

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MELINA XAVIER DE SÁ MORAIS

**JEAN-BAPTISTE DEBRET: UM VIAJANTE NATURALISTA NO BRASIL
OITOCENTISTA**

**UBERLÂNDIA-MG
2020**

MELINA XAVIER DE SÁ MORAIS

**JEAN-BAPTISTE DEBRET: UM VIAJANTE NATURALISTA NO BRASIL
OITOCENTISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em História Social.

Linha de pesquisa: Linguagens, estética e hermenêutica.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos.

**UBERLÂNDIA-MG
2020**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M827
2020

Morais, Melina Xavier de Sá, 1984-
Jean-Baptiste Debret: [recurso eletrônico] : um viajante
naturalista no Brasil oitocentista / Melina Xavier de Sá Moraes. -
2020.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.105>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Ramos, Rosangela Patriota, 1958-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História.
III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 5, PPGHI				
Data:	Vinte e sete de fevereiro de dois mil e vinte	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	19:30
Matrícula do Discente:	11613HIS009				
Nome do Discente:	Melina Xavier de Sá Moraes				
Título do Trabalho:	Jean-Baptiste Debret: um viajante naturalista no Brasil oitocentista				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Imagens e Palavras, Gestos e Sensações - fragmentos do mundo contemporâneo recriados pelo Grupo Tapa - Caminhos possíveis para a interlocução entre Arte/Sociedade, História/Estética				

Reuniu-se na Sala 55, Bloco 1H - Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Alcides Freire Ramos (UFU), Rodrigo de Freitas Costa (UFU/UFTM), Thaís Leão Vieira (UFMT), Silvana Assis Freitas Pitillo, Rosangela Patriota Ramos orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Rosangela Patriota Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 17:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **THAIS LEAO VIEIRA, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosângela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Assis Freitas Pitillo, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/02/2020, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1841095** e o código CRC **DDA3191D**.

AGRADECIMENTOS

****Gratidão (s. f.):***

É o que eu sinto por todos aqueles que fizeram parte de mais uma etapa da minha vida acadêmica. Sentimento nobre que propicia bem-estar emocional. Reconhecimento por uma concessão. Palavra chave que devemos utilizar diante daqueles que são gentis, leais, atenciosos e nos dão oportunidades (minha orientadora Rosangela Patriota e seu companheiro Professor Alcides Ramos). Estimar pelo apoio financeiro tão necessário à pesquisa acadêmica (apoio concedido pela CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Reconhecer a benção de ter uma família (aos meus pais e minha irmã). Valorizar os amigos que se desvelam por nossa saúde física e mental com muito amor (ao Dr. Adolfo Cavalcanti, ao Dr. Cristopher Smith e ao Skanay). Agradecer o amor verdadeiro por dar sentido à vida (ao meu amigo e companheiro, Gustavo). Louvar o Criador do Universo todos os dias (Deus).

Obrigada!

“A arte é também história. E expressa a nossa humanidade. A arte é intemporal, embora guarde a fisionomia de cada época.”

(Iberê Camargo, 1988)

MORAIS, Melina X. S. *Jean-Baptiste Debret: um viajante naturalista no Brasil oitocentista*. 2020. 135 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

RESUMO

Jean-Baptiste Debret (1768-1848) é habitualmente descrito pelos historiadores e pelos críticos de arte, como pintor histórico que integrou a “Missão Artística Francesa”. Contudo, tentou-se demonstrar que Debret não foi apenas um pintor de temas históricos, mas um artista que seguiu um projeto artístico próprio, ao construir uma iconografia que trouxe a fauna, a flora e temas etnográficos em sua *Viagem pitoresca*. Buscou-se, portanto, descrevê-lo como um pintor-viajante à maneira dos naturalistas. Ao estudar Debret fazemos um recorte específico da história artística do Brasil, ou melhor, um recorte que trata, além do mais, da memória sobre um artista que dedicou ao Brasil uma vasta iconografia sobre os anos iniciais do século XIX.

Palavras-chave: Debret e a “Missão Artística de 1816”. Pintor-viajante. Naturalismo e Primitivismo.

MORAIS, Melina X. S. *Jean-Baptiste Debret: a naturalist traveler in the early 19th-century Brazil*. 2020. 135 p. Dissertation (Doctorate in Humanities) – Graduate Program of the History Institute of the Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

ABSTRACT

Jean-Baptiste Debret (1768-1848) is frequently described by both historians and art critics as a historical painter from the “French Artistic Mission”. However, this dissertation seeks to portray Debret not only as a painter of historical themes but also as an artist who followed his own artistic project by developing an iconography that brought fauna, flora and ethnographic themes to his *Voyage Pittoresque*. As such, it seeks to describe him as a naturalist-like travel painter. To this end, it takes a specific approach to Brazil’s artistic history, one which above all focuses on reporting an artist who dedicated a vast iconography to the early 19th-century Brazil.

Keywords: Debret and the “1816 French Artistic Mission”. Travel painter. Naturalism and Primitivism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Jean-Baptiste Debret, *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro - Vista geral da cidade do Rio de Janeiro*, **20**

FIGURA 2: Jean-Baptiste Debret, *Retratos dos ministros, 1. Conde da Barca; 2. O marquês de Marialva; 3. José Bonifácio de Andrade; 4. José Clemente Pereira; 5. Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro, José Caetano da Silva Coutinho*, **24**

FIGURA 3: Jean-Baptiste Debret, *Academia Imperial de Belas Artes* (Projeto de Grandjean de Montigny), **25**

FIGURA 4: Jean-Baptiste Debret, *Negros serradores de tábuas*, **31**

FIGURA 5: Jean-Baptiste Debret, *Vendedores de milho e vendedores de carvão*, **32**

FIGURA 6: Jean-Baptiste Debret, *Vendedores de capim e de leite*, **33**

FIGURA 7: Jean-Baptiste Debret, *Pequena moenda portátil*, **34**

FIGURA 8: (Biblioteca Nacional Digital Brasileira), Artigo, 1828, v. 11, n. 10, jan. 1828, **38**

FIGURA 9: *Decreto de 12 agosto 1816* (parte I), **40**

FIGURA 10: *Decreto de 12 agosto 1816* (parte II), **41**

FIGURA 11: Jean-Baptiste Debret, *Desembarque da princesa real Leopoldina*, **49**

FIGURA 12: Jean-Baptiste Debret, *Aclamação do Rei Dom João VI*, **50**

FIGURA 13: Jean-Baptiste Debret, *Vista do Largo do Palácio no dia da Aclamação de Dom João VI*, **51**

FIGURA 14: Jean-Baptiste Debret, *Aceitação provisória da constituição de Lisboa*, **51**

FIGURA 15: Jean-Baptiste Debret, *Partida da Rainha para Portugal*, **52**

FIGURA 16: Jean-Baptiste Debret, *Aclamação de Dom Pedro I no campo de Sant'ana*, **53**

FIGURA 17: Jean-Baptiste Debret, *Coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil*, **54**

FIGURA 18: Jean-Baptiste Debret, *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I – Imperador do Brasil*, **55**

FIGURA 19: Jean-Baptiste Debret, *Segundo casamento de S.M.D. Pedro I com a Princesa Amélia de Leuchtenberg*, **56**

FIGURA 20: Jean-Baptiste Debret, *Autorretrato do autor*, **66**

FIGURA 21: *Transporte da carne – Tronco para domesticar bois*, **77**

FIGURA 22: LEI 7 novembro de 1831 (parte I), **81**

FIGURA 23: LEI 7 novembro de 1831 (parte II), **82**

FIGURA 24: LEI 7 novembro de 1831 (parte III), **83**

FIGURA 25: Jean-Baptiste Debret, *O pico de Tenerife – Cabo Frio – Costa do Rio de Janeiro – O gigante deitado*, **89**

FIGURA 26: Johann Moritz Rugendas, *Vista do Rio de Janeiro*, **97**

FIGURA 27: Johann Moritz Rugendas, *Família de índios – Botocudos*, **98**

FIGURA 28: Johann Moritz Rugendas, *Índios – Puri*, **99**

FIGURA 29: Johann Moritz Rugendas, *Negro e Negra da Bahia*, **100**

FIGURA 30: Johann Moritz Rugendas, *Missa dentro da Igreja Nossa Senhora da Candelária em Pernambuco*, **101**

FIGURA 31: Jean-Baptiste Debret, *Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas*, **105**

FIGURA 32: Jean-Baptiste Debret, *Diferentes vegetais utilizados nos colares, nas tatuagens e na alimentação – 1. Favas para fazer colares, 2. Plantas para tatuagem, 3. Plantas nutritiva*, **106**

FIGURA 33: Jean-Baptiste Debret, *1- Cabaceira, 2- Bananeira*, **107**

FIGURA 34: Jean-Baptiste Debret, *Cetros e vestimentas dos chefes selvagens - 1 Mantos e Cetros, 2 Instrumentos de música*, **108**

FIGURA 35: Jean-Baptiste Debret, *Cerâmica dos selvagens – Potes, cestos – Armas ofensivas*, **109**

FIGURA 36: *Escrava*, **114**

FIGURA 37: *Negro com Máscara*, **115**

FIGURA 38: *Negro vestido para o batismo – Negro fugitivo*, **116**

LISTA DE FOTOS

FOTO 1: “Selvagens ou Civilizados?”, **70**

FOTO 2: *Múmias e barretes de penas*, com detalhes – estudo (DEBRET, Jean-Baptiste; 1828), **71**

FOTO 3: *Caboclo Índio civilizado* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1834), **72**

FOTO 4: *Angu da quitandeira* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1826), **72**

FOTO 5: *Carregadores de café a caminho da cidade* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1826), **73**

FOTO 6: *Carregadores de leite vindo para a cidade* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1827), **73**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 12

CAPÍTULO PRIMEIRO

A VINDA DE DEBRET PARA O BRASIL, 18

1.1 Debret e a “Missão Artística Francesa”, 21

CAPÍTULO SEGUNDO

OS “MISSIONÁRIOS” FRANCESES NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 64

2.1 A força da memória pela exposição do bicentenário da “Missão Artística Francesa”, 67

CAPÍTULO TERCEIRO

DEBRET E AS EXPEDIÇÕES NATURALISTAS, 87

3.1 Naturalismo e primitivismo nas aquarelas de Debret, 90

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 120

REFERÊNCIAS, 124

INTRODUÇÃO

Se Jean Baptiste-Debret não tivesse publicado, entre 1834 e 1839, os três volumes de sua *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, não teria tido a vida póstuma que se prolonga até hoje.

O seu itinerário pelo Brasil foi um itinerário de amor. Debret amou o Brasil. A sua obra nos transmite, vivíssimo, um grande amor ao Brasil, à cidade do Rio de Janeiro.

Antônio Carlos Villaça.¹

A pesquisa – “Jean-Baptiste Debret: um viajante naturalista no Brasil oitocentista” – se faz mister, devido ao momento pelo qual experiencia o campo das pesquisas sobre a arte brasileira do século XIX. Nos últimos 20 anos cresceu as discussões sobre o período de renovação das artes brasileiras, a partir do desembarque da família real portuguesa em 1808, e dos “missionários” franceses, em 1816, no Brasil, mais especificamente, na cidade do Rio de Janeiro. Esse saber, ao ser rediscutido, faz com que as artes passem por uma vasta renovação. Assim, diante da pesquisa que nós fizemos sobre essa produção intelectual das artes brasileiras, nos pareceu fundamental trazer à discussão a produção artística de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) – um dos pintores que compôs a “Missão Artística Francesa” de 1816 – contida na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, a fim de elucidar algumas características de suas aquarelas, que para nós, merecem ser compreendidas por uma nova leitura. Afinal, Debret fora incumbido do cargo de pintor histórico enquanto integrante da “missão”, contudo, as imagens que ele produzira sobre o Brasil não se restringiram às imagens históricas. Assim, propomos neste estudo que sua arte figurativa traz assuntos variados sobre o país. Através de um Debret que nos apresenta imagens com temáticas que seguem os moldes dos viajantes naturalistas, seja ao retratar elementos da fauna e da flora brasileira, seja representando o “exótico” e o “primitivo”.

Debret com sua *Viagem pitoresca* retratou de forma singular os episódios de um Brasil em formação, seja econômico, social, político e cultural. Por outro lado, nos pareceu possível inferir das litografias do artista, que não se tratava de um trabalho cronológico, mas de um trabalho construído em função de uma sequência estabelecida, em que é possível acompanharmos o “progresso”² da civilização brasileira. A sequência se dá em três tomos da

¹ VILLAÇA, Antônio Carlos. Debret, um itinerário de amor. In. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008; vol. 238.

² Sobre o *progresso* precisamos entender que se refere à concepção disseminada no século XIX, pelos europeus, de mudança e transformação da natureza e do homem. O avanço científico, intelectual e econômico que ocorria nos Estados Unidos e na Europa serviu de modelo para outros países. Debret, enquanto francês, vivenciara esses preceitos de progresso econômico e social. Por isso, ao retratar o Brasil em suas aquarelas buscou seguir o ideal de progresso das sociedades europeias, que inclusive eram favoráveis a abolição da escravidão. Contudo, a ideia

Viagem pitoresca, o que não nos deixa objeção sobre a pretendida classificação do autor: o nascimento do Brasil como nação. O pintor francês descreve em suas pranchas desde os índios, até os aspectos urbanos, como as construções das ruas. Por sua vez, os estudos sobre os anos iniciais do Brasil oitocentista são compilados de forma encantadora e singela, já que para o pintor “O brasileiro, geralmente bom, é dotado de uma vivacidade que se vislumbra nos seus olhos pretos e expressivos”³. Ora, para o artista, a população (índios, negros, portugueses, dentre outros) compunha-se digna e poética de “[...] figurar em primeiro plano entre as nações generosas de que a Europa se possa vangloriar.”⁴ Em síntese, Debret retratou um Brasil que amou e, principalmente, não hesitou em nos trazer o mais recôndito dos aspectos sociais, fossem eles rudes ou imaculados.

A chegada de Debret, então, a cidade do Rio de Janeiro, em 1816 é assunto quase sempre citado nos livros de arte brasileira. O episódio é visto como um momento de virada nas artes visuais cariocas. A fundação de uma escola de belas-artes ocorrida dez anos mais tarde, a institucionalização da pedagogia neoclássica e a criação, na ex-colônia, de uma arte cortesã são alguns dos fatos atribuídos à presença dos missionários franceses no Rio de Janeiro. Esses acontecimentos tornaram-se, certamente, uma espécie de epígrafe para boa parte da historiografia sobre o período, já que refletem traços singulares sobre a constituição da arte brasileira. Quando se trata do Brasil colônia, ou mesmo da “missão” de 1816, logo associamos esses acontecimentos ao nome de Debret, já que suas litografias são divulgadas em várias mídias há décadas. Até mesmo aqueles que não se interessam por iconografia são capazes de rememorar alguma imagem criada pelo artista francês. Dos meios acadêmicos aos ambientes mais prosaicos, as imagens feitas por Debret compõem o imaginário dos brasileiros, seja em

de *progresso* como melhoria das condições humanas não é a realidade a qual Debret representou, já que é possível identificarmos, em suas litografias, por exemplo, negros escravos sendo castigados. Quando nos valem, em suma, do substantivo *progresso* neste trabalho, trata-se de um apontamento feito pelo artista em sua *Viagem pitoresca*, em que ele diz que seu livro visou “[...] compor uma verdadeira obra histórica brasileira, em que se desenvolvesse, progressivamente, uma civilização que já honra esse povo, naturalmente dotado das mais preciosas qualidades, o bastante para merecer um paralelo vantajoso com as nações mais brilhantes do antigo continente.” (Debret, 2008, p. 18). Dessa forma, o que se deve considerar sobre a *Viagem pitoresca* é que mesmo que Debret tenha trazido a ideia de um Brasil que avançava, porém, o que se verifica – mediante as litografias e as narrativas contidas nele – é um país que se civilizava fazendo uso da mão de obra escrava. Quando a palavra *progresso* aparece entre aspas, temos a intenção de deixar evidente que foi uma ideia de época, como do próprio Debret. Sobre a ideia de progresso no Brasil consultar: SANTO FILHO, Gildo Magalhães. *Força e Luz: eletricidade e modernização na República Velha*. São Paulo: UNESP, 2000; FREITAS, Marcos Vinícius. *Charles Frederick Harrt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

³ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p.123. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 238, 240, 241).

⁴ Ibidem.

relação à dominação portuguesa, seja em relação aos costumes dos períodos iniciais do Brasil oitocentista.

Nossa proposta com o estudo pretende, em suma, elucidar sobre a arte figurativa que Debret produziu no Brasil. Ao descrever em três capítulos sobre o artista propusemos em um primeiro momento apresentar ao leitor como se deu a vinda do artista a cidade do Rio de Janeiro. Como membro da “missão artística” chefiada por Lebreton esteve no Brasil, a fim de fundar junto de seus compatriotas uma Academia Imperial de Belas-Artes. Não apenas, enquanto membro da “missão” ocupou o cargo de pintor histórico, que lhe permitiu retratar a corte portuguesa, bem como os eventos mais significativos do período. Embora tenha tido alguns desafetos, o pintor francês teve um bom relacionamento com os monarcas e os ministros durante os anos em que permaneceu no Brasil, principalmente pelos retratos que fizera deles. Não apenas, ao descrever sobre a “missão” buscamos, também, abordar algumas polêmicas referentes à vinda dos artistas e artífices franceses ao Brasil, pois muito se discuti sobre a vinda deles – se foi por um convite da corte portuguesa, ou se teria sido por vontade própria do grupo.

Em outro momento, no segundo capítulo, trazemos uma análise sobre o bicentenário da chegada da “missão francesa” no Brasil, que ocorreu em 2016. O evento ocorreu no Museu da Chácara do Céu e contemplou o acervo que lá se encontra de desenhos e aquarelas de autoria do pintor francês: Debret. Enquanto membro da “missão” ele produziu um número significativo de imagens sobre o Brasil, por isso compartilhar seus esboços e suas aquarelas através da exposição, não apenas visou celebrar os 200 anos da vinda dos artistas franceses, como tentou-se reafirmar na memória nacional, seu papel de pintor histórico. Ao apresentar a proposta artística de Debret: retratar o “progresso” pelo qual passava o Brasil nos anos iniciais do século XIX, o que se preconizou ao público foi uma produção artística que demonstrava as modificações pelas quais passara o Brasil da época, através da figura dos índios (civilizados? e/ou “selvagens”?) e dos negros (escravidão).

Porém, algumas questões precisam ser exploradas na obra de Debret, o que nos viabilizou a possibilidade de novas discussões sobre o artista. Portanto, no terceiro e último capítulo – Naturalismo e primitivismo nas aquarelas de Debret – tentamos discorrer que à moda dos viajantes naturalistas, Debret, em sua *Viagem pitoresca*, compilou espécimes, além de descrever características sociais “primitivas” e “selvagens”, mediante a representação do indígena e dos negros africanos. Em suma, o que se pretendeu foi demonstrar que o projeto intelectual/artístico o qual Debret produziu no Brasil resultando na obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foi uma construção que o representou enquanto viajante. Outrossim, o

Viagem pitoresca é uma obra que se assemelha às literaturas de viagem⁵, tão difundidas entre o público europeu do século XIX.

Dessa forma, o que tentou-se analisar foi que Debret, embora tenha sido visto pelos historiadores e pelos críticos de arte, como um pintor que veio para o Brasil como membro da “Missão Artística Francesa”, para exercer o ofício de pintor histórico, contudo é descrito neste estudo como sendo, também, um pintor-viajante naturalista. Debret, quando residiu na cidade do Rio de Janeiro, não produziu uma iconografia exclusiva à corte portuguesa, já que seguindo um projeto intelectual próprio criou imagens ao seu gosto e/ou interesse. Assim, as aquarelas que ele fez sobre o Brasil vão além de imagens sobre a corte portuguesa e as grandes celebrações. Sua obra consta de registros da fauna e da flora, cenários observados e representações etnográficas, como de emoções e sensações experimentadas, diante do contexto

⁵ Citaremos o verbete, a seguir, para esclarecer o que seriam as literaturas de viagem: ‘Por livros de viagens entendemos “todos os relatos que deram à Europa uma visão do ‘Novo Mundo’ através de uma experiência própria”, informações estas proporcionadas por um deslocamento físico e por um tempo determinado, ou seja, pela viagem (Mindlin, 1991, p. 35). A literatura de viagem, através do olhar estrangeiro do viajante une exploração, aventura, aprimoramento e objetividade científica, observação, impressões e representações, constituindo-se um tipo único de escrito (Leite, 1996, p. 101). Os livros de viagens são vistos, portanto, como um gênero próprio, produtor de representações sociais, condicionadas a um tipo de experiência específica, a viagem, e não como sendo exclusivamente um documento histórico, literário, ficcional ou científico, mas muitas vezes reunindo todos estes estilos ao mesmo tempo. Concomitante a multiplicidade de sentidos, os relatos de viagem apresentam, de um lado, certa homogeneidade no que se refere à forma estética escolhida para apresentar as informações, e por outro lado, apresentam grande diversidade no que se refere às condições de produção. Pertencem, portanto, a um gênero específico, justificado pelo fato de seus aspectos serem comuns à maior parte deles. Nos relatos que procuram traduzir o “outro”, o “novo”, aparecem vários mecanismos retóricos que são utilizados pelo viajante escritor, como: inversão, comparação, analogia, tradução, nomeação, classificação, o uso do maravilhoso, a descrição, do qual lançaram mão para facilitar seu próprio entendimento da realidade observada e para explicitar melhor, para o leitor, o que foi por ele descrito (Martins, 2001, p. 33). Instrumentalizando todas essas possibilidades na construção do texto, o viajante vê e faz ver, é a testemunha que conta algo, e é esse olhar que detém a autoridade, ele pressupõe o saber que faz os leitores saberem também. A diversidade dos tipos de narrativas é grande. Muitos desses viajantes, iniciaram seus escritos com o intuito de informar sobre negócios políticos e financeiros, sobre as riquezas naturais, a flora e a fauna brasileiras. Mas, baseados em farta documentação e informações, passaram a escrever uma obra que relatava suas experiências e suas impressões sobre o povo, os hábitos e costumes, a religião, a alimentação e a habitação e, também, como alguns fizeram, sobre a educação e a moral, além de deixarem rico material iconográfico. É preciso distinguir os relatos de viagens que foram escritos para serem apresentados a um público específico, ou obras que foram encomendadas por governos e institutos, daquelas que apenas casualmente acabaram sendo impressas e colocadas em circulação, como é o caso dos diários de viagens, das notas e das cartas, que trazem narrativas que revelam o Novo Mundo para a Europa (Augel, 1980, p. 18). A diversidade de temas, que está ligada às diferentes condições históricas e à dimensão subjetiva do viajante, pode aparecer sob diversas formas. As narrativas podem ser do tipo: relatos de viagens propriamente ditos; registros de acontecimentos cronológicos; diários para fins científicos e diários pessoais; correspondências com a família ou com amigos; reunião de notas e impressões; relatórios administrativos ou científicos; registros de viagens com interesses mercantis, em busca de possibilidades de investimentos; havendo os que comportam alternadamente grande parte dessas formas (Leite, 1997 e Augel, 1980, p. 18). Portanto, as diferenças estão na forma dessas obras, nos objetivos porque foram escritas, na especificidade de seu destinatário e no interesse pessoal do autor.’ (SECO, Ana P. Livros de viagem ou literatura de viagem. In: Navegando na história da educação brasileira; “História, Sociedade e Educação no Brasil” (HISTEDBR/ UNICAMP). Disponível em: <<http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/apresentacao.html>>. Acesso em: 08 dez. 2019.

o qual vivenciou em terras brasileiras. Debret em nosso estudo é visto, dessa forma, como um artista-viajante que construiu suas narrativas literárias e visuais à semelhança dos expedicionários naturalistas.

CAPÍTULO PRIMEIRO

A VINDA DE DEBRET PARA O BRASIL

Dava eu tamanha importância à vantagem de poder admirar a beleza do ambiente brasileiro, e principalmente à glória de propagar o conhecimento das belas-artes entre um povo ainda na infância, que não hesitei em associar-me aos artistas distintos, meus compatriotas, os quais, sacrificando por um instante suas afeições particulares, formaram esta expedição pitoresca.

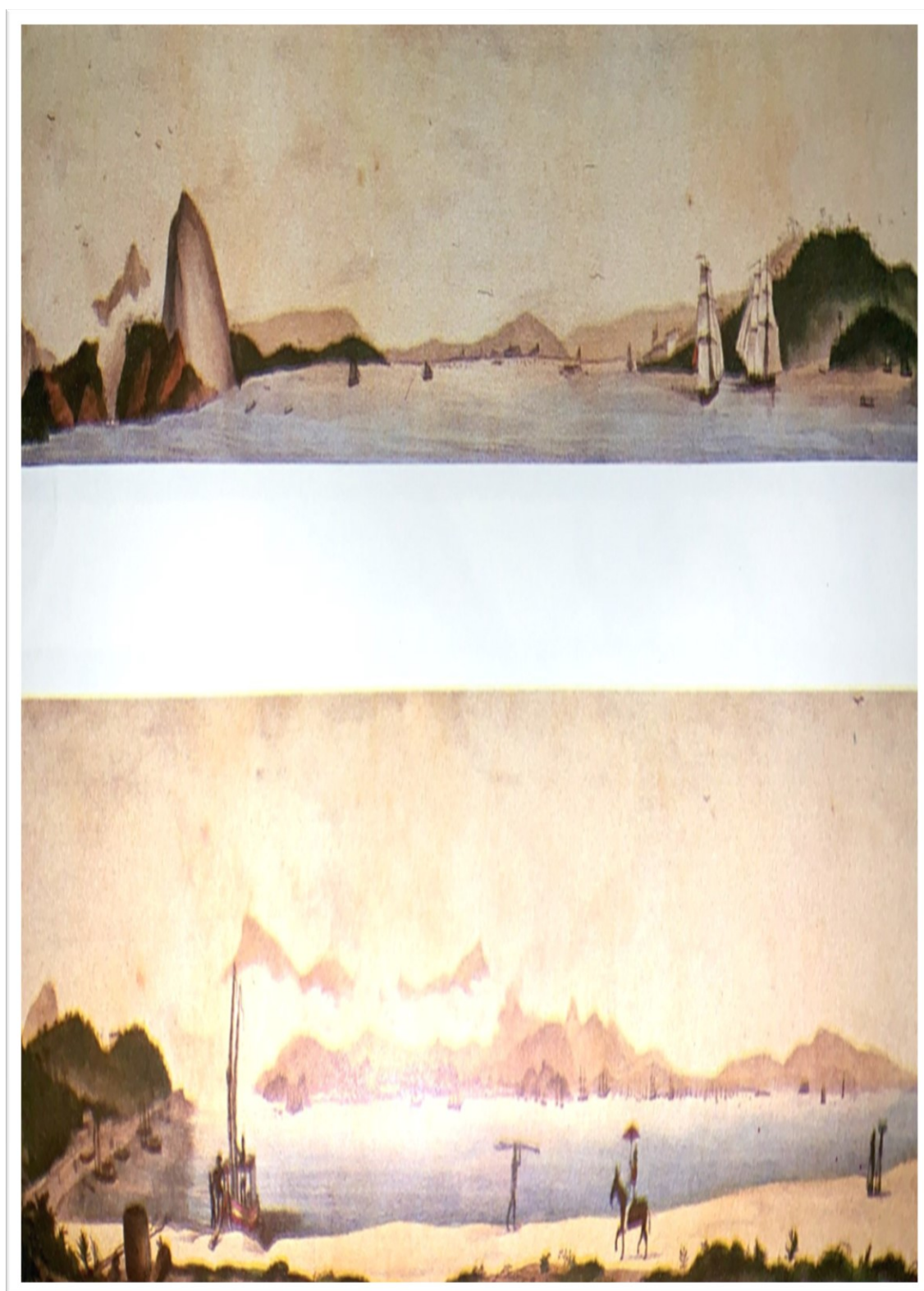
Animados todos por um zelo idêntico e com o entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação, deixamos a França, nossa pátria comum, para ir estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse mundo novo, as marcas profundas e úteis, espero, da presença de artistas franceses.

O governo português, por solicitação do qual nossa colônia se formara, exigia de nós apenas, a princípio, um pequeno número de anos para fundar e pôr em atividade um Instituto de Belas-Artes no Rio de Janeiro: mas as circunstâncias políticas, entravando o nosso estabelecimento, prolongaram nossa estada muito além desse termo e foi preciso nada menos de dez anos para entrarmos na posse do local que nos destinavam. Esses dez anos não foram entretanto estéreis, pois as diversas obras que executamos, durante esse intervalo, inspiraram o gosto pelas artes aos jovens brasileiros e asseguraram, assim, o êxito de nossa empresa: em consequência, alguns anos de estudos, orientados por um ensino regular, bastaram que esses homens bem dotados apresentassem exposições anuais, cujas obras espantaram pela perfeição. [...] Foi em virtude dos êxitos rápidos de meus alunos que tive a ventura de obter, do conselho da Regência, uma licença limitada para voltar à minha pátria e aí gozar, no seio de minha família, a possibilidade de coordenar o primeiro volume de minha *Viagem pitoresca ao Brasil*, que hoje ofereço ao público.⁶

Jean-Baptiste Debret.

⁶ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p.17. (Coleção Reconquista do Brasil. 2 série; v.239, v. 240 e v. 241).

FIGURA 1. *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro - Vista geral da cidade do Rio de Janeiro*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.56. P.1 e 4.

1.1 Debret e a “Missão Artística Francesa”

A chegada do pintor francês, Jean-Baptiste Debret (1768-1848)⁷, no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, em 1816 é assunto quase sempre citado nos compêndios de arte brasileira. O episódio é visto como um momento de renovação das artes visuais brasileiras. A fundação de uma escola de belas-artes, a institucionalização do neoclassicismo, a representação dos costumes e dos escravos, bem como, a criação na ex-colônia de uma arte imperial são alguns dos fatos atribuídos à presença do pintor na cidade carioca. Acontecimentos que se tornaram, certamente, uma espécie de epígrafe para boa parte da historiografia sobre o período, pois eles retratam traços singulares sobre a constituição da arte brasileira. Quando se trata do Brasil colônia, ou mesmo da “missão”, logo associamos a esses acontecimentos o nome de Debret que, comumente, é o primeiro a ser citado como o exímio representante dos anos iniciais do século XIX.

Falar de Debret e da sua vinda para o Brasil, imediatamente nos faz remeter às condições que permitiram e/ou contribuíram para que este artista viesse para cá, permanecendo por 15 anos (1816-1831), na então capital do Brasil: a cidade do Rio de Janeiro. Condições que estão relacionadas com a formação de um grupo de artistas e artífices, sendo Debret um dos integrantes que aportaram na cidade carioca, em 26 de março de 1816, sob o comando do ex-secretário perpétuo do Instituto francês, Joaquim Lebreton (1760-1819) e que ficou conhecido como “Missão Artística”⁸. Um grupo que foi organizado e disposto de acordo com as habilidades que cada um possuía e que poderiam ser aplicadas e/ou ensinadas no Brasil.

⁷ Jean-Baptiste Debret nasceu em 18 de abril de 1768, na cidade de Paris, local onde, também, faleceu em 28 de junho de 1848. Filho de Jacques Debret, um funcionário público e estudioso de História Natural e Artes. Debret em relação a sua carreira e/ou formação profissional tem vários momentos a serem destacados. Em 1783 vai estudar no ateliê de seu primo, Jacques-Louis David, artista referência do neoclassicismo francês. Já 1785 ingressa na Academia Real de Pintura e Escultura da França. Em 1791 passa no concurso para bolsista em Roma, cidade a qual lhe propiciou a oportunidade de receber um prêmio com a tela *Régulos para Cartago*. Não apenas, forma-se em engenharia e passa a lecionar desenho na Escola Técnica da França, bem como faz alguns trabalhos decorativos em parceria com os arquitetos Percier e Fontaine. Em 1799 expõe no Salão de Paris, o quadro *Aristômenes, General dos Messênios*, o qual lhe concede o prêmio de segundo lugar. Em 1806, Debret inicia suas obras dedicadas à glória de Napoleão. Em 1816 vem para o Brasil como membro da “missão”, sendo incumbido do cargo de pintor histórico. Para maiores informações consultar: LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

⁸ A expressão “Missão Artística Francesa” é atribuída a Afonso de Escagnolle Taunay (1876-1958), por isso nos referimos a ela entre aspas. O termo é advindo do texto “A Missão Artística de 1816”, publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1912, e a partir de então, vários textos se referem ao grupo de artistas franceses que vieram para o Brasil em 1816, como um grupo *missionário*. Embora alguns estudiosos sobre o assunto se coloquem contrário a essa denominação/termo sobre o grupo, ele é comumente utilizado. Portanto, nós iremos utilizar o termo entre aspas, por não ser de nossa autoria.

