

Imagens da nação Brasileira¹

Imagens of the Brazilian Nation

Maria Eliza Linhares Borges*

Abstract

The article discusses the connection between text (pen) and imagery (brush) through which J. B. Debret developed the idea of Brazilian nation in his work *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*

Keywords: Text, imagery, nation, representation, painting of history

Resumo

O presente artigo se propõe a discutir sobre as nuances da articulação entre texto (pena) e imagem (pincel) presentes na idéia de nação brasileira que J. B. Debret desenvolve em seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*

Palavras-chave: texto, imagem, nação, representação, pintura de história.

"Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda(...). A coisa é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa"

Ítalo Calvino

Os olhos percorrem as páginas de dois tomos e três volumes de um livro intitulado *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Às imagens brotadas da pena seguem-se outras, saídas do movimento de pincéis, luzes e sombras. Ainda que por descuido o leitor em questão não tivesse atentado para o título do livro e o nome de seu autor, muito provavelmente algumas imagens gravadas no espaço teriam evocado o nome de Jean Baptiste Debret. Afinal,

* Professora do Departamento de História/UFMG

¹ Este texto é dedicado ao Juno Alexandre Vieira Carneiro, meu orientando do PAD/UFMG (programa de Aprimoramento Discente) e interlocutor sobre a iconografia debretiana. Agradeço também à Profa Maraliz de Castro Vieira Christo pelos comentários e indicações bibliográficas.

quem dentre os brasileiros escolarizados não se deparou pelo menos uma vez com reproduções deste pintor do cotidiano das esquinas, ruas e ruelas do Rio de Janeiro imperial?

Na realidade, o nome de Debret simboliza mais do que isso. Lembra-nos a conturbada história da fundação da Academia Real de Belas Artes do Rio de Janeiro, que o historiador Afonso de E. Taunay tão bem registrou. Seu nome nos transporta também a um tempo em que o Rio de Janeiro e o restante do Brasil testemunharam um intenso ir e vir de viajantes estrangeiros interessados, por múltiplas e diferentes razões, em conhecer a natureza e a sociedade desta terra ainda incógnita para grande parte dos europeus. Da curiosidade, metódica ou não, dos viajantes, e dentre eles está Debret, nasceu toda uma literatura de viagem onde a flora, a vida dos diferentes segmentos sociais, a arquitetura, as festas, o trabalho, a produção, a vida na corte, dentre aspectos outros, tornaram-se objeto de interesse dos estrangeiros. Do ponto de vista artístico o nome de Debret, que os estudiosos de pintura são unânimes em reconhecer como "pintor duro, ericado, desenhista de mérito, preocupado com a verdade e o efeito"², também evoca a trajetória assimétrica entre o neoclassicismo e o romantismo no Brasil.

Por essas e outras razões as imagens visuais de Debret têm sido objeto de interesse de estudiosos das mais diferentes áreas das ciências sociais e das artes no Brasil. Diversos são os olhares e as perguntas dirigidas à sua farta produção iconográfica sobre a vida na corte imperial e nas províncias do sul ao longo dos quinze anos em que se radicou no país.

A nós interessa trabalhar com o Debret de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Nessa obra-monumento, concebida em dois tempos (1816/31 e 1834/39) e em dois lugares distintos (o Brasil e a França), Debret quer celebrar a memória do Instituto de França e dos patrocinadores da Academia Real de Belas Artes do Rio de Janeiro, bem como registrar sua participação nesse projeto civilizatório. Por isso mesmo ele nos diz que buscou "colher dados exatos e de primeira ordem a fim de servir a uma arte consagrada a salvar a verdade do esquecimento"³ (grifo nosso).

Para concretizar seus objetivos, o pintor de história constrói uma tese sobre a fundação da Nação Brasileira, a qual seria fruto da vinda da família real portuguesa para sua colônia na América. Para sustentar o argumento de que "foi um rei português que acordou o

² BENOIT, Françoise *apud* BARATA, Mário. "Século XIX. Transição e início do século XX". In: ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. I. p. 388.

