



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**Luísa Dalé Silva**

**OS ESCRAVOS DE DEBRET:**  
**Cores, formas e historicidade**

**Brasília**  
**2011**



**Luísa Dalé Silva**

**OS ESCRAVOS DE DEBRET:  
Cores, formas e historicidade**

**Monografia apresentada ao Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História.**

**Orientador: Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz.**

**Brasília**

**2011**

**Luísa Dalé Silva**

**OS ESCRAVOS DE DEBRET:**

**Cores, formas e historicidade**

**A Comissão Examinadora, abaixo identificada, aprova o Trabalho de Conclusão do  
Curso de Administração da Universidade de Brasília do(a) aluno(a)**

**Luísa Dalé Silva**

Doutora, Diva do Couto Gontijo Muniz  
Professora-Orientadora

Doutor, Emerson Dionísio Gomes de  
Oliveira  
Professor-Examinador

Doutora, Léa Carrer Yamashita  
Professora-Examinadora

Brasília, 13 de setembro de 2011.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer talvez seja a parte mais prazerosa quando se finaliza um Trabalho de Conclusão de Curso. Gratidão é algo de difícil expressão em palavras e, por isso, gostaria de dizer pessoalmente àqueles que ajudaram em tal percurso direta ou indiretamente o quanto sou agradecida, mas espero que todos se sintam homenageados nesta singela folha de papel.

Primeiro, devo agradecer aos meus pais que, com seu amor e carinho, tornaram a minha trajetória de vida mais amena e segura. Pais e irmão amados que sempre apoiaram minhas decisões e trouxeram-me de volta a Terra quando viajei demais, esquecendo que existe, pelo menos consensualmente, uma realidade. Devo agradecer, em especial, à minha mãe, minha melhor amiga, meu porto seguro. Suas demonstrações de orgulho maternas, seu interesse pelos meus estudos e seu espírito questionador me deram o impulso que precisava para terminar este estudo.

Agradeço à minha querida professora, Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz, por ter doado parte do pouco tempo que dispõe a mim, às minhas dúvidas, aos *e-mails* infinitos e ao meu trabalho. Sua orientação foi fundamental para o desenvolvimento de um pensamento mais livre e questionador.

Quero agradecer ainda ao professor Emerson Dionisio, pelo semestre maravilhoso e tão elucidador, ministrando a matéria História da Arte no Brasil, e sempre me oferecendo sua ajuda.

Não posso deixar de agradecer ao professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, e primo, Leôncio José, por compartilhar comigo a alegria de estar em uma fase muito importante da minha vida e por fazer-me contatar com pessoas que foram muito importantes para o desenvolvimento do presente estudo.

Por último, meus agradecimentos aos professores da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Juliana Gouthier e Marcos Hill, pelos *e-mails* trocados, livros emprestados e mais questionamentos postos.

A todos, um obrigado feliz e aliviado.

“Primeiro me comova, me surpreenda, parta meu coração, faça-me tremer, chorar, arregalar os olhos, enfurecer-me... só então deleite minha visão”.

**Denis Diderot**

## RESUMO

Este trabalho tem por objeto de estudo as representações de escravos de ganho no Rio de Janeiro do início do século XIX, identificadas na obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, do artista e viajante francês, Jean-Baptiste Debret. Foram escolhidas quatro imagens, retiradas do segundo tomo do referido estudo, a fim de proporcionar um diálogo entre texto e imagem, visando entender o olhar daquele artista, atento às especificidades de seu tempo, de sua cultura e matriz conceitual artística. Durante sua estada no Brasil, Debret procurou adequar seus conceitos artísticos à nova realidade, sempre em busca do equilíbrio entre idealização e representação da dura realidade que era a instituição da escravidão.

**Palavras-chave:** Jean-Baptiste Debret. Escravidão. Representação. Neoclassicismo. Rio de Janeiro

## ABSTRACT

This paper aims to study the representations of slaves gain in Rio de Janeiro in the early nineteenth century, identified in the work *Picturesque and Historic Travel to Brazil*, the artist and french traveler, Jean-Baptiste Debret. We selected four images taken from the second volume of this study, in order to provide a dialogue between text and image, in order to understand the look of that artist, aware of the specifics of their time, their culture and artistic conceptual matrix. During his stay in Brazil, Debret tried to fit their artistic concepts to the new reality, always seeking the balance between idealization and representation of the harsh reality was that the institution of slavery.

**Keywords:** Jean-Baptiste Debret. Slavery. Representation. Neoclassicism. Rio de Janeiro

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 1 -</b> <i>Petit Moulin à sucre portatif</i> , de Jean-Baptiste Debret ( <i>Viagem pitoresca e histórica ao Brasil</i> , 1834-39). Litografia sobre papel.....                                 | 28 |
| <b>Figura 2 -</b> <i>Les rafraîchissements de l'après-dîner sur la place du palais</i> , de Jean-Baptiste Debret ( <i>Viagem pitoresca e histórica ao Brasil</i> , 1834-39). Litografia sobre papel..... | 31 |
| <b>Figura 3 -</b> <i>Les barbiers ambulants</i> , de Jean-Baptiste Debret ( <i>Viagem pitoresca e histórica ao Brasil</i> , 1834-39). Litografia sobre papel.....  | 33 |
| <b>Figura 4 -</b> <i>Nègres de carro</i> , de Jean-Baptiste Debret ( <i>Viagem pitoresca e histórica ao Brasil</i> , 1834-39). Litografia sobre papel.....   | 34 |
| <b>Figura 5 -</b> <i>A Carioca</i> , 1844, de Eduard Hildebrandt. Aquarela.....  | 35 |

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>9</b>  |
| <b>CAPÍTULO I – “NOTRE COLONIE”: OS ARTISTAS FRANCESES NO BRASIL<br/>JOANINO</b> ..... | <b>12</b> |
| <b>CAPÍTULO II – OS ANTIGOS ENCONTRAM O NOVO</b> .....                                 | <b>16</b> |
| <b>2.1 Neoclassicismo e romantismo: os lugares estéticos de Debret</b> .....           | <b>16</b> |
| <b>2.2 Rio de Janeiro: “Pólo civilizador da nação”</b> .....                           | <b>18</b> |
| <b>2.3 Jean-Baptiste Debret: um pintor historiador</b> .....                           | <b>21</b> |
| <b>CAPÍTULO III – ESCRAVIDÃO EM AQUARELA</b> .....                                     | <b>24</b> |
| <b>3.1 Debret e a escravidão de ganho</b> .....  | <b>30</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | <b>37</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | <b>39</b> |
| <b>APÊNDICE</b> .....  | <b>42</b> |
| <b>APÊNDICE “A”</b> .....  | <b>43</b> |
| <b>ANEXOS</b> .....  | <b>44</b> |
| <b>ANEXO “A”</b> .....   | <b>45</b> |
| <b>ANEXO “B”</b> .....   | <b>46</b> |
| <b>ANEXO “C”</b> .....   | <b>47</b> |

## INTRODUÇÃO

“O que os objetos são, em si mesmos, fora da maneira como a nossa sensibilidade os recebe, permanece totalmente desconhecido para nós.”

**Immanuel Kant**

O mundo está cada vez mais rápido, mais dinâmico e mais ansioso. Na correria do dia-a-dia, na tensão de cada indivíduo por construir um futuro melhor para si e para seus descendentes, facilmente esquece-se do passado tratando-o como uma velharia, uma peça de antiquário, um objeto num museu a ser visitado muito raramente. Quem é o historiador hoje? O papel do historiador é, desde tempos imemoriais, manter viva a memória da humanidade; é, mais do que nunca, lutar contra o desmemorar da sociedade do século XXI. E por que a memória é importante? Uns dirão a velha frase: “para aprendermos com o passado e não cometermos os mesmos erros no futuro”. O ser humano está preocupado com sua dispersão, e acredita encontrar as soluções para seus dilemas e outras dificuldades no passado. O historiador escreve a história incitando reflexões acerca da sua própria realidade, ressignificando o seu passado e o da humanidade. O passado não foi. O passado é a cada dia, a cada interpretação e, de cada interpretação, novas surpresas, novas formas de pensar e menos julgamento. No fim, é o que interessa. É o que motivou a autora do presente estudo a prestar vestibular para o curso de História na Universidade de Brasília. O indivíduo que estuda a história tem a obrigação de se livrar de muitos preconceitos e clichês, jamais atingindo um nível de imparcialidade ao escolher o seu objeto. Escolher já pressupõe uma preferência. A História, o curso, permitiu à autora a condição de um indivíduo mais tolerante, uma crítica menos feroz, uma pensadora mais paciente.

O estudo optou por tratar de como o artista francês do século XIX, Jean-Baptiste Debret, representou os escravos alocados na cidade do Rio de Janeiro, no período imperial brasileiro. Para tanto, foi preciso recorrer à sua biografia artística e aos acontecimentos que culminaram na sua vinda para o Brasil em 1816. Mais do que textos e livros comentando a vida e obra de Debret, mostrou-se fundamental chegar até suas aquarelas e litografias, permitindo à autora realizar a sua própria interpretação da representação de todos os fatos envolvidos no referido tema. Conforme Foucault (1996), tem-se o chamado “efeito de verdade”, o que significa que uma imagem ou um texto são analisados pelo historiador a partir de suas condições de produção, permitindo a criação de realidades específicas, ou seja,

a obra de Debret é resultado de várias possibilidades que permitiram “sua existência” tal como é. O artista não teve acesso, no Brasil, à tinta a óleo ou telas de boa qualidade e muito grandes, o que já se tornou um grande diferencial da sua obra brasileira e da sua produção enquanto esteve na França. Aqui, utilizou telas de dimensões consideravelmente menores e, para pintar, aquarela, técnica mais acessível, mais barata. Se não fosse a aquarela, teria o cotidiano carioca de Debret se tornado tão dinâmico, tão fugaz? Seriam as cores tão vibrantes? Foram essas e outras condições que tornaram possíveis as interpretações existentes da sua obra e do próprio Debret. Se não fossem tais condições, será que hoje os mais renomados estudiosos diriam que Debret era ambíguo? Foi sua intenção representar a escravidão de forma mais suave ou foram as condições que dificultaram uma representação mais dura? Se preocupar somente com intenções pode dificultar o trabalho do historiador, sendo tarefa demasiadamente subjetiva.

A representação dos escravos de Debret é apenas um olhar sobre a realidade, um modo de vê-la, mas não é toda a realidade, já que é impossível abarcá-la inteiramente. Representar algo é mostrar uma das muitas realidades sobre aquele algo. Não é uma ilusão. O conceito de representação é o que rege o trabalho do imaginário, sobretudo do imaginário coletivo (BACZKO, 1985), da imaginação das massas. São as representações que dão sentido ao mundo, que atribuem valores às coisas, aos grupos, às relações. E as imagens integram esse imaginário social funcionando como esquemas que interpretam e dão significado à nossa realidade. Talvez, imagens da escravidão, como a de Debret, tenham informado uma memória de uma escravidão como uma instituição relativamente suave, branda, até com momentos lúdicos. De maneira interpretada como ambígua por muitos estudiosos de Debret, outras imagens daquele pintor, e também de outros pares, criaram uma leitura/representação negativa, violenta da escravidão. Eram pessoas que, por conta da sua condição de escravo e cor de pele, não eram consideradas pessoas, mas objetos, mão-de-obra, “pertencentes” a alguém. Qual seria, então, o papel da historiografia numa situação “ambígua” como essa? Construir uma narrativa reiteradora de uma visão ou de outra, ou até mesmo de ambas.

No presente estudo, fiel aos valores aprendidos em um percurso com duração de três anos e meio, abordou-se Debret com o mínimo de idéias preconcebidas, já que o mínimo de contato obtido com sua vida e sua obra previamente foi o suficiente para formar alguma opinião, gerando determinado tipo de memória. Foi preciso o desfacelamento de algumas destas memórias, tendo em vista que seria uma barreira muito grande para que a análise sobre o tema em questão fosse mais eficaz.

O trabalho tem como título “Os escravos de Debret”. Os “escravos de Debret” são pessoas que trabalham, são escravos rurais, escravos de ganho. Estes últimos, os mais representados em sua obra que o tornou célebre: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Observando as possibilidades da constituição de um Trabalho Final de Curso (TCC), foram escolhidas quatro imagens para análise, sendo três delas referentes a escravos de ganho, e a outra, a escravos rurais. O foco, mais uma vez, é no trabalho do escravo, e por dispor de material acerca de escravos de ganho, priorizou-se a análise de imagens representando esse tipo de trabalho exercido pelos escravos.