Portanto, a comitiva artística dirigida por Lebreton fora composta por: Debret, como pintor de história e de desenho, Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), pintor de gênero e paisagem, pelo seu irmão, o escultor Auguste Marie Taunay (1768-1824), o gravador Charles Simon Pradier (1783-1847) e o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850). Não apenas, juntou-se ao grupo, tempos depois, o professor de mecânica François Ovide, alguns especialistas em ofícios mecânicos (serralheiro, ferreiro, carpinteiro e curtidor), bem como, o escultor Marc Ferrez (1788-1850) e o gravador Zéphyrin Ferrez (1797-1851) – que eram irmãos.

Debret e os outros franceses que vieram para o Brasil almejavam melhores condições de trabalho. Após a queda de Napoleão Bonaparte em 1815, a maioria dos artistas ficaram desempregados, já que não podiam mais contar com o apoio do imperador. Com o ensejo de virem para o Brasil, Debret e o grupo de franceses divisaram uma nova possibilidade de prosseguirem com seus ofícios, após o conturbado momento político pelo qual passava a França. Os artistas, sem muita perspectiva profissional, embarcaram junto à Lebreton, para o Rio de Janeiro, a fim de buscarem um novo mercado para suas produções artísticas, como para colaborar com o desenvolvimento da arte brasileira. Ora, as condições eram favoráveis, já que a corte portuguesa se transferiu para o Brasil, em 1808, e como d. João visou o incentivo e a promoção da produção artística, cultural e científica da colônia, para esses artistas era relevante vir para um país que se encontrava em crescimento. Tendo a intenção de criar um Instituto de Artes e Ofícios, o monarca português acabou contribuindo para que os franceses se instalassem no Rio de Janeiro, ao se valer da mão de obra deles. Afinal, d. João precisava de uma mão de obra qualificada para colocar seus ensejos em prática. Dessa forma, a vinda dos “missionários” franceses para o território brasileiro, contribuiu para o ensino das artes plásticas e para a fundação de uma academia de belas-artes.

Ademais, precisamos esclarecer algumas polêmicas em relação a origem da “missão”. Pois ela é motivo de grandes discussões devido a duas visões distintas sobre o que teria motivado o grupo francês a vir para o Brasil. Uma delas propõe que a iniciativa partiu do governo português, que interessado em constituir uma academia de arte no país, facilitou a vinda desses franceses. Dessa forma, incentivado por Antônio de Araújo de Azevedo (conde da Barca) – ministro de Assuntos Estrangeiros do governo português – o marquês de Marialva – embaixador de Portugal na França – teria procurado Lebreton em Paris e lhe solicitado que reunisse um grupo de artistas e artífices, a fim de contribuírem para ensino acadêmico das artes na capital brasileira. Contudo, uma segunda versão retrata que teria sido os próprios artistas franceses que ofertaram seus serviços à corte portuguesa, por sentirem-se desvalorizados em

seu país. Duas propostas, que na verdade, não são excludentes; e o que parece ter realmente ocorrido foi uma combinação entre o interesse dos artistas franceses de deixarem seu país, após o fim da era napoleônica e a intenção do governo português em agregar artistas com sólida formação acadêmica, a fim de promover o ensino sistemático de arte no Brasil.

Como foram diversas as discussões acerca do que motivou os “missionários” a desembarcarem na cidade carioca, iremos relatar alguns estudos sobre o assunto, para que possamos consolidar um melhor entendimento sobre este tema. Dessa forma, citaremos versões que defendem que foi por convite do monarca português, d. João VI, que eles vieram para cá, como traremos outros estudos que tratam o assunto de forma negativa, ao considerar o grupo como fugitivo, vindo por conta própria para a cidade carioca.

Assim, tendo o propósito de descrever os acontecimentos que envolveram a constituição do grupo de franceses, voltamos aos anos iniciais do século XIX, e pela perspectiva historiográfica, iremos nos ater à alguns estudos. O primeiro trabalho que iremos apresentar é o legado pelo próprio Debret na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Publicada em três volumes, em Paris (1834-1839), foi uma das primeiras fontes que contribuíram para o entendimento da consolidação da academia de artes brasileira. Debret – membro da “missão” – fora o primeiro a descrever sobre a vinda do grupo de artistas franceses para o Brasil – narrações que constam no terceiro volume de seu compêndio. Nesse tomo, ele menciona as temáticas burocráticas e os entraves políticos, assim como as desavenças entre os franceses e os portugueses em relação à fundação da Academia Real de Artes inaugurada em 1826, dez anos após a concepção inicial de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, como fora denominada no decreto de 1816. A nomeação da escola de artes sofreu variações até se consolidar na chamada Academia Imperial de Belas-Artes, hoje a então: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Dessa forma, elencamos da *Viagem pitoresca* duas pranchas referentes à “missão”, com suas devidas narrativas para demonstrar que o artista se preocupou em retratar os acontecimentos sobre a vinda do grupo, como um momento aparentemente positivo. Para tanto, Debret irá homenagear, de certa forma, na figura 2, – que traz as imagens dos ministros – os incentivadores da “missão”. Já na figura 3, a planta da academia demonstra o que objetivou a vinda deles: a fundação de um instituto de belas-artes. Nas descrições feitas por Debret sobre essas pranchas é possível depreender a intenção do artista em enaltecer àqueles que fizeram parte do exílio da corte portuguesa, contribuindo para o exercício administrativo dela. Por sua vez, o artista não deixa de compartilhar e esclarecer a planta do edifício que seria destinado a academia de artes, feita pelo colega Grandjean de Montigny, a fim de ratificar a contribuição

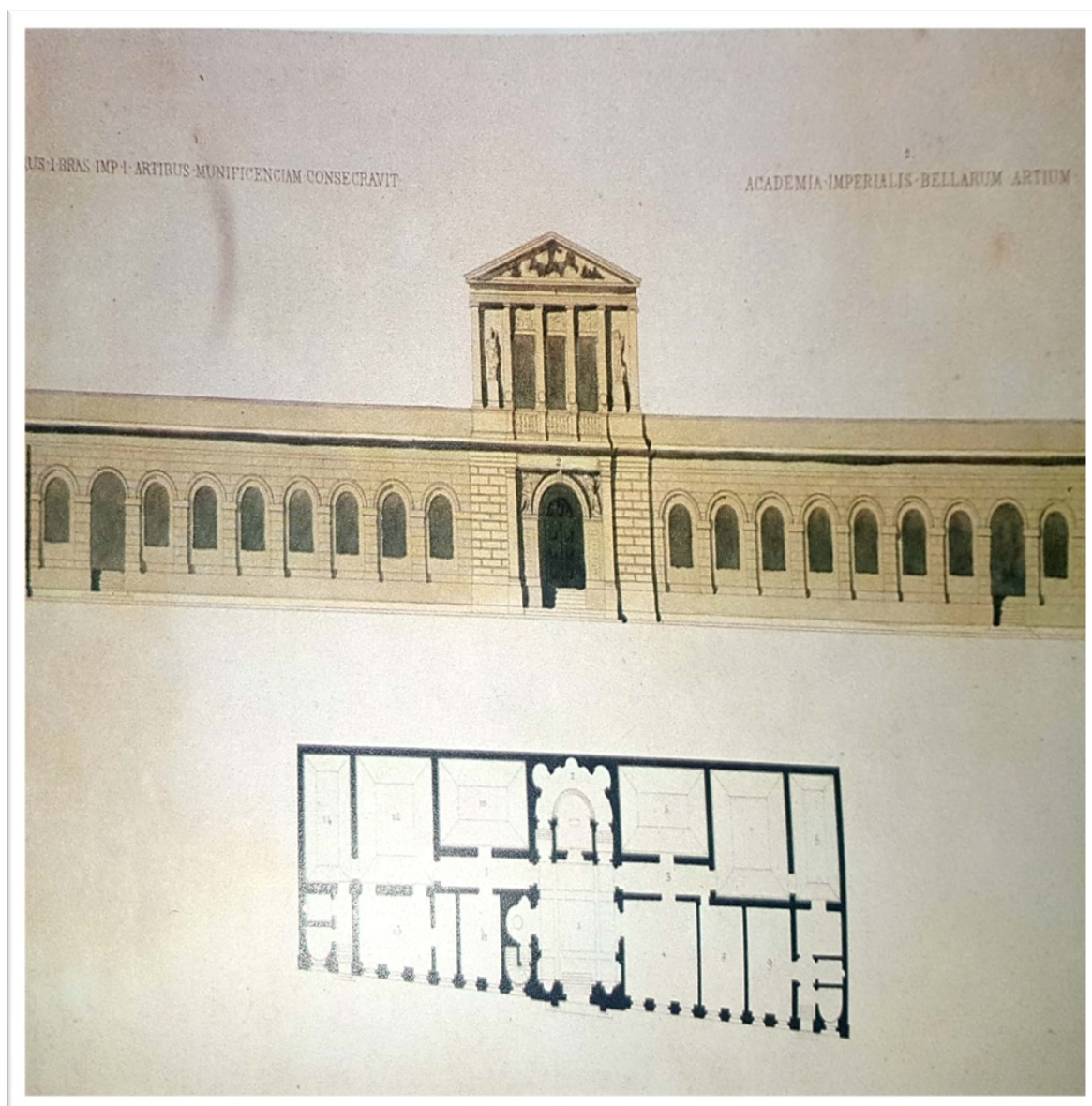
dos artistas franceses na consolidação das artes brasileiras. Temos a seguir a imagem dos ministros e o desenho da academia:

FIGURA 2. Retratos dos ministros, 1. Conde da Barca; 2. O marquês de Marialva; 3. José Bonifácio de Andrade; 4. José Clemente Pereira; 5. Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro, José Caetano da Silva Coutinho.



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.135. P.40

FIGURA 3. *Academia Imperial de Belas Artes* (Projeto de Grandjean de Montigny)



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E136. P.41.

Debret não trouxe na *Viagem pitoresca* apenas essas imagens, como faz pequenas narrativas sobre elas. Sobre os ministros (Conde da Barca; O marquês de Marialva; José Bonifácio de Andrade; José Clemente Pereira; Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro; José Caetano da Silva Coutinho), ele apresenta a contribuição que cada um deles propiciou para os reinados, seja d. João VI ou de d. Pedro I. Outrossim, com as descrições que o artista faz sobre os ministros, as quais veremos a seguir é possível depreender que a vinda do grupo de franceses, embora tenha tido seus percalços, pode contar com o apoio de membros significativos da corte

portuguesa. Vejamos, então, o que o pintor francês relata sobre cada um deles:

Conde da Barca⁹ (figura 2 – n.º1) é lembrado com muito apreço por Debret, pois segundo o pintor, ele era um homem de bom caráter, que se preocupava em auxiliar as pessoas, até hospedava em sua casa, artífices e/ou artistas os quais convidava para vir ao Brasil. Afinal, o conde era um homem que amava as artes, a ciência e a indústria. Trouxe para o Brasil chineses para aperfeiçoar a cultura do chá, químicos para a indústria e moradores do Porto da Madeira, com o intuito de cultivarem a vinha. Não apenas, contribui também, para a união entre o imperador d. Pedro e a arquiduquesa Austríaca, Maria Leopoldina. Enquanto administrador da corte portuguesa, fora o responsável por contratar um grupo de artistas, para que se pudesse consolidar uma escola de belas-artes no Brasil.

O Marquês de Marialva¹⁰ (figura 2 – n.º2) é apresentado por Debret como sendo um homem bem relacionado, fazendo parte de um grupo de homens notáveis, tanto de cultura, quanto de conhecimento. Era amigo de Humboldt, membro do Instituto da França – homem que na época influenciou muitos pensadores, artistas e cientistas devido as suas viagens exploratórias. Amizade essa, que lhe estimulou o desejo de se criar uma academia de artes na cidade do Rio de Janeiro, a qual seria chefiada pelo então secretário perpétuo do Instituto da França, Sr. Lebreton.

José Bonifácio de Andrada¹¹ (figura 2 – n.º3) pertencia a uma família importante da cidade de Santos, segundo Debret. Andrada fora aluno da escola de Coimbra formando-se em Direito, Mineralogia e Filosofia. Quando em Portugal, fora convidado a fazer parte da Academia de Ciências de Lisboa, por causa da sua formação em mineralogia; foi custeado a ir para França complementar sua formação, e lá passou a ser correspondente no Instituto da França. Não só, o pintor relata que ele teve um papel significativo na organização do governo em 1822, pois ele defendeu a permanência de D. Pedro I no Brasil, bem como foi defensor da Independência do Brasil e da Monarquia Constitucional.

José Clemente Pereira¹² (figura 2 – n.º4) é descrito por Debret como um homem decidido. Desembargador e Jurista, ele foi um dos principais idealizadores da emancipação brasileira. Além disso, Debret ovaciona Pereira, pois quando este, em 1828, esteve no cargo de

⁹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p. 513. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 238).

¹⁰ Ibidem, p. 514.

¹¹ Ibidem, p. 515.

¹² Ibidem, p. 516.

Ministro do Interior, incentivou a primeira exposição artística dos alunos da academia de artes brasileira. Pereira, ademais, não foi favorável, como os franceses à nomeação para a diretoria da Escola Imperial de Belas Artes, do português Henrique José da Silva, já que este demonstrou ser avesso ao grupo de franceses (foi um crítico implacável para com o grupo). Debret fora explícito em retratar que Pereira reconhecia o trabalho de Silva, como professor de pintura, um tanto quanto medíocre, ao contrário dos franceses, os quais ele dedicava valorosas atenções. Portanto, as considerações de Debret diante de José Clemente se deram através da exposição e de José da Silva.

José Caetano da Silva Coutinho¹³ (figura 2– n.º5), segundo Debret, fora um homem brilhante, tanto em sua erudição, quanto em sua carreira política. Coutinho nascerá em Lisboa em uma família sem muitas condições econômica, mas conseguiu cursar a Universidade de Coimbra. Enquanto capelão-mor da capela real, ele presidiu a coroação do primeiro Imperador do Brasil, Pedro I, em 1822. Ademais, Debret narra que ele exerceu durante o governo português, o cargo de deputado e o de senador, bem como regeu a primeira Assembleia Nacional Constituinte, em 1823.

Depois das breves descrições sobre os ministros trazidas por Debret (em sua *Viagem pitoresca*) iremos nos ater à fachada da academia de artes (figura 3). Sobre essa imagem, Debret explicita que a proposta inicial da planta sofreu modificações, em virtude de questões financeiras. Após dez anos (o decreto em que d. João VI solicita a criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofício deu-se em 12 de agosto de 1816), e com desenhos mais concretos, como a redução dos aposentos dos professores, em cinco de novembro de 1826, seria instalada a solene escola de artes. A planta constava, segundo o pintor, das seguintes descrições e/ou propostas de construção: vestíbulos, sala de modelos, passagens, secretaria, sala de desenhos, gabinete dos professores, sala de escultura, sala de gravura de medalhas, sala de arquitetura, sala de pintura histórica e sala de pintura de paisagem. Grandjean de Montigny, por sua vez, foi quem projetou o edifício da Academia Imperial de Belas Artes, que seria demolida em 1938.

Debret teceu uma homenagem aos ministros que, de certa forma, contribuíram para a sua estadia no Rio de Janeiro, como dos demais integrantes da “missão”. Ao narrar uma pequena biografia sobre cada um deles, como descrever a proposta inicial da planta da academia visou concretizar, segundo ele “[...] os documentos relativos aos resultados dessa expedição pitoresca,

¹³ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008, p. 517. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

totalmente francesa, cujo progresso acompanhei passa a passo”.¹⁴ Enquanto pintor histórico e tendo o intuito de descrever o processo civilizatório pelo qual o Rio de Janeiro passava, com a chegada da corte portuguesa, Debret procurou relatar cada acontecimento relativo à corte, até mesmo os ministros. Além do mais, quis destacar a contribuição efetiva dele e dos seus colegas franceses diante do Instituto de Artes brasileiras.

Ao aportarem na cidade do Rio de Janeiro, entretanto, os artistas franceses enfrentaram grandes dificuldades para executarem seus objetivos. E, por esse motivo, o apoio que tiveram dos ministros, como o Conde da Barca, um dos grandes defensores do projeto, foi de suma relevância para que esses artistas pudessem aqui permanecer. Os integrantes da “missão” precisaram ser autoconfiantes, uma vez que eram desmerecidos por muitos artistas brasileiros e portugueses, que se viram ameaçados com a chegada do grupo. O cônsul Maler representante diplomático da França no Brasil transparecia a sua má vontade com aquele grupo de artistas que, pouco tempo antes, estivera comprometido com o regime bonapartista em sua pátria. A morte do conde da Barca, em 1817, seguida pela de Lebreton, em 1819, contribuíram para desestabilizar ainda mais os artistas franceses. O escolhido para substituir Lebreton na direção da academia recém-criada foi o pintor português Henrique da Silva, assumidamente contrário aos franceses. Silva era protegido do barão de São Lourenço, que sucedera o senhor Conde da Barca, no comando do Ministério dos Assuntos Estrangeiros. Diante das substituições dos responsáveis, não demorou para que a “missão” começasse a sofrer sua primeira desestruturação. Já em 1818, Charles Pradier viajou para França, a fim de executar as imagens de Debret, que não tinham como ser impressas adequadamente no Rio de Janeiro, contudo não regressou mais ao Brasil. Já Nicolas Taunay, insatisfeito com as barreiras criadas por Silva à ação dos franceses, também resolveu retornar ao seu país, em 1821. Seu irmão, Auguste Taunay, permaneceu no Rio, no entanto morreria pouco depois, em 1824. Por outro lado, já cansados de aguardar o início das aulas, as quais haviam sido contratados, em 1821, Debret e Grandjean de Montigny tiveram a iniciativa de alugar uma casa, onde começaram a dar aulas, cada um com sua especialidade.

Após essas sucintas descrições baseadas no texto de Debret, sobre alguns acontecimentos que marcaram a sua estadia na cidade carioca (como membro da “missão”). Elencamos agora, para o nosso conhecimento, Manuel de Araújo Porto-Alegre, uma referência significativa para a discussão sobre a “missão”, pois além de ele ter sido o discípulo dileto de Debret, conquistou dois cargos significativos na academia de artes: o cargo de professor de

¹⁴ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008, p. 15. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

pintura histórica em 1837, e o de diretor entre os anos de 1854 e 1857. Não apenas, foi sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e membro correspondente no Instituto Francês. No instituto Histórico e Geográfico, Manuel foi orador por 14 anos, além de secretário e presidente. Conquistas que, de certa forma, tiveram a influência de Debret, visto que, professor e aluno trocaram algumas correspondências¹⁵ depois que Debret retornou a capital francesa. Nessas cartas constam os pedidos de Debret para que Porto-Alegre desse continuidade ao seu legado de pintor histórico e o de membro correspondente do Instituto Francês. Debret incentivou seu pupilo a assumir aqueles cargos, já que o próprio pintor francês não tivera o prestígio de desfrutar de momentos gloriosos em sua carreira, quando em terras brasileiras, e ver seu pupilo ocupando cargos tão significativos seria uma conquista pessoal para ele.

Henrique José da Silva, contudo, foi o primeiro a assumir a direção da academia de artes, mas com a sua morte em 1834, a direção da instituição passou às mãos de Félix Émile Taunay, cuja gestão teve vários feitos: as Exposições Gerais de Belas Artes de 1840, que contou com a participação de artistas não vinculados à ela, a organização de uma pinacoteca na escola (1843) e pela política de incentivo aos alunos para se aperfeiçoarem na Europa, mediante uma premiação (1845). Todavia, no ano de 1851, Félix Taunay deixou a direção da escola para o arquiteto Job de Alcântara (direção interina). No ano de 1854, a academia passa a ser dirigida, então, por Manuel de Araújo Porto-Alegre, que a pedido de d. Pedro II, realizou um projeto de reforma da escola. Porto-Alegre foi o primeiro brasileiro a assumir a direção da academia. Em sua gestão priorizou as bases teóricas do ensino de arte, como a presença da arte brasileira na biblioteca e no acervo da instituição. Valorizou, ainda, a pintura de paisagens - principalmente àquelas que tinham como tema: a natureza nacional. Em outro momento priorizou a extensão do tempo de permanência dos alunos bolsistas na Europa, que passou de três, para seis anos a estadia deles. Contudo, em setembro de 1857, por algumas rivalidades dentro da escola, Porto-Alegre deixa seu cargo de diretor.¹⁶

Porto-Alegre fora considerado um pioneiro nos estudos sobre a história da arte brasileira, pois se preocupou em promover a pintura, a música, o teatro, a literatura, dentre outras manifestações artísticas. Para tanto, ele fez várias peregrinações pelo Brasil, a fim de levantar dados sobre os artistas do período colonial, o que resultou no texto “Memória sobre a

¹⁵ Para mais esclarecimentos sobre as cartas trocadas entre Debret e Porto-Alegre, consultar: Correspondências de Jean-Baptiste Debret a Manuel de Araújo Porto-Alegre, 28 de outubro 1837; 10 dezembro de 1840; 07 de junho de 1842 (BNRJ, Divisão de Manuscritos);

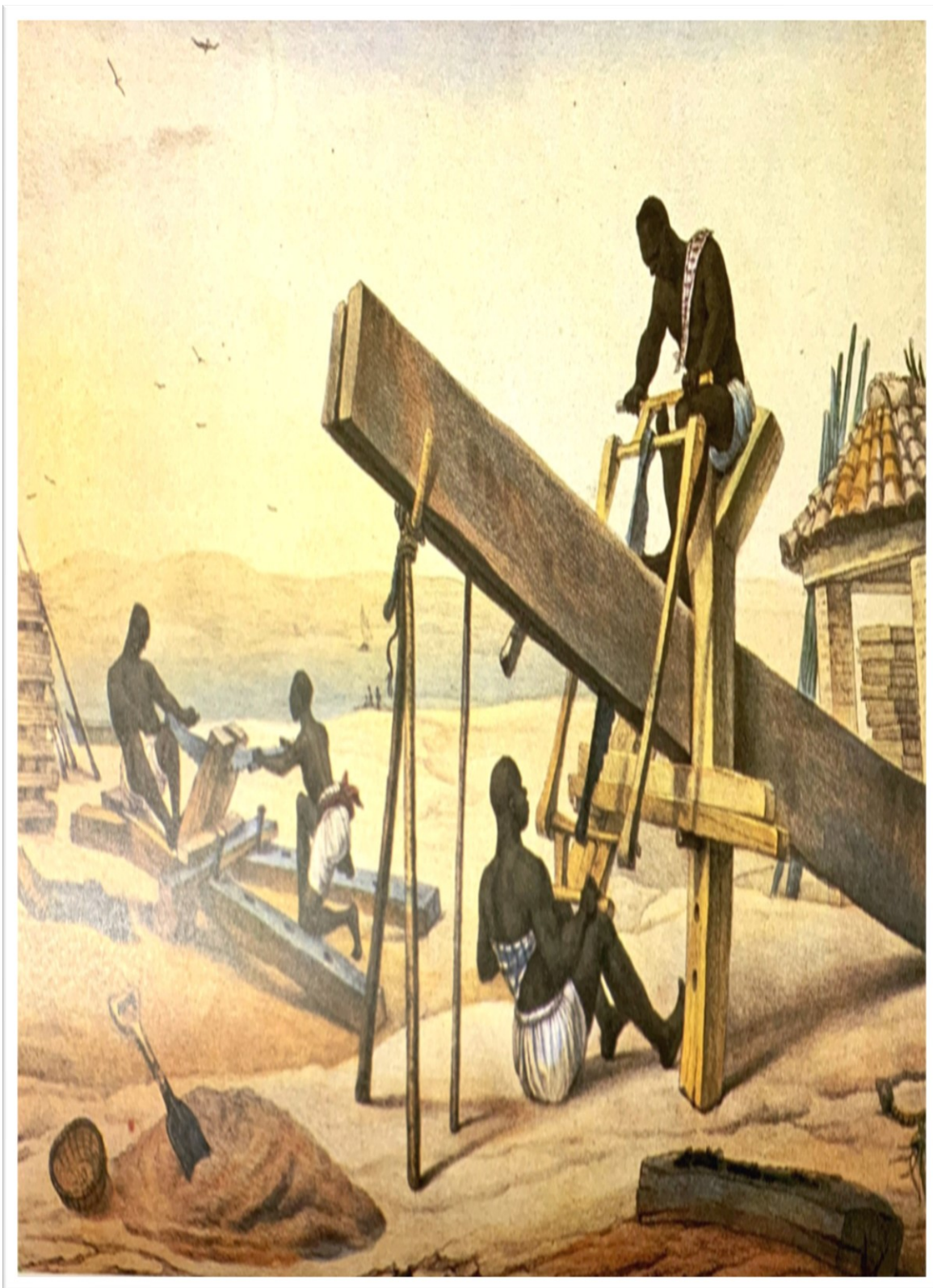
¹⁶ FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

antiga Escola de Pintura Fluminense”¹⁷. Estudo esse de grande relevância para o Império brasileiro, já que nele pretendeu-se consolidar as artes como sendo genuinamente brasileiras, ou melhor, Porto-Alegre preconizava a ideia do nacionalismo e do progresso, mediante a descrição de uma “escola” de artes. Na “Escola Fluminense” não ocorria uma técnica ou estilo particular, na verdade era o agrupamento regional (união geográfica) de artesãos e, até mesmo, escravos. No grupo regional, Porto-Alegre elenca: Frei Ricardo do Pilar, José de Oliveira Rosa, João Francisco Muzzi, João de Souza, Manuel da Cunha, Leandro Joaquim, Raymundo e José Leandro. Nas descrições biográficas, Porto-Alegre tentou conferir aos pintores nacionais o *status* de artistas, tal qual os mestres europeus. Mesmo sem um ensino acadêmico, eles detinham habilidades que os possibilitavam cumprir com as demandas artísticas locais, porém com a vinda da corte para o Brasil, o contexto cultural precisou ser renovado às novas exigências dos portugueses.

A apresentação dos escravos negros na história das artes construída por Manuel de Araújo foi uma grande surpresa para época. Muito se falava sobre os franceses e/ou portugueses diante da formação da Escola de Belas-Artes, porém até a publicação sobre a “Escola Fluminense”, os negros e mulatos eram referidos apenas como força braçal, mas com este texto, a imagem deles nos é apresentada por outra perspectiva: a de pintores. Nas imagens que seguem (figura 4, figura 5, figura 6 e figura 7), temos alguns exemplos da representação dos escravos nos anos iniciais do século XIX, como força de trabalho e não como membros de uma cultura artística em formação (as imagens foram feitas por Debret, inclusive são imagens que antecedem o texto de Porto-Alegre, trazendo os negros como artífices, escravos de engenho, dentre outros.). Trata-se da representação de um Brasil que progredia, contraditoriamente, pela exploração dos negros africanos, seja em atividades comerciais, seja na construção e melhoria da cidade do Rio:

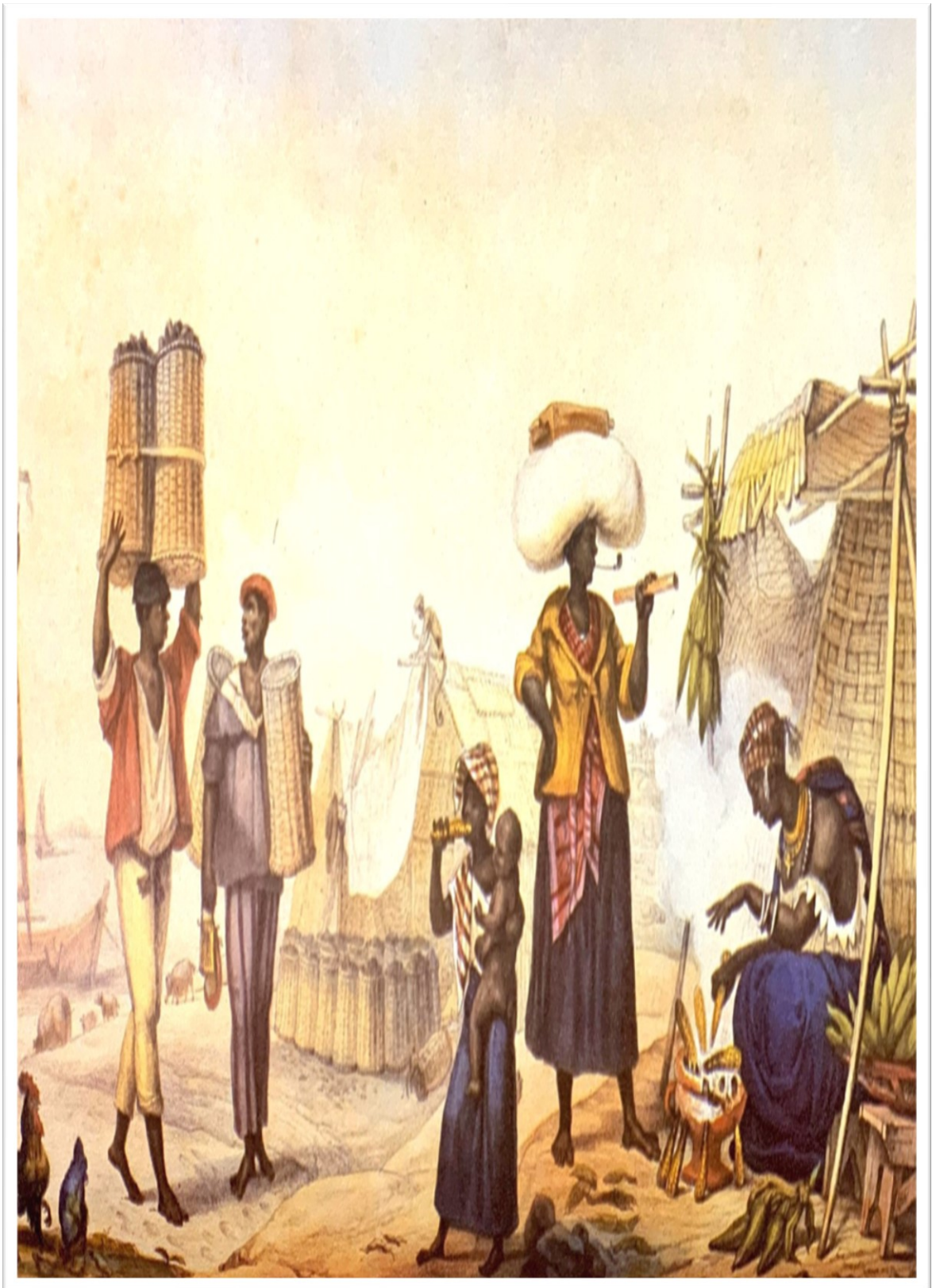
¹⁷ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “Memória sobre a antiga Escola fluminense de pintura”. In. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 1841, v. 3, p. 547-557.

FIGURA 4. *Negros serradores de tábuas*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.66. P.18.

FIGURA 5. *Vendedores de milho e vendedores de carvão*



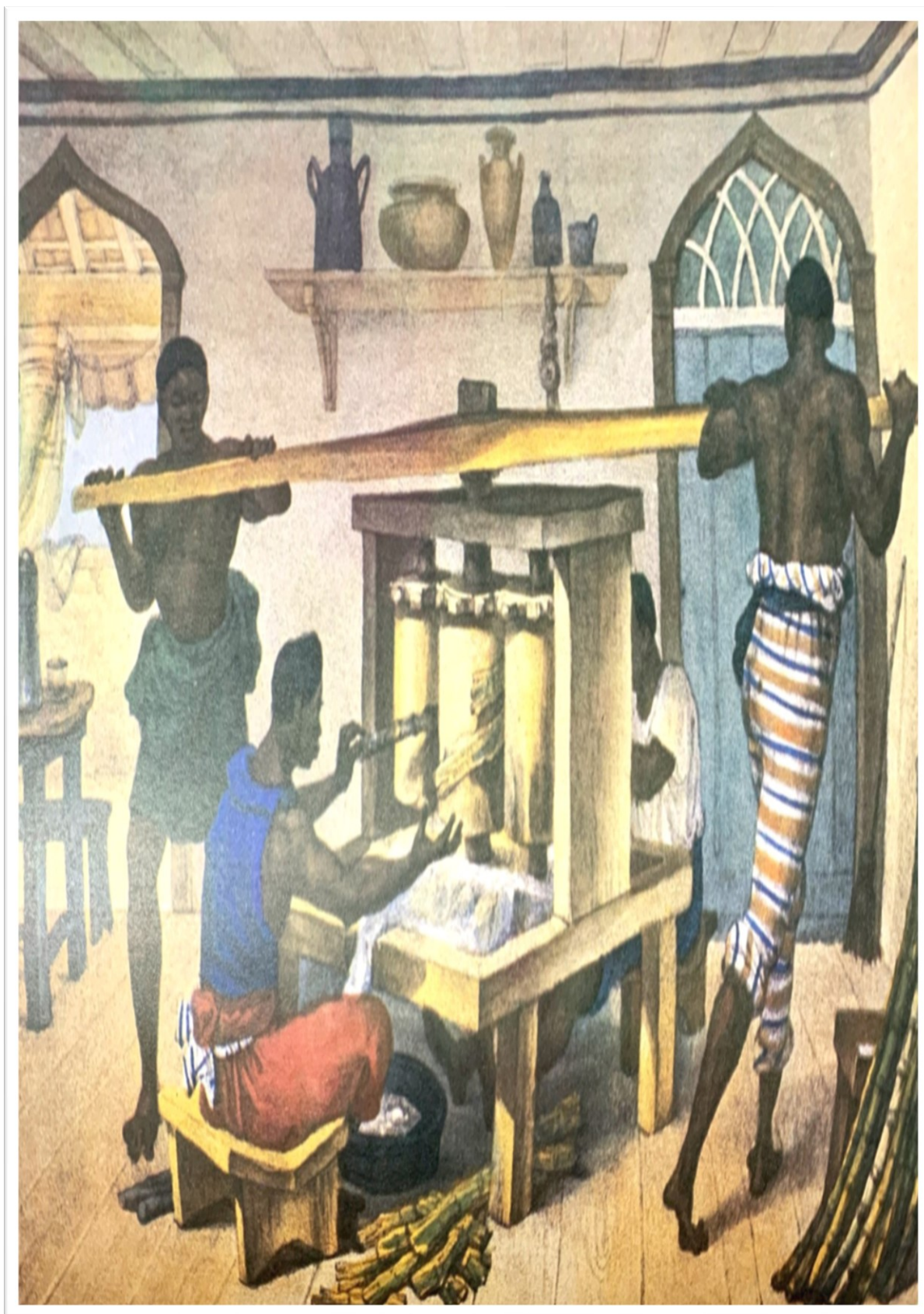
FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.68. P.20.