³ Trabalharemos com a edição brasileira de DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet, notícia bibliográfica de Rubens Borba de Moraes. São Paulo: Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

brasileiro depois de três séculos de apatia⁴, Debret mescla observação direta, informações de terceiros e memória, jogando o tempo todo com texto e imagem. Como se verá ao longo deste artigo, a idéia de fundação da nação será trabalhada a partir da articulação entre os pares infância/maturidade; apatia/vitalidade e atraso/civilização.

Debret: um pintor cortesão?

Sabe-se que a narrativa é uma das principais características das obras conceituadas como pintura de história⁵. Acoplada ou não a um texto, suas imagens funcionam como mensagens que comunicam intenções; cumprem funções⁶ ligadas aos interesses de seus patrocinadores. As histórias narradas por esse tipo de imagem atendem fundamentalmente a interesses e necessidades do universo do poder.

O aprendizado de um profissional da pintura de história - ofício nascido a partir da chamada pintura de corte ou pintura de gênero, amplamente difundido na França de Luis XIV e na Espanha dos Áustrias - era todo estruturado a partir de um fim previamente definido: a glória dos monarcas e das elites políticas. Essas motivações temáticas serviam de orientação para os exercícios nas Academias, norteavam os critérios de julgamento das obras que pleiteavam concorrer nas exposições oficiais e ainda garantiam, aos pintores premiados, o reconhecimento dos reis. Era assim que o pintor de história refinava-se com a teoria e adestrava-se com a prática, tornando-se, pois, um profissional do poder⁷.

Como produto de uma visão educada para celebrar as convenções do poder e divulgar sua glória, a pintura de história privilegia mais o conteúdo do que a forma⁸ e, por isso mesmo, pode ser vista

⁴ DEBRET, J. B. *op. cit.* p. 354. (grifo nosso)

⁵ Para um conceito de pintura de história e sobretudo sobre sua relação com a idéia de nação e nacionalismo, ver: VEJO, Tomás P. "La pintura de historia y la invención de las naciones". *Locus: revista de história*. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/Ed. UFJF, 1999, n.8, p. 156-7.

⁶ "Sobre o problema da relação entre função e obra de arte, ver: GINZBURG, Carlo. De A. Warburg e E. H. Gombrich; Notas sobre um problema de método". In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.41-94; SCHIMTT, Jean-Claude. El historiador y las imágenes. *Relaciones - Estudios de Historia y Sociedad*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1999. n.77, p. 15-48.

⁷ Por isso mesmo as criações de Jacques-Louis David e de seus herdeiros, dentre eles está seu primo e aluno Debret, distanciam-se da rebeldia de um Manet, um Pissarro ou um Cézanne que em 1863, na exposição do *Salon de Refusés*, buscaram autonomizar sua arte. Ao que tudo indica, o tipo de formação independente do artista data mesmo de meados do XIX, muito embora a idéia e certos esforços já estivesse presente desde o XVIII; uma das razões que auxiliam a explicar sua proliferação é, segundo Williams, a mudança na estrutura interna das classes dominantes. Sobre esse debate, ver: Williams, R., *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 65-73

⁸ Ver: VEJO, Tomás P. *op.cit.* p.158.

como representação do saber e do poder oriundos da razão de Estado.

Será que a construção de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* responde a esse requisito? Que trajetória percorreu Debret enquanto profissional da pintura de história?

Na França da Revolução Francesa e sobretudo de Napoleão Bonaparte, as formas, cores e expressões de David desempenharam um papel crucial na veiculação de uma simbologia destinada a criar, nos indivíduos, sentimentos de pertencimento ao todo social, à nação⁹. Um todo fundado no *dever*, no *heroísmo* das lideranças políticas, na *virtude* do cidadão, entendido como indivíduo eminentemente comprometido com o *bem público*¹⁰. Como dizia David,

“... não foi apenas encantando os olhos que os monumentos artísticos atingiram seu objetivo, mas permeando a alma, causando no espírito uma impressão profunda, semelhante à da realidade. É então que os traços de heroísmo, das virtudes cívicas, oferecidos ao olhar do povo eletrizarão a sua alma e farão germinar nele todas as paixões da glória, de devotamento à pátria”¹¹.

