia —, colocado na Capela Real⁸², também demonstra respeito por obras brasileiras, e afasta a acusação de arrogância que tantas vezes lançaram sobre os franceses. E, acima de tudo, há a importância de Guillobel para o desenvolvimento de seu trabalho.

Também a produção dos principais alunos de Debret — Porto-Alegre, Francisco Pedro do Amaral, Simplicio Rodrigues de Sá, José Cristo Moreira e Augusto Müller — quase nada tem de acadêmico. São pinturas secas, com volumes contidos, em geral escuras, que em nada lembram o virtuosismo formal das academias, tendo talvez mais a ver com a tradição de um Athayde ou de um frei Jesuíno do Monte Carmelo. Apenas posteriormente, quando se instituem os prêmios de viagem ao exterior⁸³, é que o academicismo toma conta da Escola de Belas-Artes. A comparação entre a arte dos alunos de Debret e a de Pedro Américo ou Victor Meirelles aponta mais uma ruptura do que uma continuidade. A desenvoltura das composições, a grandiosidade das batalhas e o exotismo dos temas falam — na obra das gerações posteriores aos alunos de Debret — de uma concepção de forma muito mais dócil, em que um sistema artístico preestabelecido

consegue submeter tudo aos seus desígnios.

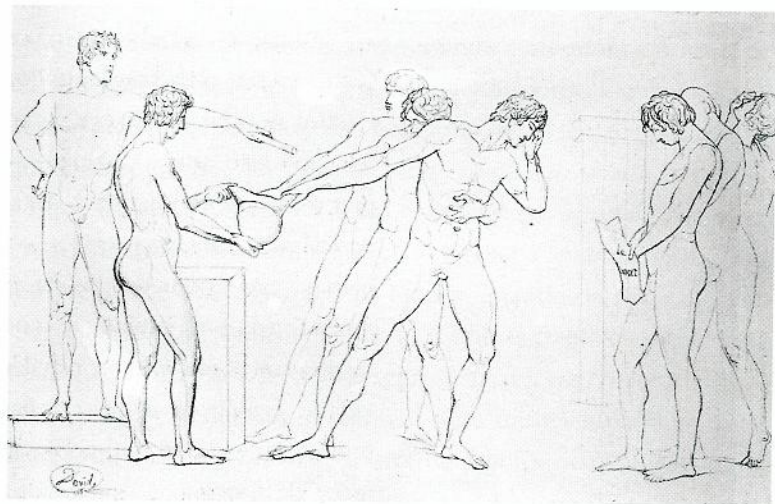
Os problemas da obra brasileira de Debret decorrem, mais provavelmente, de uma escolha oposta — da grande resistência a uma produção que fosse, de saída, artística. Nos seus desenhos, a incorporação de uma sociedade de poucas mediações conduz à produção de formas acanhadas. Não foi à toa que apenas nas aquarelas Debret pôde alcançar o que almejava. O drama da situação brasileira é apreendido no que ele tem de dissolvência e apenamento. Não se trata — mesmo porque não existe essa possibilidade — de dizer o que uma determinada arte deveria ser. Mas a ausência de estruturas mais marcadas e complexas relega a dimensão artística a um segundo plano. O fato de Debret ser observado, na enorme maioria dos casos, como documentarista contém, assim, uma verdade. Apenas uma apreciação detida e comparativa consegue livrar seus trabalhos do aspecto testemunhal e pitoresco.

Após o retorno a Paris, Debret retoma contato com seus companheiros de neoclassicismo. Entre 1836 e 1845, ele e vários ex-alunos de David se reúnem anualmente para saudar a memória do mestre. Nessas ocasiões, Debret distribui aos colegas uma litografia, realizada a partir de desenhos de David (reproduções 96 e 97)⁸⁴. Curiosamente, as gravuras retomam plenamente o estilo neoclássico. Voltam o linearismo — agora mais grego do que romano —, as formas incisivas, a gestualidade acentuada a gerar o espaço. Embora obviamente a situação recomendasse essa atitude, não deixa de ser instrutivo notar como Debret retorna sem mais ao velho traço, como a dizer que num ambiente instruído cumpria abandonar o acanhamento brasileiro e reatar com a grande arte. E quando, numa carta de 28 de outubro de 1837, diz a Porto-Alegre que ele deve manter “a fina idéia de se tornar o historiógrafo do Brasil, honra pouco comum, que recai em suas atribuições. E que associa o artista ao *herói* [meu grifo] que ele representa” — fica difícil pôr de lado a impressão de que Debret espera que o Brasil

96. Jean Baptiste Debret
 (d'après Jacques-Louis David).
*Estudo para "Homero
 adormecido", 1842.*
 Litografia sobre papel,
 16,7 x 24,4 cm.
 Museu de Belas-Artes, Rennes.



97. Jean Baptiste Debret
 (d'après Jacques-Louis David).
Jovens atenienses tiram a sorte,
 1843.
 Litografia sobre papel,
 19,4 x 28,6 cm.
 Museu de Belas-Artes, Rennes.



alcance, ao menos parcialmente, a situação européia, para que só então se possa falar propriamente em arte. São, afinal, os heróis os únicos que estão à sua altura, o que mudaria um pouco o sentido irônico do *Primeiro impulso*, com que comecei esta análise.

Disso tudo pode-se deduzir, ao menos em parte, uma posição de *exterioridade* do artista em relação a sua obra brasileira. As aquarelas traduziriam — temática e formalmente — um primitivismo que, representado de maneira verossimilhante, impediria um estatuto manifestamente artístico. Efetivamente, impressiona o modo como a história e o cotidiano, por assim dizer, acossam a obra de Debret, que a duras penas obtém alguma descontinuidade em relação à pressão da realidade. Essa proximidade excessiva — decorrente da estrutura tímida dos trabalhos — dá aos acontecimentos uma dimensão unívoca, um tanto conservadora. Mal comparando, quando se pensa na forma encontrada por Goya — um contemporâneo de Debret — para revelar a violência e a crueza espanholas, fica claro como a grandeza artística de suas telas, gravuras e desenhos desloca aquela violência para um âmbito em que o caráter impositivo das circunstâncias assume um aspecto *terrível*, o que destrói a sua naturalidade e aponta o viés monstruoso de um certo tipo de realidade.