FIGURA 6. *Vendedores de capim e de leite*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, e.69. p.21

FIGURA 7. *Pequena moenda portátil*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.74. P.27.

Assim, Manuel Araújo tentou, ao contrário do observado nas imagens feitas por Debret, em um primeiro momento, mostrar em seu texto que o Brasil avançava: de um país com artistas escravos, para um país com artistas livres e formados pela Escola de Belas-Artes. Ora, Porto-Alegre não omitiu da história do Brasil colônia a existência de negros artistas que se dedicavam à pintura local, afinal, ele quis enaltecer a cultura brasileira, em sua “Escola Fluminense”. Embora a presença de artistas negros esteja em contradição com o projeto de seu mestre, ou mesmo da “missão”, Debret fez questão de vangloriar que a expedição que veio para cá era exclusivamente francesa. Dizendo, ainda, que o grupo francês fora responsável “por construir o núcleo da academia”¹⁸, por isso, não cita ou inclui os artistas locais, ou portugueses. Porto-Alegre tentou construir, assim, uma história das artes brasileiras, mesmo que não existisse um projeto estético definido. Em outro momento, defendeu que os artistas franceses estiveram no Brasil a convite da corte portuguesa, para formarem uma escola de belas-artes.

Não apenas Porto-Alegre, mas também, o crítico de arte Luiz Gonzaga Duque-Estrada discorre, em a *Arte brasileira*, de 1888, sobre a vinda dos franceses ao Brasil, a fim de consolidar a proposta de instaurar uma escola de artes. Analisando os primeiros anos vividos pelos franceses na cidade do Rio de Janeiro, defendeu que a vinda destes artistas ou da “Colônia Lebreton”, como se referia ao grupo, foi ideia de d. João VI. Ademais, ele cita a relação conflituosa de Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, membros do projeto chefiado por Joachim Le Breton, com o pintor português Henrique da Silva, que foi nomeado diretor da escola que então se organizava. Silva foi o primeiro diretor da Academia Imperial de Belas Artes, o que causou certa desavença com os artistas franceses, porque era esperado que o cargo seria concedido ao experiente pintor, Taunay.

Duque Estrada após iniciar sua obra com uma análise histórica, esclarecendo os motivos do pensamento não cultural da sociedade brasileira, elenca três temáticas esclarecedoras, as quais denomina de “manifestação”, “movimento” e “progresso”. Em cada um desses itens ele descreve a vida dos artistas de forma resumida e com um tom jocoso, com alguns diálogos. Neles se incluem, também, descrições de gosto pessoal e uma sucinta análise formal sobre os tipos de colorido e de desenhos realizados pelos artistas. Além do mais, a análise do colorido e do desenho descritos no item “manifestação”, nos permite inferir que a “Escola Fluminense” – termo referido por Porto Alegre – fora composta por pintores medianos que se dedicavam ao ato do colorir. O período de constituição da escola de belas-artes é o que o autor menos considera como nacional, já que a escola se estabeleceu com a vinda dos “missionários” e o seu

¹⁸ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008, p. 386. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

alcance se restringiu aos artistas que ali se formavam.

Em outro momento, Manoel de Oliveira Lima, em *D. João VI no Brasil*, de 1908, discute a importância de d. João VI, para a fundação da nacionalidade brasileira, ao elevar o Brasil do status de colônia para o de nação. Assim, ele descreve com detalhes o período da transferência da sede da corte portuguesa para o Brasil, narrando os acontecimentos políticos, sociais e geográficos que culminariam na independência do país. Sua obra é marcada pela pretensão de se construir uma nacionalidade brasileira, mediante o enaltecimento de d. João VI. Ademais, Oliveira Lima, ao se referir ao grupo de franceses, faz algumas observações sobre o assunto:

O governo francês não podia opor-se, mas não viu com olhos muito favoráveis essa emigração de capacidades artísticas organizada pelo embaixador de Portugal. Maler no Rio chegou a pensar que se tratava de um exílio disfarçado de indivíduos afetos ao império, mas o próprio Ministério de Estrangeiros negou que houvesse tal, afirmando ser voluntária a expatriação e não se acharem os artistas em questão visados pela polícia ou ameaçados pelas leis de segurança da monarquia restaurada¹⁹.

Ao chegarem ao Rio de Janeiro, contudo, o grupo de artistas franceses enfrentaram grandes dificuldades para colocar em exercício seus objetivos. O apoio inicial obtido pelo Conde da Barca, o grande incentivador da “missão francesa”, embora seja de suma importância para a vinda dos franceses, não impediu que os integrantes da “missão” ficassem ilesos do desprezo e das injúrias de muitos artistas brasileiros e portugueses, pois estes se viram ameaçados diante da chegada do grupo. Os pintores e artífices que desembarcaram no Rio foram apoiados por alguns membros do governo português. Ao contrário do representante diplomático da França no Brasil, o cônsul Maler, que manifestou desde o início certa má vontade com aquele grupo de artistas que, pouco tempo antes, estivera vinculado com o regime bonapartista na França. Dessa forma, Maler acreditava que não era a corte portuguesa que detinha interesses em ver o grupo de artistas franceses, mas que eram os próprios artistas, que falidos e desempregados pelos acontecimentos políticos na França, que desejaram, bem como se organizaram para virem as terras brasileiras, a fim de desenvolverem seus ofícios. O cônsul, dizia ainda, que alguns dos artistas tinham a intenção de enriquecer, já que consideraram que os seus dotes artísticos seriam mais bem valorizados em terras brasileiras. Dessa forma, a vinda para o Brasil poderia proporcionar-lhes uma pequena fortuna.

¹⁹ LIMA, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004, p. 168.

Não apenas, Oliveira Lima acreditava que uma escola de artes não retrataria as condições da época. O país necessitava, na verdade, do ensino industrial e, por isso, não era esperado um público com gosto pelas belas-artes, já que “[...] a técnica se combina com a imaginação e o sentimento. Contudo, para florescerem, precisam as belas-artes de uma atmosfera adequada e de um meio propício [...]”.²⁰ Lima relata, em suma, que a população da época era despreparada para a recepção das artes, dizendo que ela necessitava, primeiramente, de uma formação técnica e profissionalizante.

Anos mais tarde, o historiador Adolfo Morales de los Rios Filho, em *O Rio de Janeiro imperial*, de 1946, irá descrever questões relevantes e dará um posicionamento favorável aos artistas franceses. Segundo ele, depois da publicação de um texto no *Diário Fluminense* de 12 de agosto de 1828, com possível autoria de Henrique José da Silva alegando que os franceses não haviam sido convidados pelo rei e, portanto, eles teriam vindo por vontade própria e não por um convite da coroa portuguesa – condição que ocasionou uma cisão na historiografia, já que alguns estudiosos aderiram a ideia de os artistas terem se organizado por vontade própria, passando a defendê-la em seus estudos. Um posicionamento que contribuiu para com a dualidade existente sobre a vinda dos artistas franceses para o Brasil, pois alguns teóricos se fundamentaram nesse texto de 1828, para ratificar que o grupo não teve nada de “missão”, bem como não foi convidado pelo monarca português. Segue adiante, o documento onde consta essas críticas sobre os “missionários” franceses, para o nosso conhecimento:

²⁰ LIMA, Oliveira. Dom João VI no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004, p. 168.

FIGURA 8. Artigo ("Sou - inimigo das imposturas que comprometem.")

(40)

vino da instrução publico daquellas artes. Hei por bem, e mesmo enquanto as aulas daquellas artes e officios não formão a parte integrante da dita Escola Real das Sciencias, Artes, e Officios que Eu Houver de Mandar estabelecer, se pague annualmente por quartéis a cada hum das pessoas declaradas na relação inserta neste Meu Real Decreto, e assignada pelo Meu Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios Estrangeiros e da Guerra, a somma de oito contos e trinta dous mil réis, em que importão as pensões, de que por hum effeito da Minha Real Munificencia e Paternal zelo pelo bem publico deste Reino, lhes faço mercê para a sua subsistencia, pagos pelo Real Erario, cumprindo desde logo cada hum dos ditos pensionarios com as obrigações, encargos, e estipulações que devem fazer base do contracto que ao menos pelo tempo de seis annos hão de assignar, obrigando-se a cumprir quanto for exigente ao fim da proposta Instrução Nacional das Bellas Artes applicadas á industria, melhoramento, e progresso das outras artes e officios mechanicos. O Marquez de Aguiar, do Conselho d'Estado, Ministro assistente ao Despacho do Gabinete, e Presidente do Meu Real Erario, o tenha assim entendido, e o faça executar com os Despachos necessarios sem embargo de quizesquer Leis, Ordens, ou disposições em contrario. Palacio do Rio de Janeiro em 12 de Agosto de 1816. — Com a Rubrica de El-Rei Nosso Senhor. — Cumpra-se e registre-se. Rio de Janeiro 22 de Outubro de 1816. — Com a rubrica do Ex.^{mo} Presidente do Real Erario.

Relação das pessoas a quem por decreto desta data Manda S. M. por hum effeito da sua Real Munificencia dar as pensões annuaes abaixo declaradas.

Ao Cavalheiro Joaquim le Breton	1:600U000
Pedro Dillon.....	800U000
João Baptista De Bret, Pintor	
de Historia.....	800U000
Augusto Taunay, Escultor.....	800U000
Nicolão Antonio Taunay, Pintor.	800U000
Augusto Henrique Victorio Grand	
Jean, Architecto.....	800U000
Sinão Pradier, Gravador	800U000
Francisco Orde, Professor de Me-	
chanica.....	800U000
Carlos Henrique Levava-seur....	380U000
Luiz Simphoriano Meunier.....	380U000
Francisco Bonrepas.....	192U000
	8:002U000

Rio de Janeiro em 12 de Agosto de 1816. — *Marquez de Aguiar.*

Bastão estes documentos para confundi a protervia; porém permita-me que eu lhe junte algumas observações para maior esclarecimento. Dizendo expressamente o decreto acima 1.^o : *querendo aproveitar a capacidade, habilidade e sciencia de alguns estrangeiros benemeritos, que tem buscado a Minha Real e graciosa protecção*, he evidente que elles verão buscar esta protecção, e não foi o Governo, que os mandou vir, como falsamente assumo. Dizendo mais 2.^o : *cumprindo cada hum dos ditos pensionarios com as obrigações de que devem fazer a base do contracto, que ao menos pelo tempo de 6 annos hão de assignar*, igualmente se reconhece que se fez aqui este contracto depois deste decreto; o contracto succederia, se fossem mandados vir, praticando-se com esta colonia de Professores de bellas artes, o mesmo que se pratica com as outras colonias de Professores das bellas artes a musica, e a dança, quando os excitáram para o Theatro desta Corte, isto he fazendo-se lhes lá as escripturas, e não vindo aqui, como elles vierão, sujeitos a receberem o que lhes quizam dar. Dizendo 3.^o : *Pensões de que, por hum effeito da Minha Real Munificencia, lhes faço mercê para sua subsistencia, deprecando-se tanto a, que assumo da palavra pensão, e não ordenado; effeito da Minha Real Munificencia, e não por effeito de ajuste ou contracto; concluindo tudo lhes faço mercê para sua subsistencia*, demonstrado hea que o Senhor D. João VI. tendo dó desses estrangeiros, que algum dia podião ser uteis, quando os empregasse, lhes conferio no em tanto humo escola para viverem. Aonde está pois aqui hum unico em-lavra, pela qual se infira isso, que esses ingenuos assomão por si, e induzem que outros assomhem, em offensa deste Grande Monarca, transformando em obrigação de contracto o que foi Generoso da Soberana, inculcando-se genios abalitados buscados a duas mil e mais leguas de distancia, quando o Imperante e o seu Ministerio só nelles reconheceu capacidade, habilidade, e sciencia para serem aproveitados (aproveitar não he recolher; aproveitar inclui idéa de menos bom) nos seus fins de hum escola (note-se bem) Real de sciencias, artes, e officios! Parece-me haver demonstrado pelo decreto acima transcripto, e pela analyse de alguns dos seus periodos, a primeira parte da falsidade propalada pelos Professores Francezes da dita Academia (para crédito dos Lentes das outras Academias estabelecidas nesta Corte, nunca d'entre elles tem sabido a mais leve intriga, ou impostura; bastava este exemplo para se cohibirem estes); e como o artigo sahio mais extenso do que esperava, em outra occasião proseguirei demonstrando a impostura do restante da enunciativa. Sr. Redactor, se julgar que defendendo o Governo de hum falsa accusação faço algum serviço, queira inserir este artigo no seu excellento jornal. Sou — *O inimigo das imposturas que comprometem.*

NOTICIAS MARITIMAS.

ENTRADAS.

Dia 10 de Janeiro. — Rio Zaire; 31 dias; E. Torcato, M. Gregorio dos Santos, equipagem 17, carga marfim, e 24 escravos, a José Geraldo Soares Lobo. — C. do Rio; 2 dias; L. S. Francisco Fonder, M. Manuel Francisco dos Santos, equipagem 5, carga casaca, aguardente, e farinha, e varios: passageiro Thomas João Calisto. — Bristol; 41 dias; B. Ing. Antelope, M. Phillips Du Heau-

S A H I D A S.

Dia 10 de Janeiro. — Cabo da Boa Esperança; G. Ing. Eufrates, M. W. Burkhon, equipagem 37, carga carvão, e cerveja. — Falmouth; P. Ing. Rinaldo, Com. o Ten. Moore; passageiros Terzyth, com sua mulher, Terzyth, com 1 filho, e o Guarda Marinha Henry, Ingleses, com Passaportes da Secretaria d'Estado dos Negocios Estrangeiros.

RIO DE JANEIRO NA IMPRENSA IMPERIAL E NACIONAL.

FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional Digital Brasileira), Rio de Janeiro, 1828, v. 11, n. 10, janeiro 1828, p.40.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706744/per706744_1828_00002.pdf>.

No texto²¹, Silva alega que o rei não havia solicitado a presença dos artistas, mas que teria ele se “aproveitado” de um grupo bem formado que desembarcara em terras brasileiras. Portanto, o desejo de se estabelecer uma Escola Real de Artes e Ofícios no país, teria motivado o rei a “aproveitar” dos artistas que aportaram na cidade do Rio. Ora, a questão posta por Silva seria pela forma com que d. João VI se refere aos artistas franceses, no decreto de 12 de agosto de 1816, dizendo que “aproveitaria” dos estrangeiros para seus fins. Para Silva, o verbo referido seria bem diferente de “convidados” para exercerem algum ofício, ou seja, “aproveitar” para ele teria, segundo de los Rios, um tom depreciativo, e como eles vieram de muito longe, o rei acabou se valendo desse grupo de capacidades artísticas (deu a eles alguma utilidade, bem como uma pensão para que pudessem se manter até a construção de uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios).

Morales de los Rios, em suma, narra que desde Henrique da Silva, inimigo assumido do grupo de franceses, tentou-se demonstrar a ilegitimidade da vinda dos “missionários”, como um convite da coroa portuguesa. Assim, a oposição alegava que a vinda deles se dera de forma espontânea e mediada pelo desejo desses artistas enriquecerem, em um local que não detinha um ensino acadêmico, tampouco artistas com o escolar deles. Como no decreto fica claro que eles viriam para o Rio com uma pensão concedida por d. João VI, mesmo antes de se ter uma instituição de artes, a qual poderiam ser alocados, podemos deduzir que o monarca português tinha conhecimento da vinda dos artistas. Para o rei, artistas tão competentes seriam de grande valia para concretizar sua ideia de se constituir uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

²¹ Transcrição do artigo publicado no *Diário Fluminense*, com o propósito de dizer que os artistas franceses vieram para a colônia brasileira sem serem convidados: “Dizendo expressamente o decreto acima: 1º, querendo aproveitar a capacidade, habilidade e ciência de alguns estrangeiros beneméritos, que têm buscado a Minha Real e Graciosa Proteção, é evidente que eles vieram para buscar esta proteção, e não foi o Governo que os mandou vir, como falsamente asseveram. Dizendo mais: 2º, cumprindo cada um dos ditos pensionários com as obrigações, etc., que devem fazer a base do contrato, que ao menos pelo tempo de 6 anos hão de assinar, igualmente se reconhece que se fez aqui este contrato depois deste decreto: o contrário sucederia, se fossem mandados vir; praticando-se com essa colônia de professores de belas-arts, o mesmo que se pratica com as outras colônias de professores de belas-arts, música e dança, quando os escrituram para o Teatro desta Corte, isto dizendo-se lhes lá as escrituras, e não vindo aqui, como estes vieram, sujeitos a receberem o que lhes quisessem dar. Dizendo: 3º, pensões de que, por um efeito da minha Real Munificência lhes faço mercê para sua subsistência, demonstrando fica que o Sr. D. João IV, tendo dó desses estrangeiros, que algum dia podiam ser úteis, quando os empregasse, lhes conferiu, no entanto, uma esmola para viverem. Aonde, está, pois, aqui uma única palavra pela qual se infira isso, que esses ingratos assoalham por si, e induzem que outros assoalhem em ofensa deste Grande Monarca, transformando em obrigação de contrato o que foi Generosidade Soberana, inculcando-se gênios abalizados buscados a duas mil léguas de distância, quando o Imperante e o seu Ministério só neles reconheceu capacidade, habilidade, e ciência para serem aproveitados (aproveitar não é escolher: aproveitar inclui ideia de menos bom), nos úteis fins de uma escola (note-se bem) Real de Ciências, Artes e Ofícios!...”

Império do Brasil: Diário Fluminense (RJ). Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional Digital Brasileira), Rio de Janeiro, v. 11, n. 10, janeiro 1828, p.40.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706744/per706744_1828_00002.pdf>. Acesso em: 10 de set. 2018.

Além do mais, mesmo que a França passasse por momentos conturbados e os artistas se encontrassem desempregados, não viriam de tão longe sem receberem um ordenado; alguma proteção e/ou garantia de um emprego. Portanto, seria pouco provável alguém se aventurar além-mar em nome da arte ou de qualquer ofício, sem a garantia de um emprego ou mesmo de algum subsídio financeiro. O conteúdo do decreto, o qual nos referimos, poderá ser analisado a seguir:

FIGURA 9. Decreto de 12 agosto 1816 (parte I)



FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional Digital Brasileira), Rio de Janeiro, v. 11, n. 10, janeiro de 1828, p.39-40.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706744/per706744_1828_00002.pdf>.

FIGURA 10. Decreto de 12 agosto 1816 (parte II)

(40)

sino da instrução publico daquellas artes. Hei por bem, e mesmo enquanto as aulas daquellas artes e officios não formio a parte integrante da dita Escola Real das Sciencias, Artes, e Officios que Eu Houver de Mandar estabelecer, se pague annualmente por quartéis a cada huma das pessoas declaradas na relação inserta neste Meu Real Decreto, e assignada pelo Meu Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios Estrangeiros e da Guerra, a somma de oito contos e trinta dous mil réis, em que importão as pensões, de que por hum effeito da Minha Real Munificencia e Paternal zelo pelo bem publico deste Reino, lhes faço mercê para a sua subsistencia, pagas pelo Real Erario, cumprindo desde logo cada hum dos ditos pensionarios com as obrigações, encargos, e estipulações que devem fazer base do contracto que ao menos pelo tempo de seis annos hão de assignar, obrigando-se a cumprir quanto for evidente ao fim da proposta Instrução Nacional das Bellas Artes applicadas á industria, melhoramento, e progresso das outras artes e officios mecanicos. O Marquez de Aguiar, do Conselho d'Estado, Ministro assistente ao Despacho do Gabinete, e Presidente do Meu Real Erario, o tenha assim entendido, e o faça executar com os Despachos necessarios sem embargo de quizesquer Leis, Ordens, ou disposições em contrario. Palacio do Rio de Janeiro em 12 de Agosto de 1816. — Com a Rubrica de El-Rei Nosso Senhor. — Cumpra-se e registre-se. Rio de Janeiro 22 de Outubro de 1816. — Com a rubrica do Ex.^{ma} Presidente do Real Erario.

Relação das pessoas a quem por decreto desta data Manda S. M. por hum effeito da sua Real Munificencia dar as pensões annuaes abaixo declaradas.

Ao Cavalheiro Joaquim le Breton	1:600U000
Pedro Dillon.....	800U000
João Baptista De Bret, Pintor de Historia.....	800U000
Augusto Taunay, Escultor.....	800U000
Nicolão Antonio Taunay, Pintor.	800U000
Augusto Henrique Victorio Grand	
Jean, Architecto.....	800U000
Sinão Pradier, Gravador	800U000
Francisco Ovide, Professor de Mechanica.....	800U000
Carlos Henrique Levavasseur.....	320U000
Luiz Simphoriano Meunier.....	320U000
Francisco Bonrepas.....	192U000
	8:002U000

Rio de Janeiro em 12 de Agosto de 1816. — *Marquez de Aguiar.*

Bastão estes documentos para confundi a protervia; porém permitta-me que eu lhe junte algumas observações para maior esclarecimento. Dizendo expressamente o decreto acima 1.^o : *querendo aproveitar a capacidade, habilidade e sciencia de alguns estrangeiros benemeritos, que tem habitado a Minha Real e graciosa protecção*, he evidente que elles verão buscar esta protecção, e não foi o Governo, que os mandou vir, como falsamente assigna. Dizendo mais 2.^o : *cumprindo cada hum dos ditos pensionarios com as obrigações de que devem fazer a base do contracto*, que ao menos pelo tempo de 6 annos hão de assignar, igualmente se reconhece que se fez aqui este contracto depois deste decreto; o contrario succederia, se fossem mandados vir, praticando-se com esta colonia de Professores de bellas artes, o mesmo que se pratica com as outras colonias de Professores das bellas artes a musica, e a dança, quando os escripturas para o Theatro desta Corte, isto he fazendo-se livre a escriptura, e não vindo aqui, como estes vierão, sujeitos a receberem o que lhes quiserem dar. Dizendo 3.^o : *Pensões de que, por hum effeito da Minha Real Munificencia, lhes faço mercê para sua subsistencia*, deprehende-se tanto a, que uso da palavra pensão, e não ordenado; effeito da Minha Real Munificencia, e não por effeito de ajuste ou contracto; concludindo tudo *lhes faço mercê para sua subsistencia*, demonstrado hea que o Senhor D. João VI. tendo dō desses estrangeiros, que algum dia podião ser uteis, quando os empregasse, lhes conferio no em tanto huma escola para viverem. Aonde está pois aqui huma unica palavra, pela qual se infira isso, que esses togados assombrão por si, e induzem que outros assombrhem, em offensa deste Grande Monarca, transformando em obrigação de contracto o que foi Generoso da Soberana, inculcando-se genios abalizados burocras a duas mil e mais leguas de distancia, quando o Imperante e o seu Ministerio só nelles reconheceu capacidade, habilidade, e sciencia para serem aproveitados (aproveitar não he escolher; aproveitar inclui idea de menos bom) nos uteis fins de huma escola (note-se bem) Real de sciencias, artes, e officios! Parece-me haver demonstrado pelo decreto acima transcripto, e pela analyse de alguns dos seus periodos, a primeira parte da falsidade propalada pelos Professores Franceses da dita Academia (para credito dos Lentes das outras Academias estabelecidas nesta Corte, nunca d'estes elles tem sahido a mais leve intriga, ou impostura; bastava este exemplo para se cohibirem estes); e como o artigo sahio mais extenso do que esperava, em outra occasião proseguirei demonstrando a impostura do restante da enunciativa. Sr. Redactor, se julgar que defendendo o Governo de huma falsa accusação faço algum serviço, queira inserir este artigo no seu excellente jornal. Sou — *O inimigo das imposturas que compromettam.*

NOTICIAS MARITIMAS.

ENTRADAS.

Dia 10 de Janeiro. — Rio Zaire : 31 dias; E. Torcato, M. Graciano dos Santos, equipagem 17, carga maxilla, e 24 escravos, a José Geraldo Soares Lobo. — C. do Rio : 2 dias; L. S. Francisco Foador, M. Marcel Francisco dos Santos, equipagem 5, carga assucar, agardente, e farinha, e varios: passageiro Thomas João Calisto. — Bristol : 41 dias; B. Ing. Antelope, M. Phillips Du Ha-

ur, equipagem 8, carga ferro, garrafas, e cerveja, ao M.

S A H I D A S.

Dia 10 de Janeiro. — Cabo da Boa Esperança : G. Ing. Eufrates, M. W. Burkhan, equipagem 37, carga carvão, e cerveja. — Falmouth : P. Ing. Rinaldo, Com. o Ten. Moore : passageiros Terzyth, com sua mulher, Torzyth, com 1 filho, e o Guarda Marinha Henry, Ingleses, com Passaportes da Secretaria d'Estado dos Negocios Estrangeiros.

RIO DE JANEIRO NA IMPRENSA IMPERIAL E NACIONAL.

FONTE: Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional Digital Brasileira), Rio de Janeiro, v. 11, n. 10, janeiro de 1828, p.39-40.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706744/per706744_1828_00002.pdf>.

É inegável o fato de que a proposta inicial do decreto de 1816²² tenha sido o desenvolvimento da agricultura, da indústria, do comércio, do conhecimento “[...] indispensáveis aos homens destinados só aos empregos públicos da administração do Estado” e dos ofícios mecânicos. Todas essas medidas tiveram o objetivo de fazer com que as terras brasileiras prosperassem, bem como possibilitassem que a colônia brasileira se tornasse uma parte integrante do reino português. Os portugueses não hesitaram em criar um aparato administrativo, para fazer com que a ex-colônia fosse elevada à categoria de Reino Unido de Portugal Brasil e Algarve. Por consequência criou-se a fundação da Junta de Comércio, Agricultura, Fábrica e Navegação do Brasil, a Real Fábrica de Pólvora, uma Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica, a Academia Real Militar, o Jardim Botânico, o Banco do Brasil, a Imprensa Régia e a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Essas foram algumas das obras realizadas, com o intuito de modernizar a cidade carioca. Assim, com um contexto de mudanças, seria necessário contar com o auxílio de pessoas qualificadas, para que se pudesse transformar o Brasil em um Reino opulento.

Outra versão consagrada sobre os artistas franceses se deu com o livro *A missão artística de 1816*, de Afonso de Escragnolle Taunay, em 1983. Seus estudos tornar-se-iam referência sobre o assunto, principalmente por ter sido de sua autoria o termo “Missão Artística Francesa”.

²² Transcrição do decreto de 12 de agosto de 1816: “Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar no Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecido; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas-Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade dependem dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; e querendo para tão úteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e ciência de alguns dos estrangeiros beneméritos, que têm buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução pública daquelas artes: Hei por bem, e mesmo enquanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formam a parte integrante da dita Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios que eu houver de mandar estabelecer; se pague anualmente por quartéis a cada uma das pessoas declaradas na relação inserta neste meu real decreto, e assinada pelo meu Ministro e Secretário de Estados dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, a soma de 8:032\$000 em que importam as pensões, de que por um efeito da minha real munificência e paternal zelo pelo bem público deste reino, lhes faço mercê para a sua subsistência, pagas pelo Real Erário, cumprindo desde logo cada um dos ditos pensionários com as obrigações, encargos e estipulações que devem fazer à base do contrato, que, ao menos pelo tempo de seis anos, hão de assinar, obrigando-se a cumprir quanto for tendente ao fim da proposta instrução nacional, das belas-artistas, aplicadas à indústria, melhoramentos e progressos das outras artes e ofícios mecânicos. O Marquês de Aguiar, do Conselho de Estado, Ministro Assistente ao Despacho, encarregado interinamente da Repartição dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, assim o tenha entendido, e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1816. – Com rubrica do Ex.^{mo}. Presidente do Real Erário”; Império do Brasil: Diário Fluminense (RJ). Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional Digital Brasileira), Rio de Janeiro, v. 11, n. 10, janeiro de 1828, p.39-40. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706744/per706744_1828_00002.pdf>. Acesso em: 10 de set. 2018.

Seguindo os estudos de Morales de los Rios, Taunay inicia suas análises considerando que

Sobre as determinantes que veio a nascer a Missão Artística Francesa de 1816 escreveu Morales de los Rios Filho uma série de considerações que subscrevemos em perfeita comunhão de pontos de vista com o brilhante arquiteto e eminente sabedor de nossa história artística.²³

Taunay, como Morales de los Rios, foi favorável aos franceses. Descreveu em sua *Missão Artística de 1816*, várias considerações trabalhadas por Morales, já que ambos tinham a mesma proposta: enaltecer a figura de d. João VI – que de qualquer maneira marcou de forma indelével a história luso-brasileira (fato que repercute até os dias atuais) – como de suma importância para o desenvolvimento da colônia brasileira, seja com a abertura dos portos as nações amigas, o regime protecionista aos produtos brasileiros, o decreto de 12 de agosto de 1816, que instituía a Escola de Belas-Artes, dentre outras medidas. A construção de uma imagem positiva sobre o monarca português tinha o intuito de atribuir a ele, a ideia do projeto artístico – Afonso recupera, de certa forma, a proposta central do livro de Oliveira Lima sobre d. João VI.

Taunay tentou defender que o Brasil estava abandonado artisticamente (sendo um local excluído do mundo) e era um país que contava com artistas medíocres. Contudo, com a vinda dos artistas franceses o país cresceria consideravelmente e, para ele,

grande dívida de gratidão contraiu o Brasil para com os ilustres e honestos artistas, apaixonados da Arte e do país que lhes pedira os serviços, valentes trabalhadores em prol da causa da Estética e da Civilização que não quiseram dar-se por batidos ou regressar à pátria sem haver formado escola. Nem deixar de realizar os compromissos do primitivo contrato, como que presos pelo reconhecimento à memória, de seu ilustre Mecenaz, cujo ideal completamente desvirtuado fora. Graças a eles conseguiu viver a nossa escola de Belas-Artes; viveu, triunfou, produziu.²⁴

Taunay preservou alguns argumentos atribuídos ao monarca português, mas sua ideia central foi a de enaltecer os “missionários” franceses, como podemos identificar no excerto, ao deixar em letras maiúsculas as palavras: “Estética” e “Civilização”. Termos esses que qualificam os artistas franceses por contribuírem para a instituição do ensino das artes, como do ensino dos ofícios mecânicos e, conseqüentemente, por possibilitarem o desenvolvimento cultural do Brasil. Portanto, Taunay compôs um estudo que defendeu a vinda dos franceses para

²³ TAUNAY, Afonso de Escragno. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983, p. 9.

²⁴ Ibidem, p. 7.

a cidade carioca, bem como atribuiu a vinda deles à vontade da corte portuguesa em formar profissionais especializados, os quais pudessem contribuir com a indústria e mesmo com as artes. Na época, se fez mister o ensino regular para habilitar a população àquelas habilidades e/ou ofícios.