As pinturas do neoclassicismo são telas de grandes proporções, fazem largo uso de alegorias e suas criações são funcionais, buscam comunicar mensagens bem definidas, seguem modelos concebidos a partir da “alma transformada” pelas convenções que ordenam a *Cidade Ideal*. Nessa medida, o pintor de história é um criador e veiculador da memória nacional, além de funcionar como ideólogo do poder.

Quando a corte de D. João VI, já instalada no Brasil desde 1808, entra em negociações com o Instituto de França para contratar, por seis anos, um grupo de pintores, arquitetos, desenhistas e outros para criar e colocar em funcionamento uma Escola de Artes, Ciências e Ofícios, Debret (1768-1848) já era um pintor de história conhecido na França. Este filho de um escrívão do Parlamento francês contava com vinte e quatro anos quando seu primo David tomou-se, em 1792, membro eleito da Convenção e participante da Comissão de Educação Pública e de Belas Artes, além de participar de quase todos os eventos e exposições artísticas do período revolucionário.

Antes mesmo de ingressar, como aluno, na Academia de Belas Artes de Paris, Debret acompanha David em viagem à Itália e lá chega a participar dos trabalhos de execução do “*Juramento dos Horácios*”¹².

⁹ É importante assinalar, no entanto, que este país tem uma longa tradição de pintura de história. Não é por outra razão que Luis XIV, ao partir em campanha, sempre se fazia acompanhar de “seus pintores Lebrun e Van de Meulen para que pudessem representar suas conquistas com precisão. Sobre essa questão, ver: BURKE, Peter. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 36.

¹⁰ Sobre essas questões, ver: NAVES, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”. In: *A forma difícil - ensaios sobre a arte brasileira*. 2 ed., São Paulo: Ática, 1997, p. 41-130.

¹¹ Citado por NAVES, R. *op. cit.* p. 49.

¹² *Idem, ibidem*.

Após a Revolução Francesa, deixa a Academia e se transfere para o curso de Engenharia Civil na Escola Politécnica. Neste *locos* de formação da elite francesa, passa por uma breve experiência como professor de desenho. Em 1799 retorna à Itália por um período de seis anos como aluno da *Academia da Vila de Médicis*, onde recebe o grande prêmio de Roma. Dai para retornar aos corredores da corte francesa, agora sob o governo de Napoleão Bonaparte, foi quase um caminho natural. Em 1809 pinta "*Napoleão prestando homenagem à bravura infeliz*", hoje no Palácio de Versailles, o primeiro de uma série de quadros sobre cenas da vida do Imperador. Nesta mesma ocasião publica o álbum *Trajes Italianos*, com 33 ilustrações¹³.

A queda de Napoleão cria enormes dificuldades de sobrevivência para David e seus herdeiros artísticos. Se ficar na França poderia significar o ostracismo, aceitar o convite para ser o pintor de história da corte de Alexandre I da Rússia, grande inimigo de Napoleão, tampouco interessou a Debret. Da mesma maneira, trabalhar para um rei que saíra fugido do cerco napoleônico a Lisboa, em 1808, não era razão suficiente para justificar sua decisão de integrar a comitiva de artistas e artesãos que viria para o Brasil financiada pela corte de D. João VI. Motivou-o, certamente, o desafio de ser o pintor de história de uma Academia Real de Belas Artes¹⁴ a ser criada no Novo Mundo, terra ainda incógnita para a grande maioria dos europeus.

Como veremos a seguir, entre 1816 e 1831 o pintor corteção matizaria seu olhar. Sua pena e seu pincel, recursos que ele próprio qualificou como solidários e complementares, estabeleceriam um diálogo, estético e simbólico, nem sempre harmonioso. Contradições e ambigüidades iriam pontuar o entrelaçamento por ele estabelecido entre texto e imagem.