No primeiro capítulo, tem-se o tratamento das condições que “causaram” a vinda da família real portuguesa para o Brasil. Se o Brasil não fosse um Império, dificilmente Debret teria vindo ao Brasil. As condições que um Império, e não apenas uma colônia, oferecia podem, e provavelmente, foram decisivas pela escolha pelo Brasil, e não outro lugar. A partir daí, esta parte do estudo trata sobre a vinda ao Brasil de Debret e dos outros artistas franceses que vieram juntos na mesma embarcação, Le Calphe. O capítulo é denominado “*Notre colonie*”, pois a intenção desta parte do escrito não era a vinda daquele artista com uma missão artística. Para tanto, a pesquisa utilizou-se do termo cunhado pelo próprio Debret, “*Notre colonie*”, ou “nossa colônia” – referindo-se à colônia francesa de artistas que aportaram na cidade do Rio de Janeiro em março de 1816.

O capítulo seguinte tem como fio condutor a estética adotada por tais artistas ainda na França, quando exaltavam o Império de Napoleão – o Neoclassicismo. Falar sobre a referida matriz conceitual artística é essencial para o entendimento da obra de Debret, principalmente da sua obra brasileira. O fato de aquele artista posicionar-se como um neoclássico levou-o a desenhar seus tipos no modelo greco-romano, possibilitando interpretações que sugerem a idealização da escravidão. Foi igualmente necessário falar da cidade do Rio de Janeiro que esses artistas encontraram e, sobretudo, de como tal localidade e a corte “lidava” com as artes.

No terceiro e último momento do estudo, faz-se o tratamento da escravidão no Brasil e de como o conceito de raça foi importante nesse século XIX para definir o *status quo* dos indivíduos. A análise de quatro imagens de escravos e escravas, nos espaços urbano e rural da sociedade brasileira oitocentista, envolve um exercício de reflexão sobre como tal sociedade foi percebida por Debret, moldando determinada representação.

## **CAPÍTULO I – “NOTRE COLONIE”: OS ARTISTAS FRANCESES NO BRASIL JOANINO**

Há séculos, o Brasil é um destino desejado por muitas pessoas das mais variadas nacionalidades. Até hoje, muitos de nossos turistas são atraídos por aquilo que chamam de ‘exótico’. Vêm em busca do novo, dos ares quentes e úmidos, da música, da cultura, das belezas naturais. Em tempos em que falar de viagens curtas, de facilidades para viajar e de globalização era algo inconcebível, vir para o Brasil foi a opção de muitos daqueles poucos que podiam fazer longas viagens e passar meses em alto mar.

Por essas e outras razões, não apenas Jean-Baptiste Debret que optou pelos trópicos em vez da gélida Rússia, quando foi convidado pelo czar Alexandre I para ser o pintor oficial de seu Império (SCHWARCZ, 2008, p.201), como também os demais membros da “Missão Artística Francesa”, “pareciam querer, afinal, redescobrir um local descoberto havia muito, e a curiosidade reprimida por tantos anos agora se transformava em realidade” (SCHWARCZ, 2008, p. 13).

A mudança da Corte Portuguesa para o Brasil foi consequência imediata do conflito com Napoleão pela não-aderência de Portugal ao Bloqueio Continental (SCHWARCZ, 2008, p. 12) que visava isolar a Inglaterra do continente europeu até que esta última se subjugasse ao Império Napoleônico. Portugal manteve um acordo secreto com a Inglaterra a fim de dar continuidade ao comércio colonial entre as duas nações, enquanto esta última garantiria uma vinda segura da corte ao Brasil (SCHWARCZ, 2008, p. 12). Em maio de 1808, D. João declara guerra à França e as disputas se prolongam até 1814, quando é assinada a paz entre Brasil e França, excluída dos acordos de 1808 e 1809, tratada como inimiga durante tal período também em território brasileiro.

Joachim Lebreton, secretário da Classe de Belas-Artes do Instituto de França, depois de ter se demitido por ser contrário à retomada de obras de arte originárias de outros países que então se encontravam no Museu do Louvre enquanto Napoleão governava (LIMA, 2007, p. 89), foi convidado para integrar a trupe dos artistas que acompanharam a corte joanina no Brasil. Após as negociações entre o representante português na França, o marquês de Marialva, e autoridades locais, como o naturalista Alexander von Humboldt (1769-1857), Lebreton aceitou liderar um grupo de artistas neoclássicos franceses que viria para o Brasil com a finalidade de impulsionar as artes e seu ensino no país. Como já mencionado anteriormente, há controvérsias sobre a verdadeira razão pela qual aquele grupo de artistas

franceses veio para o Brasil em 1816. Lilia Moritz Schwarcz (2008) questiona a expressão “Missão Artística” criada por Afonso d’Escragolle Taunay, parente direto de um dos membros do grupo, na revista do IHGB, em 1912 (SCHWARCZ, 2008, p.179). Aquela autora acredita que o termo “missão” não é apropriado, uma vez que, verdadeiramente, houve uma convergência de interesses e não uma convocação explícita por parte do Príncipe Regente D. João, conforme veiculação na historiografia tradicional; teria sido tanto um plano estratégico de D. João para aprimorar as artes na nova sede do Império, como o exílio voluntário de artistas bonapartistas fugidos da monarquia restaurada na França (SCHWARCZ, 2008, p. 13). Outro argumento favorável à teoria de Schwarcz (2008) é o fato de que a vinda daqueles artistas ao Brasil já era vista como uma manobra estratégica realizada pelos membros da Corte favoráveis à Napoleão, sob a liderança de D. Araújo de Azevedo, o conde da Barca – para fazer frente aos artistas portugueses que aqui residiam e disputavam com os franceses lugares de destaque na Corte e na Academia Real de Belas Artes (SCHWARCZ, 2008, p. 197). Henrique José da Silva, o primeiro diretor da Academia Real de Belas-Artes, defendia avidamente a posição de que os artistas franceses jamais foram expressamente convidados pelo governo português (SCHWARCZ, 2008, p. 237).

Expressando uma ótica diferente, Ana Mae Barbosa (2010) defende a idéia de que houve, de fato, uma missão patrocinada pelo governo português e que, no entanto, fora de certa forma mascarada pela inconveniência de uma Corte fugida de Napoleão Bonaparte patrocinar justamente artistas diretamente ligados ao seu pior inimigo (BARBOSA, 2010, p. 18). A condição dos artistas em seu país de origem não lhes era favorável; o denominador comum entre eles era o desemprego e a falta de perspectivas (SCHWARCZ, 2008, p. 157). No Brasil, D. João almejava estabelecer “bases de uma política economicamente cultural mais pragmática” (BARBOSA, 2010, p. 25), e a vinda de grandes nomes da arte e da cultura francesas à nova sede do Império parecia uma boa idéia. Entende-se que a tese de Schwarcz (2008), da convergência de interesses, é a mais plausível, sem descartar, contudo, outras visões acerca da questão, até hoje atravessada muito mais por polêmica do que por consenso.

Os primeiros anos, desde que o navio onde vieram os artistas franceses – Le Calphe – aportou na cidade do Rio de Janeiro, foram dedicados à construção de uma iconografia para produzir uma representação oficial e ideal de um Império nos trópicos. Com o objetivo de consolidar a monarquia recém-imigrada e de convencer àqueles que em Portugal pressionavam para a volta do seu príncipe à sua terra natal, a idéia veiculada era de que a decisão de D. João tinha sido a mais sábia e adequada ao momento, pois o Brasil era, de fato, uma civilização, e a Corte portuguesa estabelecida na “Terra de Santa Cruz” era uma “realeza

tão tradicional quanto às demais” (SCHWARCZ, 2008, p. 14). A sociedade carioca era majoritariamente iletrada e necessitava de investimento imagético da criação de uma forte iconografia capaz de mobilizar a população em torno de uma “simbologia pátria local”, conforme defendiam os favoráveis à tese de uma missão artística. Segundo estes, “seria adequado ter artistas acostumados a lidar com as necessidades do Estado” (SCHWARCZ, 2008, p. 175). Assim, se a iniciativa partiu dos próprios artistas de virem ao Brasil, e o reconhecimento e apoio do governo português só ocorreram após a chegada dos mesmos (SCHWARCZ, 2008, p.237), parece igualmente lógico, ou melhor dizendo, conveniente, utilizar dos mesmos argumentos daqueles crentes numa expedição missionária a fim de refutar tal pensamento. Afinal, se desde o início a formação de uma “Missão” foi mascarada pelo governo português, não é conveniente falar em missionários. A situação dos artistas ao chegarem ao Brasil era confusa e incerta, tal como era na França, quando ali ainda se encontravam. Apenas em agosto de 1816 é que tiveram suas pensões oficializadas, ou seja, se fossem missionários, no sentido estrito da palavra, não teriam tido tantas incertezas por tanto tempo. Não se pode ignorar, todavia, a morosidade da burocracia do Estado, principalmente em uma situação absolutamente nova, de transferência da Corte e da criação de toda uma estrutura administrativa, humana e física para seu funcionamento.

Segundo Luiz Felipe de Alencastro (1997), a vinda da família real significou a transferência para o Brasil de aproximadamente 15 mil pessoas que acompanharam as mudanças de 1808 com a realeza portuguesa (ALENCASTRO, 1997, p. 12) e nos meses que se seguiram à sua chegada ao Rio de Janeiro. Outra consequência significativa dessa transferência foi o grande fluxo migratório para o Brasil de monarquistas latino-americanos que buscavam refúgio na única monarquia que então se consolidava no continente americano, enquanto outros países eram tomados por revoluções republicanas (ALENCASTRO, 1997, p. 13). A solução monárquica no Brasil só foi viabilizada pela chegada da Corte Portuguesa, que garantiu, através da figura do Príncipe Regente como elemento agregador por alguns anos, a unidade territorial (SCHWARCZ, 1998, p. 37-38), invejada pelos países vizinhos e também criticada por muitos deles, defensores de um projeto republicano para a América do Sul.

Grandjean de Montigny e Jean-Baptiste Debret foram os membros da “Missão” que mais obtiveram visibilidade na Corte do Rio de Janeiro. O primeiro, arquiteto; o segundo, pintor histórico e decorador. Juntos, contribuíram consideravelmente para a construção simbólica da nova monarquia tropical (SCHWARCZ, 1998, p. 21) ornando a capital carioca de monumentos ao estilo neoclássico, com grandes quadros que exaltavam a grandeza e a solidez da monarquia transplantada, em plena decadência (SCHWARCZ, 1998, p. 36).

Os artistas aportaram no Brasil em meio a acontecimentos de muita importância. Morreu a rainha, D. Maria I, a Louca; seu filho, D. João, era finalmente coroado como Rei de Portugal, e depois do Brasil e de Algarves; em 1818, seu filho, o príncipe D. Pedro, casou-se com a arquiduquesa Leopoldina, filha do imperador Francisco I, da Áustria, do seu casamento com Maria Teresa de Bourbon. Portanto, havia motivos e material para preencher as paredes dos palácios de pinturas históricas bem como para atender às comemorações e eventos festivos na cidade do Rio de Janeiro. Eram artistas “afeitos a lidar com as vicissitudes do Estado” e, por isso, as maneiras que encontraram para a exaltação e uma forte representação da grandiosidade da monarquia brasileira foram, em geral, muito bem sucedidas, sendo requisitados pela Corte até o fim de sua permanência em terras brasileiras, em 1820, quando D. João VI retornava para Portugal (SCHWARCZ, 1998, p. 36).

Os artistas franceses encontraram um país de clima úmido, de muito sol, muita luz, muitas águas, com uma população muito mais diversa (e dividida) do que a de seu país de origem. Os brancos – livres e proprietários – compreendiam uma minoria, faziam parte de uma elite que tinha como modelo de civilização a França desses artistas. Os negros, os mulatos – livres ou escravos – eram quem construíam o cotidiano do Rio de Janeiro, tendo como referências o Brasil e um continente mais velho que a Europa: a África. O encontro dos artistas franceses com o novo mundo à moda brasileira se deu sob o viés do estranhamento e do encantamento. O esforço em tornar familiar tudo aquilo que de novo presenciavam – flora, fauna, população, relevo, usos e costumes – traduziu-se no trabalho artístico de descrevê-los e retratá-los a partir de sua visão de mundo e de suas concepções estéticas. A produção resultou em um aporte iconográfico marcado, ao mesmo tempo, pela tradição e também pela inovação. Particularmente, a população negra e mestiça, bem como a escravidão, compreendiam os temas reiteradamente retratados em suas telas, ao lado dos personagens e acontecimentos oficiais. Incorporar o que entendiam como ‘exótico’ ao lado das representações convencionais era uma escolha feita por muitos deles, em especial, Debret.

## CAPÍTULO II – OS ANTIGOS ENCONTRAM O NOVO

### 2.1 Neoclassicismo e romantismo: os lugares estéticos de Debret

Neoclassicismo. Neo. Classicismo. Ao pé da letra, o novo clássico. O retorno à Antiguidade clássica. Porém, diferente do Renascimento, quando se acreditava que o retorno efetivo a essa Antiguidade era possível através de, sobretudo, das artes, o neoclassicismo era uma espécie de “rememoração nostálgica” da era clássica. Para Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682), dois pintores que foram inspiração para os neoclassicistas, o retorno aos dias de glória da Antiguidade clássica era impossível, “irrecorrível” (NAVES, 1997, p. 52). Conscientes da impossibilidade de uma volta ao passado, imitava-se, em vez de copiarem integralmente, os modelos clássicos que então se adaptariam ao seu presente (SCHWARCZ, 2008, p. 55).