Contemporâneo a Taunay, seguimos com Mário Pedrosa²⁵, na tese “Da Missão Francesa – Seus Obstáculo Políticos”, de 1955, apresentada ao concurso para a cadeira de História do Colégio Pedro II. Embora não tenha sido defendida, nos deixou um excelente material de pesquisa sobre o grupo de franceses que aportaram no país, nos anos iniciais do século XIX. Pedrosa discute em seu trabalho sobre a vinda da família real portuguesa para o Brasil e seus desdobramentos na cultura brasileira. Recuperando os documentos sobre a corte portuguesa retratados por Taunay em sua “Missão de 1816”, Pedrosa narra a importância de Le Breton para a formação e vinda do grupo de artistas franceses, porém descreve que Le Breton não fora convidado pela corte portuguesa para vir ao Brasil. Além do mais, Pedrosa diz que d. João VI e o ministro conde da Barca não haviam sido os responsáveis pela vinda dos artistas, como defendeu Taunay, ao considerar que os “missionários” vieram com o apoio de d. João e do conde. Dessa forma, Pedrosa irá rechaçar as análises de Taunay.

As propostas de Pedrosa foram importantes para compreendermos as artes plásticas brasileiras, já que relatam desde a vinda da corte portuguesa para o Brasil, até a semana de Arte Moderna, de 1922. Analisando, assim, os documentos presentes nos acervos brasileiros sobre Le Breton no Brasil, Pedrosa identificou a relação conturbada existente entre Le Breton e o general francês Maler, diplomata da corte portuguesa e representante da Restauração Francesa no Brasil. O texto, também, apresenta as relações conflituosas estabelecidas entre Portugal, Brasil e França durante o período de constituição da escola de artes brasileira. Para construção do seu texto, Pedrosa dialoga, em vários momentos, com os estudos de Afonso Taunay e Adolfo de Los Rios Filho. Contudo, ao contrário do que eles propuseram, Pedrosa não se deteve à vinda dos artistas neoclássicos como um feito positivo. Segundo ele, os artistas franceses, de formação neoclássica, interromperam a produção artística local – o barroco. A arte que se produzia no Brasil, antes dos “missionários”, contou com a influência dos jesuítas, tendo como exímio

²⁵ ARANTES, Otilia; PEDROSA, Mário (Org.) *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III* (Mario Pedrosa). 1 ed. São Paulo: Edusp, 1998.

representante Antônio Francisco Lisboa (1730-1814) – mais conhecido por Aleijadinho, que produziu uma arte, segundo ele, singular e de extrema beleza.

Entre outros historiadores temos o professor Mário Barata, que mediante as referências documentais encontradas nos arquivos brasileiros, dedicou-se ao tema da “missão”. Entre seus textos, destacamos a tradução do projeto de ensino elaborado por Le Breton em 1816, o qual foi publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1959. O original em língua francesa, escrito por Le Breton, encontra-se no Arquivo Histórico do Palácio do Itamaraty, na cidade de Brasília. Barata recuperou informações consideráveis desse documento, como as propostas de ensino de Lebreton para a escola de artes.

Lembramos, que ao solicitar o grupo de franceses para a formação de uma escola de artes, o Conde da Barca, de certa forma, deixa explícito o seu descontentamento com os ingleses, não permitindo que a coroa portuguesa se rendesse às influências britânica. Seus ideais e suas vontades para serem colocadas em prática, tiveram o apoio do Marquês de Marialva, que em contato com Joaquim Lebreton, na França, se encarregaram de negociar a vinda dos artistas para o Brasil. No “Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro”²⁶, Barata nos apresenta Lebreton enquanto líder de um projeto artístico o qual desejara, seja pela criação de uma escola de belas artes, seja pelo ensino técnico, a fim de promover a indústria brasileira.

O Brasil aparentemente não muito visitado pelos estrangeiros, visto que Portugal fazia restrições sobre quem poderia desembarcar em sua colônia, passaria a ser constantemente visitado por pessoas de outros países, além dos portugueses e dos ingleses. Tal acontecimento se deu a partir de 1808, com abertura dos portos brasileiros – o que invariavelmente promoveu o desenvolvimento do comércio local, bem como acabou por modificar e construir uma cultura, ainda mais plural e miscigenada – através da mistura das raças e da incorporação de características culturais do outro. Portanto, a formação de uma mão de obra especializada se fez necessária às conjunturas da época.

Ademais, nos manuscritos foi possível observar que desde a formação e/ou constituição do grupo de artistas franceses que desembarcaram em terras brasileiras, surgiu certa rivalidade entre dois gêneros de pintura: a pintura histórica, ou o grande gênero, e a pintura de paisagens, considerada uma pintura menor. Embora a hierarquia existente entre esses gêneros não fora uma categorização descrita por Lebreton, mas pelos imperativos da Academia Francesa, que

²⁶ BARATA, Mario. “Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816”. In. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: IPHAN, n.14, p. 283-307, 1959. (Reprodução fac-similar digital).

impunha a pintura histórica como superior às pinturas de paisagens; ele coloca em destaque o ofício de Debret, como sendo de maior significância em relação ao de Nicolas Taunay, que fora designado, enquanto membro da “missão”, como pintor de paisagens.

O fazer artístico dito hierarquicamente nobre era os que retratavam a religião, a mitologia, a história antiga e as alegorias. Outrossim, o pintor de história precisava ter conhecimento apurado das expressões humanas, bem como, conhecimentos sobre literatura e história antiga, para que suas criações fossem repletas de conteúdo moralizante. Enquanto as pinturas de paisagem destinavam-se à função meramente decorativa, ou como fundo de alguma pintura de história. A representação da natureza se constituía como um gênero idealizador e bucólico, ao descrever a vida do interior e a vida cotidiana, sendo, então, um gênero inferior ao histórico; e para a época (final do século XVII e início do século XVIII) versava como sendo de grande importância para descrever os feitos gloriosos, os que descrevessem, principalmente, a coroa. Assim, apenas os pintores históricos poderiam almejar representar a figura do rei.²⁷

A Academia Imperial de Belas Artes se destacou, de certa forma, pela produção e/ou engajamento com uma iconografia oficial. As imagens produzidas por determinados artistas, mais especificamente pelos pintores de história, tinham temas específicos quando se referiam à corte portuguesa, seja representando a imagem do imperador, seja descrevendo as comemorações oficiais. As pinturas com esses temas históricos tinham o propósito de idealizar a construção da nação brasileira, mas com um tom romântico – devido ao subjetivismo pelo o qual o artista idealizava as temáticas retratadas e, por consequência acabava por exagerar nas descrições delas; não se preocupando com a verdade, tampouco com a representação da natureza.²⁸ Ademais, esse gênero de pintura se consolidou como um projeto de construção da memória de uma nação que avançava. As imagens, portanto, ao retratarem temas políticos, como os feitos e as conquistas do imperador, acabam por se consolidarem como

[...] um instrumento de propaganda tanto nas mãos dos fracos como dos poderosos. [...] A ideia não existe a não ser quando se exprime: escrita, palavra, imagem. A linguagem figurativa tem um papel incalculável na manifestação das mentalidades coletivas. [...] É pelos olhos que se prendem os homens, pois assim também se adormece mais facilmente sua desconfiança.²⁹

²⁷ DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução e notas de Enid Abreu. 2 ed. Campinas, SP: Universidade da Unicamp, 2013.

²⁸ Ibidem.

²⁹ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite. São Paulo: Perspectivas, 1982, p. 23.

A ideia se exprime enquanto uma habilidade concreta, pela qual as sociedades se exprimem e de certa forma se guiam. Como as produções humanas trazem invariavelmente seus traços e as suas individualidades são dotadas de sentidos, intenções e preconizam um ideal, seja com o intuito de causar o estranhamento, seja para consolidar um modelo abstrato do coletivo. As artes enquanto um olhar social são grandes precursoras de significação, portanto, elas servem como instrumento de publicidade e podem manipular as opiniões públicas.³⁰

O rei não hesitou em se valer das artes para preconizar a sua imagem (positiva) no imaginário dos seus súditos. Mediante as artes era possível ratificar as mudanças que ocorriam na então capital brasileira e sede da corte: a cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, com o desejo de se formar e/ou concretizar a civilidade da colônia brasileira, o rei serviu-se da iconografia para representar a coletividade. Para a construção dessa arte, então, o rei se valeu dos artistas franceses, já que aqui aportaram em 1816, trazendo os seus conhecimentos artísticos.

Jean-Baptiste Debret, como membro da “missão” foi designado ao cargo de pintor histórico, desde a sua vinda da capital francesa, até a designação referida no decreto de 1816, o qual já nos referimos. Nesse documento, o rei d. João VI destina uma pensão para cada membro do grupo, que aqui permaneceria por no mínimo seis anos, de acordo com as devidas funções de cada artista. Debret narra, também, na *Viagem pitoresca* as determinações do decreto e descreve as funções dos membros da “missão”. O pintor elenca, assim, as suas produções enquanto pintor de história e, para tanto, fora incumbido de confeccionar

dois quadros para o rei, representando um deles uma revista de tropas portuguesas na *Praia Grande*, em presença da corte; e o outro, o embarque dessas mesmas tropas para Montevideu. – Retrato de corpo inteiro do Príncipe Real Dom Pedro. – Retrato do Rei. – O desembarque da Arquiduquesa Leopoldina: uma repetição do mesmo assunto para a princesa, de outro ângulo. – Grande número de figuras, baixos-relevos, transparentes, para as festas da coroação do Rei Dom João VI. – Aclamação do rei, quadro de pequena dimensão. – Teto e frisos de uma galeria num aposento da coroa, sendo o resto da decoração interrompido pela partida do rei. – Retratos (busto) do imperador e da imperatriz, para serem gravados. – Composição e execução de cinco arcos de triunfo (no império). – Cenários do Teatro Imperial. – Pano de boca, quadro histórico. – Cerimônia da coroação do imperador, quadro de grande dimensão. – Cerimônia da aclamação do imperador no Campo de Sant’Ana, menor. – Cerimônia do segundo casamento do imperador com a Princesa Amélia de Leuchtenberg, pequena dimensão. – Alegoria sobre o mesmo assunto, pequena dimensão.

³⁰ BURKE, Peter. *A Fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

– Duas alegorias relativas ao autor da Flora Brasileira, o R. P. Veloso, pequena dimensão. – Outra alegoria para a Sociedade de Medicina. – Quadros religiosos, de dimensão média. – Esboço para a decoração do teto da sala da Assembleia do Palácio das Belas-Artes etc. – Estudos deixados por diferentes alunos.³¹

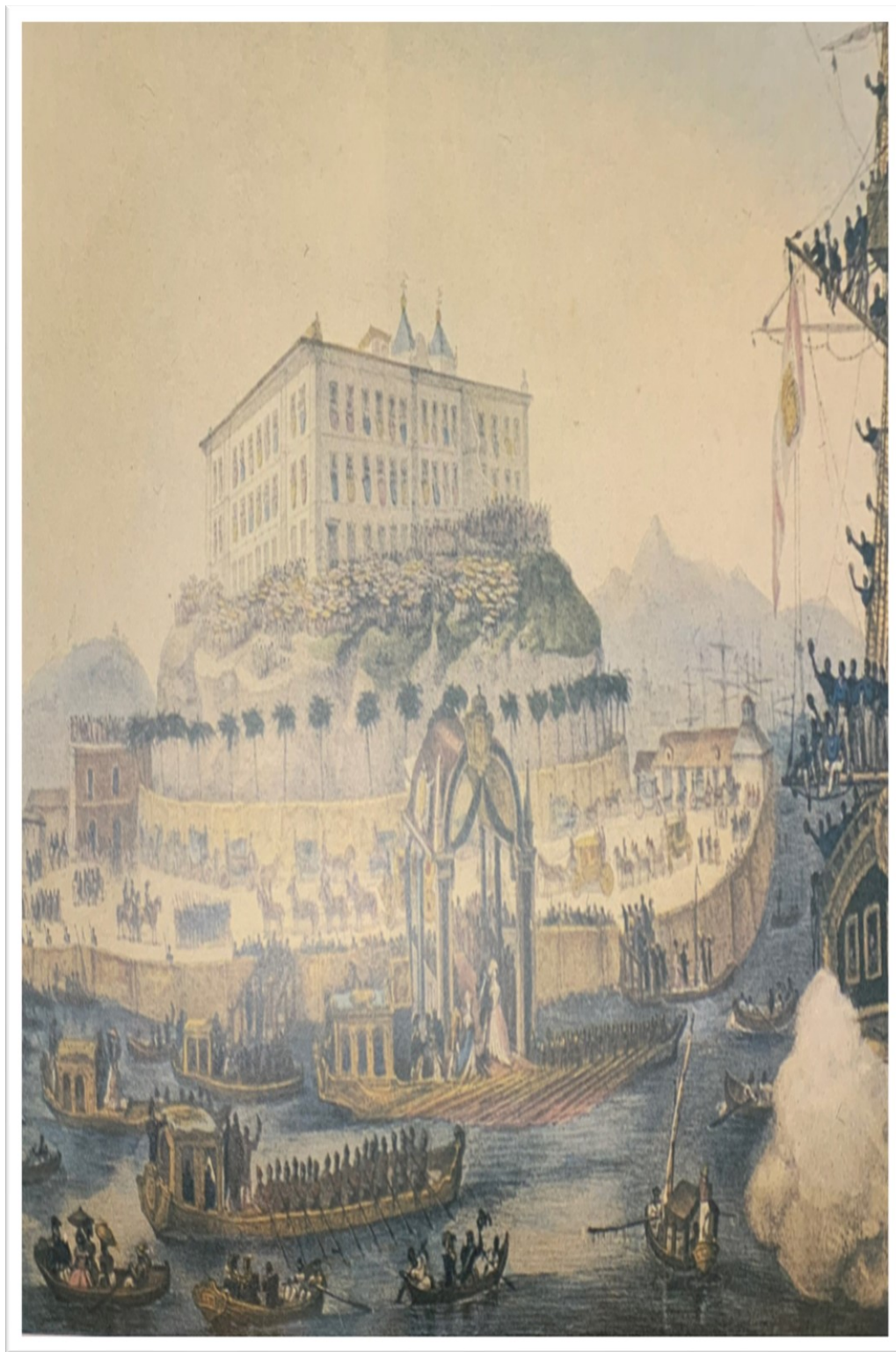
As produções artísticas feitas por Debret enquanto pintor de história em terras brasileiras, não se constituíram de fato como representações grandiosas iguais as realizadas na França, quando fora um dos pintores de Napoleão Bonaparte. Ora, as produções pictóricas durante o período napoleônico preconizavam os eventos políticos, as cenas de guerra e os personagens célebres, todos representados em telas de grandes proporções. Essas produções, na maioria das vezes, eram realizadas por encomenda. Não apenas, elas deixavam evidente, que enquanto pintura histórica, enalteciam a nação e a política.

Contudo, a produção artística de Debret que mais se aproxima das pinturas históricas preconizadas na França é *A coroação de Dom Pedro I*, que se encontra no salão D. Pedro I, no palácio do Itamaraty, em Brasília. Já as outras produções artísticas dele se constituíram de imagens, aquarelas e/ou esboços em pequenas proporções.

Quando observamos as imagens que apresentam acontecimentos relacionados à coroa é possível identificarmos certo preciosismo nos detalhes da cena, verificando o predomínio da linha sobre a cor, a utilização da perspectiva para dar a ilusão ótica de profundidade, e ainda o uso do claro e escuro para dar volume. As descrições das cenas são minuciosas e incorporam os gestos, as vestimentas, como dão destaque a solenidade descrita, mediante a centralização do tema a ser destacado. Portanto, selecionamos alguns trabalhos feitos por Debret, em sua *Viagem pitoresca*, a fim de melhor elucidarmos essas considerações, como as produções do artista enquanto pintor de história:

³¹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p. 402-403. (Coleção Reconquista do Brasil; v. 239, 240, 241).

FIGURA 11. *Desembarque da princesa real Leopoldina*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.128. P.32.

FIGURA 12. *Aclamação do Rei Dom João VI*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.132. P.37.

FIGURA 13. *Vista do Largo do Palácio no dia da Aclamação de Dom João VI*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.133. P.38.

FIGURA 14. *Aceitação provisória da constituição de Lisboa*



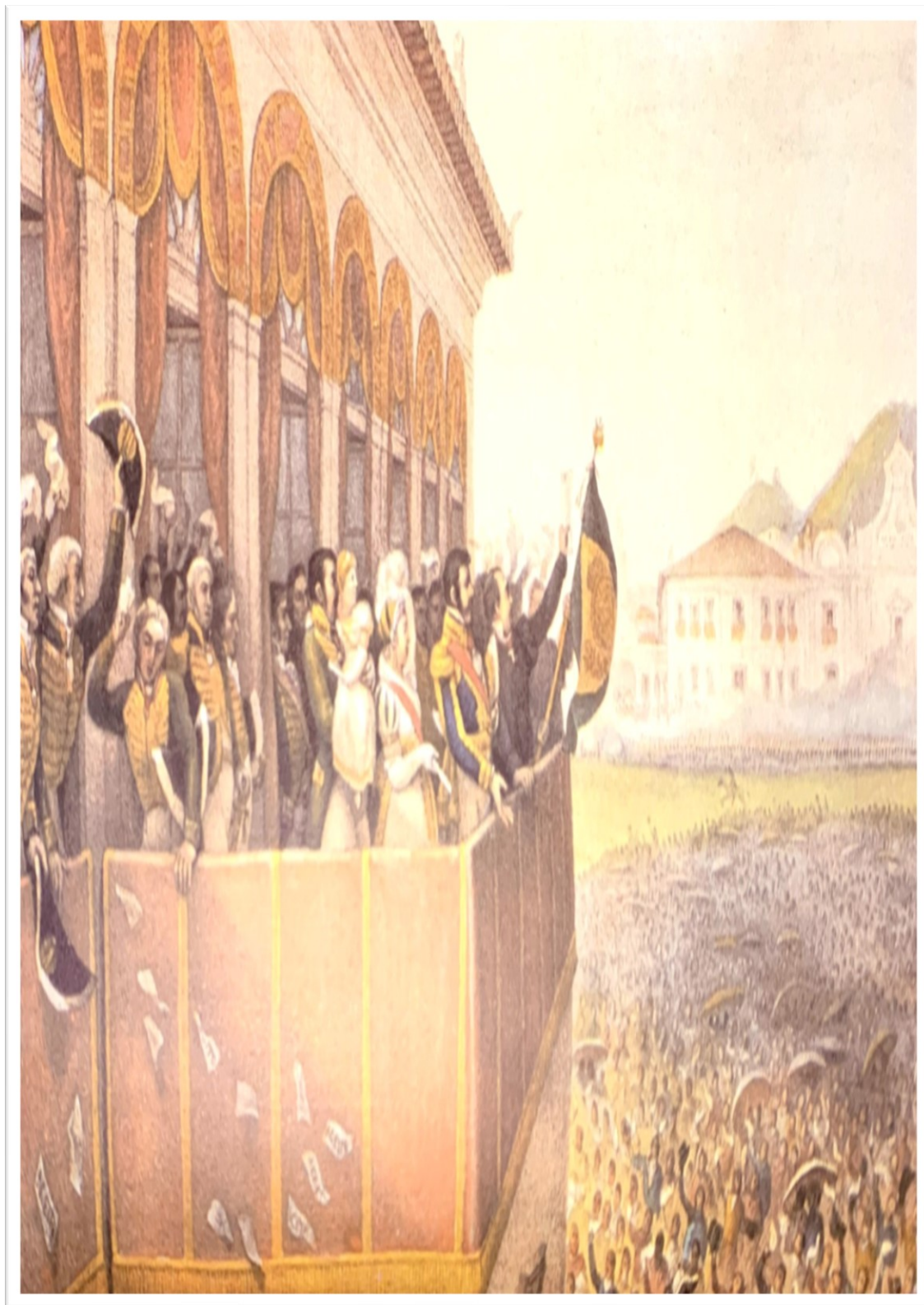
FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.140. P.45.

FIGURA 15. *Partida da Rainha para Portugal*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.141. P.46.

FIGURA 16. *Aclamação de Dom Pedro I no campo de Sant'ana*



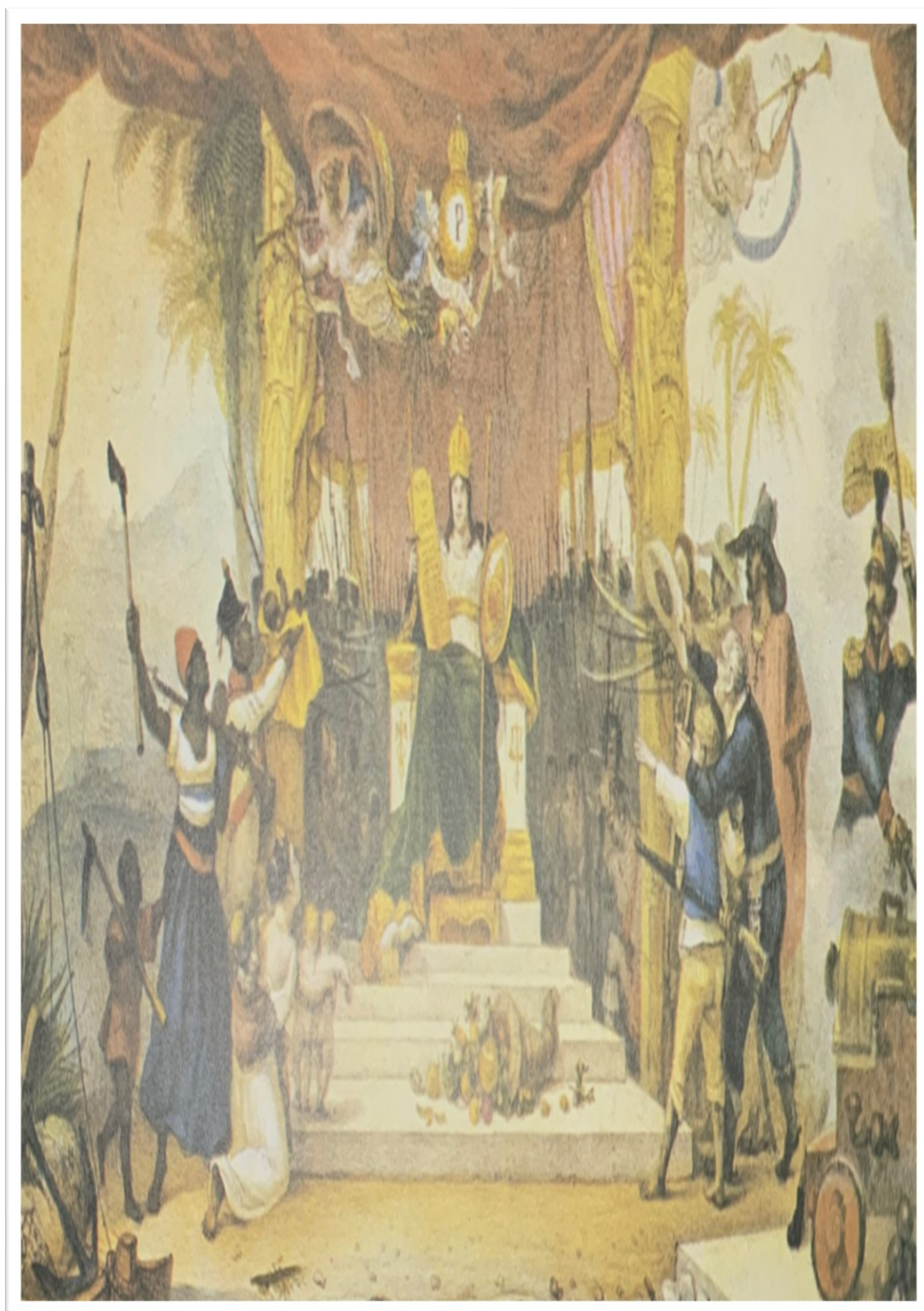
FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.142. P.47.

FIGURA 17. *Coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.143. P.48.

FIGURA 18. *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.144. P.49.

FIGURA 19. *Segundo casamento de S.M.D. Pedro I com a Princesa Amélia de Leuchtenberg*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.145. P.50.

Sobre a pintura histórica, lembramos que ela obteve prestígio na academia francesa a partir do século XVII, com a criação da Real Academia de Pintura e Escultura em Paris (1648). Com isso as relações entre arte e poder político tornar-se-iam mais nítidas devido ao grande interesse por parte dos governantes, em construir ou retratar seus feitos através da iconografia. O que fez com que eles incentivassem as artes e os artistas.

As principais características das obras acadêmicas eram as representações dos temas mitológicos, bíblicos e históricos, ambos associados a uma técnica minuciosa que seguia as diretrizes dos imperativos acadêmicos. Por consequência, a academia tinha o propósito de formar artistas intelectualizados. As aulas de desenho lá realizadas eram opostas às guildas ou corporações de ofícios (associações), em que o mestre ensinava o ofício ao seu aprendiz pela oralidade, sem conteúdo teórico ou mesmo sem registros escritos. Assim,

o fato de se tornar um artista não é, necessariamente, resultados de uma vocação, mas, antes, da escolha dos pais que faz seus filhos, na idade de onze ou doze anos, tornaram-se aprendizes. [...] A atividade do pintor, do ourives, do escultor e do gravador é uma atividade artesanal como as outras, exigindo um aprendizado comparável. Assim, a estrutura do ateliê de artes muitas vezes é hereditária. [...] Esses ateliês funcionam como verdadeira empresa, no sentido de que produzem seus próprios insumos. Pincéis e cores, vernizes e equipamentos para polimento são compradas fora. O artista é um técnico, antes mesmo de ser artista, e é preciso que saiba fazer de tudo, de uma ponta à outra da cadeia.³²

A arte produzida pelas corporações de ofício se dava pela transferência de saber, por exemplo, entre pai e filho. Já o processo artístico tinha características bem técnicas, pois nos ateliês se confeccionavam até as ferramentas de trabalho, portanto, não se verificava ou reconhecia as aptidões do artesão, mas o simples aprender transmitido. O que ocorria era a aprendizagem entre membros de uma mesma família, que desde cedo aprendia o ofício que lhes era ensinado. Porém, com a academia, o trabalho intelectual do artista – através da arte da composição – seria valorizado no ambiente acadêmico, muito mais do que o simples domínio da técnica.³³

Enquanto instituição, a academia preconizou o ensino científico da geometria, da anatomia e da perspectiva. Não apenas, seus alunos tinham, também, aulas de humanas, como história e filosofia, o que rompeu com aquele ensino das corporações (ensino de caráter

³² GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. Tradução de Ana Goldberger. 1 ed. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2013, p. 38.

³³ MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Faculdade de Letras UFRJ, 2004.

artesanal), bem como da arte como fruto da aprendizagem transmitida. A arte passou a ser estudada mediante as aulas práticas e teóricas, além de ser preconizado um tipo de modelo e/ou técnica a serem seguidos. Portanto, com a academia, o ensino se consolida mediante as aulas de desenho. Ademais, as academias contribuíram para organização de concursos, exposições, prêmios e para a conservação das obras de arte que, por consequência, garantiram o monopólio da atividade artística e a imposição de padrões de gosto.³⁴

Debret, em suma, enquanto pintor acadêmico e histórico teve produções artísticas condizentes com o cargo o qual lhe fora destinado, enquanto membro da “missão”. Contudo, mais adiante – no capítulo três – iremos analisar de forma mais detalhada essas produções, já que, ao nosso ver, tal classificação (pintor de história) tornar-se-ia um tanto simplista e equivocada, pois seu trabalho artístico é bem heterogêneo, marcado por um estilo artístico mais livre, com cores e técnicas peculiares ao seu contexto de produção e/ou de carreira artística, se assim pudermos nos referir.

Retomando às discussões sobre a polêmica vinda dos artistas franceses para a cidade do Rio de Janeiro, em 1816, prosseguimos analisando os reais motivos que culminaram, para que esses artistas neoclássicos desembarcassem no Brasil. Ao que tudo indica, a iniciativa foi, na verdade, uma combinação de interesses tanto dos franceses, quanto de d. João. Se por um lado os artistas franceses se encontravam desempregados. De outro, tinha-se uma corte europeia que mudara para o Brasil desejosa de criar um ambiente, na colônia, favorável à sua estadia e que permitisse a sua representação de forma oficial.

Temos, entretanto, alguns historiadores que dizem que a “missão” não possibilitou a consolidação de uma arte nacional brasileira, já que antes da vinda dos artistas franceses, a arte local era de características barroca, ao contrário da instituída com a escola de artes (o neoclassicismo). Já para outros, a “missão” promoveu o desenvolvimento das artes ao implementar características culturais eruditas durante o Brasil Imperial – com o ensino acadêmico. Embora as considerações sejam divergentes, nós devemos considerar que os artistas e artífices franceses, com suas habilidades artísticas transferiram saberes e técnicas.

As narrativas iniciais sobre o Brasil colonial assinalam sobre a iniciativa de se instalar uma escola de belas-artes na colônia brasileira, a fim de permitir a consolidação e a autonomia política da coroa portuguesa perante Londres e Lisboa, no que se refere a uma academia de grande porte, já que, por

³⁴ GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. Tradução de Ana Goldberger. 1 ed. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2013.

[...] não existir em Portugal uma academia de porte equivalente apenas reforçava a queixa dos súditos lusitanos de que o Brasil havia se transformado em foco principal da atenção da coroa, preferência que se fez vislumbrar quando d João VI optou por permanecer no Rio de Janeiro mesmo após o Congresso de Viena e a decretação da paz geral na Europa, em 1815 [...].³⁵

Embora tenha ocorrido o congresso de Viena e o decreto da paz geral perante os países europeus, o rei português optou por permanecer no Brasil. No final do mesmo ano, a ex-colônia fora elevada à condição de igualdade diante da metrópole dentro do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve. Com essa conjuntura, o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino de Portugal (Antônio de Araújo e Azevedo, o Conde da Barca) buscou, então, o fortalecimento político do reino luso através de certo distanciamento (estratégico e geográfico), dos aliados ingleses da coroa. Ademais, como o Conde da Barca não tinha uma relação amigável, mas conflituosa com o embaixador do Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda (em Lisboa) – Percy Clinton Sydney Smythe (Visconde de Strangford) – procurou afastá-lo do imperador luso, evitando que ele influenciasse o regente a deixar o Brasil. Desavença essa, que fez com que o Visconde Strangford fosse exonerado e, por consequência, com a perda do cargo, ele acabou desistindo de convencer o regente português de que era melhor retornar a Portugal. Dessa forma, o rei permanece no país com o apoio de seu ministro Conde da Barca, que tinha intenções de se aproximar da França, bem como dos artistas de lá, já que pretendia trazê-los para o Brasil, a fim de disseminar, mediante esses artistas, o modelo da civilização francesa.³⁶

O estabelecimento de acordos comerciais com a França, em 1815, possibilitou a negociação de um grupo de artistas que pudesse contribuir para a instituição das artes durante o governo de d. João VI. Os intermediários do governo português na França, como o embaixador Pedro Coutinho, o Marquês de Marialva e José Maria de Brito, estavam diretamente ligados à vinda desses artistas. Como na época o respeitado naturalista Alexander von Humboldt era visto como um gênio (sumidade), no que se refere às expedições marítimas, como a que ele fez pela América Latina, fora, então, consultado pelo embaixador português – Marialva – sobre as intenções do conde em trazer artistas da França; com o intuito de formar uma escola teórico-prática de aprendizagem artísticas. Para tanto, Humboldt indicou o nome de Joaquim Lebreton, já que ele, antes do término do regime napoleônico, fora secretário do Instituto da França. Lebreton, assim, como líder do projeto, reuniu um grupo de artistas que

³⁵ BANDEIRA, Julio; ALENCAR, Vera. et al. *Castro Maya colecionador de Debret*. Capivara: Rio de Janeiro, 2003, p. 21.

³⁶ Ibidem.

também haviam desempregado com o término do governo napoleônico, para contribuírem com a fundação de uma academia de artes, no Rio de Janeiro.³⁷

Entretanto, considerando outro ponto de vista, temos que a iniciativa da vinda dos franceses não partiu do Conde da Barca, com o auxílio de Marialva, mas sim, de Lebreton juntamente com os artistas os quais ele convidara para compor a comitiva artística. Como a situação política na França não era nada favorável, eles tiveram o ímpeto de se arriscarem em terras brasileiras. Nicolas Taunay, por exemplo, antes mesmo de participar da “missão” enviara uma carta para d. João oferecendo seus serviços ao monarca, pois com a conturbada situação política na França ele havia perdido dinheiro e precisava de emprego³⁸. Ao que tudo indica os artistas estavam em busca de novas oportunidades de emprego e o Brasil, então, tornar-se-ia uma grande alternativa para o desemprego deles.