Viagem pitoresca e histórica ao Brasil: *ensaio de interpretação da fundação da nação*

No outono de 1816, o navio norte-americano Calpé aporta no cais do Rio de Janeiro trazendo Debret e os demais membros da

¹³ NAVES, R., *op. cit.* p. 99. Naves chama a atenção para a semelhança quanto aos temas e ao gênero documental entre esse trabalho e os desenhos de Debret feitos posteriormente no Brasil.

¹⁴ Em 1816 a Escola de Ciências, Artes e Ofícios foi criada com o nome de Academia Imperial de Belas Arte do Rio de Janeiro. Mais tarde, nos festejos de sua inauguração, 1826, foi-lhe atribuído um novo nome: Academia Real de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sobre a história da Academia e da Missão Francesa, ver: TAUNAY, A. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: UNB, 1983. Coleção Temas Brasileiros, v. 34 e PRADO, J.F. de Almeida. *Thomas Ender: pintor austríaco na corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. Nacional, 1955. v. 7. p. 230-243.

Missão Artística Francesa¹⁵. Do convés do navio podia-se ouvir os sinos e os tiros de canhões que lembravam de tempos em tempos a morte da rainha D. Maria I, mãe de D. João VI, ocorrida dias antes. Conta-nos Debret que

*"O falecimento da rainha já estabelecia o programa de um monumento para o arquiteto, de uma figura para o escultor, de um quadro histórico para o pintor, de um retrato para o gravador"*¹⁶

Nos dias que se seguiram, "os artistas já brasileiros, mas sempre franceses de coração" (grifos do autor), contaram com uma calorosa recepção na corte. A hospitalidade dos primeiros dias não se confirmaria no decorrer do tempo e a vida dos membros da Missão Francesa foi se tomando cada vez mais difícil. Entre o edital de criação da Academia, de 1816, e a data da festa de sua inauguração, 1826, celebrada por uma concorrida exposição das obras de seus mestres e alunos, Debret e os membros franceses mais atuantes da Academia enfrentaram obstáculos de natureza variada. Em meio a esse período, mortes, retornos à França e muitas disputas de poder marcaram a história da Academia Real de Belas Artes de onde Debret jamais esteve ausente, mesmo quando o diretor da Academia, o pintor português Enrique José da Silva, "o mais tenaz e eficiente inimigo da Missão Francesa no Rio de Janeiro", tentava inviabilizar sua entrada na corte e seu trabalho como professor de pintura.

Nesse clima de querelas, Debret, quase sem alunos e pouco requisitado pela nobreza, dispõe de tempo suficiente para dividir seu olhar entre o Brasil que a monarquia almejava fundar e a vida que acontecia nas ruas da capital. Sua permanência no Rio de Janeiro por quinze anos quase ininterruptos - Debret faz apenas uma ou duas viagens ao sul do país, o restante do tempo permanece na corte - permite-lhe, pois, experimentar a vida na cidade de uma forma diferente da de outros pintores estrangeiros que dividiram seu tempo entre a corte e o restante do Brasil.

Não que sua prolongada estadia na cidade tenha-lhe retirado a "alma francesa", alterado sua condição de europeu educado nos quadros da elite francesa pré e pós-revolução ou mesmo adulterado seu patrimônio cultural, cujos conceitos e preconceitos continuaram a organizar sua visão de mundo e sua percepção evolucionista e eurocêntrica do processo histórico. O que estamos enfatizando é que

¹⁵ Dentre os principais nomes da Missão Francesa no Brasil destacam-se: Joaquim Lebreton, chefe; Nicolau Antonio Taunay, pintor e membro do Instituto de França; Augusto Maria Taunay, escultor e grande prêmio de Roma; João Batista Debret, pintor de história; Augusto Henrique Victor Grandjean de Montigny, arquiteto real, Carlos Simão Pradier, gravador, Segismundo Nukomn, compositor, organista e mestre de capela e Francisco Ovide, engenheiro mecânico. Além destes, a expedição contou também com diversos artesãos e assistentes. Sobre isso, ver: TAUNAY, Afonso de E., *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ DEBRET, J. B., *op. cit.*, p. 150.

sua vivência cotidiana do clima quente e úmido, dos cheiros fortes das ruas sem esgotos e repletas de escravos a serviço da aristocracia local, conjugada com sua convivência com membros da corte imperial, muito provavelmente contribuíram para que ele se desse conta de que um oceano inteiro separava a Europa da América.