A estética neoclassicista surge como uma reação aos excessos do Barroco e do Rococó, movimentos imediatamente anteriores, que com sua exuberância de formas e cores, instigavam a imaginação das pessoas. Eram estilos, segundo os neoclassicistas, feitos para agradar o olhar (ARGAN, 2010, p. 21). A intenção oposta é a neoclassicista, onde a arte deve servir a um propósito: o de educar a população como coletividade; deve-se cortar ambiguidades no sentido de que, aquilo que se vê, deve ser exatamente aquilo que se vê; e o foco deveria ser dado à ação central da pintura, onde a virtude, o heroísmo e a moral antiga se faziam presentes, não necessitando assim, de detalhes ornamentais que só distrairiam o espectador (SCHWARCZ, 2008, p. 61).

Trata-se de uma arte que pretende atingir o intelectual e, então, a sensação se torna apenas um canal para que tal intelectual seja atingido. Diferentemente do que ocorria no Barroco e no Rococó, o objetivo eram as sensações. Nomeada como preponderantemente decorativa ou de devaneio, tornava-se, assim, inaceitável para o pensamento neoclássico a concepção de que a arte deveria exercer uma função pedagógica. A arte estava diretamente atrelada à política, ao social, à cultura (NAVES, 1997, p. 65). O traço e a linearidade têm importância fundamental na estruturação e modulação de formas e corpos; a cor entra como elemento complementar na pintura desse estilo; o desenho é a finalidade.

Convém ressaltar que os artistas alocados no “perfil” neoclassicista não se intitulavam como tais; tampouco se compreendia o termo usado pelos críticos da época (SCHWARCZ, 2008, p. 55). Os artistas procuravam inspiração na Antiguidade clássica, a fim de fazer uma arte como temática edificante, imbuída de uma função pedagógica pautada no modelo de Esparta e, sobretudo, da Roma republicana, enfatizando sempre a supremacia do Estado, o despreendimento do indivíduo em defesa da pátria, o dever acima de tudo (NAVES, 1997, p. 42). Geralmente, eram feitas telas de grandes dimensões retratando cenas grandiosas. E se porventura o artista não atingisse o objetivo de tornar grandioso aquilo que representava em sua pintura, o tamanho das telas atenuaria o “deslize”. As referidas telas eram, muitas vezes, “continuação” de outras anteriores, feitas pelo próprio artista ou não, estabelecendo um diálogo entre elas, os fatos ali retratados ganhavam importância e visibilidade maiores (SCHWARCZ, 2008, p. 55).

O Neoclassicismo foi um estilo dominante na arte ocidental por quase um século (SCHWARCZ, 2008, p. 55) não conseguindo, no entanto, se impor ao Romantismo – provavelmente o estilo que mais angariou “seguidores” nas artes e na literatura. Também foi aquele estilo que infiltrou seus valores no imaginário da sociedade, permanecendo até hoje seus reflexos em diversas áreas da vida. Em um primeiro momento, a estética neoclassicista é relacionada ao Iluminismo, já que na França surge no contexto revolucionário. Deve-se esclarecer que tal estética, apesar de vários artistas franceses terem sua reputação coroada devido à sua “adesão”, surge na Inglaterra em fins do século XVIII, logo imigrando para diversos outros países europeus, variando de acordo com suas especificidades, mas mantendo o denominador comum da idéia do retorno à moral presente na arte antiga e na natureza (SCHWARCZ, 2008, p. 58). A estética neoclassicista teve uma maior recepção na França da Revolução pela congruência entre os ideais revolucionários e aqueles do Neoclassicismo: “do mesmo modo que a arte busca no passado sua legitimação, o movimento revolucionário procurará se mostrar como a retomada de um ideal de justiça e igualdade ancestral [...]”. (NAVES, 1997, p. 53). Para o crítico e historiador de arte, E. Gombrich, “os homens da revolução gostavam de se considerar renascidos de Atenas e Roma, e sua arte refletia o que era chamado de grandeur romano” (GOMBRICH, 1995, p. 485). “Até certo ponto, neoclassicismo e Revolução Francesa caminham lado a lado” (NAVES, 1997, p. 53), quando Napoleão encerra o ciclo revolucionário e David adere ao bonapartismo – o que pode ter sido interpretado como oportunismo. Porém, a política era, para a estética neoclassicista, apenas um instrumento para uma volta ao modelo de sociedade ideal, independente do tipo de sociedade, desde que possibilitasse esse retorno ideal (NAVES, 1997, p. 54). Para os

neoclássicos, a revolução “apenas realiza os seus desígnios” do ponto de vista estético (NAVES, 1997, p. 54).

No Brasil, ideais neoclássicos e românticos estavam imbricados, sendo que o Neoclassicismo foi o primeiro estilo com bases acadêmicas a ser “instaurado” no país, no momento em que o Romantismo já dava grandes passos na Europa e foi logo transportado para a colônia; foram, assim, movimentos concomitantes – duas retas paralelas que, paradoxalmente, se encontraram e, por vezes, não se fazia distinções entre uma e outra, tamanho seu entrelaçamento. “*Le premier élan de la vertu guerrière*”, desenho de Jean-Baptiste Debret, feito já no Brasil, era uma obra onde “quase todos os elementos que caracterizaram o pensamento neoclássico na França aparecem no nome [...] desse desenho, revelando também a grande proximidade entre os ideais da Revolução Francesa e a corrente artística liderada por David”(NAVES, 1997, p. 41). No entanto, é no bonapartismo que o estilo encontra sua melhor representatividade. Tinha-se agora um homem que, sozinho, seria a personificação da virtude guerreira, do dever para com a nação, do heroísmo que inspirou uma legião de artistas prontos a dedicar suas telas a tal figura emblemática: Napoleão Bonaparte. Aquele revolucionário queria mais do que representações dos atos heróicos da Antiguidade: queria que os artistas neoclássicos fizessem elogios aos seus próprios feitos, na contemporaneidade (NAVES, 1997, p. 55). E entre esses artistas, havia Jacques Louis-David, o principal nome e maior entusiasta do neoclassicismo francês, autor de *O Juramento dos Horácios* e *O assassinato de Marat* (vide Anexos “A” e “B”), e tio de Jean-Baptiste Debret.

## **2.2 Rio de Janeiro: “Pólo civilizador da nação”**

O século XIX foi o período internacional das artes, com a circulação de obras e artistas europeus que viajavam para as colônias de seus países de origem ou para países de pouca tradição pictórica, a fim de preservar, por meio da sua arte, os costumes nativos “considerados como fazendo parte de um processo de desaparecimento” (SCHWARCZ, 2008, p. 113). A literatura de viagem, vastamente consumida na Europa, estimulava a imaginação e o desejo de conhecer o mundo, sobretudo sua parte mais nova e desconhecida. No caso dos artistas da “Missão”, provavelmente tiveram acesso a muitas dessas obras, e foram por eles interpretadas, em especial *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne*, de Alexander von Humboldt, geógrafo, explorador e naturalista alemão, que anos antes da vinda dos artistas franceses ao Brasil, já havia publicado dezenas de ensaios e volumes sobre suas expedições à América Latina. A partir da leitura de Humboldt e outros viajantes, muitos

desses artistas idealizavam seu lugar de destino como “um reino promissor [...]; uma terra onde tudo era possível” (SCHWARCZ, 2008, p. 51). Humboldt era a maior autoridade em assuntos do Novo Mundo (NEVES, 2008) e teve influência direta negociando com o embaixador extraordinário de Portugal na França – o Marquês de Marialva – os trâmites da “Missão Artística Francesa” (BARBOSA, 2010, p. 17).

Quando o *Le Calphe* aportou no Rio de Janeiro, em 26 de março de 1816, com aproximadamente 40 pessoas a bordo (SCHWARCZ, 2008, p. 197), os artistas, habituados a mudanças radicais, a conviverem com pessoas de todas as partes que iam à Paris para estudar e publicar seus livros, acostumados a respirar a arte e a cultura, o conhecimento e a política, se depararam com uma realidade que, apesar das leituras prévias de outros viajantes, lhes era totalmente estranha e de difícil compreensão. A grande maioria desses artistas viajantes era considerada documentarista e, por isso, suas obras foram analisadas por historiadores, antropólogos, etnólogos, entre outros. A atenção dada ao caráter documental da obra de Debret em detrimento da compreensão da sua obra por um viés estético, “cristalizou uma visão classicizante a seu respeito, que mais uma vez nos faz perder de vista suas preocupações mais relevantes” (NAVES, 1997, p. 46).

Até 1808, o Brasil era uma colônia de difícil acesso àqueles que não eram portugueses. Somente com a abertura dos portos às nações amigas, em janeiro desse mesmo ano, é que as viagens às terras tupiniquins se intensificaram assustadoramente. O próprio e renomado Humboldt fora impedido de entrar no país quando da sua viagem à América Latina. Nossos franceses, portanto, gozaram de uma liberdade que poucos artistas viajantes haviam tido até então. Representar, no entanto, aquilo jamais visto com os próprios olhos, foi complexo: as luzes e as cores tropicais, a fauna, a flora, a população, a escravidão.

A cidade do Rio de Janeiro encontrada por nossos artistas passava por intensas transformações por ter o *status* de sede do único Império no continente americano. Era a capital política, econômica e cultural do país e que, de 1808 em diante, se tornou o modelo de cidade a ser seguida nacionalmente (ALENCASTRO, 1997, p. 23). Era também a parada obrigatória para aqueles que faziam comércio no Atlântico Norte e nos portos dos Estados Unidos da América (EUA) situados do Pacífico (ALENCASTRO, 1997, p. 24), sendo o principal porto do Brasil durante todo o século XIX. De capital da colônia para capital de um Império, o Rio de Janeiro não conseguiu suportar bem tal transição assaz repentina, e os estrangeiros que por ali passavam a achavam a cidade mais imunda do planeta (NAVES, 1997, p. 37). E “a existência generalizada da escravidão” era o grande diferencial, em um sentido negativo, daquela cidade para com as cidades européias (AZEVEDO, 2004, p. 69).

O Brasil de 1816 é um país onde predominava, do ponto de vista artístico, um barroco misturado a um rococó tardio, e onde o ensino das artes se resumia às relações de mestre e aprendiz. Antes da chegada da “Missão”, fala-se num grupo chamado pela historiografia de Escola Fluminense. Formado por alguns pintores afamados no Rio de Janeiro, mas que, segundo Morales de los Rios (apud SCHWARCZ, 2008, p. 192), por não possuírem técnicas estilísticas próprias, a denominação “Escola” a tal grupo era imprópria. Afonso d’Escragolle Taunay, autor de *A Missão Artística Francesa de 1816*, defende a idéia de que nada havia no campo das artes plásticas no Brasil antes dos “missionários franceses” (SCHWARCZ, 2008, p. 180), uma vez que, na tradição portuguesa arraigada na cultura brasileira, o trabalho manual era frequentemente associado aos escravos e trabalhadores de baixo nível social. “A arte [no Brasil] parecia restrita aos fins religiosos” (SCHWARCZ, 2008, p. 190) (grifo meu).

A idéia da fundação de uma Academia nas Américas não era nova. Em 1781, foi criada na Cidade do México a primeira Academia de Artes do continente – a Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España – pelo então rei da Espanha, Carlos III. No Brasil, uma instituição como tal fora idealizada assim que chegaram os membros da Colônia Francesa. Joaquim Lebreton, o líder da “colônia”, propôs a criação de uma Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro nos moldes do Instituto de França, em Paris, do qual fora diretor, e espelhando-se no sucesso e renome que aquela do México já usufruía (SCHWARCZ, 2008, p. 229). Alguns meses depois da chegada desses artistas, o governo imperial expediu um Decreto (Vide Anexo “C”) de contratação dos artistas a fim de criar a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Oficializou-se assim, o ensino das artes no Brasil. Todavia, o Decreto só saiu do papel somente em 1826, com a fundação da Escola na antiga Travessa das Belas-Artes, na cidade do Rio de Janeiro. Os dez anos que se passaram da expedição do Decreto à concretização da Escola – que em 1820 se tornara a Academia Real de Belas-Artes – se devem às poucas possibilidades de implantação de uma instituição deste porte, sobretudo pela falta de verbas (SCHWARCZ, 2008, p. 229). Enquanto esperavam ansiosos pela fundação da Academia, os artistas procuravam ocupar-se em atividades que pudessem desenvolver seu talento e garantir seu sustento (LIMA, 2007, p. 100). O sentimento de insegurança quanto ao seu futuro naquelas terras exóticas era comum a todos. Teriam, afinal, condições de se sustentarem ainda por muito tempo?