A ligação de Debret com o neoclassicismo parece dar um duplo sentido a sua obra brasileira. Por um lado, o caráter empenhado da estética neoclássica favorece uma interrogação penetrante sobre a relação entre arte e contexto social. Ao querer desencadear um processo que conduziria à restauração de toda a sociedade, a arte neoclássica francesa precisou constantemente atentar para o que se passava nas outras esferas da existência, no intuito de manter um nexos forte entre estética e movimento social. Por outro lado, ao mostrar-se como o lugar privilegiado da síntese entre virtude, felicidade e beleza, o neoclassicismo francês precisou rebaixar a radicalidade de suas experimentações propriamente artísticas, em favor de formas que propiciassem uma harmonia entre as várias

dimensões do espírito — ética, estética e epistemológica. E essa concepção harmonizante da arte certamente predisps Debret a uma aceitação mais tranqüila do tipo de forma que realizou em suas aquarelas. Sem poder encontrar na sociedade brasileira uma dinâmica que validasse uma arte de forte teor ético, decide reduzir por igual a intensidade dos demais aspectos de suas obras. Ambicioso em seu projeto de detentor da *forma* de um novo tipo de relacionamento social, o neoclassicismo paradoxalmente é discreto em sua interrogação estritamente artística. O excesso de responsabilidade inerente ao ideal neoclássico acaba por colocar fortes limites à liberdade estética, o que também é confirmado pelas ambigüidades da aventura brasileira de Debret.

Além disso, a inexistência de uma forte tradição artística no Brasil sem dúvida reforçava essas tendências de Debret. Sobretudo se pensarmos em termos de uma arte laica. O barroco de Minas Gerais e de parte do Nordeste teve indiscutivelmente uma considerável continuidade, e uma relação orgânica com seu público. No entanto, ele não apenas deixara de existir como dificilmente poderia se constituir em elemento de diálogo para a tradição de que provinha Debret. Essa falta impossibilitava um intercâmbio mais especificamente formal entre as obras anteriores e as que estavam sendo realizadas no presente, emperrando a autonomia do processo de representação e o obrigando a um corpo-a-corpo áspero com a realidade. Sem falar no paradoxo de se tentar realizar uma arte laica num país que nem de longe havia constituído um público que desse sustentação a obras com tal preocupação. Esse outro empecilho por certo deve ter forçado Debret a levar mais em conta a recepção de suas aquarelas na França, quando da publicação do livro que sempre tivera em mente. E isso enfraquecia o compromisso com uma nova forma de representação, que correria o risco de se reduzir a simples estranhice. Nem transcendência religiosa nem radicalidade mundana, a arte de Debret ficou numa região intermediária, entre crítica e resignação.

Em seus desenhos, a ambigüidade das formas, sua fragilidade, seu aspecto fragmentário e a pressão que sofrem do espaço sem dúvida apreendem muito do que se passa no país. Contudo, também testemunham um certo espírito de concórdia e a impossibilidade de vislumbrar, naquela dinâmica, um movimento de diferenciação. A dificuldade em estruturar a obra de arte pressupõe uma realidade por demais impositiva e dissolvente, e isso, mesmo para o Brasil do século XIX, demonstra uma visão artística limitada. Essa dificuldade, porém, é parte integrante de uma parcela considerável da melhor arte brasileira. E a compreensão da arte de Debret torna-se um ponto fundamental para se equacionarem nossas particularidades estéticas. Um neoclássico menor, Debret, talvez por essa própria razão, abriu-se às vicissitudes de nossa realidade e às dificuldades de representá-la esteticamente. Não fez com isso uma grande arte, mas fez o que nos pertence e, talvez mais importante, a primeira experiência notável dos seus dilemas.

NOTAS

¹ Jean Baptiste Debret. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp, 1978, tomo I, vol. 1, p. 23. Todas as citações de Debret serão feitas por essa edição, com tradução de Sérgio Milliet.

² O aspecto documental da obra de Debret é salientado, entre outros, por Odorico Pires Pinto (s/d, p. 88), Domingos José Gonçalves de Magalhães (1836, p. 185), Afonso de E. Taunay (1911, p. 309) (1983, p. 265), Adolfo

Morales de los Rios Filho (1938; p. 140), Oswaldo Teixeira (1940, p. 5), Jean-Pierre Chabloz (1942, p. 44), Fernando de Azevedo (1944, p. 258), J.F. de Almeida Prado (1958, p. 634) (1990, p. 80), Elza Ramos Peixoto (1960, p. 39), Raymundo Ottoni de Castro Maya (1960, p. 40), Quirino Campofiorito (1983, pp. 57-8), Alberto Cipiniuk (1989-90, p. 197) e Mário de Andrade (1991, p. 151). Jeanine Potelet (1980, p. 159) chama a atenção para a ênfase no aspecto documental nos estudos referentes a Debret. Essa dimensão documental dos trabalhos de Debret chegou a merecer, curiosamente, uma análise mais teórica de Wilson Coutinho (1977, pp. 33-42). Para o autor — que se baseia no Foucault de *Les mots et les choses* —, Debret se nortearia por um “olhar classificatório”, e, nas pegadas de Lineu, procuraria realizar uma taxionomia do Brasil. Resta saber no que esse viés classificatório serviria para explicar as enormes diferenças existentes entre as obras dos artistas viajantes, todos eles, feitas as contas, “classificadores”.

³ Mario Carelli (1989 e 1990) afirma que Debret “foi, sobretudo, objeto de leituras de perspectiva etno-histórica. As análises estéticas só fizeram arranhar superficialmente este corpo heteróclito de uma profusão de desenhos, aquarelas e litografias, além de algumas raras telas” (1990, p. 5a). No entanto, o autor não chega, também ele, a desenvolver uma análise que se distinga daquela perspectiva dominante.

⁴ Nem todos esses desenhos foram utilizados na realização das litografias que aparecem na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada em Paris por Firmin Didot Frères, em três tomos, entre 1834 e 1839. Uma grande parte dessas aquarelas pode ser vista no Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro. Outras duas importantes coleções de aquarelas de Debret são a de Mario Camargo Pimenta, em São Paulo, e a de Jean Boghici, no Rio de Janeiro.