Possivelmente resida aí a razão da especificidade de certas imagens de Debret, que Naves soube tão bem perceber a partir da comparação de seu trabalho com o de outros pintores-viajantes, como Thomas Ender, J. M. Rugendas e o próprio Nicolas A. Taunay, também membro da Missão. Para Naves,

"Jean Baptiste Debret foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira."¹⁷

Visão similar acha-se presente também no estudo de Barata que distingue o Debret das cenas de rua, que sabe

"equilibrar cores claras e diluídas com um desenho solto e espontâneo, penetrando inteligentemente em certos valores do cotidiano, do antropológico e na natureza, mesmo quando tratados descritivamente, em superfície"¹⁸,

do Debret pintor de temas históricos, menos importante esteticamente mas muito significativo do ponto de vista histórico-documental.

É importante salientar que as ambiguidades e contradições presentes na obra de Debret não se reduzem às suas pinturas, encontram-se também em seu texto. Quando postos frente a frente, *pena e pincel*, nem sempre garantem uma relação complementar, como pretendia o pintor-autor. Ao longo dos três volumes de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* a articulação dessas duas linguagens deixa entrever um Debret que não fecha os olhos para uma sociedade alicerçada nos vícios provocados pela intromissão do privado na esfera do público e em uma forte estratificação social sustentada pelos códigos de violência do sistema escravista. Todavia, se seu pincel denuncia a ausência de "virtudes cívicas" a ordenar a vida na capital da corte, sua pena trabalha no sentido de suavizar os porquês de uma sociedade fundada mais nos impulsos do que na razão, "ainda na infância", como costumava dizer. Da mesma forma, enquanto sua pena denuncia os "vícios privados" do Príncipe Regente, do Imperador e outros membros da família real, seu pincel cria uma representa-

¹⁷ NAVES, R., *op. cit.* p. 44.

¹⁸ Sobre isso, ver: BARATA, Mário, *op. cit.* p. 377-452.

ção da nação brasileira baseada na fidelidade dos súditos e nas “virtudes” da monarquia civilizadora.

Apesar do cuidado de Debret para garantir legitimidade e atribuir veracidade a seu relato, as contradições acima assinaladas irão perpassar todo o seu livro. Já nas primeiras páginas o pintor-viajante nos diz ter participado da Missão Francesa no Brasil na “qualidade de pintor de história”. Antes mesmo de se qualificar profissionalmente, tranqüiliza o leitor quanto à autenticidade e a veracidade das informações colhidas por ele, “historiador fiel”, a partir dos “documentos relativos aos resultados dessa expedição pitoresca, totalmente francesa”, cujo progresso assegura ter acompanhado “passo a passo”¹⁹. Mais adiante esclarece sobre os marcos temporal e espacial do livro, que

“... começa exatamente na época da regeneração política do Brasil, operada pela presença da Corte de Portugal, que se fixou na capital da Colônia Brasileira elevando-a à categoria de Reino, inicialmente, e, pouco depois, à de Império independente, essa coleção termina com a revolução de 1831”²⁰.

Logo a seguir, informa-nos que a história por ele narrada é resultado da conjugação entre *pena e pincel*, para que cada um pudesse suprir reciprocamente sua insuficiência mútua” (grifo nosso). É assim que Debret se propõe a

“... seguir, nessa obra, um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a marcha progressiva da civilização no Brasil. Comecei reproduzindo as tendências intuitivas do indígena selvagem e ressaltando todos os seus progressos na imitação da atividade do colono brasileiro, herdeiro ele próprio das tradições da mãe pátria”²¹.