A Corte Portuguesa recém-chegada aos trópicos necessitava de um suporte simbólico para sua ancoragem, de modo a legitimar-se e consolidar-se como uma monarquia no continente americano. Singularidade de uma monarquia era o que a distinguia das repúblicas americanas, associadas à idéia de anarquia (SCHWARCZ, 1998, p. 18). A construção de uma iconografia foi essencial para criar o sentimento de enraizamento, e nossos artistas da “Colônia Lebreton” foram os grandes impulsionadores e colaboradores da Casa dos Bragança. Mostrar para a Europa que um monarca, uma vez fugido de Napoleão, conseguira transferir toda a sede de seu império para uma colônia nos trópicos e mantê-la forte e estável (SCHWARCZ, 2008, p. 218) não foi tarefa fácil para ex-colaboradores do inimigo, e que tinham diante de si uma realidade quase que oposta àquela da sua França (NAVES, 1997, p. 66). Diante de uma Corte desgastada e saudosa de suas terras lusitanas, tornava-se imperioso “coincidir o que era diverso”, criar uma “Europa possível em terras americanas”. De fato, a dificuldade de se realizar tal proeza se dava, pois:

O elogio da virtude deveria se mostrar por meio da forma ideal e da caracterização do heroísmo neoclássico, o que se transformava numa questão complexa, sobretudo diante do cotidiano marcado pela escravidão e por uma corte transplantada e vivendo provisoriamente na América (SCHWARCZ, 2008, p. 222).

A partir daí, entra em cena um artista que soube muito bem conciliar sua matriz conceitual com a nova realidade (LIMA, 2003, p. 3). Debret escolheu iluminar o processo pelo qual o Brasil passava, recorrendo aos antigos (os da era clássica e mesmo àqueles da recente história do Brasil) e não deixando qualquer dúvida acerca da estabilidade da Corte Portuguesa. Também reforçou a idéia de como a vinda da realeza de Portugal para terras longínquas estava impulsionando o progresso e a civilização na nova sede do Império (LIMA, 2003, p.3). Debret, sempre fiel à tradição de David, procurou no passado soluções para o presente (SCHWARCZ, 2008, p. 241). Juntou, com criatividade, tradição e inovação.

### **2.3 Jean-Baptiste Debret: um pintor historiador**

Jean-Baptiste Debret nasceu em 1768, em Paris, França, e desenvolveu suas habilidades artísticas em meio a uma nação francesa conturbada pelos acontecimentos posteriores a 1789. Sua formação se deve graças ao seu parentesco com Jacques-Louis David, o arquétipo da arte neoclássica e crítico ferrenho ao Ancien Régime (SCHWARCZ, 2008, p. 85). Debret é filho da Revolução, um verdadeiro artista neoclássico, preocupado com os detalhes e, sobretudo, com a pedagogia da moral, com valores coletivos, do Estado e da

nação, difundidos e ensinados por todo artista que se propusesse a seguir a estética neoclássica. Mediante tal preocupação, Debret vem ao Brasil com a idéia já elaborada de preparar um documento histórico sobre o país e, em virtude desse caráter documental de sua obra, veio a ser um dos mais ativos e mais bem-sucedidos artistas, juntamente com Grandjean de Montigny, da chamada Missão Artística Francesa (NAVES, 1997, p. 45).

Debret tem seu destaque não somente por sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* – moldado após seu retorno à França –, mas também pelos trabalhos feitos como decorador da cidade do Rio de Janeiro, das festas reais e de suas pinturas retratando a Corte Portuguesa, consolidando o estabelecimento desta na nova sede do Império.

Para Debret, o brasileiro era um povo ainda em sua infância e que logo incorporaria a virtude guerreira e a moral antiga aos seus hábitos, como fizeram os franceses e outros europeus (NAVES, 1997, p. 42), ou seja, os mais civilizados. E enquanto não era um país totalmente civilizado, as dificuldades de representação e a criação de uma simbologia favorável eram acentuadas a cada tentativa de exaltação da monarquia no Brasil. Debret e Montigny eram os encarregados da decoração e preparação das festividades e solenidades da nova Corte na colônia. “As dificuldades ligadas à transferência da corte para o Brasil aceleravam um processo de enfraquecimento econômico e político irreversível, que a suntuosidade dos festejos procurava sublimar” (NAVES, 1997, p. 61). As constantes festividades eram gestos totalmente opostos às comemorações e festas revolucionárias que, em matéria de ideologia e simbologia, pouco se assemelhavam (NAVES, 1997, p. 62). Assim:

Para Debret e seus companheiros os trabalhos para a aclamação de d. João VI, embora lembrassem formalmente certas atividades dos artistas neoclássicos durante a revolução, invertiam radicalmente o sentido público que a arte adquirira na fase revolucionária. No Brasil, simbólica é a dinastia real, e não os feitos do povo (NAVES, 1997, p. 63).

O artista estava em constante busca por uma forma de representação pertinente que se adequasse à realidade brasileira e que não fosse aquela representação no modelo neoclássico francês simplesmente transplantado para o Brasil. As divergências e diferenças de realidade eram tantas que Debret se encontrava num dilema: ignorar ou tentar esconder/misturar, na paisagem, os elementos particulares da realidade brasileira para que se encaixassem num sistema formal preestabelecido, ou se adaptar a um sistema totalmente diferente da França do início do século XIX – o Brasil era uma monarquia unitária, uma sociedade escravocrata, enquanto que, na França, reinavam os ideais iluministas, revolucionários, apesar da volta da monarquia depois da queda de Napoleão, em 1815 (NAVES, 1997, p. 44).

Jean-Baptiste Debret é um pintor histórico. Sua preocupação com a documentação dos fatos é o ponto-chave para a compreensão de sua obra. A vivacidade e a diversidade dos elementos que compõem seus desenhos são parte de uma tentativa de representação do cotidiano do Rio de Janeiro, a fim de retratar “cenas típicas” da cidade. Lima (2003, p. 12) aponta a questão da ambigüidade entre as impressões e idéias que Debret tinha do Brasil: um país de progresso, que está no caminho certo para a civilização, um país que está se regenerando; e, um país atrasado, de sistema escravista, ordenado segundo moldes coloniais, “muito distante dos ideais civilizatórios europeus.” De acordo com aquela autora, era preciso que Debret “iluminasse” suas telas com o intuito de enfatizar o progresso civilizatório ao qual o Brasil estaria sendo levado pela presença da Corte européia em suas terras.

A *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* é um conjunto de obras feitas e selecionadas por Debret reunidas em três tomos. Nesta coleção, Debret descreve minuciosamente suas viagens pelo Brasil e expõe suas aquarelas e desenhos. O primeiro tomo é dedicado aos índios – povo com quem Debret teve pouquíssimo contato (NAVES, 1997, p. 104), mas devido ao seu caráter documental, a *Voyage* mostrou todos os aspectos ao alcance do artista. O segundo tomo é dedicado aos negros, sobretudo aos escravos urbanos, onde Debret cria modelos, tipos. O terceiro e último tomo é dedicado às pinturas históricas, aquelas feitas para a Corte Portuguesa. No capítulo a seguir, o estudo tratará sobre as imagens do segundo tomo, tratando especificamente dos escravos da cidade do Rio de Janeiro. Nele, far-se-ão análises a partir de alguns questionamentos: o quanto Debret idealizou os escravos e o quanto era real? Como Debret mostrou o Brasil para a Europa? E, finalmente, por que ainda tantos estudos em torno da obra de Debret? O esforço do artista “em fazer uma arte que incorporasse certos traços da sociabilidade brasileira” mostrou a dificuldade que a sociedade brasileira criava para o fomento da produção visual no país e que é um problema que se delonga até os dias atuais, tornando Debret “um objeto de estudo altamente instigante e contemporâneo” (NAVES, 1997, p. 46).

### CAPÍTULO III – ESCRAVIDÃO EM AQUARELA

Dizer que a escravidão era o elemento que impedia a transposição de uma forma neoclássica tal como era originalmente para o Brasil é por demais simplista, já que transpor alguma coisa pressupõe a absoluta ausência da história, das condições de produção do artista e da emergência de qualquer tipo de produção de linguagem artística. A arte é tecida na história, tem historicidade, e os próprios fios dessa tessitura, os estilos, também se encontram inscritos na história. Nesse sentido, não é apenas a escravidão, mas a historicidade da experiência brasileira que tornam impossível qualquer mera transposição de estilo artístico. O Neoclassicismo teria aqui cores próprias sem perder, porém, os traços e propostas originais. O Romantismo também. Todavia,

As noções de virtude, heroísmo e exemplo adquiriam pleno sentido histórico - desvinculando-se, portanto, de uma universalidade vazia e tagarela - apenas quando relacionadas a um movimento revolucionário que, embora tendo raízes bem marcadas, buscava a regeneração de toda a sociedade (NAVES, 1997, p. 71).

A cidade do Rio de Janeiro não possuía um ambiente propício para uma representação no molde neoclássico sem que houvesse um “falseamento” por parte dos artistas (NAVES, 1997, p. 71). “Falseamento” esse que também pode ser visto como criatividade. Cabe aqui expor o ponto de vista de diversos estudiosos de Debret para não ocorrer no erro das concepções essencialistas da arte e, assim, não perceber sua historicidade na sutileza das escolhas feitas por aquele artista durante sua estadia no Brasil. Lima (2007) faz uma crítica contundente ao pensamento demasiadamente formalista de Naves (1997). O conceito do Neoclassicismo, segundo aquela autora, é muito mais amplo do que o simples recurso ao mundo antigo (LIMA, 2007, p. 56), e a impossibilidade de trabalhar com um modelo neoclássico tal como havia sido concebido originalmente com a influência de Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682), sendo Jacques-Louis David (1748-1825) o seu principal impulsionador (NAVES, 1997, p. 46), fez com que Debret buscasse soluções estilísticas e expressivas diversas para melhor sintonizar e abrigar sua obra ao ambiente novo em que se encontrava (LIMA, 2007, p. 57), ancorando-a em seu espaço e tempo cultural. Criticar Debret por suas escolhas e por não ter seguido à risca um modelo acadêmico é ignorar a historicidade do indivíduo e da arte, produtor e produto inscritos na história, nas suas variadas condições de produção e responsável por suas decisões.

Em seu formalismo, Naves (1997) defende que as pinturas de Debret feitas a óleo na França são muito superiores em termos de técnica às suas aquarelas feitas no Brasil. No entanto, mais uma vez Lima (2007) rebate dizendo que a escolha pela aquarela foi consciente, já que para poder captar os *flashes* do cotidiano, a aquarela desempenhava melhor tal função. O uso da aquarela torna as pinturas de Debret mais simples, mais informais, mais leves, justamente com o intuito de mostrar o cotidiano em sua dinâmica e movimento; daí diferenciá-las das pinturas pomposas, formais e megalônomas da academia. A aquarela e a litografia proporcionam ao artista uma liberdade maior no traçado, no uso das cores, comparados à pintura a óleo. Por isso, cenas que poderiam causar ao espectador do século XX certa repulsa e/ou indignação, são “camufladas” pelas cores vibrantes e pela sutileza dos detalhes, passando a impressão de estarmos defronte a uma cena estranhamente comum a qualquer indivíduo (NAVES, 1997, p. 72). No entanto, as cores vibrantes do país tropical que extasiavam os viajantes estrangeiros que aqui estiveram e foram objetos de seus relatos, como foi o caso, por exemplo, de Ina von Binzer (VON BINZER, 1956), produzem o mesmo efeito de deslumbramento nos artistas. Paralelamente, a informalidade e a vivacidade nas relações sociais cotidianas denotam especificidade nos hábitos da sociedade carioca do século XIX, que interpelavam a sensibilidade do artista. “A convivência entre trabalho servil e certo desembaraço no trato marcava a cidade do Rio de Janeiro” e as marcas da brutalidade e do trabalho compulsório eram sobrepostas, mesmo que momentaneamente, pela trivialidade do cotidiano e das relações sociais (NAVES, 1997, p. 74).

O destaque para o indivíduo nas pinturas de Debret se dá em como o artista cria um ambiente que se faz complementar às figuras humanas e não determina suas ações, isto é, não há um senso de continuidade da ação. Tal ambiente propicia um olhar mais demorado aos detalhes dos corpos, pois a ênfase é dada “naquilo que ocorre e não no ambiente em que ocorre” (NAVES, 1997, p. 86, 90). O cotidiano em sua fluidez ocorria de forma mais autêntica; em Debret, a vivência diária mostra-se como algo tão marcante, tão recorrente em suas pinturas, que a noção da “incompletude das cenas” (NAVES, 1997, p. 90), ou seja, que nada de diferente iria acontecer, que nada de extraordinário iria ocorrer, faz com que o escravo ali representado execute sempre aquelas mesmas funções, estando aprisionado à sua condição, “fadado ao isolamento”, sem possibilidade alguma de alcançar um estatuto político de cidadania (NAVES, 1997, p. 90). Diversos elementos pictóricos usados por Debret, como as cores ou a vestimenta que enfraquece aquele ser ideal vistoso, forte, que é o escravo, denotam o referido posicionamento. Os panos usados para cobrir os corpos esculturais nas

representações dos gregos e romanos da Antiguidade caem sobre seus corpos moldando-os, evidenciando suas perfeições.