Alguns estudos narram, ainda, que parte da correspondência pessoal de Lebreton, conservada na Torre do Tombo em Lisboa, sugerem que a iniciativa da vinda do grupo de artistas franceses teria sido motivada por ele e que a coroa portuguesa não havia dado nenhuma garantia, a princípio, de financiar a estadia deles na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, Brito teria enviado uma carta para Lebreton, dizendo que a Escola de Artes e Ofícios o qual ele propôs, poderia não ser validada pelo monarca português. Contudo, mesmo com essas incertezas, em agosto de 1816, d. João mediante o decreto que instituiu a fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, convoca o auxílio desses artistas, quando oportuno, e enumera os proventos que seriam destinados à cada um deles.³⁹

Todas essas referências que até o momento nós analisamos são de suma relevância para validar a “missão”, ou melhor, oficializar a presença dos artistas franceses em 1816, na cidade do Rio de Janeiro. Embora seja possível questionar a ideia de uma “missão”, já que os artistas não formavam um grupo unido e coeso, pois eles obtiveram conquistas individualmente, além de permanecerem no Brasil por um tempo diferente uns dos outros; eles compuseram um grupo e vieram para o Brasil com o propósito de exercerem seus ofícios.

O nome de “Missão Artística Francesa” só foi dado em 1956, pelo descendente direto de Nicolas Antoine Taunay, seu bisneto – biógrafo e historiador – Afonso d’Escragnolle

³⁷ TAUNAY, Afonso de Escragnolle. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

³⁸ SCHWARCZ, Lília M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁹ Ibidem.

Taunay. Portanto, quando iniciamos nosso estudo com o tema da “missão” achamos de fundamental relevância discutir quais foram as condições que fizeram com que Debret viesse para a cidade do Rio de Janeiro. Condições associadas à vinda do grupo de franceses chefiada por Joachin Lebreton, afinal, Debret era um dos membros deste grupo, o qual ocupara o cargo de pintor histórico – o mais relevante para a época.

O termo “missão” cunhado pelo bisneto de Nicolas Taunay tornar-se-ia, então, irrelevante ante as questões que a historiografia coloca sobre o grupo de artistas franceses, já que é inegável a presença, como a contribuição deles para o ensino das artes. A polêmica de quem teria sido o convite para a vinda do grupo é um tanto quanto curioso, pois independente de quem partiu a iniciativa (seja dos portugueses, seja dos franceses), eles contribuíram para a formação artística do Brasil.

Diante dessas questões, mas não querendo construir verdades, e sim validades, não podemos desvincular de nossa história artística os franceses e a contribuição que eles deram, principalmente para a instituição do ensino acadêmico. Além do mais é unanimidade dentre os historiadores o fato de que a França passava por momentos difíceis, devido à queda de Napoleão e, por consequência, as relações diplomáticas, comerciais e culturais entre Portugal e a França voltariam a ser amistosas, o que permitiu a vinda do grupo de artistas franceses para o Brasil. Como eles haviam perdido o emprego, nada melhor do que buscar uma nova oportunidade de trabalho, principalmente em terras que se encontravam em processo de civilização. Portanto, antes de qualquer designação sobre os reais motivos que fizeram com que esses artistas viessem para cá, temos artistas/profissionais que buscaram uma nova recolocação profissional.

Conde da Barca, Marialva e d. João não se opuseram à Lebreton, permitindo que ele trouxesse o grupo de artistas franceses para a cidade carioca – a então capital brasileira – portanto, o substantivo “missão” – tendo o sentido de “incumbência, encargo ou desempenho de um dever”⁴⁰ – é perfeitamente aceitável para se referir ao grupo de artistas. O nome cunhado pelo bisneto de Nicolas Taunay não se constitui como uma designação falha, enquanto sentido denotativo. Afinal, o grupo se reuniu com um propósito: colocar em prática seus conhecimentos artísticos e técnicos, em um outro continente. Quando eles desembarcaram no Brasil foram incumbidos, como proposto no decreto de 1816, de ajudarem na constituição de uma escola de artes e, por isso, cada um receberia uma pensão, de acordo com o cargo o qual lhe fora destinado.

⁴⁰ “Missão”. <<https://dicionario.priberam.org/miss%C3%A3o>>, in.: ____ *Dicionário da Língua Portuguesa*, 2008-2013. Acesso em: 18 dez. 2018.

Contudo, a grande questão da vinda dos franceses se deu pelas rivalidades existentes entre o pintor português Henrique José da Silva, possível autor do artigo – o qual consta que os franceses teriam vindo para o Brasil por conta própria. Como os artistas eram qualificados, o monarca português resolveu “aproveitar” das habilidades deles, já que era do seu interesse a constituição de uma escola de artes. Grande contradição, pois a direção da Academia Real de Artes inaugurada em 1826 foi concedida à Henrique da Silva e não a um dos integrantes do grupo de artistas franceses, que em específico teria Nicolas Taunay como o possível diretor, caso fosse atribuído o cargo a um deles. Tempos depois, a academia passou, por exemplo, pela liderança de Félix Taunay (francês) e Manuel Araújo Porto-Alegre (brasileiro), ou seja, a direção da Academia Real de Artes esteve sob a direção dos portugueses, dos franceses e dos brasileiros, embora houvesse rivalidades entre eles. Portanto, todos deram a sua contribuição. Contudo, mesmo que o problema fosse o fato de estarmos importando uma cultura de fora, Henrique da Silva, que se incomodou tanto com os franceses, era português. E, por isso, ele também não deveria ter assumido a direção da escola, após a morte de Lebreton, mas sim, um brasileiro e/ou um dos membros da “missão”. Afinal, os franceses estiveram em terras brasileiras com o propósito de instituir uma escola de ensino superior de Belas-Artes.

Sem a pretensão de colocar um ponto final nessas discussões sobre a “missão”, pois acreditamos que o tema ainda permita uma análise auspiciosa e aprofundada. Visamos discutir a respeito dela, para entendermos as condições que permitiram e/ou propiciaram a vinda de Debret para o Brasil, já que ele fora um dos integrantes desse grupo de artistas franceses, o qual coube-lhe o cargo de pintor histórico. Nos preocupamos, assim, em descrevê-la mediante o ponto de vista de alguns olhares, como de dois pontos de vistas divergentes (convidados, ou não?). Embora os estudiosos sobre o assunto tragam esses conflitos à discussão, a presença dos franceses na consolidação das artes brasileiras é efetiva e faz parte da nossa história artística e cultural, independentemente de qualquer conflito que haja existido.

Outrossim temos que considerar outro ponto relevante sobre a vinda desses franceses, que se refere ao cargo ocupado por eles. No caso de Debret, nós vimos que ele ocupou o cargo de pintor histórico, por isso, ele é sempre referenciado na historiografia como um pintor da história colonial brasileira. Ofício que embasou vários estudos sobre o artista, ao considerá-lo como um exímio historiador. Assim, cada um desses estudos sobre o ofício de Debret, enquanto membro da missão, acabou por disseminar ou criar uma ideia única sobre seu fazer artístico.

Portanto, no próximo capítulo iremos analisar a memória cultural e artística sacralizada diante das imagens que o artista produziu sobre o Brasil, através das comemorações dos 200 anos da vinda dos “missionários” franceses a sede do Reino do Brasil, Portugal e Algarve.

CAPÍTULO SEGUNDO

OS “MISSIONÁRIOS” FRANCESES NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Pintor Debret, que fixastes o Brasil na sua aurora nacional, Debret, que soubestes ver o Brasil e imortalizá-lo através da arte, da tua humilde arte, o Brasil te agradece e te reverencia. O Brasil te é fiel. O Brasil valoriza cada vez mais a tua obra singela e verdadeira. Sim, a obra é verdadeira, exata. E, por isso, perdura, sobrevive. Viaja pelo tempo, como viajou pelo espaço. Impávida. Serena. Precisa. Fiel.⁴¹

Antônio Carlos Villaça.

⁴¹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p.28. (Coleção Reconquista do Brasil. 3 ed. v. 238).

FIGURA 20. Autorretrato do autor



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.2.⁴²

⁴² Nota referente à citação em língua francesa contida na figura 20: “Primeiro pintor e professor de aulas de pintura histórica da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Pintor particular do Senhor Imperador do Brasil. Membro correspondente das aulas de belas-arts do Instituto Real da França e Cavaleiro da ordem de Cristo”. (Tradução nossa)

2.1 A força da memória pela exposição do bicentenário da “Missão Artística Francesa”

No ano de 2016, a cidade do Rio de Janeiro foi sede de exposições comemorativas dos 200 anos da vinda da “Missão Artística Francesa” para o Brasil. O Museu Chácara do Céu, em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, por exemplo, reuniu 75 gravuras e aquarelas de Jean-Baptiste Debret e as expôs seguindo uma organização temática, a fim de demonstrar o indígena, o negro e/ou o próprio artista. A mostra, intitulada “Debret e a Missão Artística Francesa – 200 anos”, contou com a curadoria do diretor de Estudos na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, Jacques Leenhardt. Para ele, Debret foi capaz de “captar a pulsão da vida da corte e da cidade”⁴³. Por isso, o pintor e a sua produção artística ganharam lugar de destaque durante a comemoração do bicentenário da “missão”, como se pode ver na apresentação referente à exposição:

Em 2016 quando o Rio de Janeiro recebeu atletas e visitantes do mundo inteiro para os Jogos Olímpicos, a cidade comemora também os 200 anos da chegada de um grupo de estrangeiros que mudariam para sempre o cenário das artes no Brasil. A Missão Artística Francesa de 1816 trouxe para a sede do Reino Português nos trópicos a tradição artística do Velho Mundo, iniciando aqui o ensino formal de arte a partir da fundação da Imperial Escola de Belas-Artes. No âmbito da Missão, realça-se sobremaneira a figura do pintor de história Jean-Baptiste Debret, e isso não apenas porque foi o artista que mais longamente permaneceu no Brasil, sendo responsável pela formação de pintores que posteriormente ganhariam destaque nas artes nacionais. Debret foi ainda o francês que se dedicou a registrar a vida e os costumes da sociedade brasileira da época nos esboços e aquarelas utilizadas depois como base para os três tomos de seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São essas obras, hoje pertencentes aos museus Castro Maya, as integrantes desta exposição que, com enorme satisfação compartilhamos com o público, para juntos celebrarmos essa data.⁴⁴

O grande interesse nas imagens feitas por Jean-Baptiste Debret durante o tempo em que ele permaneceu na cidade do Rio de Janeiro, desperta interesses entre os pesquisadores há muito tempo. Em parte, porque essas imagens dizem ou pelo menos tentaram dizer sobre os anos iniciais do século XIX, ao retratarem a história do povo que aqui vivia, sejam eles brasileiros, sejam eles estrangeiros. Além de narrar a organização das cidades, as formas de trabalho e as plantas e os animais que existiam no Brasil. Não apenas, essas imagens acabaram por descrever a história dos seus próprios autores, dos lugares e da sociedade a qual pertenciam; as influências

⁴³ VIRGÍLIO, Paulo. Exposição com obras de Debret comemora bicentenário da Missão Artística Francesa. Agência Brasil – EBC. Rio de Janeiro, 20 de jul. 2016. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-07/exposicao-com-obras-de-debret-comemora-bicentenario-da-missao-artistica>>. Acesso em: 04 de dez. 2019.

⁴⁴ A apresentação foi feita pela diretora dos Museus Castro Maya, Vera de Alencar, em 2016.

artistas que compunham a formação deles e que, por consequência, acabaram por transmitir à suas obras.

Debret nos dá um testemunho expressivo sobre o Brasil oitocentista compilado em três tomos, entre os anos de 1834 e 1839, com a publicação da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. A obra compõe-se por mais de 500 pranchas dispostas em três representações culturais, se assim pudermos considerar. Em um primeiro momento (em 1834) foram litografados os índios e os elementos da fauna e flora brasileira; já no segundo tomo (em 1835) foram litografados os negros e as práticas econômicas e, por último, (em 1839) foram litografadas as tradições culturais e a corte portuguesa. Além do mais, temos que nos ater a um dado, sobre o *Viagem pitoresca*, que diz respeito as narrativas referentes à cada uma dessas litografias. A obra era composta, assim, de desenhos seguidos de narrativas que esclareciam a imagem representada.

A proposta de exaltar as contribuições artísticas/estéticas e históricas que Debret proporcionou ao Brasil, mediante seu material iconográfico e documental sobre o povo brasileiro e sobre a corte portuguesa, nos fez vê-lo como o pintor/ilustrador Constantin Guys descrito por Baudelaire, em “O pintor da vida moderna”.⁴⁵ Mediante os croquis de Guys, Baulelaire tentou mostrar que o ilustrador foi um exímio tradutor da realidade, um observador sensível aos sinais de seu tempo, atento às mudanças; artista capaz de experimentar o mundo e de compartilhá-lo com o seu público. Baudelaire, assim, ao esboçar suas considerações sobre Guys, descreve que

para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestramente.

As delineações utilizadas por Baudelaire no excerto acima, revelam que o *flâneur*, seja seu idealizado Guys, ou qualquer um que se disponha de maneira tão apaixonada descrever o fugidio e/ou o transitório de um dado momento da história, seria aquele que detém um vasto conhecimento sobre o mundo. Considerado, então, artista por sua capacidade de vivenciar sensivelmente os sinais e/ou objetos de seu tempo. Além disso, o *flâneur* seria um espectador atento e sensível, aquele que sabe registrar os temas mais significativos de um determinado

⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida moderna”. Tradução de Tomaz Tadeu. In: __ *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 30.

acontecimento e, assim, por em destaque a modernidade de seu tempo. Debret narrou, dessa forma, mediante as aquarelas as quais ele pintou sobre o Brasil, as suas observações e interpretações sobre a sociedade brasileira de maneira atenta, ao dar destaque, principalmente, aos costumes da época (os anos iniciais do século XIX).

Ao inquirirmos os feitos históricos que Debret proporcionou ao Brasil através da sua arte, nos colocamos aqui através de um olhar investigativo quanto às produções pictóricas e narrativas do pintor, para discutirmos a importância artística e histórica de suas produções, que para nós são representações constituintes de um importante significado cultural sobre o Brasil. Para tanto iremos analisar algumas imagens que foram expostas pelo Museu Chácara do Céu, sobre o artista e, assim, tentar mostrar que elas são muito significativas à nossa memória cultural ao tratar de temas específicos sobre o Brasil oitocentista.

Quando falamos em memória cultural estamos nos remetendo às heranças simbólicas materializadas em ritos, monumentos, textos, dentre outros suportes que funcionam como “gatilhos” capazes de acionar nossa memória sobre as lembranças pretéritas. A memória cultural age, assim, resguardando a herança simbólica institucionalizada, a qual os indivíduos recorrem para construir suas próprias identidades e para se estabelecerem como parte de um grupo. Isso ocorre, pois o ato de rememorar envolve questões normativas. Ora, se o indivíduo deseja pertencer a uma dada comunidade, ele deve seguir as regras de como e do que se deve relembrar.⁴⁶ Assim, nos indagamos: a comemoração do bicentenário, com as imagens dos anos iniciais do século XIX, sobre o Brasil, e que foram feitas por Debret trazem à lembrança qual passado? Para tentarmos desenvolver essa questão iremos apresentar algumas fotos das aquarelas que foram expostas do pintor francês, sobre os índios e sobre os negros no evento:

⁴⁶ ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In. ERL, Astrid; NÜNNING, Asgard (Ed.). *Cultural Memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008, p.109-118.

FOTO 1. “Selvagens e civilizados?”



FONTE: Melina X. S. Morais, 2016.

FOTO 2. *Múmias e barretes de penas, com detalhes – estudo*
(DEBRET, Jean-Baptiste; 1828)



FONTE: Melina X. S. Morais, 2016.

FOTO 3. *Caboclo – Índio civilizado* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1834)



FONTE: Melina X. S. Morais, 2016.

FOTO 4. *Angu da quitandeira* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1826)



FONTE: Melina X. S. Morais, 2016.

FOTO 5. *Carregadores de café a caminho da cidade* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1826)



FONTE: Melina X. S. Morais, 2016.

FOTO 6. *Carregadores de leite vindo para a cidade* (DEBRET, Jean-Baptiste; 1827)



FONTE: Melina X. S. Morais, 2016.

A proposta construída pela exposição, através dessas imagens, traz um Brasil que se civilizava, embora tivesse a presença do indígena “selvagem”, tinha o indígena “civilizado” e o negro liberto em atividades comerciais, na cidade que se formava. Considerando que Debret esteve aqui para servir a corte portuguesa, ocupando o cargo de pintor histórico, além de receber uma pensão pelo seu ofício, presumimos que ele não poderia contrariar àqueles que o receberam para instituir o ensino acadêmico das artes. Não apenas, seu projeto intelectual tinha o objetivo de retratar um Brasil que avançava; não sendo, portanto, um projeto que visou a delação das mazelas sociais, pelas quais vivenciou a cidade do Rio de Janeiro, com a escravidão. Embora ele faça análises críticas e/ou preconceituosas sobre a sociedade brasileira. Na sua *Viagem pitoresca* buscamos a narrativa que ele fez sobre os negros carregadores de leite (Foto 6), para que possamos ter conhecimento do discurso negativo que o artista produziu sobre eles.

Ao contrário do proposto na imagem, que apresenta negros vestidos, saudáveis e conversando em um dia de trabalho, Debret irá dizer:

O negro vendedor, embora bronco, ante a necessidade de calcular, a fim de evitar uma correção em caso de engano, não demora em descobrir o meio de conseguir, ilicitamente, um copo de cachaça sem diminuir, entretanto, a importância a que está obrigado; assim é que, no caminho, acrescenta ao leite um copo de água, na presença de seus companheiros e na própria venda em que lhe fornecem a aguardente. Longe de nós a ideia de considerá-lo o inventor dessa pequena fraude!⁴⁷

As imagens na exposição não traziam o texto correspondente a elas. Como é sabido, Debret escreveu um texto para cada uma de suas aquarelas. Ao consultá-las é possível identificarmos, no seu texto correspondente, informações não representadas nas imagens, dessa forma, as narrativas serviriam como um complemento do não dito/descrito nas aquarelas. Como ocorre com a informação sobre os negros “brancos” que adulteravam o leite, com um copo de cachaça. Ao observar a Foto 6, não é possível o leitor saber dessas informações, se não pelas palavras do artista. Com isso, o que se pode inferir é que a proposta da exposição não foi a de trazer um Debret que criticou ou teve preconceitos sobre o Brasil, mas um Debret que esboçou “[...] a marcha progressiva da civilização no Brasil”.⁴⁸ – de um artista que contribuiu para a constituição das artes brasileiras.

⁴⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p.188. (Coleção Reconquista do Brasil. 2º Série. v. 239, 240, 241).

⁴⁸ Ibidem, p. 101.

Dessa forma, o *Viagem pitoresca* é composto por documentos coletados e desenhados sobre o Brasil em “progresso”, embora o pintor deixe claro, em algumas de suas narrativas que a “barbárie” e a “selvageria” ainda se faziam presentes, em meio ao processo de civilidade. Assim, a população precisaria deixar o estado natural, para se inserir ao ambiente urbano. Discussões essas que nos remete aos ideais iluministas de Rousseau, que para se viver em sociedade é necessário deixar o estado natural dos instintos e fazer o uso da razão. Para Rousseau, a razão coloca o homem nu, do ambiente natural, vestido, no ambiente social. Portanto, se o instinto conduz o homem quando em estado de natureza, a razão é o meio pelo qual os homens se adaptam ao meio social e jurídico.⁴⁹ A razão para ele, então, permite que o homem saia de si e conheça a sua essência e a sua consciência natural. Com esse ato de interiorização o homem acaba por revelar sua natureza: de naturalmente bom. Entretanto, para Rousseau, para evitar que esse homem bom se corrompa e se torne mau, seria necessário desenvolver nele certa potencialidade, mediante a aprendizagem – o homem não possuindo habilidades específicas pode aprendê-las, afinal eles são inocentes, não distinguindo o bem e o mal. Além do mais, ele elenca que a passagem do homem natural para o homem social é a causa das desigualdades, quando os homens começaram a se distinguir em ricos e em pobres, além do surgimento de governos despóticos (governantes-governados). Contudo, Rousseau dirá que através da educação seria possível criar homens livres, com uma sociedade harmoniosa e com um governo ideal – que saiba conduzir os homens.⁵⁰

Debret sofreu influências do iluminismo, contudo não considerou, tampouco seguiu todos os princípios preconizados pelos ditos iluministas, como os rousseauianos sobre o mito do “bom selvagem”, que via o homem como sendo naturalmente bom e ingênuo, mas que se corrompe diante do processo civilizatório. Visando, então, demonstrar as mudanças pelas quais o Brasil passou, a partir de 1816, ao retratar os índios e/ou os escravos em sua *Viagem pitoresca*, ele não os coloca em um estado ideal a ser preservado, mas em uma condição de “primitivos” – em vias de civilidade. Debret tentou demonstrar o avanço da capital Brasileira – Rio de Janeiro – ao contrário do que Rousseau preconizou sobre o homem em seu estado de natureza. Debret, contudo, em muitos momentos traz a figura do índio e do negro associada a um estado de “barbárie” – por não avançarem em certas atividades sociais, comerciais e interpessoais, como nesta situação:

⁴⁹ ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Edipro, 2015.

⁵⁰ Ibidem.

Observei com espanto que, apesar dos imensos progressos da civilização na *capital*, se conservava, mesmo por ocasião de minha partida, algo da barbárie brasileira na maneira de matar o boi, crueldade rotineira que deve sem dúvida sua conservação à disposição interna do matadouro, pois na Praia Grande e nos estabelecimentos em que se prepara a carne-seca empregam-se outros meios infinitamente mais convenientes. Esse verdadeiro massacre, que pode ser contemplado através das grades externas, consistia em fazer entrarem cerca de quarenta bois num corredor que dava para a rua e era arejado de dois lados por grades reforçadas. Introduzidos os animais, três ou quatro negros armados de machados se lançavam e os abatiam; os bois caíam sucessivamente, depois de se precipitarem uns contra os outros com a cabeça mutilada. Tratava-se em seguida de cotar-lhes a cabeça, escorchá-los e esquartejá-los a machadadas. Não era menos repugnante, depois dessa carnificina, observar os negros entrarem na venda, do outro lado da rua, ainda cobertos de sangue e de suor e arquejantes de sede, a fim de beber um copo grande de aguardente ou de sangria. Esses executantes nojentos em conversa com outros negros seus amigos constituíam um horrível espetáculo para o europeu, durante o quarto de hora de descanso empregado na lavagem do matadouro, que se enchia novamente de igual número de bois destinados à matança.⁵¹

A descrição que Debret faz sobre o abate do gado deixa claro a sua perplexidade diante do ato, embora para a época fizesse sentido, devido às más condições de infraestrutura para este ato, como pela ausência do senso de respeito aos animais. Hoje, contudo, já existem àqueles que lutam em pró do bem-estar dos animais, considerando, por exemplo, como maus tratos até o manejo dos animais pré-abate. O deslocamento dos lotes de boi para o abatedouro geraria muito estresse neles e, por consequência, acabaria alterando e/ou interferindo na qualidade da carne. Com os maus tratos no processo de criação e abate, alguns estudiosos dizem que as más condições impostas a esses animais podem alterar o índice de acidez da carne, que se for alto, acaba por comprometer a sua qualidade. Por isso, a maneira que o animal é tratado reflete diretamente na qualidade da carne, bem como na venda dela. No Brasil, alguns frigoríficos já possuem áreas estruturadas visando o bem-estar do animal. Já na Europa, a pedido do público consumidor e de entidades protetoras dos animais, por exemplo, as carnes precisam portar um selo sobre as condições as quais o animal passou até o abatimento, ou seja, se foi em condições de bem-estar ou não.⁵² Vejamos, então, a imagem abaixo, referente ao processo de abate do gado:

⁵¹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008, p. 206-207. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

⁵² GREGORY, N. G. *Animal welfare and meat science*. Wallingford: CABI Publishing, 1998, 298 p.

FIGURA 21. *Transporte da carne de corte – Tronco para domesticar bois*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.75. P.8.

Por sua vez, como se discuti sobre o bem-estar dos animais e sobre as condições de criação deles até o abate, durante a época que Debret esteve no Brasil, nós aproveitamos para descrever uma situação semelhante, mas que corresponde ao terceiro milênio. Em 2018, na França, um matadouro público foi fechado devido a divulgação de um vídeo, feita por uma associação defensora dos direitos dos animais que mostrava as práticas cruéis e ilegais no abate de gados, ovelhas e cavalos (situação semelhante à que ocorria no Brasil colônia).⁵³ Ao nos deparamos com essa publicação, sobre as péssimas condições de abate dos animais, na França, ficamos imaginando qual seria a postura de Debret, ao ver que em pleno século XXI, o abate de animais ocorra, ainda, de forma brutal e que essa denúncia se deu em sua terra natal. Para ele, a “barbárie brasileira”, ou a “carnificina” diante do abate do gado, mesmo com a “sua partida” para a França, ou seja, mesmo após 15 anos (1816-1831), tempo em que ele permaneceu no Brasil, ainda se matava o gado de forma brutal – sem pensar no bem-estar do animal e nas condições sanitárias.

⁵³ RFI. Vídeo chocante de animais cortados vivos fecha abatedouro na França. Globo (G1). Rio de Janeiro: 03 de nov. de 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/11/03/video-chocante-de-animais-cortados-vivos-fecha-de-abatedouro-na-franca.ghtml>. Acesso em: 9 de out. 2019.

Para a época, a forma com que se dava o abate do gado não era motivo de indignação ou comoção, simplesmente era a maneira pela qual se obtinha a carne para o consumo. Contudo, com a chegada dos portugueses, em 1808, a colônia passou por modificações, com o intuito de melhor atender as necessidades da coroa. Assim, os costumes dos brasileiros se mesclavam aos dos europeus e o estranhamento se fazia constante naquele tempo. Aos olhos de Debret, não foi diferente. Ao analisar atentamente os costumes da época, para os compor em suas aquarelas, o não reconhecimento dos costumes brasileiros, em relação ao seu – o olhar de um estrangeiro – foram descritos nas narrativas de sua *Viagem pitoresca*, como sendo hábitos “primitivos” e/ou “selvagens”.

É preciso que entendamos que Debret não produziu as suas aquarelas com o intuito de documentar ou validar sua viagem, mas através delas tentou criar uma história sobre o Brasil. Por isso ele tentou narrar uma história que representasse o povo brasileiro, ao contrário de querer expor sua estadia na cidade do Rio de Janeiro. Criou, assim, um projeto artístico que descreveu as modificações pelas quais os brasileiros estavam passando – quando aqui aportou em 1816 – através de subdivisões de temas, o que culminou em um trabalho composto por três partes, em sua *Viagem pitoresca*. Portanto, o Brasil descrito pelo pintor vai desde o período dos índios, até a construção, por exemplo, da Escola Real de Artes, para que assim, não houvesse dúvidas sobre o avanço do país.

Outra questão diz respeito às aquarelas de Debret, que praticamente não foram modificadas na Europa com o retorno do artista, em 1831. O artista tendo o papel de um historiador, como assim fora designado para compor a missão francesa, ele se comprometeu com os temas os quais trouxe em sua obra. Fazendo, dessa forma, uma seleção do material, organizando-o de maneira que pudesse evidenciar a marcha progressista do Brasil colônia.

O Brasil que Debret retratou adveio de suas experiências artísticas europeias. Ora, o artista era francês (nasceu em Paris em 1768) e sua formação artística, quando em Paris, se deu no ateliê de David, onde pode aprender que diante dos princípios iluministas, o relevante para o artista seria exercer seu ofício considerando a política e a história. Não apenas, seu primo lhe ensinou, também, que a arte deveria corresponder aos desejos de uma época, portanto o artista deveria saber relacionar arte e história. Dessa forma, Debret historiador surge diante das narrativas e da compilação da sua *Viagem pitoresca*. Durante a organização de seu trabalho o artista não mais interveio no material, pois, para que ele tivesse de fato um caráter histórico, deveria resultar de uma produção que descrevesse o momento real do objeto observado. Uma maneira de pintar preconizada por David, em que ele retratava a história que via, no seu

momento real. Debret, enquanto aluno de David, acaba por herdar essas características artísticas.

Enquanto pintor formado por David e pelos princípios iluministas, contudo, Debret tem um momento falho em sua produção artísticas sobre o Brasil, que corresponde às representações dos índios. As imagens construídas pelo pintor fogem aos princípios iluministas (de arte advinda do momento real) herdados do seu primo, pois os índios os quais ele pintou praticamente não os viu. Debret buscou informações com outros viajantes que estiveram no Brasil e nos museus etnográficos, a fim de produzir as imagens dos indígenas brasileiros, por isso é possível que o observador tenha certo estranhamento e/ou dúvidas diante do que foi representado.

Mesmo que essas aquarelas com a representação dos índios sejam em sua maioria imaginadas por Debret, o artista se preocupou em fazer breves narrativas sobre elas, que de certa forma, nos faz acreditar que ele tenha visto todos esses indígenas. O pintor deixa de lado a imagem de um povo “selvagem” e “exótico”, para retratar a partir do urbano, um povo não tão ligado à natureza, por isso,

[...] a imagem do indígena como habitante primitivo respondia à necessidade de uma matriz, de uma origem para o panorama que pretendia traçar do avanço da civilização no país. Debret não pretendia idealizá-lo, tampouco transformá-lo em símbolo da nação a cuja formação assistia. Esse lugar estaria, em sua obra, reservado ao brasileiro mestiço, mistura das raças que capacitariam a inteligência e o físico de uma população adaptada a um meio específico. A ideia de que o selvagem poderia progredir rumo ao estado civilizado não estava, porém, afastada de sua leitura. Ao contrário, além de reconhecer entre os próprios indígenas diferentes níveis de inteligência, acreditava que, em contato com os europeus, eles seriam capazes de sensíveis melhoras em seu estágio evolutivo.⁵⁴

A natureza estaria sendo retratada com o propósito de demonstrar as modificações que ela vinha sofrendo pelo homem. O “progresso” era o intuito do pintor com as suas aquarelas. Debret trouxe em um primeiro momento, o índio “selvagem”, mas logo o representa como “civilizado”, para que assim, o leitor tivesse o entendimento de que os índios nus, portando arco e flecha, haviam progredido para índios que se vestiam, que eram soldados e que frequentavam a igreja aos domingos. A civilização estaria sendo construída de forma natural nas representações do artista: do “primitivo” ao urbano. Como o intuito era dar sentido ao seu

⁵⁴ LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.42-43.

projeto artístico, sobre a civilidade brasileira, ele construiu um trabalho que contemplou desde os indígenas até a corte portuguesa.

Debret tendo o intuito de demonstrar que o Brasil estava em vias de “progresso”, na *Viagem pitoresca*, buscou construir uma imagem fiel dos escravos. Ao retratar os costumes e os hábitos brasileiros, os negros aparecem, inevitavelmente, como sendo os grandes colaboradores das atividades da colônia. Dessa forma,

os negros não apenas são os sustentadores da economia do país, cujo modelo agrário é sinalizado nas pranchas que retratam a movimentação entre cidade e campo, como traduzem a possibilidade do avanço da marcha do progresso no país. [...] esse avanço dependeria dos benefícios trazidos ao país pela miscigenação entre as diferentes raças que aqui se encontravam, combinando a força e a resistência física de negros e índios com a inteligência e habilidades superiores do branco europeu.⁵⁵

Para Debret, a mistura de diferentes etnias tinha uma grande relevância, pois através da união da força física dos negros e dos índios, juntamente com a intelectualidade do branco europeu, a sociedade se constituiria em uma raça miscigenada ideal aos novos ares do Brasil oitocentista. O “progresso”, contudo, em relação a figura do negro era contraditória, pois mesmo que o artista tivesse boas intenções em retratar a realidade a qual os escravos eram submetidos, como os castigos, ele buscou em suas narrativas, de certa maneira, justificar estes atos violentos: ora sendo previstos por lei, ora sendo de caráter não legal. Ou seja, todas as cenas retratadas por Debret são esclarecidas ou justificadas como atos legais ou ilegais. Enquanto pintor histórico, ele representou um Brasil que se preparava para o futuro, mesmo escravocrata.

As imagens dos negros, ora servindo aos brancos, ora em atividades comerciais (Foto 4, Foto 5 e Foto 6), não apenas compunham as imagens do pintor histórico, que muitos historiadores e a exposição preconizaram, como nos remete a qual nação desejou-se construir, na época em que Debret esteve no Brasil. Pois o que se via não era o retrato de uma sociedade livre, que não fazia o uso da mão de obra escrava, já que o uso do trabalho escravo era operante, majoritariamente, mesmo existindo leis contrárias. Por isso, muitos escravos libertos ainda continuavam em atividades as quais seus patrões os exploravam.