⁵ Os artistas franceses que chegaram ao Brasil em 26 de março de 1816, a bordo do veleiro norte-americano *Calpe*, foram: Joachim Lebreton, literato e chefe da missão, morto no Rio de Janeiro em 9 de junho de 1819, Nicolas Antoine Taunay, pintor de paisagem, que retorna à França em 1821, Auguste Marie Taunay, escultor, irmão de Nicolas Antoine, morto no Rio de Janeiro em 24 de abril de 1824, Jean Baptiste Debret, pintor histórico, que fica no Brasil até 1831, retornando então à França, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto, que permanece no Brasil até sua morte, em 2 de março de 1850, e Charles Simon Pradier (nascido em Genebra, em 1786, de pais franceses), gravador, que regressou à França em 1818. Posteriormente, uniram-se a eles os irmãos Marc (1788-1850), escultor, e Zephirin Ferrez (1797-1851), escultor e gravador. Como a academia só começou a funcionar efetivamente em 1826, praticamente não se pode falar na influência dos irmãos Taunay, de Lebreton e de Pradier. Apenas Debret e Grandjean lecionaram antes da abertura da Academia, numa casa alugada no centro da cidade. E os irmãos Ferrez não tiveram o mesmo peso de Grandjean e Debret nos destinos da escola.

- ⁶ Pelo decreto de 12 de agosto de 1816 criava-se a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Posteriormente, a escola ganhou várias outras denominações (ver Quirino Campofiorito, 1983, p. 49 e Afonso de E. Taunay, 1983, p. 225). Neste estudo, adotarei o termo que ficou corrente entre os comentadores: Academia de Belas-Artes.
- ⁷ A mudança na arte de Debret é apontada por L. Gonzaga Duque-Estrada (1888, p. 50), que não a julga positivamente, Mário Barata (1968, p. 282) (1983, pp. 386 e 389), Sérgio Milliet (1981, p. 50), Quirino Campofiorito (1983, pp. 56 e 57-8) e Maurice Pianzola (1992, p. 114). Alberto Cipiniuk (1989-1990, pp. 176, 178 e 185) admite a mudança, mas não a considera muito relevante. Para outros comentadores, o trabalho de Debret se manteve no âmbito do neoclassicismo: Odorico Pires Pinto (s/d, pp. 88-9), Monteiro Lobato (1917), Jeanine Potelet (1980, pp. 607, 608 e 609) e Flora Süsskind (1990, p. 39).
- ⁸ Quanto a esse aspecto, cabe ressaltar os estudos de Mário Barata, que foi dos únicos a apontar de maneira mais aprofundada a transformação por que passou a obra de Debret no Brasil. Ver, sobretudo, "Bicentário de Debret" (1968). Para ele, no Brasil Debret "afasta-se dos princípios neoclássicos de busca da beleza ideal, 'criatura da razão'. Não elimina as imperfeições da natureza, exibe-as. O real substitui-se à estatuária greco-romana; os fatos, a 'virtude antiga'" (1968, p. 179).
- ⁹ Defendem essa linha de raciocínio Odorico Pires Pinto (s/d, pp. 3, 107 e 108), Monteiro Lobato (1917), Jean-Pierre Chabloz (1942, p. 43), Fernando de Azevedo (1944, p. 256), Mário Pedrosa (1955, p. 34), Manuel Bandeira (1958, p. 1348), Afonso Arinos de Melo Franco (1974, p. IV) e Quirino Campofiorito (1983, p. 47). Outros estudiosos, além de reconhecer a transformação introduzida pela Missão Francesa, criticam fortemente a tradição artística brasileira que os franceses teriam posto de lado: Afonso de E. Taunay (1911, p. 305) (1983, p. 4) e Laudelino Freire (1916, p. XI). L. Gonzaga Duque-Estrada (1929, p. 251) tem uma posição intermediária, reconhecendo a importância da Missão Francesa, mas sem criticar a tradição artística local. Mário Barata (1961, pp. 90 e 91), Gean Maria Bittencourt (1967, pp. 3 e 4) e Clarival do Prado Valladares (1979, p. 6) mostram que, em boa medida, a academia incorporou elementos da tradição artística brasileira, mesmo reconhecendo que ela significou uma mudança.
- ¹⁰ Ver Prado, J.F. de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1990, pp. 12 e 13.
- ¹¹ O único testemunho que conheço a esse respeito é o de Joachim Lebreton (1959, p. 299).
- ¹² Schnapper, Antoine. *Jacques-Louis David 1748-1825*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, pp. 195-6.
- ¹³ Embora ainda pertença formalmente ao Museu Fabre, de Montpellier, o *Regulus voltando a Cartago* não se encontra naquela instituição. Segundo

A.-P. de Mirimonde (1965, p. 211), "em 1927, M. Barthe, parlamentar influente, organizou uma expedição à reserva técnica do Museu Fabre com vistas a decorar a prefeitura de Montblanc — o que explica que Regulus, definitivamente, não tenha partido para Cartago, e sim para uma comuna vinícola". Desnecessário dizer que conheço a tela apenas por reprodução. Pertencem ainda a esse período da produção de Debret os quadros: *Aristomene délivré par une jeune fille*, 1798. Óleo sobre tela, 293 x 325 cm. O quadro também fazia parte do acervo do Museu Fabre, de Montpellier, e hoje se encontra desaparecido. E *Le médecin Erasistrate découvrant la cause de la maladie du jeune Antiochus*, apresentado no Salão de 1804. Óleo sobre tela. O quadro pertence ao Museu de Rouen e se encontra em péssimas condições de conservação, impedindo inclusive sua reprodução fotográfica.

¹⁴ Citado por Delécluze, E.J. *Louis David — son école et son temps*. Paris, Macula, 1983, p. 158.

¹⁵ Ver Argan, Giulio Carlo. "El valor de la 'figura' en la pintura neoclásica", em *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid, Akal, 1980, p. 78.

¹⁶ Assunto, Rosario. *L'antichità come futuro — studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*. Milano, Mursia, 1973, p. 9.

¹⁷ Delécluze, E. J., op. cit., p. 135.

¹⁸ Marx, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro, Vitória, 1956, p. 18.

¹⁹ Assunto, Rosario, op. cit., p. 12. Ver também, do mesmo autor, "Los teóricos del neoclasicismo", em *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid, Akal, 1980, pp. 62-3.

²⁰ Assunto, Rosario (1973), op. cit., p. 13.

²¹ Ver Friedlaender, Walter. *David to Delacroix*. Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 21.

²² No Salão de 1812 Debret apresentou também o quadro intitulado *Encontro de Napoleão e do príncipe-primaz de Aschaffenburg, em 2 de outubro de 1805*. Nesta obra, a paisagem foi pintada por Bourgeois.