Debret utiliza do mesmo método – o panejamento – para cobrir seus escravos: eis que o efeito é quase o contrário dos belos antigos, pois o pano no escravo esconde seu vigor, suas formas voluptuosas, e “terminam por solapar a solidez dos corpos” (NAVES, 1997, p. 94-95). Em contraposição, Debret raramente retrata os escravos exercendo funções ou trabalhos muito pesados, que exijam muito do seu físico. Talvez haja aí uma tentativa de valorizar o negro: não como escravo, mas enquanto “raça”, pois, naquele contexto, a cor da pele definia o *status* social do indivíduo enquanto que as palavras “negra” e “preta” estavam diretamente relacionadas à escravidão e “branca”, ao status de homem livre (HOFBAUER, 2003, p. 16)<sup>1</sup>. E negros e mestiços, mesmo libertos, sofriam muitas restrições e preconceitos devido aos seus traços físicos; restrições essas que contrariavam a disposição da Constituição de 1824, que em seu art. 6º, nomeava todo indivíduo livre como cidadão brasileiro, embora estabelecesse duas categorias: os ativos e os não-ativos. Em tal hierarquização, as diferenças de classe, raça, gênero e etnia se estabeleciam e fundamentavam hierarquizações e exclusões (AZEVEDO, 2004, p. 28). É sabido que Debret e os outros artistas de formação neoclássica e advindos de um país que desencadeou uma revolução em nome da liberdade, da igualdade e da fraternidade, embora não fossem abolicionistas, condenavam o trabalho escravo, apesar de mesmo alguns deles fazerem uso dessa mão-de-obra, como Nicolas Taunay, em sua fazenda na região da Tijuca, Rio de Janeiro (SCHWARCZ, 2008).

Para Naves (1997), esses “volumes indecisos”, imperfeitos, acentuavam o desgaste e a fadiga presentes constantemente no cotidiano do escravo, e mostrar isso provavelmente foi a intenção de Debret. No entanto, houve a dificuldade em representar aquele universo até então diretamente desconhecido aos seus olhos, mas apenas pelo contato que teve com obras anteriores de outros artistas viajantes. É claro que o sistema de trabalho em torno do qual o país funcionava não era de fácil compreensão e assimilação para aqueles artistas estrangeiros, sobretudo para Debret, tendo sido um dos únicos a se propor a uma análise mais profunda de como a cidade do Rio de Janeiro se desenvolvia com essa convivência mais ou menos tensionada entre brancos e negros, livres e escravizados, escamoteado como suave e harmonioso, como é possível observar no tom lúdico e leve de suas aquarelas.

---

<sup>1</sup> As aspas foram utilizadas na palavra “raça” pois, o conceito de raça, na atualidade, é vastamente questionado. A concepção utilizada é aquela existente no século XIX.

Desde o início do século XIX, o Brasil via o sistema escravidão/plantação como uma ameaça em potencial, e também como um atraso ao desenvolvimento do país por ser um sistema pré-capitalista de produção (AZEVEDO, 2004, p. 21). Afinal, a ameaça do perigo antilhano estava sempre a pairar no cotidiano das relações escravos/proprietários, acusada pelos discursos inflamados dos abolicionistas, após a segunda metade do referido século:

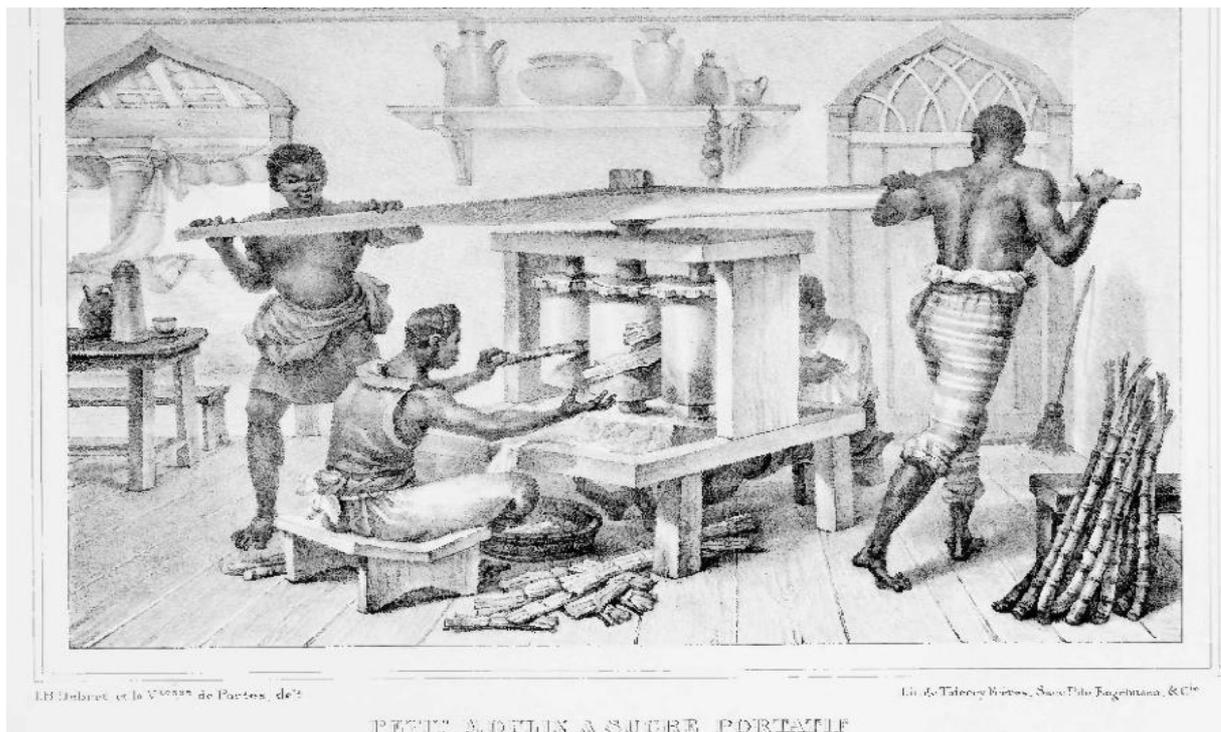
Os homens de elite começaram a formular uma série de propostas relativas à instituição do mercado de trabalho livre em substituição o escravo, não sabiam decerto em que solução resultaria o problema que tanto os angustiava (AZEVEDO, 2004, p. 24).

Abolicionistas, emancipacionistas e, mais adiante, imigrantistas, tinham em sua luta o ideal compartilhado de se substituir a mão-de-obra escrava pela mão-de-obra livre, tendo em vista que já em meados do século XIX, a população negra livre era maior do que a escrava, representando entre 40 e 60% da população (KLEIN, 1978, p. 9 apud AZEVEDO, 2004, p. 27). Fazia-se necessário para os abolicionistas, como José Bonifácio de Andrada e Silva, integrar os negros à sociedade recém-inaugurada na ordem monárquica e desatrelada da escravidão; não obstante, considerá-los como mentalmente inferiores aos brancos devido à sua natureza selvática, mas também, como aqueles, seres humanos (AZEVEDO, 2004, p. 34). A defesa da continuidade da escravidão por alguns se baseava no argumento da ausência de preconceitos raciais no Brasil, nação tida como um verdadeiro paraíso racial, o que justificava a permanência da escravidão, indispensável até que a mão-de-obra imigrante fosse suficiente para suprir as necessidades dos grandes fazendeiros (AZEVEDO, 2004, p. 65). Em contraposição, o ócio, visto por diversos autores da época como o grande mal da humanidade, era a grande preocupação para os setores reformadores que queriam a abolição do tráfico e da escravidão: como evitar que o escravo se tornasse um vagabundo? (AZEVEDO, 2004, p. 40) As concepções de que o negro era avesso ao trabalho, preguiçoso, vagabundo, que não se relacionava socialmente, não prezava laços familiares<sup>2</sup>, que “era um desagregado por natureza” (AZEVEDO, 2004, p. 69) empreendiam construções estereotipadas que reforçavam a idéia de “despreparo dos escravos” para a vida livre, da incapacidade deles, indivíduos “sem eira nem beira”, quando livres, viverem às custas de seu trabalho. A “vagabundagem” era o destino prescrito para eles.

---

<sup>2</sup> Sobre as relações familiares dos escravos, ver: CASTRO, Hebe Maria Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a modernidade**. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 354.

Destarte, Debret também compartilhava alguns desses pensamentos, dessa matriz discursiva acerca da natureza dos escravizados: “O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição” (DEBRET, 1835, p. 344 apud NAVES, 1997, p. 77). Ainda que convivendo com essa estranha e singular realidade, o artista não deixa de adaptar “o tipo imperecível das esculturas gregas e egípcias” (DEBRET, 1835, p. 344 apud NAVES, 1997, p. 77) ao cenário e personagens brasileiros. A obra do artista no Brasil “não elimina as imperfeições da natureza, exhibe-as [...] O real substitui-se à estatuária greco-romana; os fatos, a virtude antiga” (BARATA, 1968, p. 179 apud NAVES, 1997, p. 45). Já a historiadora Jeanine Potelet tem outra visão acerca da representação dos escravos nas pinturas de Debret: o artista cria uma “imagem sem inquietude nem pesar dos negros que compartilham a plenitude serena das figuras antigas” (POTELET, Jeanine apud NAVES, 1997, p.74).



**Figura 1** – *Petit Moulin à sucre portatif*, de Jean-Baptiste Debret (*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 1834-39). Litografia sobre papel.

**Fonte:** DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tomo II. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978. Prancha 27.

A figura anterior apresenta escravos trabalhando em um moinho de cana-de-açúcar. Pode-se observar que a representação do escravo à extrema direita da figura, empurrando o moinho, de costas, é a perfeita adaptação do modelo neoclássico para o Brasil escravista: músculos bem definidos, esbelto, postura ereta e o pano que o cobre deixa evidentes suas qualidades físicas. E apesar do esforço que se sabe que faz, não demonstra nenhuma dificuldade; ao contrário, parece ser uma atividade sobre a qual tem domínio e o entretém – o escravo parece ser superior à máquina. Faz-se importante observar que na mesma litografia, há uma figura (na extrema esquerda) que nitidamente está realizando uma tarefa desagradável, que lhe demanda muito esforço, e o moinho parece empurrá-lo. A abertura de suas pernas é diferente da figura na extrema direita da imagem: estão mais “uma do lado da outra” e mais abertas se comparadas com as pernas da outra figura, claramente uma na frente da outra. Tal descrição pode demonstrar que a figura da esquerda sente muito mais o peso do moinho do que a figura da direita, ou que, por ser mais jovem, ainda não tem a experiência necessária para tal mister. Os panos que a cobrem também têm um caimento diferente: foram amarrados de qualquer jeito com a única finalidade de cobrir seu corpo sem evidenciar seus atributos físicos. Pode-se dizer que as figuras sentadas no meio da imagem são “intermediárias”. Enquanto não parecem fazer muito esforço, sua postura é torta, e suas cabeças estão abaixadas numa posição de rebaixamento e de atenção à atividade executada de colocar a cana e recolher seu bagaço, pois qualquer descuido poderia resultar na perda dos dedos ou das mãos.

Ao falar sobre os moinhos de cana-de-açúcar e o trabalho dos escravos nos engenhos em *Voyage*, Debret produz e reproduz a idéia da suavidade da escravidão, pois, para aquele artista, o trabalho dos escravos não é árduo, já que sua única obrigação é a de fornecer certa quantidade de “caixas de açúcar” previamente estabelecida pelo seu senhor, e que esse trabalho pode durar de um a dois meses, tendo o resto do ano livre para desenvolver seus próprios meios de ganhar dinheiro (DEBRET, 1835, p.87). Tal construção é, claro, desmistificada por vários outros relatos sobre o trabalho árduo dos escravizados, com folga apenas aos domingos e dias santos para cultivar suas próprias roças, onde produziam seu próprio pecúlio (FRAGOSO apud LINHARES, 1990).

Vale salientar que o trabalho de Debret é focado nos escravos urbanos – em sua maioria, escravos de ganho – provavelmente pelo acesso “mais fácil” que teve da convivência constante em seu cotidiano na cidade do Rio de Janeiro. Embora visualmente vinculados pelo traço comum da escravidão, os escravos de ganho administravam com autonomia seu tempo

de trabalho, desde que levassem aos seus senhores/donos o produto de suas vendas e/ou serviços, semanal ou diariamente (ALGRANTI, 1988).