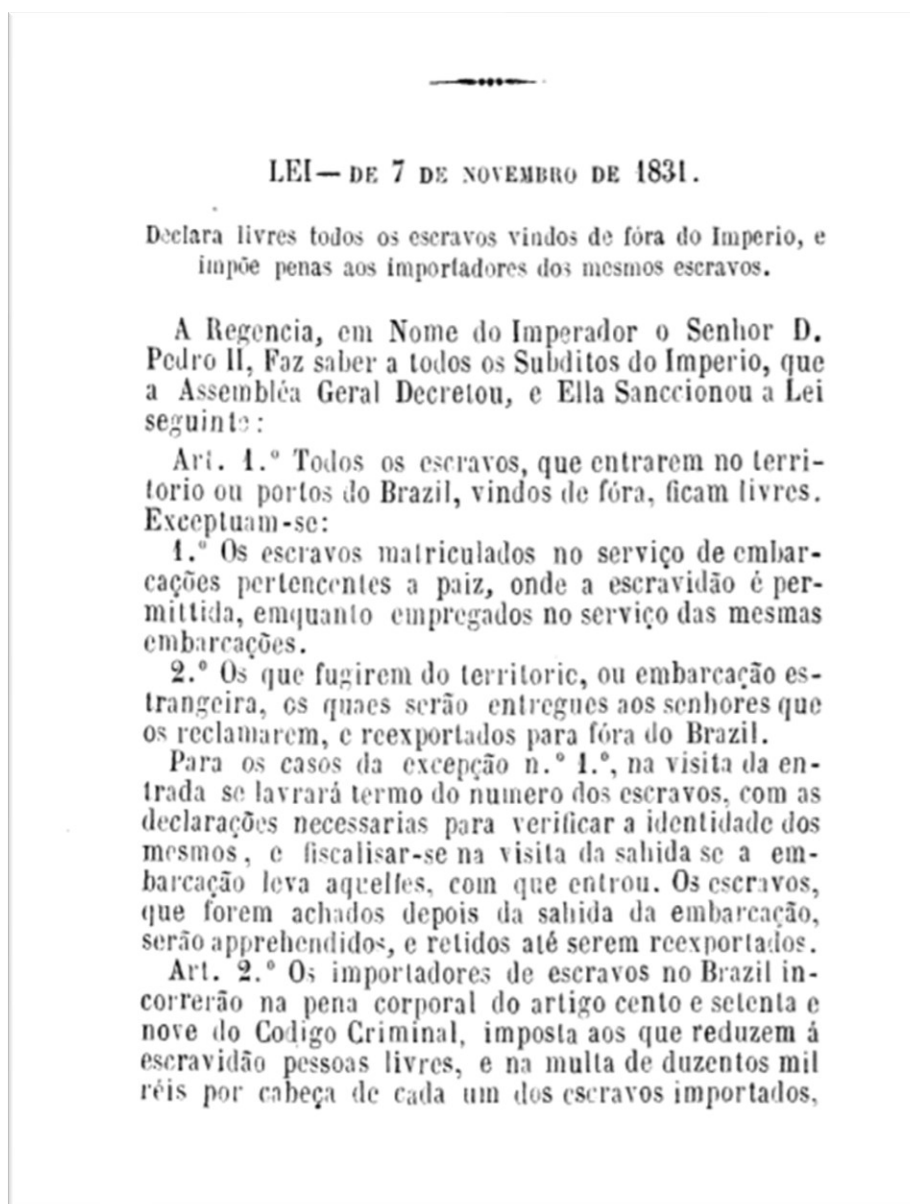
A historiadora Beatriz Mamigonian – em *Africanos livres – A abolição do tráfico de escravos no Brasil*, de 2017 – nos diz que desde 1831, a escravidão já não era permitida, em decorrência de uma lei impulsionada pelos ingleses em prol do fim do tráfico de africanos. Assunto esse que funcionou como o fio condutor do seu estudo, ao propor a ideia de que as leis

⁵⁵ LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 51-52.

não se aplicam no Brasil. Trazendo, assim, as mazelas morais e o cinismo por parte daqueles que defendiam o uso da força escrava e/ou comercialização dela.

No documento extraído do site da Câmara dos Deputados do Brasil⁵⁶ podemos saber quais eram as imposições feitas mediante a lei de 1831:

FIGURA 22. LEI 7 novembro de 1831 (parte I)



FONTE: Coleção de Leis do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1973, p. 182.
Disponível em: <file:///C:/Users/melgr/Downloads/collecao_leis_1831_parte1.pdf>.

⁵⁶ Coleção de Leis do Império do Brasil. Lei de 7 novembro de 1831. Typographia Nacional: Rio de Janeiro, 1973, Página 194-196. vol. 1, pt I (Publicação Original).
Disponível em: < file:///C:/Users/melgr/Downloads/collecao_leis_1831_parte1.pdf >. Acesso em: 11 dez. 2018.

FIGURA 23. LEI 7 novembro de 1831 (parte II)

além de pagarem as despesas da reexportação para qualquer parte da Africa ; reexportação, que o Governo fará effectiva com a maior possível brevidade, contrahendo com as autoridades africanas para lhes darem um asylo. Os infractores responderão cada um por si, e por todos.

Art. 3.º São importadores:

1.º O Commandante, mestre, ou contramestre.

2.º O que scientemente deu, ou recebeu o frete, ou por qualquer outro titulo a embarcação destinada para o commercio de escravos.

3.º Todos os interessados na negociação, e todos os que scientemente forneceram fundos, ou por qualquer motivo deram ajuda, a favor, auxiliando o desembarque, ou consentindo-o nas suas terras.

4.º Os que scientemente comprarem, como escravos, os que são declarados livres no art. 1.º ; estes porém só ficam obrigados subsidiariamente ás despesas da reexportação, sujeitos, com tudo, ás outras penas.

Art. 4.º Sendo apprehendida fóra dos portos do Brazil pelas forças nacionaes alguma embarcação fazendo o commercio de escravos, proceder-se-ha segundo a disposição dos arts. 2.º e 3.º como se a apprehensão fosse dentro do Imperio.

Art. 5.º Todo aquelle, que der noticia, fornecer os meios de se apprehender qualquer numero de pessoas importadas como escravos, ou sem ter precedido denuncia ou mandado judicial, fizer qualquer apprehensão desta natureza, ou que perante o Juiz de Paz, ou qualquer autoridade local, der noticia do desembarque de pessoas livres, como escravos, por tal maneira que sejam apprehendidos, receberá da Fazenda Publica a quantia de trinta mil réis por pessoa apprehendida.

Art. 6.º O Commandante, Officiaes, e marinheiros de embarcação, que fizer a apprehensão, de que faz menção o art. 4.º, têm direito ao producto da multa, fazendo-se a partilha, segundo o regimento da marinha para a divisão das presas.

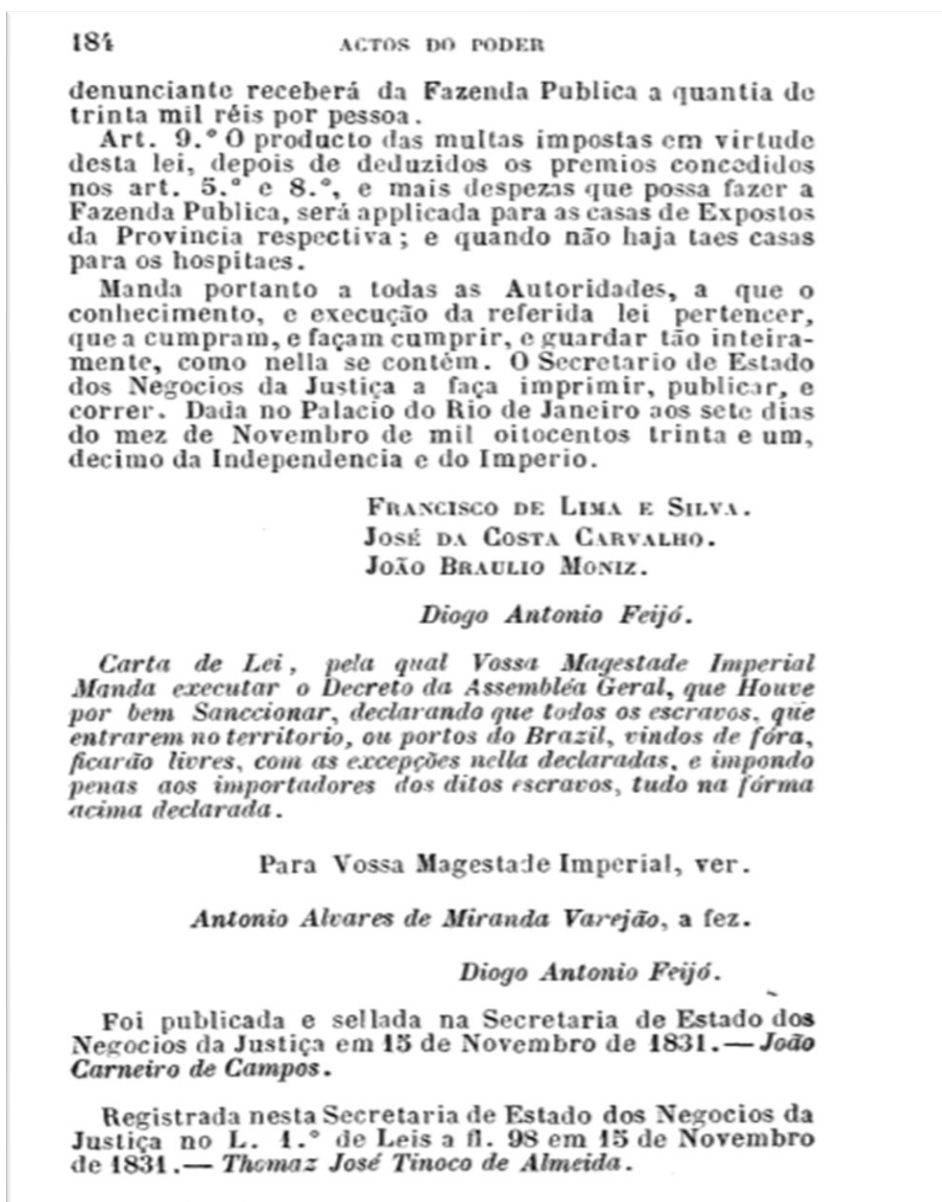
Art. 7.º Não será permittido a qualquer homem liberto, que não fôr brasileiro, desembarcar nos portos do Brazil debaixo de qualquer motivo que seja. O que desembarcar será immediatamente reexportado.

Art. 8.º O Commandante, mestre, e contramestre, que trouxerem as pessoas mencionadas no artigo antecedente, incorrerão na multa de cem mil réis por cada uma pessoa, e farão as despesas de sua reexportação. O

FONTE: Coleção de Leis do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1973, p. 183.

Disponível em: <file:///C:/Users/melgr/Downloads/collecao_leis_1831_parte1.pdf>.

FIGURA 24. LEI 7 novembro de 1831 (parte III)



FONTE: Coleção de Leis do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1973, p. 184.
Disponível em: <file:///C:/Users/melgr/Downloads/collecao_leis_1831_parte1.pdf>.

Após os descritivos da lei e partindo do pressuposto de que, mesmo com a redução da captura dos negros, em meados de 1830, cerca de 800 mil africanos foram trazidos ilegalmente para o Brasil. E, segundo Beatriz, essa lei de 1831, que proibia a entrada de escravos no país, e que foi cunhada com o termo *para inglês ver* ou *Lei Feijó*, não procedia, pois os brasileiros, na verdade, se valeram dela para tirar a atenção dos ingleses e, assim, continuarem à traficar os negros. Mesmo com a vontade de acabar com o comércio de negros, a lei não foi acatada e o conluio com o sistema de escravidão ilegal teve a participação de ministros, juizes, conselheiros

do estado, dentre outros. A lei considerava livre os africanos que fossem trazidos para o Brasil depois de 7 de novembro de 1831, e àqueles que detivessem negros africanos ilegalmente seriam penalizados, mas para burlar a lei foram falsificadas as provas que alegavam a posse de escravos, bem como criou-se um discurso de que não era possível aplicar essa lei. Não apenas, Beatriz diz que a quantidade de pessoas que desacataram a lei era muito grande, um protegia o outro para que não fossem punidos. Embora os negros fossem salvos dos traficantes e depois libertos, eles eram obrigados a trabalhar, a fim de custear seu retorno para a África. E mesmo que a lei 1831 proibisse a escravidão, muitos diziam que eles deveriam trabalhar e, por consequência, acabavam sendo explorados, trabalhando durante anos nas casas de nobres, na marinha, nos quartéis e construindo estradas.

Com *Africanos Livres*, Beatriz buscou relatar o conflito existente no governo imperial no decorrer das décadas, sobre a coibição do tráfico negreiro e sobre como funcionou a aplicação da lei de 1831. Entre 1830 e 1834, ela diz que muitas pessoas tinham o desejo de capturar os negros e libertá-los – conter o tráfico. Mas os proprietários de terras pressionaram o Congresso, o que ocasionou um ambiente de repressão; e com a ascensão de um gabinete formado por políticos conservadores, a partir de 1837, eles passaram a proteger os proprietários de terras e, dessa forma, o tráfico de escravos. Os políticos, então, preocupados em honrar os donos de terras, como proteger a economia do país, que poderia ser afetada com o fim do tráfico de Africanos, não aplicavam a lei. Atitude essa, que demonstrou a falta de princípio por parte do Estado Imperial, diante dos negros livres e da civilidade que se construía através do serviço escravo.

A representação de um país que avançava se valendo de leis favoráveis a liberdade, como a *lei para inglês ver*, a *lei Eusébio de Queiroz*, a *lei do Ventre Livre* e a *lei do Sexagenário* foi uma grande contradição, já que a sociedade fez uso da mão de obra escrava, mesmo não sendo permitida. Por isso, o Brasil acabou sendo o último país latino-americano a abolir o tráfico e a escravidão.

Para Debret, a solução para essas divergências entre as raças – motivadas pela cor da pele – poderiam deixar de existir, desde que ocorresse o cruzamento entre brancos e negros, resultando nas raças miscigenadas. Não haveria mais as condições de favorecidos ou desfavorecidos, o que imperaria era uma cultura meritocrática (fruto do próprio esforço), assim:

a cisão provocada pelo orgulho americano do mulato, de um lado, e a altivez portuguesa do brasileiro branco, de outro, é motivo de uma guerra de morte que se manifestará durante muito tempo ainda, nas perturbações políticas, entre essas duas raças rivais por vaidade.

Uma terceira razão de desentendimento contribui ainda para desunir os homens brancos no Brasil: é a presunção nacional do português da Europa, envaidecido de seu país, que não sabe compreender a diferença de cor da geração brasileira, que a trata ironicamente de mulata, sem distinção de origem. Foi o abuso dessa expressão pouco política que serviu de pretexto aos movimentos revolucionários que precederam a abdicação de Dom Pedro I.

Somente a civilização poderá destruir esses elementos de desordem: materialmente, pela mistura mais frequente dos dois sangues, e moralmente, pelo progresso da educação, que retifica a opinião pública e a induz a respeitar o verdadeiro mérito onde quer que se encontre.

A classe dos mulatos, muito acima dos negros pelas suas possibilidades naturais, encontra, por isso mesmo, maiores oportunidades para libertar-se da escravidão; ela é que fornece com efeito, a maior parte dos operários qualificados; é ela também, a mais turbulenta [...] esses mestiços no seu estado de perfeita civilização particularmente nas principais cidades do império, já se encontram inúmeros gozando da estima geral que conquistaram com seu êxito nas ciências e nas artes, na medicina ou na música, nas matemáticas ou na poesia, na cirurgia ou na pintura [...].⁵⁷

A partir do trecho podemos inferir questões importantes sobre os negros, sobre os mulatos e sobre o Brasil o qual Debret retratou. Para o artista, os conflitos existentes entre o branco europeu, o mulato e o negro poderiam ser solucionados mediante o cruzamento dessas raças, a fim de se formar uma raça brasileira miscigenada, para que não existisse mais a superioridade de uma raça diante da outra. Mas o tempo e o conhecimento seriam a melhor solução, segundo ele, quando as gerações poderiam compreender que ela se constituiu (se formou) pela mistura de diversos grupos humanos. A proposta de Debret em ver os negros e os mulatos sendo incorporados na sociedade brasileira dignamente, com um trabalho não escravo, não apenas foi, como ainda continua sendo um desejo social. Em suma, Debret poderia ter visto contradições sociais, mas seu desejo, como a sua proposta artística foi bem delineada, ao descrever um Brasil que se humanizava.

Com essas informações sobre a produção artística de Debret a respeito Brasil do século XIX, que foram expostas na comemoração do bicentenário da vinda dele e de seus colegas, enquanto integrantes da “Missão Artística Francesa”, tentou-se compreender qual Debret comumente é apresentado à comunidade brasileira. As imagens expostas não traziam as descrições narrativas que o pintor fez para cada uma de suas aquarelas, que para nós, são de suma relevância, até mesmo porque contradiz algumas imagens no quesito conteúdo. O que se demonstrou, então, foram as imagens sem as críticas e sem as observações negativas que o

⁵⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p.122. (Coleção Reconquista do Brasil. 2 série; v.239, v. 240 e v. 241).

pintor fez sobre algumas delas. Portanto, “Debret e a Missão Artística Francesa – 200 anos” valeu-se da imagem do indígena “selvagem”, como dos escravos comerciantes, a fim de retratar uma época pretérita sobre nossa história, ilustrando, assim, a passagem do ambiente “selvagem” para o urbano. Ora, Debret foi, então, descrito na exposição como o Debret pintor de história, membro da “missão” que viera para o Brasil fundar, junto com seus compatriotas, uma Instituição de belas-artes. E, por isso, o que se retratou no evento foi um Brasil que progredia pelo olhar de um pintor acadêmico e de história.

Contudo, Debret não veio para o Brasil apenas para ensinar desenhos aos moldes das academias, mas para construir um projeto que culminaria na publicação, na França, de um livro de viagens que lhe garantiria, ainda, a sua aposentadoria. Com essas discussões, e analisando as pranchas do *Viagem pitoresca*, tanto as imagens, quanto os textos sobre elas, deduzimos que Debret veio para o Brasil com um projeto artístico definido. Sua obra tem caráter de relato de viagem, como os fascículos dos viajantes naturalistas, bem como foi produzida para um público específico (leitores de literatura de viagem), discussões estas que veremos no próximo capítulo.

Em suma, todas essas referências descritas são de fundamental juízo e relevância para embasar as questões as quais pretendemos analisar com este estudo. Porém, algumas questões precisam ser exploradas na obra de Debret, o que nos viabiliza a possibilidade de novas discussões sobre o artista. Portanto, um dos assuntos o qual daremos relevância diz respeito às expedições científicas e artísticas que contribuíram para a construção de um conhecimento sistemático sobre o território brasileiro – viagens estas que foram motivadas pela abertura dos portos brasileiros em 1808. Permitindo, então, que experiências fossem trocadas e os relatos compartilhados sobre várias espécies de plantas e animais, como aspectos importantes da vida social e política, usos e costumes, festas populares, índios, escravidão e a economia da sociedade da época, o que possibilitou, assim, uma ampla divulgação sobre esses temas.

E, partindo da proposta de que Debret não fez apenas pinturas históricas, mas também, com temáticas naturalistas, cujas influências advém da literatura de viagem, seguimos, dessa forma, para o próximo capítulo.

CAPÍTULO TERCEIRO

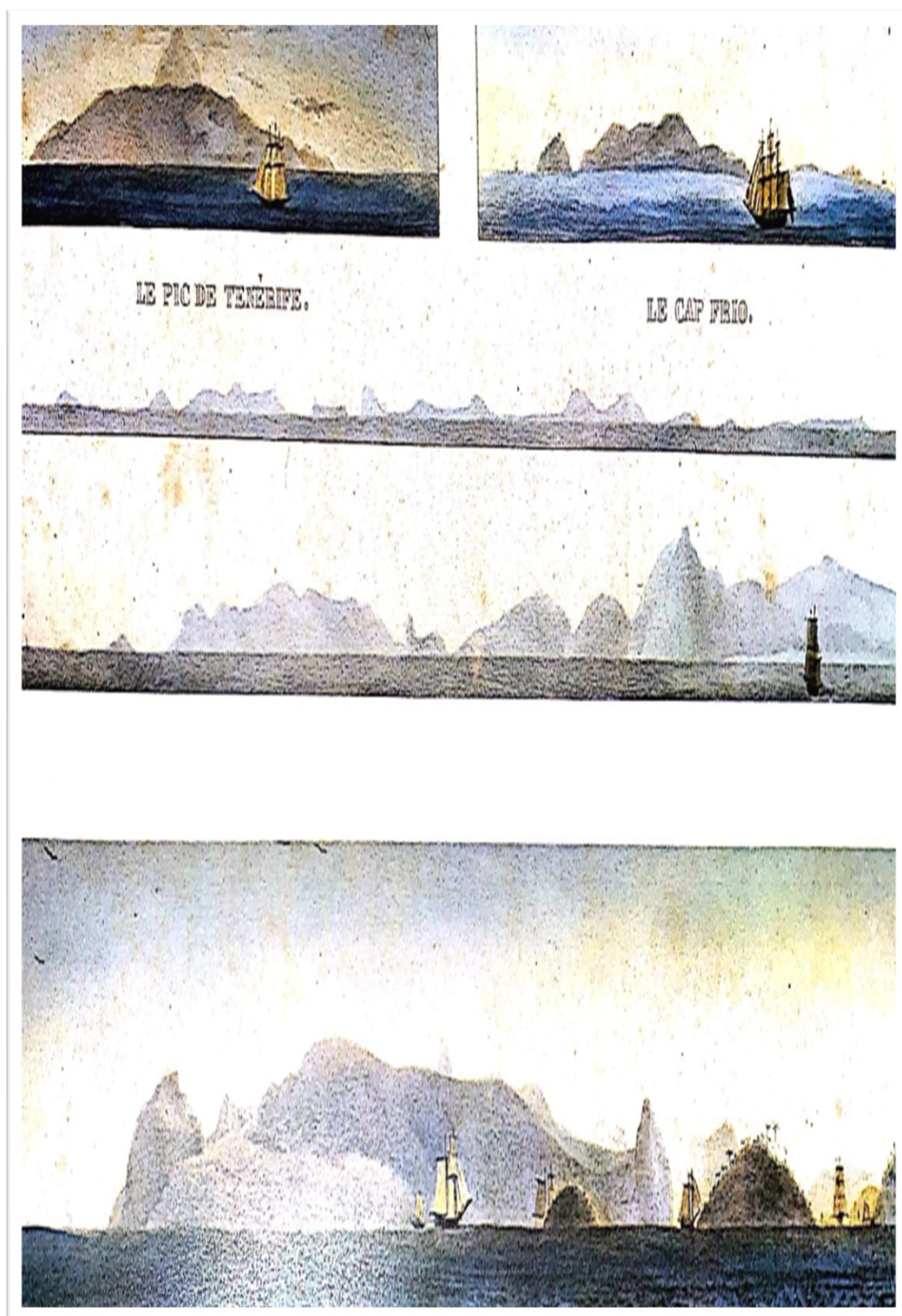
DEBRET E AS EXPEDIÇÕES NATURALISTAS

Realmente as indicações dadas pelo texto comprovam a influência de Humboldt sobre Lebreton, no tocante à criação de uma escola de Artes, mas delas se deduz, definitivamente, o fato de que a Missão Artística foi concebida pelo antigo secretário do Instituto de França, ficando com o Conde da Barca e D. João VI o mérito (já de si bastante grande) de terem aceito a proposta e procurado de certo modo realizá-la. O decreto de 12 de agosto, posterior apenas de um mês e três dias à data do segundo rascunho, já não seguia, porém, as linhas do plano Lebreton, nem o projeto de lei por ele elaborado⁵⁸.

Mario Barata.

⁵⁸ BARATA, Mario. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816. In. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: IPHAN, n.14,1959, p. 285. (Reprodução fac-similar digital).

FIGURA 25. *O pico de Tenerife – Cabo Frio – Costa do Rio de Janeiro – O gigante deitado*



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.55. P.1 e 2.

3.1 Naturalismo e primitivismo nas aquarelas de Debret

Previamente precisamos entender algumas situações, que de certa maneira, contribuíram para que Debret realizasse uma arte de viagem à maneira das expedições científicas, como a dos naturalistas. Portanto vamos descrever como se deram essas expedições, em específico, pelo Brasil, para que assim possamos compreender o projeto artístico do pintor, ao seguir os moldes das literaturas de viagem. Destacamos, ainda, que muitas das expedições as quais citaremos, ocorreu na época em que Debret veio para o Brasil. Assim, ele como tantos outros artistas e/ou cientistas desejaram desvendar nosso país. Contudo, essas viagens só foram possíveis devido ao avanço das navegações e do decreto de 1808.

As expedições científicas tiveram ao longo dos séculos sua intensificação e expansão devido, principalmente, as melhorias do transporte marítimo. Os viajantes que se arriscavam em busca de dados e informações sobre a fauna, a flora e os habitantes do local visitado, só conseguiam documentar estas paisagens distantes, mediante o patrocínio “[...] ou melhor, à proveniência dos recursos necessários para que os viajantes dispusessem de tempo e meios para percorrer e documentar paisagens longínquas.”⁵⁹. As viagens eram bem desafiadoras para os naturalistas, não apenas pela distância, mas pela dificuldade em selecionar o material que iriam documentar e/ou representar iconograficamente. Além do mais, eles precisavam, mediante relatórios, prestar contas sobre o dinheiro gasto durante as viagens, aos financiadores das expedições. Esses viajantes em sua maioria se constituíam de europeus alfabetizados a serviço de um Estado – que poderia ser, por exemplo, Portugal, Espanha ou Inglaterra.⁶⁰

O ano de 1808 é muito significativo para história da investigação científica nacional devido a vinda do príncipe regente d. João VI e da corte portuguesa a cidade do Rio de Janeiro. A assinatura da carta régia de 28 de janeiro de 1808, por d. João VI permitindo a abertura dos portos brasileiros às nações amigas de Portugal, possibilitou que outros estrangeiros tivessem acesso ao país. Por consequência, expedições artísticas e científicas vieram para o Brasil, contribuindo significativamente para o registro de

⁵⁹ MARTINS, Luciana de L. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 39.

⁶⁰ FRANÇA, Jean Marcel C. *Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino: antologia de textos, 1809-1818*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

espécies naturais e de alguns artefatos, sendo que alguns deles eram destinados aos museus europeus. Tem início, então, um ciclo de missões científicas que, juntamente com a criação de determinadas instituições culturais durante o governo joanino, por exemplo, a Academia Imperial de Belas Artes, entre outras, contribuíram para estimular o desenvolvimento científico e artístico brasileiro.⁶¹

Embora o Brasil tenha sido descoberto, suas riquezas naturais permaneceram durante três séculos desconhecidas ou despercebidas. Os portugueses não permitiam que naturalistas entrassem no país, com medo de que esses cientistas descobrissem algum produto que pudesse ser comercializado, mas que fosse, ainda, desconhecido pela corte. Durante esse período, várias informações relevantes sobre a nossa fauna e a nossa flora, foram coletadas de maneira desorganizada e encaminhadas para Lisboa. Os manuscritos que relatavam essas coletas de informação não foram em momento algum analisadas pelos portugueses. Contudo, não se sabe muito sobre essa documentação que descreve a fauna e a flora produzida naquele período, pois com o incêndio da biblioteca do palácio Real, devido a um terremoto em 1775, grande parte dos documentos foram queimados. Dessa forma, as referências mais significativas sobre a história natural daquela época podem ser encontradas nos trabalhos do alemão Georg Marcgraf e do holandês Willem Piso, ambos da corte do Príncipe Maurício de Nassau. Contudo,

esta situação começou a mudar na segunda metade do século XVIII com a indicação de Dom Sebastião de Carvalho e Mello, o poderoso Marquês de Pombal, como ministro do Rei Dom José. Pombal modernizou a Universidade, criou a Academia de Ciências, o Museu de História Natural, e planejou as viagens filosóficas com o intuito de conhecer e divulgar as riquezas naturais das colônias. Com a sua queda após a morte de Dom José, o período de trevas voltou, mas pelo menos a ideia da viagem filosófica vingou com o regresso ao Brasil do baiano Alexandre Rodrigues Ferreira. Ele havia estudado história natural em Coimbra, na Universidade modernizada por Pombal, e viajou cerca de 36.000 km pela Amazônia brasileira entre 1783 e 1792. No entanto, com a vinda da família real ao Brasil, provocada pela invasão napoleônica, este material, consistindo em centenas de espécies de plantas e de animais desconhecidos, jamais chegou a ser publicado. Parte dele foi enviada ao Museu de Paris por Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, que acompanhou a invasão, e foi descrita posteriormente por naturalistas estrangeiros.⁶²

⁶¹ FRANÇA, Jean Marcel C. *Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino*: antologia de textos, 1809-1818. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

⁶² RODRIGUES, Miguel T.; SILVEIRA, Luís F.; PIRANI, José R. A contribuição dos naturalistas alemães para as Ciências Naturais no Brasil. In: BOLLE, Willi; KUPFER, Eckhard E. *Cinco séculos Relações Brasileiras e Alemãs* (Volume 1). Rio de Janeiro: Editora brasileira, 2013. Disponível em: < <http://brasil-alemanha.com/capitulo/19sec/A-contribuicao-dos-naturalistas-alemaes.php> >. Acesso em: 25 de mar. 2019.

Com a vinda da família real para o Brasil, bem como da abertura dos portos em 1808, o estudo sobre a fauna e a flora brasileira puderam ser relatados por diferentes viajantes naturalistas que aqui aportaram. Contudo, celebres pesquisadores e viajantes do período, como Alexander von Humboldt (1769-1859), Charles Marie de La Condamine (1701-1774) e Louis Antoine de Bounganville (1729-1811), foram impedidos de entrarem no país, pela coroa portuguesa, já que ela detinha exclusividade comercial perante a colônia brasileira.

Os relatos de viagem, dessa forma, começaram a ser editados e traduzidos no Brasil no final do século XIX, constituindo a nossa bibliografia sobre os relatos dos viajantes naturalistas pelo país. Porém, a maioria dos relatos eram parciais, já que os naturalistas percorriam longas distancias indo de um país a outro. Por isso, os relatos embora longos, eram compostos pela descrição fragmentária de vários países, concomitantemente. O naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, por exemplo, teve sua obra publicada em trechos, como no livro *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo 1822*.⁶³ Afinal, Saint-Hilaire percorreu vários estados brasileiros entre os anos de 1816 a 1822, como Espírito Santo, Rio de Janeiro, Goiás, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Não apenas, importantes naturalistas alemães estiveram no Brasil logo após a abertura dos portos, como o Príncipe de Maximiliano de Wied-Neuwied. Chegando à cidade do Rio de Janeiro em 1815, ele planejou uma viagem pela Mata Atlântica, que compreendeu os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e sul da Bahia; percorrendo esta região por um período de dois anos, aproximadamente. Maximiliano não viajou só, pois contou com a companhia de dois alemães que já se encontravam no Brasil: Georg Freyreiss e Friedrich Sellow. Embora contando com o auxílio de dois ajudantes, Wied detinha habilidades técnicas e artísticas, assim ele mesmo fez os desenhos de suas coletas sobre a fauna, a flora e sobre os índios do Brasil. Após essa pesquisa, ele retorna à Alemanha e publica seus relatos sobre a experiência naturalista que vivera no Brasil em *Viagem ao Brasil (1815-1817)*.⁶⁴ O livro repleto de ilustrações foi traduzido para vários idiomas, o que permitiu que muitos estudiosos tivessem conhecimento sobre a história

⁶³ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo 1822*. Tradução de Vivaldi Moreira. Coleção Reconquista do Brasil. vol. 4. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

⁶⁴ WIED-NEUWIED, Príncipe Maximiliano de. *Viagem ao Brasil (1815-1817)*. Tradução de Edgard Sússekkind de Mendonça e Flávio Poppe de Figueiredo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

natural e geográfica do Brasil. E, como de costume, os viajantes acabavam copiando uns aos outros, assim era possível encontrar uma mesma imagem no relato de outro naturalista, como ocorreu com os desenhos de Maximiliano. Assim, seus escritos sobre os índios Botocudos ganharam tanto destaque, que lhe garantiu o título de precursor do estudo etnológico no Brasil. Como o príncipe teve, durante sua peregrinação por algumas regiões brasileiras, a oportunidade de conviver com os índios Botocudos, ele acabou se detendo, em grande parte, ao estudo deles em seu caderno de memórias.⁶⁵

O *Viagem ao Brasil*, portanto, constitui-se como um dos mais relevantes livros de literatura de viagem sobre o Brasil, já que trouxe informações sobre a Mata Atlântica e sobre os povos nativos: os indígenas. Os estudos do príncipe contribuíram para a catalogação de aves e mamíferos, mesmo que de forma fragmentada compõem-se de um rijo material para os estudiosos. As descrições sobre a fauna e a flora descritas por ele em seus diários são, até hoje, de grande importância, pois permitem que os estudiosos tenham dados comparativos sobre as espécies de animais, por exemplo, que existiam naquela época e hoje estão praticamente extintos.⁶⁶

Dois outros importantes cientistas que estiveram no Brasil foram: o zoólogo e médico Johann Baptist von Spix e o botânico Karl Friedrich Philipp von Martius, desembarcando na cidade do Rio de Janeiro em 1817. A expedição que empreenderam pelo Brasil resultou em um vasto estudo que enriqueceu o entendimento do país, pela catalogação de espécies da flora e da fauna, dos estudos sobre as tribos indígenas, da confecção de dicionários de língua e dialetos falados no Brasil Imperial, bem como da confecção de mapas, de atlas e de pranchas fisionômicas. Em termos de resultados zoológicos e botânicos deixaram um dos conjuntos mais significativos sobre as terras brasileiras, para a época. Os dois naturalistas retornaram à Europa com várias espécies de animais e plantas. Logo após a viagem organizaram suas observações e as publicaram em livros. Spix divulgou uma vasta monografia ilustrada por pranchas aquareladas e compostas pela

⁶⁵ CASCUDO, Luis da Câmara. *O príncipe Maximiliano no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1997.