²³ Existe uma longa polêmica sobre as origens da Missão Francesa de 1816. Após a morte de Lebreton, em 1819, assume a direção da academia, que ainda não abrira suas portas, o pintor português Henrique José da Silva, que declaradamente hostiliza os artistas franceses. Ele será o primeiro a pôr em dúvida a origem oficial da missão. Para ele, os franceses vieram para o Brasil por sua própria iniciativa, tendo sido posteriormente acolhidos por d. João VI. Já Debret e os franceses defendiam a posição contrária, enfatizando o convite real. Um bom resumo dos debates pode ser encontrado em Adolfo Morales de los Rios (1938, pp. 37-47), que toma

partido dos franceses. Posteriormente, a polêmica tem inúmeros desdobramentos, com vários autores defendendo ambas as posições. Atualmente, com o surgimento de novos documentos, tende-se a reconhecer que a iniciativa foi de fato dos artistas franceses, posteriormente encampada pelo rei. Mário Pedrosa (1955, p. 15 ss) e Mário Barata (1982, p. 413) — a meu ver acertadamente — mostram que houve uma certa combinação de fatores, tendo havido boa receptividade por parte das autoridades portuguesas relativamente à iniciativa dos franceses. Para os fins deste estudo, essa questão não tem maior relevância.

²⁴ Ver nota 5.

²⁵ Debret, Jean Baptiste, op. cit., tomo II, p. 74.

²⁶ Idem, pp. 74-5.

²⁷ Idem, p. 75.

²⁸ Lima, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1945, vol. III, p. 1022.

²⁹ Idem, ibidem.

³⁰ Ver diferença entre festa aristocrática e festa revolucionária em Starobinski, Jean. *1789 — os emblemas da razão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp. 66-8.

³¹ Idem, p. 66.

³² Ver Ozouf, Mona. "Les fêtes révolutionnaires", em *Art press*. Paris, 1989, p. 218.

³³ Schnapper, Antoine, op. cit., p. 218.

³⁴ Santos, Francisco Marques dos. "As bellas artes no primeiro reinado (1822-1831)", *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, ano II, vol. 4, nº 11, 1940, p. 475.

³⁵ Segundo Visconde de Taunay (1895, p. 228) e Carlos Rubens (1941, p. 54). Ernesto da Cunha de Araújo Viana (1915, p. 550) diz que houve colaboração entre d. Pedro I e Debret, para a elaboração das imagens. Já Argeu Guimarães (1930, p. 449) fala de um trabalho conjunto de José Bonifácio e Debret.

³⁶ Ver Debret, Jean Baptiste, op. cit., 1978, tomo II, p. 119.

³⁷ Luccock, John. *Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo, Martins, 1942, p. 67.

³⁸ Segundo Norton, Luís. *A corte de Portugal no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1979, p. 14.

- ³⁹ Algranti, Leila Mezan. *O feitor ausente — estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro, 1808-1822*. Petrópolis, Vozes, 1988, p. 30.
- ⁴⁰ Lima, Oliveira, op. cit., 1945, p. 110.
- ⁴¹ Luccock, John, op. cit., 1942, p. 25.
- ⁴² Idem, p. 90.
- ⁴³ Porto-Alegre, Manuel de Araujo. "Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Typographia D.L. dos Santos, tomo III, 1841, p. 549.
- ⁴⁴ Idem, ibidem.
- ⁴⁵ Idem, p. 555.
- ⁴⁶ Idem. "Exposição pública — 1º artigo", em *Minerva brasiliense*. Vol. 1, nº 4, dez., 1843, p. 119.
- ⁴⁷ Karasch, Mary C. *Slave live in Rio de Janeiro, 1808-1850*. Princeton University Press, 1987, p. 61.
- ⁴⁸ Luccock, John, op. cit., 1942, pp. 74-5.
- ⁴⁹ Debret, Jean Baptiste, op. cit., 1978, pp. 139-40.
- ⁵⁰ Idem, p. 182.
- ⁵¹ Quanto aos negros de ganho, ver particularmente Mary C. Karasch (1987), Leila Mezan Algranti (1988), Marilene Rosa Nogueira da Silva (1988) e Luiz Carlos Soares (1988).
- ⁵² Lima, Oliveira, op. cit., p. 998. Curiosamente, é como se Oliveira Lima estivesse alinhando os temas das pranchas de Debret.
- ⁵³ Karasch, Mary C., op. cit., pp. 111-2. Debret também endossa essa opinião, op. cit., tomo I, p. 335.
- ⁵⁴ Idem, tomo I, p. 195.
- ⁵⁵ Caberia estudar detidamente as particularidades e o significado do neoclacismo na literatura brasileira, o que certamente ultrapassa os limites deste estudo.
- ⁵⁶ Nas análises que seguem utilizarei desenhos (aproveitados ou não na *Viagem*) e litografias de Debret, segundo a maior ou menor pertinência em relação ao movimento da argumentação. Alguns comentadores, como Adolfo Morales de los Rios (1938, p. 49) e Alberto Cipiniuk (1989-90, p. 167) afirmam que Simon Pradier realizou várias das gravuras da *Viagem*. O que

se dá por certo, inclusive com menção ao pé das gravuras, é a participação da viscondessa Pauline de Portes na preparação de algumas pranchas. Mário Barata desenvolve argumentos bem convincentes em favor da autoria de Debret relativamente às litografias (1984, p. 186) e cita relatório de 1839 apresentado à Academia das Belas-Artes de Paris, sobre a *Viagem*, onde se lê que a obra "é acompanhada de grande quantidade de pranchas litografadas pelo autor" (p. 186). Dado o fato de ser um parecer oficial e contemporâneo ao aparecimento do livro, creio que ele encerra as discussões em torno da autoria das litografias. Além disso, o que é decisivo, o cotejo entre as aquarelas e as litos revela extrema semelhança de concepção e de traços.

⁵⁷ Mas, como veremos, a aquarela era apenas um aspecto do desenvolvimento do novo trabalho. Em outras circunstâncias — antes e depois da estada no Rio — Debret a utilizou de maneira convencional, bem mais linear.

⁵⁸ Potelet, Jeanine. *Le Brésil vu par les voyageurs français, 1816-1840. Témoignages et images*. Paris, 1980, p. 609.

⁵⁹ Debret, Jean Baptiste, op. cit., tomo I, p. 222.

⁶⁰ Idem, p. 233.

⁶¹ Idem, p. 344.

⁶² Idem, ibidem.

⁶³ Ver Ferrez, Gilberto. *O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo, Melhoramentos, s/d, p. 12.

⁶⁴ Observado por Santos, Francisco Marques dos. "O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa de 1816". *Revista do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde, nº 5, 1941, pp. 233-4.

⁶⁵ Ver Ferrez, Gilberto, op. cit., p. 18.

⁶⁶ "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, tomo III, nº 9, 1841, pp. 98-9.