### 3.1 Debret e a escravidão de ganho

Tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor (DEBRET, 1978, p. 139-140) (AZEVEDO, 2004, p. 69).

A escravidão de ganho é uma forma de exploração do trabalho cativo e foi típico regime de trabalho nas cidades brasileiras do século XIX, sobretudo no Rio de Janeiro (SOARES, 1988, p. 107). Tal prática foi largamente explorada no Brasil até meados do século XIX, já que em 1850, com a Lei Eusébio de Queiroz – que abolia o tráfico negreiro –, o sistema escravista foi se deslocando para o interior do país, nas zonas rurais, a fim de abastecer, sobretudo, as plantações de café (SOARES, 1988, p. 110).

Os escravos de ganho exerciam atividades como transporte de carga e comércio ambulante, por exemplo. Debret sempre esteve atento às particularidades desse tipo de exploração e incluiu outras atividades definidas como “de ganho”, como, por exemplo, operários, marinheiros, quitandeiros de loja, barbeiros, cirurgiões, pescadores, etc (SOARES, 1988, p. 108). Todas as atividades desenvolvidas por escravos eram, muitas vezes, formas que encontravam para ganhar dinheiro; parte da renda, previamente estipulada, era destinada aos seus senhores (SOARES, 1988, p. 108). Os escravos, então, viviam sob constante tensão, já que o castigo era certo caso não atingissem os valores definidos pelos seus senhores.

O escravo de ganho foi muito observado pelos viajantes que passaram pelo Brasil e pela cidade do Rio de Janeiro, que era basicamente uma cidade negra (SCHWARCZ, 2008, p. 228). Os artistas franceses alocados no Brasil quase não faziam menção aos escravos em seus relatos e, quando estes apareciam em suas pinturas, “eram representados em situações harmoniosas e pacíficas ou surgiam minúsculos em meio à paisagem” (SCHWARCZ, 2008, p. 49). Todavia, nos quadros de Nicolas Antoine Taunay – pintor de paisagem, membro da “Missão” –, os escravos estavam sempre presentes sem que, no entanto, recebessem um lugar nem heróico e nem ao menos definido (SCHWARCZ, 2008, p. 251). Essa “homogeneização” nas representações dos escravos e das escravas não seria pelo fato de os artistas não saberem lidar com tal realidade? Ou, de fato, julgavam os escravos como inferiores e, por isso, não dignos de um lugar de destaque em sua obra? Seria devido às expectativas de demandas dos

quadros pela clientela – branca e rica? Sua intenção residia em buscar “aliviar as tensões inerentes a uma sociedade escravocrata? (SCHWARCZ, 2008, p. 257). Para alguns desses artistas, a escravidão poderia ser um “detalhe constrangedor” e não algo exótico (SCHWARCZ, 2008, p. 252), que quisesse mostrar aos seus futuros apreciadores. Afinal, eles encontravam-se no Brasil sob a proteção e remuneração do governo imperial, cuja base social de sustentação era justamente a classe proprietária de bens e de escravos, como bem definiu Carvalho (1988).

Debret, ao contrário, “escancara” a escravidão (SCHWARCZ, 2008, p. 253), deixando os escravos em suas aquarelas sempre, ou quase sempre, em primeiro plano e, na maior parte de sua obra, são os únicos a comporem a imagem. Ocupam, portanto, a centralidade no cotidiano social do Rio de Janeiro dos lugares por ele visitados.

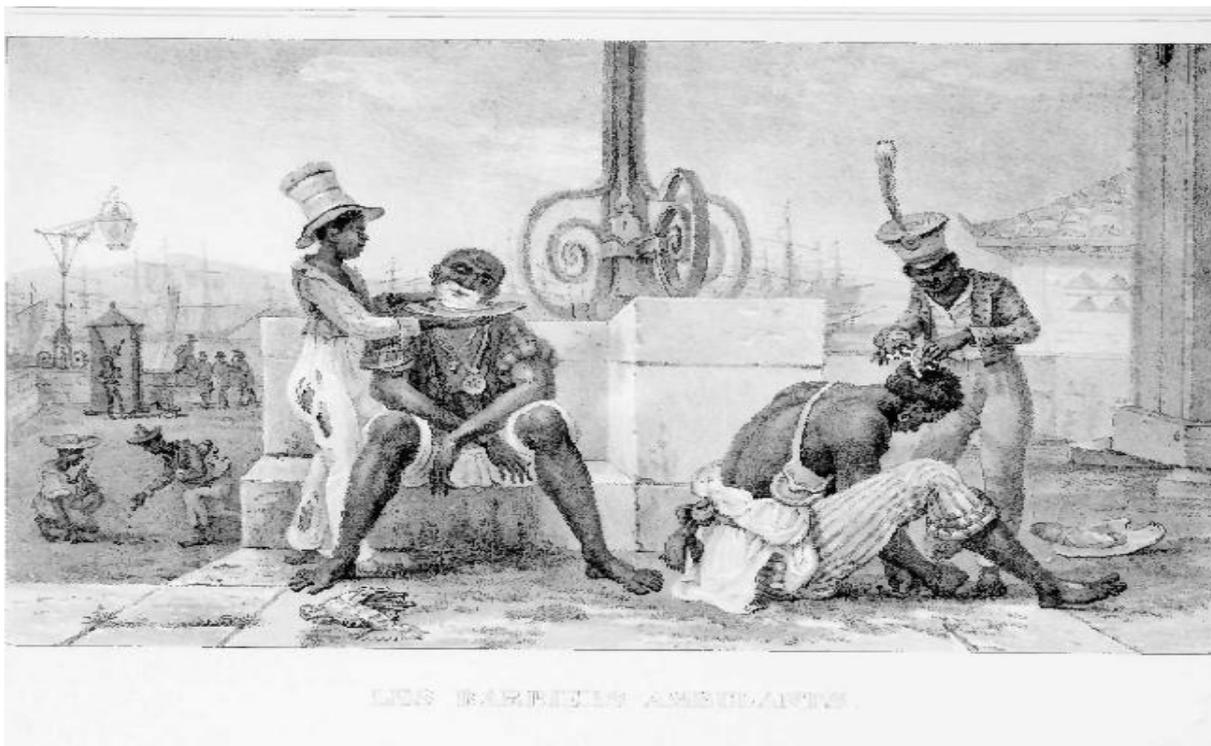


**Figura 2** – *Les rafraichissements de l'après-dîner sur la place du palais*, de Jean-Baptiste Debret (*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 1834-39). Litografia sobre papel.

**Fonte:** DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tomo II. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978. Prancha 9.

Em *Les rafraîchissements de l'après-dîner sur la place de palais*, a descrição feita por aquele artista é focada nos homens brancos sentados numa espécie de mureta. Homens brancos, religiosos, que se “refrescam” na praça do palácio antes de irem para a missa das 18 horas. Segundo a descrição, não são homens de fortuna. Têm um ou dois escravos que trabalham sob o regime de ganho e que são fonte de seu sustento. Mesmo tendo como objeto o homem branco mediano, estes parecem ser apenas parte da paisagem, da cena que está sendo conduzida pelo trabalho de duas escravas de ganho que vendem seus quitutes usando de sua elegância feminina para atrair consumidores. A atenção do espectador também se vira para os dois escravos que também se refrescam, bebendo água quase que desesperadamente. Apesar de serem todos escravos – sabe-se disso, pois nenhuma das figuras negras está usando sapatos – têm uma postura ereta e parecem mostrar suas melhores qualidades: força, elegância, persuasão.

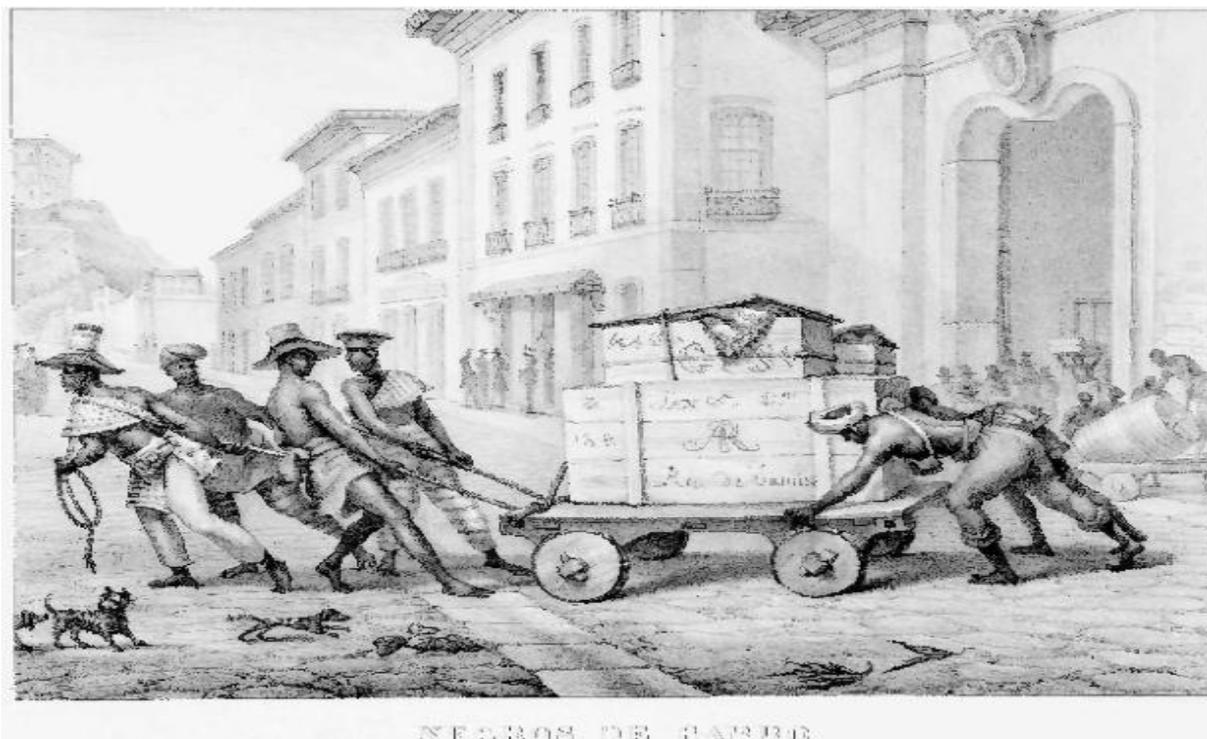
Mais uma vez, tem-se um contraponto. Aquela figura que, talvez intencionalmente, seja a que demonstre que Debret compreendia o lugar em que estava e que transformar os negros escravos em heróis da Antiguidade, não seria digno de um artista que se propôs a documentar o país e seus costumes. Parece que a investida dá-se justamente no paradoxo: os heróis daqui não são os brancos proprietários, mas os escravos e escravas que trabalham, que sustentam a vida econômica, que respondem pela produção e por todo o tipo de serviços demandados pela sociedade.



**Figura 3** – *Les barbiers ambulants*, de Jean-Baptiste Debret (*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 1834-39). Litografia sobre papel.

**Fonte:** DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tomo II. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978. Prancha 27.

A figura anterior destaca uma cena muito comum nas ruas do Rio de Janeiro do século XIX, sobretudo na sua primeira metade: barbeiros ambulantes. Esta cena é composta apenas por escravos, e mesmo assim, nota-se uma evidente hierarquia entre eles. Segundo Debret, na descrição desta imagem, os “clientes” são “escravos de elite” (DEBRET, 1835, p. 49). O escravo que está sentado, de frente para o espectador, trabalha para o governo no serviço aduaneiro, sabe-se disso não apenas pela indumentária mais refinada, mas também pela medalha que carrega no pescoço. Outro fator, desta vez não tão evidente, que distingue a posição dos escravos clientes e dos barbeiros, é o seu tamanho. São desproporcionalmente maiores que estes últimos. É provável que essa desproporção seja intencional, pelo motivo já citado: distinguir a hierarquia entre eles. Os barbeiros, menores e mais jovens, realizam seu trabalho com destreza e demonstram ser bem requisitados, já que em segundo plano, segundo Debret, podem-se observar outros dois escravos jogando algum jogo de sorte e que também são barbeiros. Os barbeiros do primeiro plano se vestem de maneira peculiar, se remetem à época da fundação do Império no Brasil, com chapéus verde e amarelo, e que neste momento de “entusiasmo nacional”, todos, de todas as classes da população, tinham um “gosto particular pelo militarismo” (DEBRET, 1835, p. 49).