A narrativa do texto debretiano não se inicia, como anunciado, em 1808. Volta no tempo e relembra a Idade de Ouro da história brasileira iniciada a partir de uma combinação positiva entre “a candura do indígena” e “a sedução do português”. Todavia, o bom começo iria muito cedo sofrer seus primeiros abalos provocados pela “cobiça dos soberanos da Europa”, que “com suas forças militares jogaram por terra vários anos de relações sociais”²² e impuseram à gente da colônia portuguesa na América uma longa noite que durou cerca de três séculos. Segue-se aí um período de “estagnação” quase completa. Para reordenar o caos então instalado fez-se necessário

¹⁹ DEBRET, Jean Baptiste. *op. cit.* apresentação.

²⁰ *Idem, ibidem.* p. 6.

²¹ *Idem, ibidem.* p.8.

²² DEBRET, J. B. *op.cit.* p. 121. É importante assinalar que a discrepância entre as citações e os números das páginas se deve ao fato de que os argumentos da narrativa de Debret encontram-se nas apresentações de cada um dos tomos e nas descrições que precedem as pranchas.

"buscar, na Costa Africana, os escravos dóceis". Essa "infância" bastarda, a cargo de um Vice-rei, só recomeçaria a se "regenerar" quando "um rei português acordou o brasileiro depois de três séculos de apatia"²³. Mediante a ação política de D. João VI, que as contingências históricas fizeram, a ele e toda sua corte de cerca de quinze mil pessoas, atravessar o Atlântico e aqui iniciar um novo e profícuo período, aprimorado dia a dia pela ação ilustrada de D. Pedro I, o monarca constitucional. Inicia-se, assim, "um governo estável, que assenta a glória e a tranqüilidade da pátria numa legislação moderna, filha da Europa, e que uma judiciosa experiência fez adotar"²⁴. Esse caminho rumo ao progresso e à civilização teria seu momento áureo: a "Revolução de 1831", fruto, segundo Debret, do descontentamento e da mobilização de populares e de políticos, republicanos e monarquistas, contra as ações autoritárias do imperador"²⁵. A partir de então, a gestão da nação brasileira passa definitivamente para "mãos de brasileiros", representados inicialmente pelo "liberal José Bonifácio", preceptor do herdeiro brasileiro da Casa de Bragança.

Até o momento, trabalhamos com as imagens brotadas do texto de Debret sobre o início da evolução da história do Brasil (leia-se da presença portuguesa no Brasil) até seu marco principal: a fundação da nação a partir da chegada da família real. Entretanto, como dito anteriormente, a moldura simbólica de sua tese só se concretiza na articulação entre pena e pincel. É do entrelaçamento entre texto e imagem que a mão "invisível" do narrador seleciona, corta, forma e conforma sua representação da Nação Brasileira.

Viagem pitoresca e histórica ao Brasil: *contradições de um diálogo entre a pena e o pincel*

Dentre as criações debretianas tipicamente reconhecidas como pintura de história²⁶, a prancha número quarenta e nove - *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I, Imperador do*

²³ *Idem, ibidem*, p. 1

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 87.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 87

²⁶ Em *Viagem pitoresca* há uma relação de todas as pinturas de temas históricos feitas por Debret, incluindo os cenários do Teatro de São João realizados por ocasião da coroação de D. João VI, como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, 1818 e da coroação de D. Pedro I em 1822. Sobre essa relação, ver: p. 122.



Fig. 1 - "Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil"

DEBRET, J.B. Viagem pitoresca e história do Brasil

*Brasil*²⁷ (Fig. 1)- é talvez a mais significativa para se compreender como o pintor de história, contratado e pago pelo erário real²⁸, concebe o momento fundante da nação brasileira. Nela a estética e a filosofia neoclássicas, ausentes da maioria das aquarelas dos volumes um e dois, são os recursos utilizados para "representar a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial"²⁹.