⁶⁷ Ver Hartmann, Thekla. *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo, Museu Paulista, 1975, pp. 67-73.

⁶⁸ Idem, p. 67.

⁶⁹ Winckelmann, J.J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Paris, Aubier, 1954, p. 98.

⁷⁰ Essa relação entre neoclassicismo e representação dos índios é estabe-

lecida por Wilderotter, Hans. "Sehet den schnellen Indianer an...". *Museums-Journal*. Berlin, nº 3, ano 6, 1992, pp. 5-6.

⁷¹ Winckelmann, J.J., op. cit., 1954, p. 100.

⁷² Quanto às litografias de *Viagem pitoresca através do Brasil*, surge um problema: O próprio Rugendas litografou apenas duas pranchas de seu livro, e outros 22 litógrafos participaram da obra, o que lhe confere inclusive uma grande variação, de estilos e qualidade. Como os desenhos originais do artista não se encontram à disposição para um cotejo, resta analisar aquilo que temos, levando em conta que, embora tenha havido infidelidades na passagem dos desenhos para as litografias, Rugendas afinal aprovou a obra, o que diz muito de sua concepção. Ver Newton Carneiro (1979, pp. 33-6).

⁷³ Debret, Jean Baptiste, op. cit., 1978, tomo II, p. 204.

⁷⁴ Luccock, John, op. cit., 1942, pp. 77-8.

⁷⁵ Debret, Jean Baptiste, op. cit., 1978, tomo I, p. 206.

⁷⁶ Idem, p. 268.

⁷⁷ Ver Pereira, Astrojildo. "Romancistas da cidade: Macedo, Manuel Antônio e Lima Barreto", em *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1952, p. 40.

⁷⁸ Candido, Antonio. "Dialética da malandragem", em *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro, LTC, 1978, p. 336.

⁷⁹ Idem, ibidem.

⁸⁰ Idem, p. 328.

⁸¹ Ver Porto-Alegre, Manuel de Araujo, op. cit., 1841, p. 552.

⁸² Ver Prado, J.F. de Almeida, op. cit., 1990, pp. 91-2.

⁸³ Ver Barata, Mário. "Araújo Porto-Alegre e a Missão Artística Francesa". *Revista do livro*, nº 5, maio, 1957, p. 91.

⁸⁴ Ver Bordes, Philippe. "Dessins perdus de David, dont un pour 'La mort de Socrate', lithographiés par Debret". *Bulletin de la société de l'histoire de l'art française*. Paris, 1979, pp. 179-184.

BIBLIOGRAFIA
REFERENTE AO CAPÍTULO
SOBRE DEBRET

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Os lusobrasileiros em Angola: constituição do espaço econômico brasileiro no Atlântico sul, 1550-1700*. Campinas, 1994. Tese de livre-docência em história econômica apresentada ao Instituto de Economia da Universidade de Campinas.

ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente — estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro, 1808-1822*. Petrópolis, Vozes, 1988.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro, LTC, 1978.

ANDRADE, Mario de. "Do desenho". In: *O desenho de Lasar Segall*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1991.

ANDRADE, Rodrigo M. F. "Araújo Pôrto-Alegre, precursor dos estudos de história da arte no Brasil". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, vol. 184, julho-setembro, 1944, pp. 119-33.

ANTAL, F. "Reflexiones sobre Clasicismo y Romanticismo". In: *Clasicismo y Romanticismo*. Madrid, A. Corazón editor, 1978.

ANTUNES, de Paranhos. *O pintor do romantismo. Vida e obra de Manoel de Araujo Porto Alegre*. Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1943.

ARGAN, Giulio Carlo. "El valor de la 'figura' en la pintura neoclá-

- sica". In: *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, organizado por Juan Calatrava Escobar, Madrid, Akal, 1980.
- . "David e Roma". Texto no catálogo da mostra homônima. Roma, Villa Medici, dezembro de 1981 a fevereiro de 1982.
- ASSUNTO, Rosario. *L'antichità come futuro — studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*. Milano, Mursia, 1973.
- . "Los teóricos del neoclasicismo". In: *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, organizado por Juan Calatrava Escobar, Madrid, Akal, 1980.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1944.
- BANDEIRA, Júlio. "Debret: instantâneos de história", catálogo da exposição *Jean-Baptiste Debret, um pintor de história no Brasil*, organizada pelos Museus Castro Maya. Rio de Janeiro, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. "Artes plásticas no Brasil". In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958, 2 vols.
- BARATA, Mario. "Araujo Porto-Alegre e a Missão Artística Francesa". *Revista do livro*, nº 5, maio, 1957.
- . "Afonso d'Escragnolle Taunay e a Missão Artística de 1816". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1962; vol. 252, julho-setembro, 1961.
- . "Bicentenário de Debret". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, vol. 279, abril-junho, 1968, pp. 177-82.
- . "Acheugas ao estudo de Debret". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, vol. 304, julho-setembro, 1974.

- . “As artes plásticas de 1808 a 1889”. In: *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico* (tomo II, vol. 3). São Paulo, Difel, 1982.
- . “A arte no século XIX: do neoclassicismo e romantismo até o ecletismo. In: *História geral da arte no Brasil*, vol. 1. Walter Zanini (coord.). São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles-Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- . “Notas sobre Debret nos 150 anos do ‘Viagem pitoresca e histórica ao Brasil’”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 20, 1984, pp. 185-8.
- BARBOSA, Antonio da Cunha. “Aspecto da arte brasileira colonial”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, tomo LXI, parte 1 (1^o e 2^o trimestres), 1898, pp. 88-154.
- BASTIDE, Roger. “A poesia afro-brasileira”. In: *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Librairie Grund, 1966.
- BERGER, Paulo. *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel*. Curitiba, editado por Cândido Guinle de Paula Machado, 1978.
- BITTENCOURT, Feijó. “A expressão histórica da Missão Artística Francesa de 1816, no Rio de Janeiro”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, vol. 176, 1941, pp. 347-78.
- BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis, Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.
- BOIME, Albert. *Art in an age of revolution, 1750-1800*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

- BORDES, Philippe. "Dessins perdus de David, dont un pour 'la Mort de Socrate', lithographiés par Debret". *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*. Paris, 1979, pp. 179-84.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo, São Paulo Editora, 1942.
- CABANNE, Pierre. *L'art du XVIIIe siècle*. Paris, Somogy, 1987.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983.
- CAMPOS, Pedro Moacyr. "Imagens do Brasil no Velho Mundo". In: *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico* (tomo II, vol. 1). São Paulo, Difel, 1985.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)". In: *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro, LTC, 1978, pp. 318-42.
- CARELLI, Mario. "Jean-Baptiste Debret, un peintre philosophe sous les tropiques". *Cuadernos de arte colonial*. Madrid, Museo de America, nº 5, maio, 1989, pp. 35-51.
- . "Jean-Baptiste Debret, um pintor de história nos trópicos", catálogo da exposição *Jean-Baptiste Debret, um pintor de história no Brasil*, organizada pelos Museus Castro Maya. Rio de Janeiro, 1990. Trata-se praticamente de uma tradução do artigo "Jean-Baptiste Debret, un peintre philosophe sous les tropiques".
- . "Os pintores viajantes, a travessia da diferença". Texto do catálogo *Missão artística francesa e pintores viajantes*. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Brasil-França e Fundação Casa França-Brasil, novembro-dezembro, 1990.