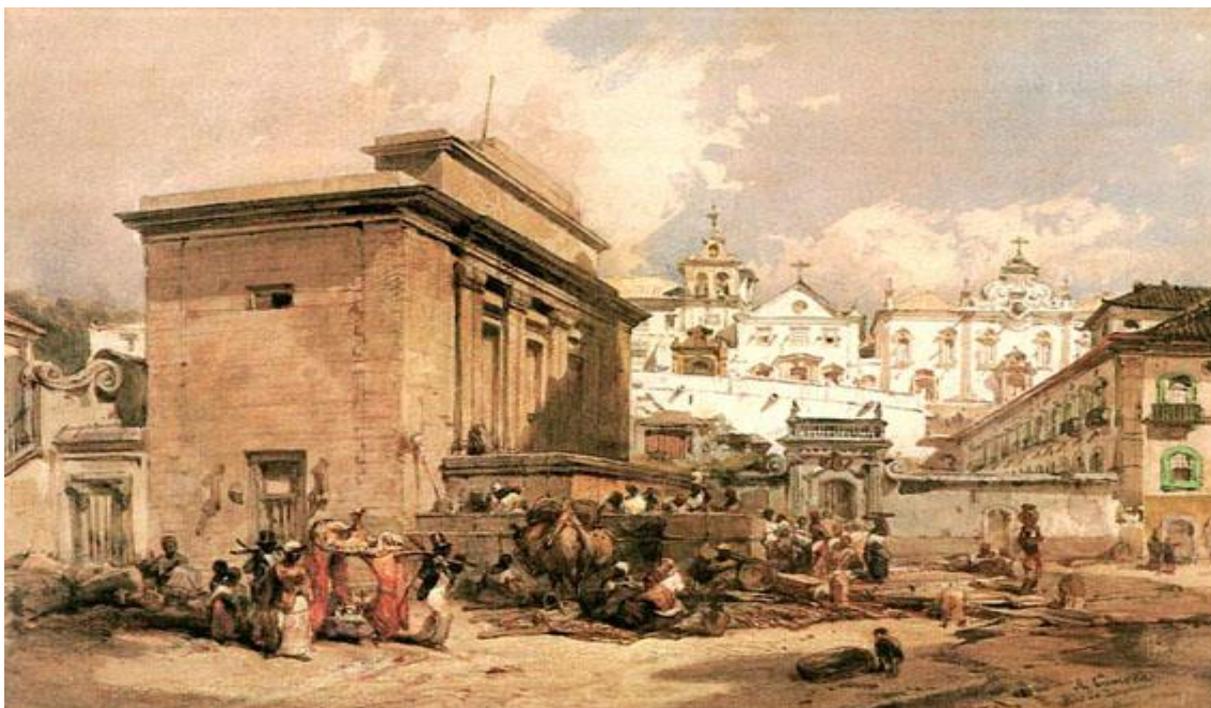
**Figura 4** – Nêgres de carro, de Jean-Baptiste Debret (*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 1834-39). Litografia sobre papel.

**Fonte:** DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978. Prancha 27.

O carro a que Debret se refere na figura apresentada anteriormente é qualquer tipo de objeto que tenha rodas para se locomover. No caso, tem-se uma pequena charrete onde seis escravos de ganho transportam uma carga provinda do estabelecimento onde funciona o serviço aduaneiro da cidade do Rio de Janeiro. Os escravos e a charrete pertencem ao mesmo senhor, e nota-se, em segundo plano, que se utiliza muito o serviço de “escravos de carro”, aqueles que transportam a carga. Segundo Debret, há muitos casos de escravos infiéis que roubam a mercadoria transportada para vender a preços irrisórios a comerciantes, *marchands*, que incentivam tal prática, a fim de lucrarem revendendo essa mercadoria a preços bem mais altos.

Mais uma vez, corpos esculturais compõem a cena. O modelo neoclássico transplantado é a existência de corpos de heróis gregos e romanos da Antiguidade, que em seu local de origem não são submetidos a nada, enquanto o “herói” brasileiro faz muito esforço, trabalha incessantemente, derrama sangue e suor. E por isso, têm corpos de deuses gregos.

O presente estudo mencionou anteriormente a opinião da historiadora Jeanine Potelet acerca da representação não tão fiel do pesar e da fadiga que carregavam os escravos, idealizados por Debret. Paralelamente à visão da historiadora, observa-se que o cenário em *Nègres de Carros* é de uma cidade razoavelmente limpa. Em contraposição, temos *A Carioca*, do viajante alemão Eduard Hildebrandt, que destaca um Rio de Janeiro muito mais sujo e com o ar pútrido.



**Figura 5** – A Carioca, 1844, de Eduard Hildebrandt. Aquarela.

**Fonte:** WOOP – The World of Oilpainting, 2011.

Será que Debret “limpava” as imperfeições dos corpos e dos cenários? Por qual motivo? É provável que tal gesto fora efetivado, pois o intuito principal do artista ao compor a *Voyage* era mostrar o Brasil para os europeus; e é sabido que o artista não demonstrou nenhuma grande aversão ao país. Assim, o que pretendeu mostrar aos seus compatriotas foi o nascimento de um Império que, apesar de alguns “defeitos” (como a escravidão, por exemplo), se tornaria uma grande civilização eliminando tais “imperfeições”.

Assim como o trabalho do artista, o desafio da sociedade brasileira para atingir a perfeição, a plena civilização, era justamente desfazer-se de seus defeitos, dentre eles, a instituição da escravidão. Como pessoas livres, os escravizados e escravizadas, independentemente da cor de sua pele e de sua “raça”, contribuíam para tal construção,

colocados, é claro, nos seus devidos lugares, isto é, em posição de inferioridade em relação aos brancos, conforme “a ordem natural das coisas”.

Aparentemente, Debret partilhava do mesmo pensamento de outro viajante, alemão, Johann Moritz Rugendas: “Os homens de cor, embora legalmente assimilados aos brancos, constituem, em sua maioria, as classes inferiores da sociedade. É, portanto, por eles que se pode penetrar nos costumes nacionais” (RUGENDAS, J. M. apud HILL, 2008, p. 21).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do presente estudo foi propor a reflexão sobre a presença da “Missão Artística Francesa” no Brasil, na primeira metade do século XIX – período em que houve uma intensa internacionalização da arte – e a sua função e desempenho nos trópicos. Na pesquisa em curso, priorizaram-se as obras do artista francês Jean-Baptiste Debret, no esforço em apreender sua visão a respeito do Brasil – seus costumes e sua gente –, atentando para as semelhanças e diferenças entre aquele artista e outros pares. No Ocidente, as matrizes artísticas eram todas européias e, no período em que ocorreu a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, passaram a ser transplantadas, adaptando-se às realidades e especificidades de cada lugar. Muitas colônias de países europeus foram privilegiadas com a vinda de artistas viajantes que procuravam, com a sua arte, reafirmar costumes e tradições locais.

Para falar de Debret, faz-se imprescindível a referência à “Missão Artística” e, sobretudo, ao debate em torno da denominação “missão” para a vinda de tais artistas franceses ao Brasil, em 1816. Optou-se pela leitura de Lilia Schwarcz que, além da sintonia encontrada com a autora pela forma como trabalha com seus objetos de estudo, deu-se um contato mais profundo com a sua obra na realização da referida pesquisa. Por motivos de adequação ao tempo disposto para fundamentar o estudo e pelos pressupostos de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Graduação, não foi possível realizar uma leitura mais demorada de autores que são a favor da utilização da palavra “missão”.

No entanto, depois de três anos e meio no curso de História, é possível afirmar, talvez de forma apressada e até mesmo simplificadora, que os “grandes acontecimentos” são resultados de disputas em um campo com milhares e “minúsculos” interesses. Afinal, o homem é um ser que desde o nascimento, e até seu último suspiro, luta por poder. Não é um só homem que decide o futuro de uma nação. Não foi um só homem que decidiu que o Brasil deveria aprimorar o ensino das artes e, por isso, era necessário que artistas franceses – frutos de um país-modelo de civilização – viessem rumo às terras tupiniquins com o único intuito de realizar tal tarefa. Tanto que, como é sabido por aqueles que estudam tal área, a real intenção da maioria daqueles artistas era a de fugir de um sistema pelo qual não eram afeitos e eram até perseguidos. Em algum momento, todos os envolvidos tiveram grande interesse nessa vinda para o Brasil. Enganam-se aqueles que pensam que só os envolvidos diretamente com um ou outro acontecimento é que os tornaram possíveis. Nenhum dos artistas se consideravam missionários. O máximo a que se chegou foi a denominação “colônia francesa” ou “colônia

Lebreton”, fazendo referência a Joachim Lebreton, que por motivos de *status* em Paris, foi o encarregado de “liderar” a classe artística.

No confronto com as aquarelas de Debret, foi possível perceber o que os negros representavam para o viajante. Como já foi citado, J. M. Rugendas afirmava que é através dos homens de cor que se pode compreender o cotidiano e a cultura brasileiras. Os negros, escravos, livres ou libertos, estão presentes em quase toda a *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. O entusiasmo de Debret ao representar tais tipos negros disseminados no cotidiano das cidades, particularmente do Rio de Janeiro, era consideravelmente maior do que retratar personagens da Corte dos Bragança. Debret, depois do seu estranhamento inicial, acabou encontrando-se no Brasil. No mapeamento pictórico que fez da “Terra de Santa Cruz”, observa-se sua familiarização com o novo, e seu esforço em torná-lo familiar aos olhos dos outros: os estrangeiros, e mesmo os brasileiros livres e proprietários. Seu mérito maior talvez tenha sido a capacidade criadora e criativa de trazer para o país o novo Neoclassicismo, o novo do novo clássico. A arte que remonta ao antigo é uma arte “pura”, acadêmica, que livra do escravo, embora considerado inferior, suas imperfeições. É provável que as críticas feitas a Debret por não mostrar e “refletir, em toda a sua crueza, a brutalidade dos espancamentos e dos maus-tratos a que eram submetidos os escravos” (GOMES, 2007, p. 221) se deva à releitura feita pelo artista do modelo neoclássico para a realidade brasileira.

Não se pode julgar Debret por suas escolhas, muito menos por já ter tal modelo enraizado em sua “cultura artística”. Debret resolveu iluminar o que poderia ser “iluminado” da escravidão, ou pelo menos, tentou iluminar. Mas, por ser um pintor histórico que se propôs a documentar o Brasil, também não deixou de mostrar a violência com que eram tratados os escravos, apontando para a incontrolável decadência da instituição da escravidão no Brasil. Ambíguo? Talvez. Observa-se que o compromisso de Debret para com a realidade era tal que a tentativa de idealizar completamente algo que por si só, já naquela época, não era “idealizável”, seria trair sua moral, imbuída, conscientemente ou não, dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Mais do que ambíguo, é possível que Debret tenha buscado um equilíbrio, que alcançou com maestria.

## REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALGRANTI, Leila M. **O feitor ausente**: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro, 1808-1821. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites do século XIX. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRASIL. Ministério da Justiça. O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira. **Decreto. 12 de agosto de 1816**. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=827&sid=101&tpl=printerview>>. Acesso em 00 mês. 2011.
- CARVALHO, José Murilo. **Teatro de sombras**: a política imperial. São Paulo, Vértice, 1988.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil Império: a Corte e a modernidade**. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 354.
- DAVID, Jacques-Louis. O assassinato de Marat. In: **Mind Makers**. 30 de junho de 2008. Disponível em: <<http://mindmakers.wordpress.com/2008/06/30/definicoesiii/>>. Acesso em: 2 set. 2011.
- \_\_\_\_\_. O juramento dos Horácios. In: **História da Cultura e das Artes**. 26 de novembro de 2010. Disponível em: <<http://historiadeartemartab.blogspot.com/2010/11/pintura-neoclassica.html>>. Acesso em: 2 set. 2011.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tome Deuxième. Firmin Didot Frères, 1835.

\_\_\_\_\_. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tomo II. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FRAGOSO, João L. Economia brasileira no século XIX: mais do que uma plantation escravista-exportadora. In: LINHARES, Maria Yeda (Org.). **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GOMBRICH, E. H. *The story of art*. 16. ed. London: Phaidon, 1995.

GOMES, Laurentino. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

HILDEBRANDT, Eduard. A CARIOCA. Rio de Janeiro. In: **WOOP – The World of Oilpainting, 2011**. Disponível em: <<http://www.woop.de/poster-kunstdrucke/b/bilder-eduard-hildebrandt/reproduktion/789389.html>>. Acesso em: 2 set. 2011.

HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os multatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

HOFBAUER, Andreas. O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX – Bases ideológicas da racismo brasileiro. **Teoria e Pesquisa**, n. 42-43, Jan./Jul, 2003.

KLEIN, S. Herbert. Os homens livres de cor na sociedade escravista. **Revista Dados**, n. 17, p. 9, 1978.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A viagem pitoresca e histórica de Debret**. Tese (Doutorado). Universidade de Campinas. Campinas, SP, 2003.