⁶⁶ RODRIGUES, Miguel T.; SILVEIRA, Luís F.; PIRANI, José R. A contribuição dos naturalistas alemães para as Ciências Naturais no Brasil. In: BOLLE, Willi; KUPFER, Eckhard E. *Cinco séculos Relações Brasileiras e Alemãs* (Volume 1). Rio de Janeiro: Editora brasileira, 2013. Disponível em: <<http://brasil-alemanha.com/capitulo/19sec/A-contribuicao-dos-naturalistas-alemaes.php>>. Acesso em: 25 de mar. 2019.

[...] descrição das espécies de aves, mamíferos, moluscos, insetos, anfíbios e a maior parte dos répteis da viagem, e foi homenageado em diversas aves, incluindo a ararinha-azul, uma espécie endêmica da Caatinga e atualmente extinta na natureza. Após sua morte as serpentes ficaram a cargo de Wagler, e os peixes foram estudados por Agassiz. Entre 1823 e 1832, Martius primeiramente publicou três tomos descrevendo numerosos gêneros e espécies novas de plantas brasileiras, e o primeiro tratado sobre as palmeiras do país, intitulado *Genera et Species Palmarum*, ambas obras ricamente ilustradas. Porém Martius se destaca sobretudo por ter organizado e publicado a obra mais impressionante e abrangente sobre a flora de um país: sua *Flora Brasiliensis*, publicada em 40 volumes (por partes, entre 1840 e 1906), é até hoje uma das referências mais importantes para os estudiosos da botânica sul-americana. Para realizar esse projeto, Martius conseguiu angariar a colaboração de 65 especialistas botânicos europeus e, após sua morte em 1868, seus colegas germânicos August W. Eichler e Ignatz Urban seguiram coordenando a compilação dos tomos necessários para completar a obra. Além disso, Martius contribuiu de forma importante para o estudo da fauna brasileira, publicando os nomes dos animais brasileiros em língua Tupi, em 1863.⁶⁷

O riquíssimo material deixado por Spix e Martius vai além do interesse meramente científico. Os dois naturalistas chegaram ao Brasil juntamente com a Missão Austríaca, que acompanhou a imperatriz Maria Leopoldina, e logo saíram em viagem percorrendo diversas regiões do país. Encantados com as belezas do território brasileiro, catalogaram várias espécies de plantas, animais, dentre outros; como construíram um vasto material historiográfico, que muito contribuiu para a geração de historiadores do século XX, no que se refere à História do Brasil. A partir de 1840, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro começou a esboçar o tema de uma história sobre o Brasil, portanto promoveu um concurso que pudesse eleger o melhor manual sobre como se deveria relatar esta história. O texto ganhador serviria de modelo e referência para a escrita da História do Brasil. A monografia de Martius foi a escolhida, assim, suas pesquisas sobre o Brasil direcionaram os estudos de muitos historiadores e literatos, bem como sugeriu a formação da identidade nacional, como sendo composta por brancos, índios e negros.⁶⁸

Outro naturalista que deixou sua contribuição para a história do Brasil foi o alemão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852). Naturalizado russo, nasceu em Wöllstein e faleceu em Freiburg. Ele completou seus estudos na Universidade de Göttingen, onde se formou em medicina e doutorou-se em obstetrícia. Encantado por viagens e conhecimentos científicos, Langsdorff obteve patrocínio do czar russo Alexandre I, para que ele pudesse compor uma grande expedição pelo interior do Brasil,

⁶⁷ SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820) Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

⁶⁸ MARTIUS, Karl Friedrich von. Como se deve escrever a História do Brasil. Revista trimestral de História e geografia do Instituto Histórico e Geográfico do Brasileiro. n. 24, janeiro de 1845, p. 381-403.

em 1821. A expedição contou com o pintor e desenhista Johann Moritz Rugendas, do botânico Ludwig Riedel, do astrônomo Néster Rubtsov e do zoólogo e linguista Édouard Ménétries. A cidade do Rio de Janeiro, então, foi o ponto de chegada da expedição *Brazilis*, que percorreria aproximadamente 17 mil quilômetros entre os anos de 1822 e 1829. Em um primeiro momento, os estudiosos percorreram a região do Rio de Janeiro. E, por último, em 1824 foram para Minas Gerais, local onde Johann Moritz Rugendas deixa a expedição, devido à alguns desentendimentos travados com Langsdorff, fazendo com que ele retornasse para o Rio de Janeiro. Por consequência, Rugendas fora substituído por Aimé-Adrien Taunay – o filho de Nicolas Taunay — um dos integrantes da “Missão Artística Francesa” de 1816.⁶⁹

Embora Rugendas tenha abandonado a expedição, ele continuou sozinho o registro das paisagens dos locais os quais percorreu; desenhou elementos da fauna e da flora e dos costumes brasileiros, mediante desenhos aquarelados. Rugendas, segundo Rubens Borba de Moraes:

Depois de muita demora, seguiu para o Mato Grosso, via São Paulo, dividiu-se em dois grupos, alcançou o Amazonas e voltou ao Rio, desfalcada de Taunay, que se afogara no Rio Guaporé, e carregando o seu chefe, que enlouquecera, em pleno sertão. Parte do material colhido perdeu-se, e parte foi remetida para São Petersburgo, onde ainda deve existir, escondidas em algum museu à espera de que um erudito a descubra. Consta que muito desenho de Rugendas foi remetido para a Rússia, antes da saída da expedição do Rio de Janeiro. Bem fez, portanto, Rugendas em abandonar Langsdorff e agir por sua conta. [...] De volta à Europa, Rugendas tratou de reunir cem dos desenhos feitos no Brasil, e publicá-los numa edição suntuosa, que apareceu no mesmo ano de 1835, em francês e alemão, em Paris, na litografia de Engelmann, talvez, o melhor e mais célebre estabelecimento desse gênero, que jamais houve.⁷⁰

As divergências com Langsdorff não desanimou o artista, que seguiu pelo Brasil e fez a sua própria expedição, ilustrando as regiões por onde passava (percurso não definido – assim a historiografia descreve). Seu trabalho artístico sobre o Brasil resultou em 100 litografias⁷¹ em preto e branco, seguidas cada uma delas por um texto do escritor

⁶⁹ KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff ao Brasil (1821-1829)*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento; Livroarte, 1988.

⁷⁰ RUGENDAS, Johann Moritz Rugendas. *O Brasil de Rugendas*. Notas de Sérgio Milliet; Rubens Borba de Moraes e Antonio Carlos Villaça. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, p. 13-14.

⁷¹ Dicionário Oxford de Arte. Editado por Ian Chilvers. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 311-312. Conceito de litografia: “Método de impressão a partir de uma imagem desenhada sobre uma pedra ou outro material adequado. A imagem não é cortada em relevo como

alemão Victor Aimé Huber – amigo do artista. As imagens seguidas dos textos resultaram no *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (*Viagem pitoresca através do Brasil*), entre os anos de 1827 e 1835. O *Viagem pitoresca* de Rugendas consta de imagens alteradas pelos litógrafos, que visando uma melhor recepção pelo público leitor, já que alguns temas, como a escravidão, não eram vistos com bons olhos no século das luzes, acabaram sendo substituídos por outros.

O movimento iluminista repercutiu por toda Europa, trazendo novas maneiras de interpretar o mundo, assim

[...] as concepções filantrópicas se ligavam as de Jean-Jaques Rousseau e se opunham aos interesses escravagistas. Tão complexas situações provocavam, naturalmente, certa bruma nos espíritos brilhantes...⁷²

Não era do agrado dos franceses a representação dos negros em regime de escravidão. E, como o intuito era que a obra do Rugendas tivesse uma boa aceitação dos leitores, as imagens que representavam o negro em condições de maus tratos eram modificadas.⁷³

Quando Rugendas retornou à Europa, ele contou com o apoio do naturalista Alexander von Humboldt e do respeitado editor-litógrafo Godefroy Engelmann, para publicar em fascículos seus desenhos. Esse trabalho foi considerado, pelos historiadores da arte, como um dos mais significativos documentos iconográficos sobre o Brasil oitocentista. O *Viagem pitoresca*, de Rugendas é dividido pelos seguintes temas: paisagens, usos e costumes dos índios, a vida dos europeus, usos e costumes dos negros, além de descrições sobre as características físicas dos índios e dos negros. Contudo, essa obra não representa o que realmente o artista viu em sua jornada pelas cidades brasileiras, pois muitas ilustrações foram adulteradas antes de serem litografadas. A prancha da

na xilogravura, nem na gravura a entalhe, mas simplesmente desenhada sobre a superfície plana de (em geral) um calcário especial, conhecido como pedra litográfica. O processo é baseado na incompatibilidade entre graxa e água. O artista desenha a imagem sobre a pedra com lápis ou tinta próprios (chamadas litográficos); a pedra é então tratada pelo impressor litográfico com certas soluções químicas, que fixam à superfície o conteúdo oleoso da imagem. Aplica-se água à pedra. A umidade é repelida pelo desenho, mas absorvida pela superfície porosa da pedra litográfica. Esta é então untada com uma tinta oleosa que adere apenas a imagem, visto que o restante da superfície está úmido. Coloca-se uma folha de papel sobre a pedra e passasse o conjunto pela prensa litográfica; como resultante, obtém-se uma réplica exata, mas invertida, da imagem. [...]”.

⁷² MILLIET, Sérgio. Nota do tradutor. In. *O Brasil de Rugendas*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1998, p. 11.

⁷³ DIENER, Pablo. *Juan Maurício Rugendas: pintor y dibujante*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

Entrada do Rio de Janeiro (Figura 26), por exemplo, foi inspirada no desenho do premiado pintor inglês Richard Bonington; enquanto as cenas sobre a vida cotidiana da população brasileira da época, como as representações etnográficas foram quase todas idealizadas.⁷⁴ Os índios aparecem com traços europeizados e com corpos definidos (Figuras 27 e 28). Enquanto os negros são ilustrados como libertos, vivendo integrados à sociedade (Figuras 29 e 30). As divergências apresentadas nas imagens de Rugendas são, em suma, uma condição justificável, já que os litógrafos as adaptaram ao gosto da época. Vejamos essas descrições nas litografias:

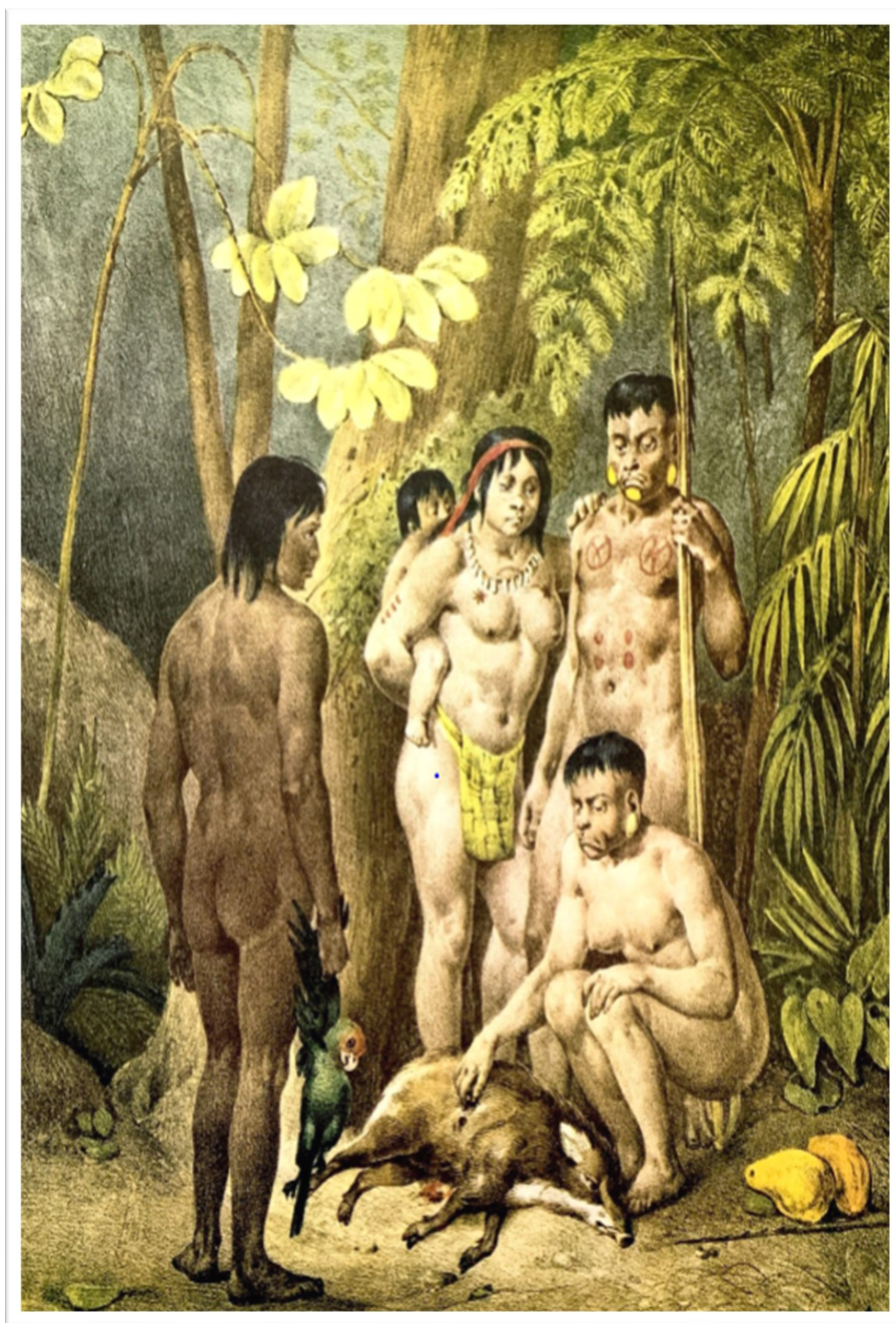
FIGURA 26. *Vista do Rio de Janeiro*



FONTE: RUGENDAS, Johann Moritz. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 1ª div. Pl. 7.

⁷⁴ KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff ao Brasil (1821-1829)*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento; Livroarte, 1988.

FIGURA 27. *Família de índios – Botocudos*



FONTE: RUGENDAS, Johann Moritz. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 1.

FIGURA 28. *Índio – Puri*



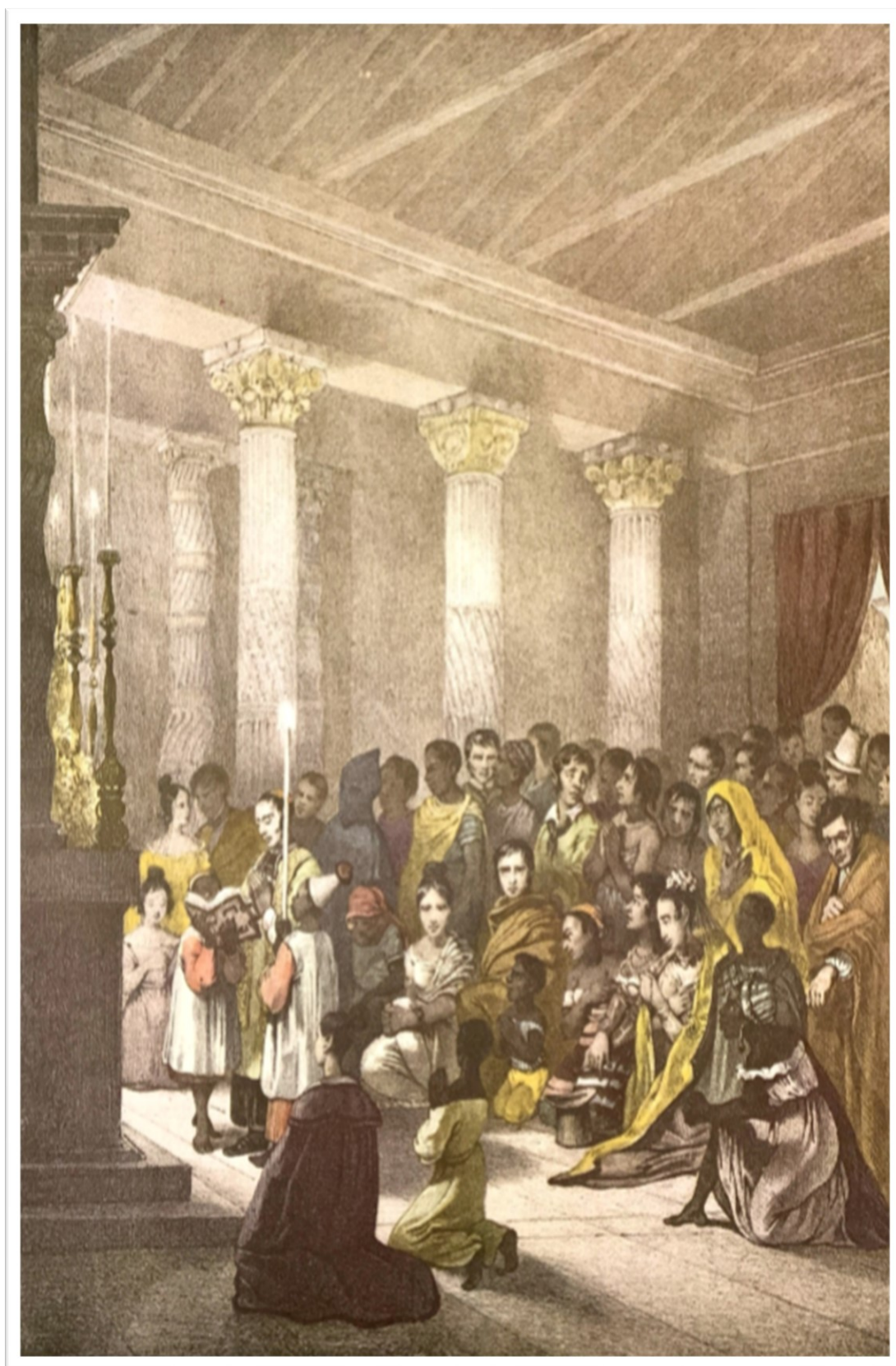
FONTE: RUGENDAS, Johann Moritz. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 4.

FIGURA 29. *Negro e Negra da Bahia*



FONTE: RUGENDAS, Johann Moritz. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 8.

FIGURA 30. Missa dentro da igreja Nossa Senhora da Candelária em Pernambuco



FONTE: RUGENDAS, Johann Moritz. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 29.

Por sua vez, quando o *Viagem Pitoresca* de Rugendas foi publicado, de certa forma, pelo seu caráter pouco documental e por trazer alguns problemas linguísticos nos textos que Victor Aimé Huber escrevera para cada uma das pranchas do artista⁷⁵, não foi satisfatório ao gosto do público.

Não apenas, Rugendas teria se baseado em outros trabalhos da época, como Debret, com os desenhos que ele fizera dos índios brasileiros. Valéria Lima⁷⁶, em um estudo, discutiu essa questão sobre as imagens dos índios feitas por Debret e, segundo ela, os índios que Debret representou, na *Viagem pitoresca*, foram desenhados quando o artista retornou à França, seguindo o modelo dos índios que vira nos livros e nos museus. Por outro lado, a inspiração para as imagens, por exemplo, dos Botocudos, seriam de outros naturalistas que tiveram contato com eles, como os desenhos feitos pelo príncipe Maximiliano, quando esteve em expedição pelo Brasil.

Durante muito tempo essa foi a maneira que a história foi escrita, guiando muitas vezes o entendimento dos homens sobre o passado e sobre a representação dele. As produções iconográficas dos naturalistas tinham o propósito de servirem de modelo. Quando elas eram inseridas nos livros, o leitor podia identificar que a autoria era dedicada à vários autores. Assim, para a época, não se tratava de uma impostura artística, já que o que se levava em consideração era a capacidade artística, não se tratando de plágio.

Para finalizarmos as discussões sobre os expedicionários que aportaram no Brasil, prosseguimos com a expedição chefiada por Langsdorff, que sem a contribuição de Rugendas, seguiu a partir de 1825, sua jornada pelo território brasileiro passando, agora, pelas províncias de São Paulo, Mato Grosso e Amazonas, onde coletaram dados sobre os aspectos naturais, etnológicos e linguísticos destas regiões. Uma trajetória que trouxe vários contratempos, pois muitos deles foram contaminados por doenças tropicais, como a Malária. Langsdorff, inclusive, teve uma súbita perda de memória em 1828, após ser contaminado pela febre tropical. A expedição que inicialmente era composta por 39 integrantes foi reduzida para apenas 12, ao longo das peregrinações pelo Brasil, já que muitos faleceram no percurso.⁷⁷ Contudo, os estudos que a expedição Langsdorff realizou e que culminou em manuscritos, desenhos, aquarelas, mapas, registros de línguas

⁷⁵ RUGENDAS, Johann Moritz Rugendas. *O Brasil de Rugendas*. Notas de Sérgio Milliet; Rubens Borba de Moraes e Antonio Carlos Villaça. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, p. 12.

⁷⁶ LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

⁷⁷ ROUANET, Barbara F. *Viajando com Langsdorff*. Brasília: Editora do Senado Federal, 2013.

indígenas, dentre outros ganharam destaque no Brasil, principalmente àqueles referentes à etnografia.⁷⁸

Em suma, todos esses expedicionários deixaram alguma contribuição para a história natural e etnográfica do Brasil. Eles coletaram e catalogaram informações sobre a fauna, a flora e os costumes dos povos nativos. Com o encerramento das expedições partiam para seus países de origem levando animais empalhados, amostras de plantas nativas, documentos e ilustrações. A maior parte do material coletado por esses naturalistas, que estiveram no Brasil, na primeira metade do século XIX, encontram-se conservadas em sua maioria, em museus; sendo analisadas, até hoje, por estudiosos de vários países. Material que nos leva a compreensão de um período, em que, nosso bioma não estava tão devastado. Assim, muitos estudiosos afirmam que as descobertas científicas ocorridas no Brasil por volta de 1808, através desses viajantes, contribuíram para que a Europa oitocentista tivesse conhecimento sobre nós.

Com os relatos de viagens demonstrou-se, então, que o Brasil não era exclusivamente “selvagem”, mas um país que progredia, com grandes possibilidades econômicas e industriais. As experiências e observações trazidas diretamente da realidade estimulou o imaginário dos leitores. Dessa forma, acreditando na veracidade dos relatos, esses leitores passaram a ver as histórias sobre os lugares pitorescos como fábulas, até porque os viajantes eram pessoas que detinham conhecimentos científicos e/ou formação acadêmica, o que dava certa credibilidade as publicações.

Após essas explanações sobre os viajantes nos indagamos: seria a “Missão Artística Francesa” uma expedição artística? Para alguns historiadores ela não foi uma expedição à maneira dos viajantes naturalistas, pois ao contrário destes, os integrantes da “missão” fixaram moradia na cidade do Rio de Janeiro. Além do mais, eles vieram para cá tendo o propósito de instituírem uma escola de belas-artes, bem como de aplicarem o ensino acadêmico. Contudo, ao analisarmos as aquarelas feitas por Debret (um dos membros da “missão”) tivemos uma interpretação divergente da proposta por esses historiadores, pois o pintor traz na sua *Viagem pitoresca*, espécimes e etnografia em suas litografias.

Portanto, as imagens retratadas do Brasil no início do século XIX, por Debret, eram seguidas de pequenas descrições narrativas, como afirma Carelli (1994, p. 83): “Participando da onda dos naturalistas, alia a curiosidade do entomologista a um cuidado

⁷⁸ COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *Bastidores da expedição Langsdorff*. Cuiabá, MT: Entrelinhas Editora, 2014.

tipológico e pedagógico: mostrar, classificando-a, a diversidade das coisas brasileiras.”. Debret não apenas tinha imagens históricas, como seguiu a proposta desses naturalistas, catalogando espécies de plantas, frutas e tipos exóticos, se assim pudermos considerar. Já que, o olhar do estrangeiro diante da cultura do outro, normalmente é advinda de certos preconceitos, ou melhor é fruto do estranhamento. E no caso do artista não é diferente, pois é possível identificar em suas narrativas sobre a sociedade brasileira, linguagem pejorativa e de julgamento hostil.

Para Debret, o desejo de uma época está associado ao valor o qual o mercado artístico dá as obras. Dessa forma, partindo do pressuposto de que Debret compilou suas produções artísticas seguindo um projeto próprio, podemos inferir que o artista já visava um determinado público. O pintor sabia o que seu público esperava, ou melhor, conhecia o gosto dos leitores que o aguardavam. Seu trabalho já tinha um destino que não era o Brasil, mas a França. A arte que estava sendo produzida na França, seguia os moldes dos viajantes naturalistas, principalmente de Humboldt. Dessa forma, podemos inferir que as pranchas de Debret, não apenas tiveram uma recepção tardia no Brasil, como talvez nem tenham sido produzidas para aqui permanecerem. O seu projeto artístico teria sido destinado ao público francês, em detrimento do público brasileiro. Como os relatos de viagens estavam em voga quando ele saiu da cidade de Paris, rumo às terras brasileiras, o artista fora imbuído a trazer, também, um material artístico similar ao dos viajantes naturalistas, pois, segundo ele:

O interesse que apresenta o estudo do homem selvagem, como construtor, levou-me a compor este quadro comparativo das diferentes formas de choças e cabanas dos indígenas brasileiros. Quis dar ao leitor a possibilidade de julgar, progressivamente, desde o mais simples até o mais complicado, esses diversos tipos de construção, como documentos aproximativos da inteligência de seus autores, que varia sensivelmente dentro das próprias subdivisões de uma mesma raça e na medida de sua civilização.⁷⁹

Com a descrição de Debret podemos inferir que o público do artista é bem determinado. Os leitores os quais o pintor direciona “o estudo do homem selvagem” possuem determinado repertório de leitura, sua cultura (a qual encontra-se arraigado ou não), suas vivências particulares, dentre outros fatores que o fazem captar leituras

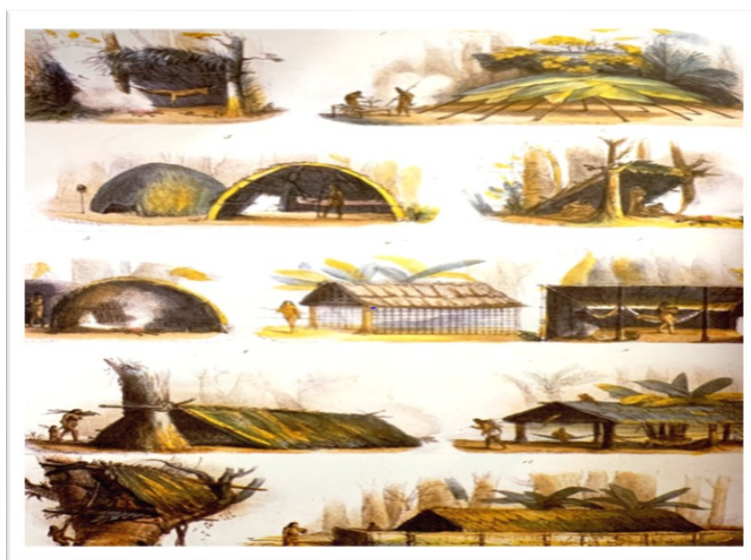
⁷⁹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p.68. (Coleção Reconquista do Brasil. 2 série; v.239, v. 240 e v. 241).

diversas. Por isso, ao entrar em contato, por exemplo, com um quadro ou uma obra literária, a recepção irá variar, já que a leitura destas diferentes linguagens dependerá do estado de alma e/ou identificação por parte do receptor. Em um determinado momento você se descobre e se reinventa com as artes, em outro pode não encontrar empatia alguma e simplesmente ignorá-la completamente. Por isso, Debret nos esclarece:

A obra que ofereço ao público é uma descrição fiel do caráter e dos hábitos dos brasileiros em geral. Devo, portanto, a fim de seguir uma ordem lógica, começar pela história do índio selvagem, primeiro habitante desta parte do globo tão admirada pela abundância dos benefícios que a natureza lhe prodigalizou.⁸⁰

Assim, para evitar que seu trabalho fosse rejeitado pelo público francês procurou desenhar o que viu no Brasil de maneira “fiel”, como se não estivesse produzindo um trabalho artístico, mas científico. Seguiu, então, uma ordem que pudesse retratar a civilidade pelo qual a cidade carioca passava. Seleccionamos, assim, algumas imagens referentes ao primeiro tomo do *Viagem pitoresca*, onde ele traz a descrição dos hábitos “primitivos” e/ou “selvagens” através dos artefatos, vestimentas, alimentos e as moradias utilizadas por alguns índios:

FIGURA 31. Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.28. P.26.

⁸⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, p. 20. (Coleção Reconquista do Brasil. 2 série; v.239, v. 240 e v. 241).

FIGURA 32. *Diferentes vegetais utilizados nos colares, nas tatuagens e na alimentação*
 – 1. Favas para fazer colares, 2. Plantas para tatuagem, 3. Plantas nutritiva



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.33. P.31.

FIGURA 33. 1- Cabaceira, 2- Bananeira



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.34. P.32.

FIGURA 34. *Cetros e vestimentas dos chefes selvagens - 1 Mantos e Cetros, 2 Instrumentos de música*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.35. P.33.

FIGURA 35. *Cerâmica dos selvagens – Potes, cestos – Armas ofensivas*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2008, E.36. P.34.

Debret, com sua *Viagem pitoresca*, nos trouxe boas fontes sobre os anos iniciais do século XIX, episódios de um Brasil em formação, seja econômico, social, político e cultural. Por outro lado, nos pareceu possível inferir das aquarelas do artista, que não se tratava de um trabalho cronológico, mas de um trabalho construído em função de uma sequência estabelecida, em que é possível acompanharmos o “progresso” da civilização brasileira. A sequência se dá em três tomos, o que não nos deixa objeção sobre a pretendida classificação do autor: o nascimento do Brasil como nação.

Ademais é preciso compreender que as imagens naturalistas feitas pelo artista foram elaboradas por uma ação pensada e com propósito definido. Seu projeto artístico vai além de um estudo histórico, para ser, também, uma produção comerciável. Afinal, o senhor Alexander Humboldt que fora um dos homens mais influentes do século XIX, e o grande incentivador das expedições científicas, em especial da “Missão Francesa”. Acreditava que o conhecimento não deveria ser buscado apenas em textos, mas na realidade histórica – por isso era fascinado pela observação científica. Numa época em que a ciência estava em busca de leis universais, ele dizia: “[...] a natureza tinha de ser conhecida em primeira mão e vivenciada por meio dos sentimentos.”⁸¹, assim ele fez, com suas viagens exploratórias pela América Central e América do Sul (1799-1804), bem como pela Ásia Central (1829); viagens que o tornaram mundialmente conhecido. Essas expedições resultaram na obra *Cosmos* que “[...] tornou-se um *best-seller* instantâneo, um campeão de vendas que nos dois primeiros meses teve mais de 20 mil exemplares comercializados.”⁸² Humboldt contribuiu significativamente para que muitos cientistas se encorajassem em fazer essas viagens exploratória, portanto, muitos diários de viagem foram produzidos, o que culminou na publicação de uma vasta literatura sobre o assunto.

De outro ponto de vista, precisamos compreender que as relações entre os indivíduos não se constituem como uma tarefa simplista, tampouco de fácil descrição, muito menos passível de uma conceituação que lhe sacralize de forma única, imóvel e/ou irreversível. As relações humanas se constituem e se formam em um jogo, que muitas vezes submetem os envolvidos em um vínculo de poder e submissão. Tratar do ser social e/ou coletivo sempre foi um tema recorrente nas ciências humanas e, ao que nos parece, se faz um tanto atual essa indagação, em vista do crescente interesse dos estudiosos, sejam

⁸¹ WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. Tradução de Renato Marques. 1 ed. São Paulo: Planeta, 2016, p. 27.