CARNEIRO, Newton. "Debret no Paraná". In: *Jean-Baptiste Debret*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

———. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1979.

CHABLOZ, Jean-Pierre. "O Brasil e o problema pictural". *Clima*. São Paulo, nº 8, janeiro, 1942, pp. 31-48.

CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Rio-S. Paulo, Kosmos, 1943.

CHAVIGNERIE, Émile Bellier de la, e AUVRAY, Louis. *Dictionnaire général des artistes de l'école française*. New York e London, Garland Publishing, 1979.

CIPINIUK, Alberto. *L'origine de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*. Bruxelles, 1989-1990. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Livre de Bruxelas.

COCCHIARALE, Fernando. "Viagem pitoresca e histórica a Debret". *Viagem pitoresca: exposição*. Texto para exposição de Essila Paraíso. Solar Grandjean de Montigny, de 17 a 29 de novembro de 1981.

COSTA, João Cruz. "As novas idéias". In: *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico* (tomo II, 1^o vol.). São Paulo, Difel, 1985.

COUTINHO, Wilson. "O Brasil visto por Debret". *Arte hoje*. Rio de Janeiro, nº 6, dezembro, 1977, pp. 33-42.

———. "... E os franceses chegaram". Texto do catálogo *Missão artística francesa e pintores viajantes*. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Brasil-França e Fundação Casa França-Brasil, novembro-dezembro, 1990. Trata-se praticamente do mesmo texto publicado em 1977 ("O Brasil visto por Debret"), editado com algumas mudanças, e com acréscimo do artigo

“... E os franceses chegaram”, presente naquele mesmo número de *Arte hoje*, mas sem assinatura.

— MENEZES, Luzinete; MOURA, João Alves. *A constituição do sistema de arte no Brasil — a formação da instituição “artista”*. Rio de Janeiro, relatório de pesquisa apresentado à Funarte (mimeo), s/d.

DAGLIONE, Vivaldo Wenceslau Flor. “O academismo de Rugendas”. *Revista de história*. São Paulo, nº 39, ano X, julho-setembro, 1959, pp. 165-72.

DEBRET, Jean Baptiste. “Projeto do plano para a Academia Imperial de Bellas-Artes do Rio de Janeiro que por ordem do S. Ex. o Ministro dos Negócios do Império, foi feito pelos professores da mesma Academia no anno de 1824” (redigido por Debret). Rio de Janeiro, Imperial Typographia de P. Plancher, 1827.

— *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris, Firmin Didot Freres, 1834 (tomo I), 1835 (tomo II), 1839 (tomo III). Volumes consultados: a) Biblioteca Nacional (edição em cores); b) Fundação Castro Maya (Chácara do Céu) (edição em preto e branco e edição em cores).

— *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Edição fac-similar, comemorativa do IV Centenário da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro e Nova York, Record e Continental News, 1965.

— *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp, 1978. 2 vols.

— *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp, 1989 (aquarelas e desenhos que não foram reproduzidas na edição Firmin Didot, com apresentação de Antônio Carlos Villaça).

— *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e

- São Paulo, Itatiaia e Edusp, 1989 (reprodução de álbum colorido da edição Firmin Didot), 3 vols.
- . Cartas a Araujo Porto-Alegre. Datas: 28.10.1837; 28.9.1839; 19.10.1839; 10.6.1840; 10.11.1840; 6.5.1841; 17.7.1841; 20.1.1843; 7.6.1843; 13.5.1844; 11.8.1844, todas remetidas de Paris. Os manuscritos se encontram na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. (As cartas de 17.7.1841 e de 13.5.1844 encontram-se reproduzidas no artigo "Achegas ao estudo de Debret", de Mário Barata, citado anteriormente.)
- DELÉCLUZE, E. J. *Louis David — son école et son temps* (préface et notes par Jean-Pierre Mouilleseaux). Paris, Macula, 1983.
- DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro, H. Lombaerts, 1888.
- . "Discurso pronunciado na Exposição Nacional de 1908 na Secção de Belas Artes". *Contemporâneos (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro, Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- EULALIO, Alexandre. "O século XIX". *Tradição e ruptura — síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo, Fundação Bie-nal de São Paulo, 1984.
- EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil, 1821-1829. Rio de Janeiro, Alumbramento, 1988, 3 vols.
- FERREIRA, Glória e ARAÚJO, Inês de. "De Tarsila a Lygia Clark: influence de Fernand Léger et d'André Lhote". *Cahiers du Brésil contemporain*. Paris, n^o 12, dezembro, 1990, pp. 125-37.
- FERREZ, Gilberto. *O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo, Melhoramentos, s/d.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Debret — estudos inéditos*. Rio de Janeiro, Fontana, 1974.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura — apontamentos para a*

história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916. Rio de Janeiro, Typographia Rohe, 1916.

—. “A arte da pintura no Brasil”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, tomo especial consagrado ao I Congresso de História Nacional (7-16 de setembro de 1914), parte 5, 1917, pp. 775-811.

FRIEDLAENDER, Walter. *David to Delacroix*. Cambridge, Harvard University Press, 1968.

GALVÃO, Alfredo. “Manuel de Araujo Porto-Alegre — sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, MEC, nº 14, 1959, pp. 19-120.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso*. Rio de Janeiro, CIEC-UFRJ (Papéis Avulsos), 1989.

GUIMARÃES, Argeu. “História das artes plásticas no Brasil”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, tomo especial (Congresso Internacional de História da América, 1922), volume 9, 1930, pp. 401-97.

HARTMANN, Thekla. *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. Coleção Museu Paulista, série de Etnologia, vol. 1, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1975.

HEMMING, John. *Amazon frontier. The defeat of the Brazilian Indians*. Cambridge, Harvard University Press, 1987.