\_\_\_\_\_. **J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre a arte brasileira. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOARES, Luis Carlos. Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, ANPUH: Marco Zero, v. 8, n. 16, Mar. 1988/Ago. 1988.

VON BINZER, Ina. **Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil**. São Paulo, Anhembi, 1956.

**APÊNDICE**

**APÊNDICE “A”****Declaração de Autenticidade**

Eu, Luísa Dalé Silva, declaro para todos os efeitos que o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Os escravos de Debret: cores, formas e historicidade”, foi integralmente por mim redigido, e que assinei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho é inédito e que nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico, nem foi publicado integralmente em qualquer idioma ou formato.

---

**Luísa Dalé Silva**

**Brasília, 2 de setembro de 2011.**

**ANEXOS**

## ANEXO “A”

## Figura



O Assassinato de Marat, de Jacques-Louis David.

Fonte: Mind Makers, 2008.

## ANEXO “B”

## Figura



O Juramento dos Horácios, de Jacques-Louis David.

**Fonte:** História da Cultura e das Artes, 2010.

## ANEXO “C”

**Decreto. 12 de agosto de 1816.**

O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira

A vida artística urbana

Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios<sup>3</sup>

Decreto por meio do qual o príncipe regente estabelece a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e concede mercê de pensões a vários estrangeiros que seriam empregados na instituição.

Conjunto documental: Contadoria Geral do Tesouro Público. Registro de cartas, provisões, alvarás e decretos

Notação: códice 62 vol.02

Data-limite: 1816-1818

Título do fundo: Tesouro Nacional

Código do fundo: C 2

Argumento de pesquisa: Escola Real dos Cientistas, Artes e Ofícios

Local: Rio de Janeiro

Data: 12 de agosto de 1816

Folha(s): 30, 30v e 31

Atendendo ao bem comum, que provem aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios[1] em que se promova, e difunda a instrução, e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não 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 do Brasil o mais rico, e opulento dos reinos conhecidos: Fazendo-se por tanto necessário aos habitantes o estudo das belas artes[2] com aplicação e preferência aos ofícios mecânicos[3] cuja prática, perfeição e utilidade depende 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, que tem buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução pública daquelas artes; hei por bem e mesmo em quanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formam a

---

<sup>3</sup> BRASIL. Ministério da Justiça. O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira. **Decreto. 12 de agosto de 1816**. Disponível em:

<<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=827&sid=101&tpl=printerview>>. Acesso em 00 mês. 2011.

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 Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra a soma de oito contos e trinta e dois mil reis, em que importam as pensões de que por um efeito da minha real magnificência e paternal zelo, pelo bem público deste reino, lhes faço mercê para sua subsistência, pagas pelo Real Erário,[4] cumprindo desde logo cada um dos ditos pensionários com as obrigações, encargos e estipulações, que devem fazer 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 artes aplicadas a indústria, melhoramento e progresso das outras artes, e ofícios mecânicos. O marquês de Aguiar do conselho de Estado ministro assistente ao despacho do gabinete e presidente do meu Real Erário, o tenha assim entendido, e o faça executar com os despachos necessários, sem embargo de quaisquer leis, ordens, ou disposições em contrário. Palácio do Rio de Janeiro em doze de Agosto de mil oitocentos e dezesseis = com a rubrica de sua majestade = cumpra-se e registre-se. Rio de Janeiro vinte e dois de Outubro de mil oitocentos = com a rubrica do excelentíssimo marquês de Aguiar, presidente do Real Erário.

Relação de pessoas a quem por decreto desta data, manda sua majestade dar as pensões anuais abaixo declaradas.

Ao cavalheiro Joaquim Breton,[5]

um conto e seiscentos mil reis 1.600\$000

Pedro Dellon,

oitocentos mil reis 800\$000

João Baptista Debret[6] pintor de história,

oitocentos mil reis 800\$000

Nicolao Antonio Taunay,[7] pintor

Oitocentos mil reis 800\$000

Augusto Taunay,[8] escultor

Oitocentos mil reis 800\$000

Augusto Henrique Vitório Grandjean de Montigny,[9] arquiteto

Oitocentos mil reis 800\$000

Transporte

5.600\$000

|  |          |
|--|----------|
| Simão Pladier, gravador, ou abridor    |          |
| Oitocentos mil reis                    | 800\$000 |
| Francisco Ovide, professor de mecânica |          |
| Oitocentos mil reis                    | 800\$000 |
| Carlos Henrique Levasseur              |          |
| Trezentos e vinte mil reis             | 320\$000 |
| Luiz Simphoriano Meunié                |          |
| Trezentos e vinte mil reis             | 320\$000 |
| Francisco Bonrepos                     |          |
| Cento e noventa e dois mil reis        | 192\$000 |

Somam as onze parcelas, oito contos e trinta e dois mil reis.

Rio de Janeiro, em doze de Agosto de mil oitocentos e dezesseis = marquês de Aguiar.

---

[1] Em 1816, a chegada de um grupo de artistas franceses que viria a ser conhecido por Missão Francesa viabilizou o início da instauração de um sistema de ensino de artes e ofícios no Rio de Janeiro. O grupo era formado basicamente por bonapartistas que perderam espaço em seus campos de atividade depois do retorno da dinastia Bourbon, e sua tarefa seria instalar uma escola superior que se dedicasse não apenas às artes de uma forma geral, mas também ao ensino das “artes úteis,” como desenho, ourivesaria e mecânica. O decreto de criação da instituição \_ Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios \_ assinado por d. João, data de agosto de 1816 e encontra-se no fundo Tesouro Nacional, do Arquivo Nacional. A direção da Escola coube inicialmente a Joachin Lebreton, que viria a ser substituído, após sua morte, pelo português Henrique José da Silva. Em 1820, passa a se chamar Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Por conta de rixas entre portugueses (ainda impregnados pelo barroco/ rococó) e franceses (adeptos do neoclássico), entre o próprio governo francês e alguns dos artistas, e também por problemas financeiros, a escola só viria a conseguir instalações físicas definitivas em 1826, já como Academia Imperial de Belas Artes, instalada em definitivo por decreto de novembro de 1826. O prédio, projetado por Grandjean de Montigny, integrante da missão, localizava-se na Travessa das Belas Artes. Ao longo do século XIX, a Escola terá papel central na sua área de atuação, simbolizando também os percalços pelos quais as artes e seu ensino passariam no Brasil (porque ela simboliza esses percursos? Falta de recursos, etc?), sendo fundamental especialmente no desenvolvimento da arquitetura no Brasil.

[2] A concepção de artes vigente na época abarcava atividades distintas que podem ser agrupados em belas artes e artes mecânicas, cujas fronteiras, no entanto não podem ser traçadas com muita nitidez. Assim, o engenheiro podia tanto projetar chafarizes e outras obras públicas como também receber a incumbência de preparar as decorações nas ocasiões especiais, festas cívicas ou religiosas. Os escultores dedicavam-se a fabricar imagens de santos para as igrejas, mas também faziam armações para altares e andores. Os artistas especializavam-se em mais de uma atividade, e separar de forma estrita as artes do artesanato e dos ofícios mecânicos não é tarefa fácil. As atividades de ambos os campos imiscuíam-se com freqüência, e os conhecimentos exigidos para a sua realização igualmente careciam de fronteiras explícitas. Dos pintores exigia-se que soubessem mitologia, geometria, ótica, anatomia, além de conhecimentos específicos de acordo com a área de atuação: pintura histórica, os de paisagem, os de perspectiva.

[3] Se a concepção de artes no início do século XIX incluía atividades que iam do artesanato (confeção de andores e lápides, etc) às ciências (ciências mecânicas, militares, etc), pode-se afirmar que a noção de ofícios mecânicos se prendia à idéia de “artes úteis”, que permitiam uma aplicação concreta em campos como a guerra, a engenharia, ciências naturais, tipografia, ou seja, na produção de bens ou serviços públicos. Por serem considerados impulsionadores de atividades econômicas, os ofícios mecânicos eram considerados mais relevantes do que as belas artes. As artes mecânicas incluíam ourivesaria, marcenaria, e até concepção de inventos e máquinas destinados a melhorar algum aspecto da produção de bens.

[4] O Erário Régio foi criado pelo marquês de Pombal em 1761, uma medida destinada a organizar de forma mais eficaz o sistema tributário português, aumentando a eficiência do recolhimento de impostos e outras rendas públicas. Durante o período colonial, o Erário Régio era representado pela casa dos contos e pelas juntas de fazendas das capitanias, e funcionou no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821.

[5] Joachim Lebreton nasceu na França em 1760 e morreu no Rio de Janeiro em 1819, poucos anos depois de sua chegada como líder da Missão Artística Francesa, que foi incumbida de iniciar um sistema de ensino de artes e ofícios no Brasil. Membro do Institut de France desde o golpe de 18 brumário \_ realizado pelo exército francês liderado por Napoleão Bonaparte em 1799, inaugurando o período conhecido como Consulado, do qual foi chefe com amplos poderes \_ por ser partidário de Bonaparte, acabou demitido depois da Restauração e do retorno da família Bourbon. Depois da morte do conde da Barca, o maior incentivador da Missão, Lebreton percebeu que os ressentimentos dos artistas portugueses em relação aos franceses e as intrigas dentro do governo acabariam por atrasar a implantação do seu projeto, e ele decidiu retirar-se para uma propriedade no Flamengo. Administrador de instituições de ensino de belas artes, professor e legislador acabou não vendo a obra a que se propôs a realizar na corte portuguesa no novo mundo devidamente realizada, já que a Escola Real só viria a ganhar instalações definitivas e a ter funcionamento regular depois da sua morte.

[6] Jean Baptiste Debret nasceu na França em 1768 e morreu em solo natal em 1848. Pintor (histórico), desenhista, engenheiro e professor chegou ao Brasil com o grupo de Lebreton, que viria a ser conhecido como Missão Artística Francesa. Aluno da Escola de Belas Artes francesa e fortemente marcado pelo estilo neoclássico, integrou o Institut de France. Partidário de Napoleão Bonaparte, glorificou o imperador francês inúmeras vezes em suas obras, e beneficiou-se do mecenato praticado por Napoleão, o que gerou uma associação entre o estilo neoclássico e o regime bonapartista. Depois da queda do governo, perde o apoio financeiro e engaja-se, juntamente com outros artistas, na missão artística que seguia para o Rio de Janeiro em 1816. Participa da decoração da cidade para os festejos da chegada da princesa Leopoldina, de seu casamento com d. Pedro e da aclamação de d João VI. Torna-se o retratista oficial da corte. Foi também cenógrafo do Real Teatro São João e organizou a

primeira exposição coletiva de artes plásticas no Brasil. Sua obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada entre 1834 e 1839 - quando o artista já se encontrava na França novamente - é considerado um marco por apresentar imagens e textos explicativos que procuraram compreender os hábitos, costumes, os diferentes povos, cidades e paisagens que formavam a América portuguesa, falavam do cotidiano desconhecido dos europeus, para quem o livro em grande parte se direcionava.

[7] Nicolas Taunay era irmão do escultor Auguste Taunay e nasceu na França em 1755. Entrou para a Academia Real de Pintura em 1784. Foi membro do Institut de France \_ instituição fundada em 1795 reunindo 5 escolas de ensino e estudos superiores \_ ocupando a sua presidência entre 1814 e 1816. Permaneceu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821, como membro da Missão Francesa. Durante sua estadia produziu mais de trinta paisagens da cidade e arredores. Participou da decoração da cidade para os festejos da chegada da princesa Leopoldina, de seu casamento com d. Pedro e da aclamação de d. João VI. Voltou à França como barão de Taunay, deixando filhos no Brasil. Morreu em 1830.

[8] Nascido na França em 1768, irmão do pintor Nicolas Taunay, Auguste Taunay ganhou notoriedade no período napoleônico, tendo sido responsável, entre outras obras, pela decoração das escadarias do Louvre e do Arco do Triunfo, em Paris. Incorporado à missão francesa que aportou no Rio de Janeiro em 1816, participou da decoração da cidade para os festejos da chegada da princesa Leopoldina, de seu casamento com d. Pedro e da aclamação de d. João VI. Morreu na França em 1824.

[9] Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny era um arquiteto com formação em Roma que integrou numerosos projetos do governo napoleônico. Nasceu na França em 1776 e morreu no Rio de Janeiro em 1850. Chegou ao Brasil com a missão artística francesa em 1816 e recebeu a incumbência de projetar e construir o edifício que abrigaria a Escola de ciências, artes e ofícios. A sua maior obra que ainda se encontra de pé é o edifício para a praça do comércio do Rio de Janeiro (atual Casa França-Brasil), projeto realizado entre 1819 e 1820. Seria posteriormente à sua morte considerado o patrono da arquitetura no Brasil. Foi um dos poucos integrantes da missão a não retornar à França, tendo formado inúmeros discípulos no Brasil, a quem influenciou com as tendências neoclássicas que trouxe consigo da França.