No centro, uma figura feminina coroada, simbolizando a monarquia, encontra-se no trono disposto sob duas colunas gregas. Nos braços dianteiros do trono acham-se os emblemas do comércio e da justiça; sobre sua cabeça paira um globo coroado com a inicial P do imperador D. Pedro I e uma faixa onde se vê a inscrição *Imperador do Brasil*, sustentada por anjos, ladeados por querubins que com suas trombetas anunciam o ato de fundação da nação. Completando a representação simbólica do poder real, a figura monárquica traz em suas mãos outros emblemas da realeza: o escudo, a lança e a espada. Uma tábua com inscrições representa a natureza constitucional da monarquia brasileira, formando um semi-círculo atrás do trono, indígenas, "voluntariamente reunidos aos soldados" compõem o fundo do cenário. Conforme descrição do próprio Debret, a "fidelidade de uma família negra", a sustentar instrumentos agrícolas e uma arma de caça, oferece ao imperador a vida de seu filho menor; mais atrás uma

²⁷ A reprodução da prancha foi retirada de: "O Brasil de Debret". *Coleção Imagens do Brasil*. Belo Horizonte: Vila Rica Ed., 1993.v. 2. Prancha 102.

²⁸ O estabelecimento de contrato de trabalho entre um mecenas e/ou casa real e um artista, sobretudo no campo da pintura, é um forte indício de que a arte tem uma função prática, que seu valor estético é menos preponderante que seu significado e seu destino social. Sobre essas questões, ver; Williams, R. *op.cit* e BROWN, J. *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 1986

²⁹ DEBRET, J.B. *op.cit.* p. 274/75

"barca com sacos de café e maços de cana-de-açúcar" simbolizam as bases econômicas de sustentação da monarquia que conta com a bravura de "paulistas e mineiros, sempre fiéis ao imperador". O quadro-monumento à nação brasileira se completa com a presença de uma jovem mãe de três filhos, cujo marido, um soldado, se encontra ausente a serviço do poder real; do lado oposto, um canhão pronto para entrar em movimento é monitorado por um representante da corporação militar. Como não poderia faltar, o lado exótico do Brasil é representado por um jarro com frutas da terra e, ao fundo, palmeiras deixam-se embalar pelo vento manso que paira sobre o mar e as montanhas.

Essa longa descrição do cenário debretiano estaria incompleta se desprezássemos o movimento de seus bastidores. Conta-nos Debret que a construção dessa pintura de história, "auxiliar sempre poderoso das paixões políticas", foi vistoriada na véspera da encenação do *Elogio* pelo próprio imperador e por José Bonifácio. A aprovação do Ministro ficou condicionada a uma leve, porém significativa alteração. Na versão original Debret havia colocado palmeiras a sustentar o pano vermelho do teto do cenário. Queria ele fazer uma alusão a essa marca da natureza brasileira. Todavia, na opinião de Bonifácio, estas deveriam ceder espaço a algum "motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma idéia de estado selvagem". Debret para manter, "na medida do possível seu caráter de pintor de história", substitui as palmeiras por duas colunas gregas, o que satisfaz plenamente tanto ao imperador quanto a José Bonifácio.

Relata-nos, ainda, que no dia seguinte à apresentação do *Elogio*, para o qual fora pintado o Pano de Boca, um jornal da corte publicou uma nota explicativa sobre seu significado. Assim, o encantamento da véspera tornou-se mais compreensível a todos que assistiram a representação no Teatro São João sobre a coroação do Primeiro Imperador do Brasil. Nada mais claro para indicar a preocupação da Casa de Bragança em "alfabetizar" sua elite na "leitura" dos códigos imagéticos do cerimonial da corte.