HOLANDA, Sergio Buarque de. “A herança colonial — sua desagregação”. In: *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico* (tomo II, vol. 1). São Paulo, Difel, 1985.

ICONOGRAFIA e paisagem — coleção *Cultura Inglesa*. Vários autores. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1994.

- KARASCH, Mary C. *Slave life in Rio de Janeiro, 1808-1850*. Princeton, Princeton University Press, 1987.
- KEYSER, Eugénie de. *L'occident romantique 1789-1850*. Genebra, Skira, 1965.
- KLINGENDER, Francis D. "Le sublime et le pitoresque". *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, nº 75, novembro, 1988, pp. 2-13.
- LEÃO, Joaquim de Sousa. *Tenente Chamberlain*. Rio de Janeiro, Kosmos, s/d.
- LEBOVICI, Elisabeth. "Le feu d'artifice, instrument de la commémoration". *Art press* (edição especial a propósito do bicentário da Revolução Francesa). Paris, 1989.
- LEBRETON, Joachim. "Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816" (texto estabelecido e traduzido por Mario Barata). *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, nº 14, 1959, pp. 283-307.
- LIMA, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1945.
- LOBATO, Monteiro. "A caricatura no Brasil II". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28 de janeiro de 1915, p. 5.
- . "Almeida Junior". *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, nº 13, volume IV, janeiro de 1917, pp. 35-51.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo, Martins, 1942.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. "Bibliographia". *Niteroy*, tomo 1, 1836, pp. 184-7.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro, Vitória, 1956.

- MATHIAS, Herculano Gomes. *História ilustrada do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1965.
- MAYA, Raymundo Ottoni de Castro. "Jean-Baptiste Debret e a importância de sua obra documentária feita no Brasil". Exposição *Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura — Museu Nacional de Belas Artes, 1960.
- MAURÍCIO, Augusto. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal/Secretaria Geral de Educação e Cultura, s/d.
- MENDES, Elizabeth de Camargo. *Os viajantes no Brasil: 1808-1822*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1981.
- MICHELI, Mario de. *La fuga degli dei — lezioni sull'arte moderna e contemporanea*. Milano, Vangelista, 1989.
- MILLIET, Sergio. *Diário crítico* (vol. X). São Paulo, Martins-Edusp, 1981.
- MIRIMONDE, A.-P. de. "Jean-Baptiste Debret — peintre franco-brésilien (1768-1848)". *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*. Paris, maio, 1955, pp. 209-21.
- MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia brasiliana*. Los Angeles/Rio de Janeiro, Latin American Center Publications/Kosmos, 1982, 2 vols.
- MOUILLESEAUX, Jean-Pierre. "Il est temps, enfin, de régénérer les arts...". *Art press* (edição especial a propósito do bicentenário da Revolução Francesa). Paris, 1989.
- NORTON, Luís. *A corte de Portugal no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1979.
- OBERACKER, Carlos. "Viajantes, naturalistas e artistas estrangeiros". In: *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico* (tomo II, vol D). São Paulo, Difel, 1985.

- OLINTO, Lúcia. "A Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya". *Cultura*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, ano 5, nº 17, abril-junho, 1975, pp. 4-16.
- OZOUF, Mona. "Les fêtes révolutionnaires". Entrevista a Jacques Henric e Guy Scarpetta. *Art press* (edição especial a propósito do bicentenário da Revolução Francesa). Paris, 1989.
- "PARECER sobre o primeiro e segundo volume da obra intitulada 'Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusive-ment'. Par J. B. Debret". *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, tomo terceiro, nº 9, abril, 1841, pp. 95-9.
- PAULSON, Ronald. "La révolution française et le style néo-classique". *Art press* (edição especial a propósito do bicentenário da Revolução Francesa). Paris, 1989.
- PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa — seus obstáculos políticos*. Tese para o concurso da cadeira de História do Colégio Pedro II. Rio de Janeiro, mimeo., 1955. (Esse texto pode ser encontrado nas bibliotecas do MAC-USP e do IEB-USP, como parte das obras completas (vol. X) de Mário Pedrosa, organizadas em 14 volumes por Otília Beatriz Fiori Arantes.)
- . "RIVALIDADE luso-francesa na iconografia imperial". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1957. (Ver observações acima.)
- PEIXOTO, Elza Ramos. "Histórico". Exposição *Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura — Museu Nacional de Belas Artes, 1960.
- PEREIRA, Astrojildo. "Romancistas da cidade: Macedo, Manuel Antônio e Lima Barreto". In: *O romance brasileiro*, org. por Aurelio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1952.
- PIANZOLA, Maurice. "Geschichten und Szenen. Französische

Reporter-Zeichner aus drei Jahrhunderten". In: *Brasilien, Entdeckung und Selbstentdeckung*. Bern, Benteli Verlag, 1992.

PINTO, Odorico Pires. *Influência histórico-social da Missão Artística Francesa na arte brasileira*. Tese apresentada à Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro), para a docência livre da cadeira de Estética e História da Arte, s/d.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araujo. "Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Typographia D.L. dos Santos, tomo III, 1841, pp. 547-57.

———. "Exposição pública — 1º artigo". *Minerva brasiliense*, vol. 1, nº 4, dezembro, 1843, pp. 116-21.

———. "Exposição de 1843". *Minerva brasiliense*, vol. 1, nº 5, janeiro, 1844, pp. 148-54.

———. "Discurso". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Typographia Universal de Laemmert, tomo XV (2º da terceira série), 1888.

———. "Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, vol. 166, 1935, pp. 600-11.

POTELET, Jeanine. *Le Brésil vu par les voyageurs français, 1816-1840. Témoignages et images*. Paris, 1980, tese de doutoramento de estado apresentada à Universidade de Paris X (Nanterre), 3 v.

PRADO, J. F. de Almeida. *Tomas Ender, pintor austríaco na corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955.

———. "Centenário de Debret e Rugendas". *Anhembi*. São Paulo, vol. 31, nº 93, agosto, 1958, pp. 634-8.