⁸² Ibidem, p. 350.

da antropologia, da sociologia, da filosofia, da psicologia e da história; discussões que se tornaram latentes, principalmente no século XXI, em que mudanças significativas dos homens são colocadas em destaque, em meio a um mundo que se inquieta por respostas e ações positivas em prol de uma sociedade mais altruísta e generosa.

Tratar das relações humanas sem considerarmos as relações baseados nos interesses, sejam eles individuais e/ou coletivos, é não dar visibilidade as partes de um todo fragmentado, fugaz e passageiro das sociedades atuais, em que o império das individualidades e dos isolamentos, mediados pela era da computação se faz operante. Embora seja imprescindível a ordem, a fim de se evitar o caos e a desordem, devemos nos ater que o agora é intempestivo e, por isso devemos “[...] neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro [...].”⁸³ Saber identificar e interpelar é, dessa forma, construir caminhos que visem narrativas capazes de nos constituir enquanto identidade e cultura, já que o que se observa são sujeitos fragmentados pela história plural que os constituem.

Dessa forma, o mundo social interfere nos modos de vida dos sujeitos, bem como os modifica a maneira de suas forças coercitivas e imperiosas. A arte teria a função, portanto, de permitir que os sujeitos tenham um olhar diferenciado, avesso as injustiças e subjugações, que muitas vezes são dissimuladas. A arte enquanto um olhar que destoa da realidade, permiti que as mazelas dos seres sejam expressas esteticamente. A imagem, ao agregar valor e sentido, tenta se comunicar com o seu expectador, que poderá interagir ou não com ela. A arte precisaria, assim, transmitir além da beleza ou de técnicas precisas por parte do artista, um dizer capaz de causar o estranhamento e instigar no expectador a reflexão (senso crítico-reflexivo). Mas nem sempre as artes são produzidas com esse intuito, servindo apenas, como mera mercadoria. E, enquanto bem de consumo, elas sofrem modificações sensíveis visando o gosto da época ou de um público específico.

Os viajantes das expedições científicas e artísticas sofreram com a manipulação dos seus relatos de viagem. Quando essas fontes escritas e visuais eram enviadas para os litógrafos, muitas vezes eram alteradas – falseadas, para que fossem aceitas. Assim, a grande maioria das imagens que foram feitas durante as expedições – quando publicadas em litografias – se constituíam, muitas vezes, de meras idealizações; sendo alteradas, caso

⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 63.

não corresponderem ao gosto do público. Ao contrário das imagens referentes a fauna e a flora que eram reproduzidas de forma objetiva e precisa – sem possíveis intervenções.

Embora Debret tenha se dedicado à sua *Viagem pitoresca*, o reconhecimento artístico e financeiro pela obra não foi satisfatório. Alegando problemas de saúde retorna a sua cidade Natal, em 1831, aos 63 anos de idade. Na França dedicar-se-ia a organização e a publicação das imagens, bem como das descrições sobre cada uma delas. Não apenas, pretendia conquistar a sua aposentadoria, visto que, os almanaques de viajantes faziam sucesso no início do século XIX, o que poderia lhe render bons proventos, contudo a obra não teve o sucesso esperado. Mas, para o Brasil, a partir de 1930, até os dias de hoje, as aquarelas Debret são sempre lembradas ou citadas. A aquisição delas pelo empresário Castro Maya, como o interesse da época em produzir uma literatura dotada de brasilidade, além do grande interesse pelas literaturas de viagem, ou literatura exótica brasileira, contribuíram para a ampla divulgação e comercialização de obras sobre Debret. Isso posto, as imagens do artista francês passaram a compor livros escolares, revistas, artigos científicos, manuais de arte e obras que tinham como tema, o Brasil colonial.⁸⁴

Contudo, o interesse pelo o artista não se deu apenas em um período que se buscou retratar o exótico e ou o “primitivo” no Brasil. As aquarelas e toda a historiografia sobre o artista foram e são, ainda, de grande interesse científico. Afinal, as grandes obras são aquelas que conseguem permanentemente, em diferentes momentos históricos provocar nos intérpretes a formulação de novas leituras e/ou indagações, como a obra de Debret.

Ao considerarmos essas possíveis lacunas, iremos analisar nas imagens dos negros feitas por Debret, as marcas do “primitivismo” oculto nelas. Para tanto, vamos abordar algumas questões: a primeira informação que devemos considerar é que Debret tinha formação neoclássica, estudara na Escola de Belas-Artes francesas e tivera como mestre seu primo Jaques-Louis David, um dos mais significativos pintores

[...] neoclássicos e criou obras muito notáveis baseadas principalmente em temas da história romana. [...] Os quadros neoclássicos de David com frequência representam temas parecidos: seres individuais que aceitam valorosamente seu destino e não soa derrotados pelas circunstâncias. [...] O estilo de David era uma interpretação essencialmente pessoal das normas artísticas neoclássicas. Seus quadros são singelos em sua construção; toda a ação está reduzida ao primeiro plano, e as cores que usa mantêm tonalidades

⁸⁴ LAGO, Pedro Corrêa do. A viagem pitoresca de Debret. In: BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil* Obra Complete (1816-1831). Prefácio de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2007.

frias, consistentes. Por meio dessa simplicidade formal, os sentimentos que inspira são duplamente intensos.⁸⁵

A descrição das técnicas que David empregava em suas produções artísticas, retratam, além de tudo, os objetivos essenciais do estilo neoclássico⁸⁶. Estilo esse, que visava as produções simples, sem exageros de cores e de formas. O trabalho com a minuciosidade histórica diante das cenas propostas à descrição era uma característica marcante dos artistas considerados neoclássicos. Não apenas, esse movimento artístico teve como característica expressiva, elementos racionalistas e moralistas de forte caráter didático. Nessas conjunturas Debret se consolida como um pintor de temas históricos, afinal ele era aluno de David. Não imaginando, assim, que momentos mais tarde seria um dos franceses escolhido para compor a “missão” de 1816, que veio para a cidade do Rio de Janeiro, lhe permitindo produzir desenhos e aquarelas que se constituiriam em produções únicas.

Outra questão que precisamos compreender é que Debret detinha uma técnica de desenho minuciosa. Produziu cursos de desenhos – na França – nos quais preconizava a reprodução de qualidade e,

entre as principais características dos modelos que produziu esta sua grande preocupação com o acabamento das imagens, com a precisão dos contornos, com a verossimilhança do modelado, com a regularidade das hachuras e, claro, com uma reverência aos ensinamentos de Jaques-Louis David.⁸⁷

Se Debret detinha uma técnica precisa e trabalhava por etapas, em busca de contornos bem realistas, porém, ao analisarmos os desenhos que ele realizou sobre os escravos, mais especificamente sobre os pés deles, nos deixa uma indagação: seriam representações que sofreram alterações diante do trabalho tipográfico, ou de fato ele os tenha desenhado intencionalmente disformes? Em oportuna visita ao acervo do Museu Chácara do Céu, local onde se encontram os desenhos e rascunhos produzidos pelo artista, ao analisá-los pudemos saber que os originais trazem os pés dos escravos com proporções alteradas. Seguem algumas imagens:

⁸⁵ O neoclassicismo. In: *História da Arte: do neoclassicismo ao pós-impressionismo*. Barcelona: Andromeda Oxford Ltd., 2008, p. 8-9.

⁸⁶ Ibidem., p. 4.

⁸⁷ Jorge, M., & D'Angelo, B. (2016). Debret, professor de desenho: gravuras inéditas da coleção da Bibliothèque nationale de France. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 24, n. 3, 2016, p.199-268. <https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0308>.

FIGURA 36. *Escrava*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. v. 238, 2008, PL.117.

FIGURA 37. *Negro com máscara*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.
v. 238, 2008, PL.128.

FIGURA 38. *Negro vestido para o batismo - Negro fugitivo*



FONTE: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.
v. 238, 2008, PL.127.

O que podemos considerar sobre os pés desenhados pelo artista (Figuras 36, 37 e 38) é que eles eram de certa maneira uma marca do “primitivo”, se comparado com àqueles que faziam o uso de calçados. Pensando nas condições em que os escravos eram submetidos a viverem, às vezes podiam até portar uma roupa visivelmente agradável, mas não traziam sapatos nos pés deixando-os vulneráveis a quaisquer situações de risco físico e/ou de contaminação. Como um indicador da condição financeira, lembrando a Roma Antiga, em que o sapato era um diferenciador social, os escravos nas imagens de Debret estavam quase sempre descalços, sendo representados por traços que nos tentam dizer: Eis aqui a crueza de um povo sofrido e trabalhador, de pés que personificam toda uma história de subserviência e exploração.

Sabemos que a vinda da corte para a cidade do Rio de Janeiro mudou visivelmente os costumes da época, uma delas foi na maneira de se vestir e do uso de calçados. Todavia, alguns escravos, quando livres, logo iam em busca de um par de calçados para os pés.

No *Viagem pitoresca* identificamos, além do mais, que Debret era atento aos pés dos brasileiros, principalmente das mulheres, se referindo aos pés delas como “lindo pezinho” e “favorecidas por um lindo pé”. Em outro momento ele se refere aos pés do brasileiro, de maneira geral, como sendo “pequeno e bem feito”. O que tudo indica é que o artista era atento as características físicas da população brasileira. Os pés dos negros, como pudemos ver são representados com traços imprecisos, e se Debret os trouxe dessa maneira deveria ter algum propósito, que para nós seria o de demonstrar a condição, ainda, “primitiva” a qual eles estavam sujeitos, mesmo inseridos ao ambiente urbano. Entendamos o primitivismo como uma idealização estética que visa representar a experiência “primitiva” diante de um ponto de vista. Além do mais temos que considerar que o primitivismo

[...] na arte ou na civilização vem se tornando cada vez mais problemática neste século, uma vez que perdemos a fé na superioridade de nossa própria cultura. Os historiadores da arte, em especial, optaram há tempos por uma posição segura com relação a essas questões. Eles acreditam que é mais científico classificar e rotular a herança do passado sem fazer quaisquer julgamentos.⁸⁸

⁸⁸ WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 295.

O termo “primitivo” para o século XX tornar-se-ia uma designação estereotipada, racista e preconceituosa, ao contrário da época em que ele era utilizado pelo europeu viajante, para justificar a conquista colonial. Considerado como uma visão do Ocidente diante de outras culturas, ao ser utilizado, então, colocava os ocidentais como civilizados diante, por exemplo, dos povos africanos. Dessa forma, nos valem do termo entre parênteses devido a essa análise – por se tratar de uma designação preconceituosa –, embora para os europeus viajantes do século XVIII e XIX, o termo fizesse sentido, já que se consideravam detentores do progresso e da tecnologia. Contudo, alguns viajantes viam o ambiente bucólico e “selvagem” com um olhar positivo “[...] em contraste com a decadência das sociedades ocidentais supercivilizadas [...]”.⁸⁹ Ideias advindas, por exemplo, do mito do “bom selvagem”, de Rousseau, que considerava o ser humano puro e inocente no seu estado natural.

Precisamos compreender, então, que o olhar diante de outra cultura é quase sempre carregado de preconceitos, principalmente por se tratar de características as quais não é do nosso costume. O relativismo se faz mister, ao nos depararmos com as características de outras culturas, pois o que para nós pode ser motivo de estranhamento, para o outro nada mais é do que um hábito natural. Contudo, quando o europeu-viajante chegava em outros territórios, ele ia na condição de estrangeiro que já vivia no ambiente urbano, com avanço tecnológico. Em contrapartida, ele se deparou, muitas vezes, nessas novas terras, com povos inseridos no ambiente natural, portando ferramentas hostis e que viviam da caça, da pesca e da coleta de frutas. Dessa forma, esses povos se constituíram, para eles, como sendo “selvagens” e “primitivos” por viverem naquelas condições.

Para Debret não foi diferente, quando ele desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, os povos que aqui habitavam diferiam dos costumes, da língua e da cultura francesa. Eles viviam em um ambiente natural que passava por modificações advindas, principalmente, pela vinda da corte portuguesa para a cidade carioca. Porém, mesmo que mudanças tenham ocorrido, o Brasil apresentava, ainda, segundo Debret, características “selvagens”. Enquanto pintor, ele narrou e desenhou as suas experiências sobre o período em que ele morou no Brasil (na cidade do Rio de Janeiro), mas não como um caderno de memórias, e sim como um projeto artístico que narrou as mudanças pelas quais passou o Brasil. Portanto, quando integrou a “Missão Artística Francesa”, a fim de contribuir

⁸⁹ PERRY, G. Introdução: O primitivismo no debate da história da arte. In: HARISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998, p. 6.

para a instauração de uma escola de belas-artes e para a introdução do ensino acadêmico, ele não imaginaria que sua permanência seria por mais de uma década. Tempo suficiente para se dar conta que seu ofício enquanto membro da “missão” – de pintor histórico – não lhe renderia tantos frutos. Assim, seguindo o estilo dos naturalistas realizou um trabalho artístico e narrativo que pudesse agradar ao público leitor das literaturas de viagens, retratando, então, espécimes, costumes, os indígenas, os negros e a corte portuguesa. Sua *Viagem pitoresca*, em suma, se constitui como um material literário e iconográfico de grande valor cultural para o Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debret representou com um olhar meticuloso, em suas aquarelas, a vida cotidiana da população que compunha a cidade do Rio de Janeiro nos anos iniciais do século XIX, como os escravos, os índios, os mestiços e os portugueses. Com a sua permanência no Brasil por quase duas décadas, ele pode observar e acompanhar o trabalho e o comportamento dessa sociedade mestiça que se constituía. Comentando detalhadamente cada uma de suas imagens reproduzidas nas 144 pranchas⁹⁰ do *Viagem pitoresca* – nos deixou um material investigativo de rico conteúdo. As descrições as quais o artista se deteve constituem-se em um testemunho ímpar sobre a vida na cidade carioca, sobretudo, sobre a vida dos escravos, que foram descritas em cenas que tentaram dar voz as más condições as quais eles eram submetidos, como ao representar os pés deles de maneira disforme. Além do mais, testemunhou e retratou momentos importantes, enquanto pintor da corte portuguesa, já que as ações governamentais iam mudando o contexto político, social e cultural da época. Documentou, assim, o início do Brasil como uma nação independente, de maneira única e com estilo próprio.

Porém é preciso entendermos que Debret não se restringiu apenas ao cargo de pintor oficial da corte portuguesa, pois ele se comprometeu com outros gêneros de pintura, segundo Leenhardt. Dotado de certa liberdade artística dedicou-se

[...] a maior parte do tempo que lhe sobra a um outro tipo de obra, considerada inferior na hierarquia dos gêneros da pintura, mas que constitui, hoje em dia, o maior motivo para o seu reconhecimento. Essa outra vertente é totalmente orientada para a representação fiel e documental da vida cotidiana, aquela vivida sobretudo nas ruas do Rio de Janeiro, capital do Império, das primeiras décadas do século XIX.⁹¹

O artista seguiu um projeto a parte, ou simplesmente tentou ocupar-se durante as horas ociosas. Em razão disso, Debret teria trabalhado com duas temáticas em seus desenhos e/o pintura: um que descreveu as celebrações e os retratos dos membros da corte portuguesa e outro que descreveu as cenas da vida cotidiana e as paisagens que vira no Brasil. Uma dualidade que além de enriquecer o trabalho do pintor, também nos permite

⁹⁰ O número de pranchas é referente a obra que nos valem neste trabalho: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

⁹¹ LEENHARDT, Jacques. Jean Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do império brasileiro. In. SCIELO – Scientific Electronic Library Online. vol.3, n.6, 2013, pp.509-523. ISSN 2236-7527. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752013v367>.

inferir que ele não veio para o Brasil apenas para ensinar desenhos aos moldes das academias, mas para construir um projeto que culminaria na publicação, na França, de um livro de viagens que lhe garantiria, ainda, a sua aposentadoria. Com essas discussões, e analisando as pranchas do *Viagem pitoresca*, tanto as imagens, quanto os textos sobre elas, deduzimos que Debret veio para o Brasil com um projeto artístico determinado. Sua obra tem caráter de relato de viagem, como os fascículos dos viajantes naturalistas. Obra que foi, além do mais, produzida para um público específico: leitores de literatura de viagem.

Cabe destacar que nas literaturas de viagem encontramos normalmente uma narrativa sobre as experiências, as descobertas e as análises de um viajante diante da expedição. Não apenas, essas obras constam de ilustrações sobre a população, dos acontecimentos e das memórias do autor sobre o que ele experienciou ao atracar em um país desconhecido. Não sendo necessariamente um guia ou um diário de bordo, que consta de datas e/ou números, teria o intuito de descrever as vivências do autor-viajante a respeito de outras culturas. Assim, o texto seguindo uma sequência narrativa e/ou estética, coloca em destaque a experiência pessoal do autor. Ademais, na literatura de viagem, os textos são escritos de maneira interdisciplinar trazendo, por exemplo, temas sobre a fauna e a flora, temas sobre os costumes, as crenças, as características comerciais, dentre outros; a respeito dos povos com os quais o autor-viajante teve contato.⁹² No caso da *Viagem pitoresca* identificamos muitas dessas características, tanto nas litografias, quanto nas narrativas feitas pelo pintor francês.

Ao trazermos Debret e sua *Viagem pitoresca* à discussão estamos, na verdade, rememorando um passado que nos compõe. A iconografia que o artista produziu sobre o Brasil, durante os anos que ele morou na cidade do Rio de Janeiro fazem parte da nossa memória cultural. As imagens e as narrativas as quais ele fez sobre os índios, os negros, a corte portuguesa e sobre a fauna e a flora compõem seu projeto artístico de reproduzir o avanço pelo qual passava a cidade carioca. O “progresso” foi sendo retratado, assim, de forma natural nas aquarelas do artista: do ambiente natural para o ambiente urbano (das cidades em formação). Mesmo que Debret tenha trazido a ideia de um Brasil que avançava, porém, o que se verifica – através das litografias e das narrativas contidas na obra – é de um país que se civilizava, mas fazendo uso da mão de obra escrava (diante da exploração do outro).

⁹² Gannier, Odile. *La littérature de voyage*. Paris: Ed. Ellipses, 2001.

Além do mais, buscou, também, descrever os conhecimentos e as vivências, enquanto pintor-viajante do experienciado. Nosso estudo, portanto, tentou demonstrar que Debret não apenas foi um pintor histórico (da corte portuguesa), como foi um pintor-viajante à maneira dos naturalistas.

REFERÊNCIAS

Obras, textos e documentos citados:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 63.

ALENCAR, Vera de. Debret e a Missão Artística Francesa no Brasil – 200 anos. Apresentação da exposição (Museu Chácara do Céu). Rio de Janeiro, 2016.

ARANTES, Otilia; PEDROSA, Mário (Org.) *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III* (Mario Pedrosa). 1 ed. São Paulo: Edusp, 1998.

BANDEIRA, Julio; ALENCAR, Vera. et al. *Castro Maya colecionador de Debret*. Capivara: Rio de Janeiro, 2003.

BARATA, Mario. “Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: IPHAN, n.14, p. 283-307, 1959. (Reprodução fac-similar digital).

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida moderna. Tradução de Tomaz Tadeu. In. *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 30.

BENJAMIM, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BURKE, Peter. *A Fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

CASCUDO, Luis da Câmara. *O príncipe Maximiliano no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1997.

CARELLI, Mario. *Culturas Cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP.: Papirus, 1994.

Coleção de Leis do Império do Brasil. Lei de 7 novembro de 1831. Typographia Nacional: Rio de Janeiro, 1973, Página 194-196. vol. 1, pt I (Publicação Original).

Disponível em: < file:///C:/Users/melgr/Downloads/collecao_leis_1831_parte1.pdf >. Acesso em: 11 dez. 2018.

Correspondências de Jean-Baptiste Debret a Manuel de Araújo Porto-Alegre, 28 de outubro 1837(BNRJ, Divisão de Manuscritos).

_____. 10 dezembro de 1840. (BNRJ, Divisão de Manuscritos)

_____. 07 de junho de 1842. (BNRJ, Divisão de Manuscritos)

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

Dicionário Oxford de Arte. Editado por Ian Chilvers. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 311-312.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução e notas de Enid Abreu. 2 ed. Campinas, SP: Universidade da Unicamp, 2013.

DIENER, Pablo. *Juan Mauricio Rugendas: pintor y dibujante*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. *Arte Brasileira: Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro: Imprensa a vapor H. Lombaerts & C., 1888.

FRANÇA, Jean Marcel C. *Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino: antologia de textos, 1809-1818*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite. São Paulo: Perspectivas, 1982.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

FREITAS, Marcos Vinícius. *Charles Frederick Harrt, um naturalista no império de Pedro II*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Gannier, Odile. *La littérature de voyage*. Paris: Ed. Ellipses, 2001.

GOMBRICH, Ernst. Hans. *História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. Tradução de Ana Goldberger. 1 ed. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2013.

Império do Brasil: Diário Fluminense (RJ). Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional Digital Brasileira), Rio de Janeiro, v. 11, n. 10, janeiro 1828, p.40.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706744/per706744_1828_00002.pdf>. Acesso em: 10 de set. 2018.

KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff ao Brasil (1821-1829)*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento; Livroarte, 1988.

Jorge, M., & D'Angelo, B. (2016). Debret, professor de desenho: gravuras inéditas da coleção da Bibliothèque nationale de France. Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material, v. 24, n. 3, 2016, p.199-268. <https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0308>.

LAGO, Pedro Corrêa do. “A viagem pitoresca de Debret.” In: BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil*, Obra Completa (1816-1831). Prefácio de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2007.

LAURENT, Jeanne. *A propos de l'École des Beaux- Arts*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux- Arts, 1987.

LEENHARDT, Jacques. Jean Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do império brasileiro. In. SCIELO – Scientific Electronic Library Online. vol.3, n.6, 2013, pp.509-523. ISSN 2236-7527. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752013v367>.

LIMA, Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

LISBOA, Bento da Silva e J. D. Attaide Moncorvo. “Parecer sobre o primeiro e segundo volume da obra Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, par J. B. Debret”. In.: *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo III, 1841, p. 95-99.

LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales. *O ensino artístico no Brasil: a época acadêmica*. Rio de Janeiro, 1938.

MAMIGONIAN, Beatriz G. *Africanos Livres: a abolição do tráfico de escravos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARTINS, Luciana de L. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 39.

MARTIUS, Karl Friedrich von. Como se deve escrever a História do Brasil. Revista trimestral de História e geografia do Instituto Histórico e Geográfico do Brasileiro. n. 24, janeiro de 1845, p. 381-403.

MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados – Iberê Camargo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 31-32.

MAUROIS, André. *La vie de sir Alexander Fleming*. Paris: Hachette, 1959.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Faculdade de Letras UFRJ, 2004.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. “Memória sobre a antiga Escola fluminense de pintura”. In. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1841, v. 3, p. 547-557.

RADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 2011.

RODRIGUES, Miguel T.; SILVEIRA, Luís F.; PIRANI, José R. A contribuição dos naturalistas alemães para as Ciências Naturais no Brasil. In: BOLLE, Willi; KUPFER, Eckhard E. *Cinco séculos Relações Brasileiras e Alemãs* (Volume 1). Rio de Janeiro:

Editora brasileira, 2013. Disponível em: < <http://brasil-alemanha.com/capitulo/19sec/A-contribuicao-dos-naturalistas-alemaes.php> >. Acesso em: 25 de mar. 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Edipro, 2015.

_____. In: *Emílio ou da educação*. São Paulo: Edipro, 2017.

RUGENDAS, Johann Moritz Rugendas. *O Brasil de Rugendas*. Notas de Sérgio Milliet; Rubens Borba de Moraes e Antonio Carlos Villaça. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo 1822*. Tradução de Vivaldi Moreira. Coleção Reconquista do Brasil. vol. 4. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

SANTO FILHO, Gildo Magalhães. *Força e Luz: eletricidade e modernização na República Velha*. São Paulo: UNESP, 2000.

SCHWARCZ, Lília M. *O sol do Brasil: Nicolas-Atoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SECO, Ana P. Livros de viagem ou literatura de viagem. In: Navegando na história da educação brasileira; “História, Sociedade e Educação no Brasil” (HISTEDBR/UNICAMP). Disponível em: <<http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/apresentacao.html>>. Acesso em: 08 de mar. 2020.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)* Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

TAUNAY, Afonso de Escagnolle. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

WIED-NEUWIED, Príncipe Maximiliano de. *Viagem ao Brasil (1815-1817)*. Tradução de Edgard Süsskind de Mendonça e Flávio Poppe de Figueiredo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. Tradução de Renato Marques. 1 ed. São Paulo: Planeta, 2016, p. 27.

Imagens reproduzidas:

DEBRET, Jean-Baptiste. *Autorretrato do pintor*. In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.2. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro - Vista geral da cidade do Rio de Janeiro*. In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e Prefácio de Antônio Carlos

Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.56. P.1 e 4. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Retratos dos ministros, 1. Conde da Barca; 2. O marquês de Marialva; 3. José Bonifácio de Andrade; 4. José Clemente Pereira; 5. Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro, José Caetano da Silva Coutinho.* In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.135. P.40 (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Academia Imperial de Belas Artes* (Projeto de Grandjean de Montigny). In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.136. P.41 (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Negros serradores de tábuas.* In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.66. P.18 (Coleção Reconquista do Brasil. 3ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Vendedores de milho e vendedores de carvão.* In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.68. P.20 (Coleção Reconquista do Brasil. 3 ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Pequena moenda portátil.* In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.P. (Coleção Reconquista do Brasil. 3 ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Desembarque da princesa real Leopoldina.* In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Prefácio de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.128. P.32 (Coleção Reconquista do Brasil. 3 ed. v. 239, 240 e 241).

_____. *Vista do Largo do Palácio no dia da Aclamação de Dom João VI.* Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.133. P.38 (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Aclamação do Rei Dom João VI.* *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.132. P.37 (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Vista do Largo do Palácio no dia da Aclamação de Dom João VI.* *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.133. P.38 (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Aceitação provisória da Constituição de Lisboa.* *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.140. P.45. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241)

_____. *Partida da Rainha para Portugal.* *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.141. P.46. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241)

_____. *Aclamação de Dom Pedro I no campo de Sant'ana. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.142. P.47. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241)

_____. *Coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.143. E.48. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241)

_____. *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.144. P.49. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241)

_____. *Segundo casamento de S.M.D. Pedro I com a Princesa Amélia de Leuchtenberg. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.145. P.50. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241)

_____. *Aclamação de D. Pedro II, segundo Imperador do Brasil. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008 (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241)

_____. *O pico de Tenerife – Cabo-Frio – Costa do Rio de Janeiro – o Gigante deitado. Vendedor de palmito*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.55. P.1 e 2. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Transporte da carne de corte – tronco para domesticar bois*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.75. P. 28. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.28. P. 26. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Diferentes vegetais utilizados nos colares, nas tatuagens e na alimentação – 1. Favas para fazer colares, 2. Plantas para tatuagem, 3. Plantas nutritiva*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.33. P.31. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Cabaceira, 2- Bananeira*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.34. P.32. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Cetros e vestimentas dos chefes selvagens - 1 Mantos e Cetros, 2 Instrumentos de música*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.35. P.33. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Cerâmica dos selvagens – Potes, cestos – Armas ofensivas*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, E.36. P.34. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série. v. 239, 240, 241).

_____. *Escrava*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, PL. 117. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ª Série. v. 238).

_____. *Negro com Máscara*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, PL. 128. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ª Série. v. 238).

_____. *Negro vestido para o Batismo – Negro fugitivo*. In. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Antônio Carlos Villaça. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, PL.127. (Coleção Reconquista do Brasil. 3ª Série. v. 238).

RUGENDAS, Johann Moritz. *Vista do Rio de Janeiro. O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 1ª div. Pl. 7.

_____. *Família de índios – Botocudos*. In. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 1.

_____. *Índio – Puri*. In. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 4.

_____. *Negro e negra da Bahia*. In. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 8.

_____. *Missa dentro da igreja Nossa Senhora da Candelária em Pernambuco*. In. *O Brasil de Rugendas*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 2ª div. Pl. 29.

Fotos reproduzidas:

DEBRET, Jean-Baptiste. *Angu da quitandeira*. In: MORAIS, Melina X. S. Acervo pessoal, 2016.

_____. *Caboclo Índio civilizado*. In: MORAIS, Melina X. S. Acervo pessoal, 2016.

_____. *Carregadores de café a caminho da cidade*. In: MORAIS, Melina X. S. Acervo pessoal, 2016.

_____. *Carregadores de leite vindo para a cidade*. In: MORAIS, Melina X. S. Acervo pessoal, 2016.

_____. *Múmias e barretes de penas, com detalhes – estudo*. In: MORAIS, Melina X. S. Acervo pessoal, 2016.

MORAIS, Melina X. S. “Selvagens ou civilizados?”. Acervo pessoal, 2016.

Livros consultados:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Federico Caroti. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo; Perspectivas, 2009.

BARATA, Mário. Século XIX transição e início do século XX. In: *História geral da arte no Brasil*. ZANINI, Walter (Org.). São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles (Fundação Djalma Guimarães), 1983. v. 1, p. 386.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1994.

BURKE, P. *Variedades de história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPOFIORITO, Quirino. Os artistas da missão francesa. In: ____ *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983. p. 56-57.

CARNEIRO, Newton. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1979.

CASSIRER, Ernest. *A Filosofia das Formas Simbólicas: a linguagem*. Tradução de Marion Fleischer. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013. 3. ed.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHALHOUB, Sidney. *A força da Escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COMPAGNON, Antoine. “O Valor”. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. In: *O demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. In: *História*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. In: *O demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COLI, Jorge. *Como Estudar a Arte brasileira do século XIX?* 1 ed. São Paulo: Editora Senac, 2006, 120 p.

_____. In: *O que é Arte*. São Paulo. Editora brasiliense, 1995.

CORREA, Sílvio M. de S. *Narrativas sobre o Brasil alemão ou a Alemanha brasileira: etnicidade e alteridade através da literatura de viagem*. Anos 90, Porto Alegre: UFRGS, 2005.

DARTON, R. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DENIS, Ferdinand. *Histoire Geographique du Brésil*. Paris, 1833.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectivas, 2013. 9 ed.

É plágio? A repetição de personagem e cenas nos registros dos artistas viajantes. In. *Brasília Iconografia*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20195/e-plagio-a-repeticao-de-personagens-e-cenas-nos-registros-dos-artistas-viajantes>. Acesso em 03 mai. 2019.

FERRARIS, M. *História de la hermeneutica*. Tradução de J. P. de Tudela. Madri: Aral, 1998.

FLORENCE, Hercule. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: de 1825 a 1829*. São Paulo: Melhoramentos, 1948.

FLORENTINO, Manolo (Org.). *Tráfico, Cativo e Liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

FLORY, Suely F. V. A. *O leitor e o Labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FOLIO, Coleção. *História da Arte: do neoclassicismo ao pós-impressionismo*. Barcelona: Andromeda Oxford Ltd., 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Global, 2006.

FRUCHON, P. *L'herméneutique de Gadamer*. Paris: Éditions du Cerf, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Editora Tempo brasileiro, 2004.

_____. In: *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1998. 2 ed.

GALVÃO, António. *Tratado dos Descobrimentos*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

GOMBRICH, Ernst. *História Geral da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HAUSER, Arnold. *História social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre, 1980.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de Arte*. Tradução de M. da Costa. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. In: *El Ser y el Tiempo*. Tradução de J. Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. 2 ed.

HUMBOLDT, Alexander von. *Tableaux de la nature*. Paris: L. Guerin, 1868.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estático*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une Esthétique de La Réception*. Traduction de Claude Maillard. Paris: 1978. 305 p. Traduit de l'allemand.

_____. In: *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2014.

LANGLOIS, C.-V.; C. SEIGNOBOS. *Introduction aux études historique*. Paris: Kimé, [1898] 1992.

LEENHARDT, Jacques. *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MORAES, Rubens Borba de. *O bibliófilo aprendiz*. 4 ed. Brasília, DF: Briquet de Lemos; Livros: Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005, p. 19.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: _____. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. p. 44-45.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PESAVENTO, Sandra J. Uma cidade sensível sob o olhar do “outro”: Jean-Baptista Debret e o Rio de Janeiro (1816-1831). *Revista Fênix*, Uberlândia, v. 4, n. 4, out./nov./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol13Sandra.php>>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

PRADO, J. F. de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1989. (Coleção Brasileira, vol. 386).

REY, Alain. *Le Robert: dictionnaire. d'apprentissage de la langue française*. Paris: Le Robert, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo, 2010. v. 1.

RUGENDAS, G. M. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1940.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo, 2007.

SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. Tradução de R. Schuwarz e M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. 4 ed.

SCHMIDT, Lawrence. *Hermenêutica*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ.: Vozes, 2013.

SOURIAI, Étienne. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1969.

WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VESENTINI, Carlos A. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.