- . *Jean-Baptiste Debret*. São Paulo, Companhia Editora Nacional e Edusp, 1973.
- . *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1990.
- RABREAU, Daniel. "Architecture et fêtes révolutionnaires". *Art press* (edição especial a propósito do bicentenário da Revolução Francesa). Paris, 1989.
- RANGEL, Alberto. "O álbum de Highcliffe (The Landseer sketch-book)". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, nº 6, 1942, pp. 87-115.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo, Editora Leia, 1944.
- RICHERT, Gertrud. "Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ibero-Amerika". *Ibero-amerikanisches Archiv*. Berlin, Jahrgang XVI, Heft 3/4, Oktober 1942- Januar 1943, pp. 67-94.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico — subsídio para a sua história*. S.l., s.e., 1938.
- ROSENBERG, Harold. "Os romanos ressuscitados". In: *A tradição do novo*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ROSENBLUM, Robert. "Mouvances et nuances du néo-classicisme". *Art press* (edição especial a propósito do bicentenário da Revolução Francesa). Paris, 1989.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional (Brasiliense), 1941.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil* (traduit de l'allemand par Mr. de Golbery). Paris, Engelmann & Cie., 1835. (Volume da Biblioteca Nacional.)

———. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte-São Paulo, Itatiaia-Edusp, 1979.

SANTOS, Francisco Marques dos. “As bellas artes no primeiro reinado (1822-1831)”. *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, ano II, vol. 4, nº 11, março-abril, 1940, pp. 471-515.

———. “O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa de 1816”. *Revista do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, nº 5, 1941, pp. 213-40.

SCHADEN, Egon, e PEREIRA, João Baptista Borges. “Exploração antropológica”. In: *História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico* (tomo II, vol. 3). São Paulo, Difel, 1982.

SCHNAPPER, Antoine. *Jacques-Louis David 1748-1825*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

———. *Um mestre na periferia do capitalismo — Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

SÉRULLAZ, Arlette. *Jacques-Louis David, 1748-1825*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na rua. A nova face da escravidão*. São Paulo, Hucitec, 1988.

SOARES, Luiz Carlos. “Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX”. *Revista brasileira de história*. São Paulo, vol. 8, nº 16, março-agosto, 1988, pp. 107-42.

- SOUZA, Gilda de Mello. "Pintura brasileira contemporânea: os precursores". *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté 1700-1789*. Genebra, Skira, 1964.
- . *1789 — os emblemas da razão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- TAUNAY, Affonso d'E. "A Missão Artística de 1816 e o meio colonial fluminense". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, vol. XVI, 1911, pp. 297-315.
- . *A missão artística de 1816*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1983.
- TAUNAY, Visconde de. "Estrangeiros ilustres e prestimosos". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brasil, tomo LVIII, parte 2 (3º e 4º trimestres), 1895, pp. 225-48.
- TEIXEIRA, Oswaldo. "Exposição da Missão Artística Francesa de 1816". Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, Ministério da Educação e Saúde, 1940.
- TOURINHO, Eduardo. *Revelação do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- VALLADARES, Clarival do Prado. "História do primeiro salão de 1829 e crítica do primeiro salão nacional de artes plásticas de 1978". *Cultura*. Brasília, MEC, ano 9, nº 33, outubro-dezembro de 1979, pp. 4-16.
- VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino, Einaudi, 1964.
- VIANA, Ernesto da Cunha de Araújo. "Das artes plásticas no Brasil

em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, tomo LXXVIII, parte 2, 1915, pp. 505-608.

VIEIRA, João Guimarães. "Taunay, Debret e Grandjean de Montigny". *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro, MEC-Funarte, 1980.

WILDEROTTER, Hans. "Sehet den schnellen Indianer an...". *Museums-Journal*. Berlin, nº 3, ano 6, julho, 1992.

WINCKELMANN, J. J. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (edição bilíngüe alemão-francês). Paris, Aubier, 1954.

AGRADECIMENTOS

Rômulo Fialdini
Pedro Franciosi
Francisco da Costa
Museu Lasar Segall, São Paulo
Célia e Pedro Tassinari
Olívio Tavares de Araújo
Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna de São Paulo — MAM
Gisa Bustamante
Futura Propaganda
Gabinete de Arte Raquel Arnaud
Ada Schendel
Luís D. Villares
Projeto Hélio Oiticica
Maria Coussirat de Camargo
Museu de Arte de São Paulo — MASP

CRÉDITOS DAS FOTOS

Rômulo Fialdini

capa e orelha; reproduções 1; 2; 3; 4; 5; 6; 8; 9; 12; 13; 14; 20; 21; 22; 23; 24; 32; 33; 34; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 72; 74; 76; 77; 78; 92; 93; 94; 95; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 109; 110; 111; 112; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 120; 133; 138; 139; 140; 141; 159; 160; 161; 162; 163; 164; 165; 166; 167; 168; 169; 170; 171; 172

Pedro Franciosi

reproduções 142; 143; 144; 145; 146; 147; 148; 149; 150; 151; 152; 153; 154; 155; 156; 157; 158; 173; 174; 175; 176; 177; 178; 179

Francisco da Costa

reproduções 30; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 67; 69; 83

Sérgio Zalis

reproduções 10; 11

Fornecidas pelo Museu Lasar Segall

reproduções 121; 122; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 134; 136; 137

Musée de Versailles

reproduções 35; 36; 37; 38

Musée des Beaux-Arts de Rennes

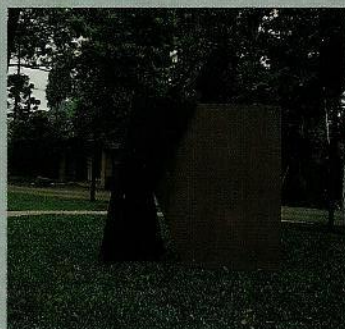
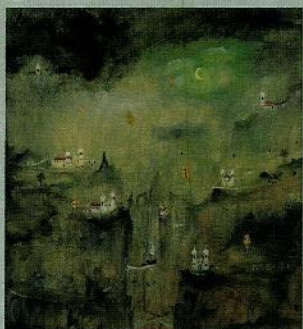
reproduções 96; 97

Musée Fabre - Montpellier

reprodução 31

Departement des peintures - Louvre

reprodução 68



Em ensaios sobre cinco artistas — Debret, Guignard, Volpi, Segall e Amilcar de Castro —, A FORMA DIFÍCIL apresenta uma visão nova e instigante sobre o desenvolvimento das artes visuais no Brasil desde o século passado até hoje. As análises enfatizam a timidez e relutância formal que caracterizam nossa produção artística e que perpassam, segundo o autor, até mesmo as melhores obras feitas no país.

Com uma abordagem baseada menos em esquemas teóricos do que num corpo-a-corpo com as obras, Rodrigo Naves — um dos mais respeitados críticos de arte brasileiros da atualidade — produziu uma obra indispensável a todos aqueles que se interessam em entender a arte brasileira.

ISBN 85-08-06122-6



9 788508 061228