Como toda tela, também esta deve ser analisada a partir do jogo entre o cenário, palco da representação dos atores, e os bastidores, lugar de decisão sobre o significado simbólico a ser atribuído aos gestos, imagens e falas. É da articulação entre ambos que se pode extrair os efeitos produzidos pela dupla face de uma imagem, quer dizer, de suas dimensões visível e invisível. Como qualquer pintura de história, também esta passou pelo crivo, pelo julgamento, de seus patrocinadores, preocupados com a repercussão interna e externa que a mesma poderia produzir em seu público-alvo: os convidados da corte. Como qualquer pintura de história, o conteúdo prevalece sobre a forma e seu criador, *um intérprete da razão de Estado*, sente-se honrado em estar em condições de divulgar a mensagem que sua criação deve comunicar.

Em 1822 Debret já contava com seis anos de Brasil. A essa altura boa parte dos desenhos e aquarelas, posteriormente litografados na França para compor a edição de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, já estava pronta. Sabia perfeitamente que negros, índios e pobres livres não tiveram nenhuma participação nas decisões das Câmaras Municipais que “votaram” a escolha de Pedro I para Imperador do Brasil. Tanto é assim que entre as páginas setenta e setenta e três do volume três, tomo dois, esse “brasileiro de alma francesa” diz, textualmente, que “O Senado do Rio de Janeiro comunicou ao povo brasileiro a necessidade de erigir o Reino em Império independente, a fim de escapar ao domínio português” e, logo a seguir, informa que “após aceitar o título de imperador constitucional e de defensor perpétuo do Brasil, porque estava convencido de ser esta a vontade geral, o presidente da Câmara comunicou ao povo a resposta do Imperador” (grifos nosso). Sabia ele que a monarquia constitucional se assentava sobre um grande número de excluídos. Talvez, por isso mesmo sua figura monárquica seja representada por uma mulher excessivamente grande e de ar distante.

A essa altura, também, Debret tinha uma visão formada sobre o imperador, homem “sanguíneo e bilioso”, que cultivava “a prática de depositar alguns fundos em bancos estrangeiros”, além de não primar pela “generosidade e cortesia” com as imperatrizes com quem se casou. Tampouco poupava da crítica a figura de D. João VI que, apesar de “qualidades apreciáveis, como rei não tinha a menor noção da ciência de governo”, bem como as de outros membros da Casa de Bragança, como a rainha D. Carlota que manifestou publicamente sua satisfação de “voltar afinal para uma terra [Portugal] habitada por homens”, no momento em que “ousava afastar-se sem saudades dessa terra hospitaleira e tão generosa”.

Se sua pena não esconde idiossincracias e simpatias, caso específico de seu apreço pelas imperatrizes Leopoldina e Amélia e pela gente brasileira em geral, seu pincel, sustentáculo do ofício de pintor de história, trabalha no sentido de traduzir as “virtudes” de D. João e do Imperador, tentando, assim, colocar o produto de seu ofício a serviço dos interesses e necessidades do poder instituído.

Na realidade, estaríamos cometendo um equívoco se atribuíssimos apenas ao profissionalismo de Debret a visão que ele tem do papel civilizador e vitalizador da Casa de Bragança no Brasil. Em diversas passagens, demonstra crer que as cerimônias e os rituais de celebração da fundação da nação, desde os festejos da coroação de D. João até a sagração e coroação de D. Pedro I, funcionaram, pelo menos para os habitantes da corte, como aprendizado de um *modus vivendi* há muito cultuado nos países civilizados da Europa. Sustenta, também, que essas celebrações, todas muito concorridas, despertavam um forte sentimento de “orgulho e esperança” nessa gente em



Fig. 2 - "Soldados índios escoltando selvagens"
DEBRET, J.B. Viagem pitoresca e história do Brasil

processo de "regeneração".

Essa espécie de pedagogia civilizatória não se restringia apenas ao universo do simbólico; estava presente também na cultura material que arquitetos, engenheiros e pintores ingleses e franceses, além de bacharéis, homens de letras e cientistas brasileiros, formados na Europa, iam, a partir da chegada da corte portuguesa, desenvolvendo na arquitetura, nas artes e nas ciências do Rio de Janeiro e de outras províncias do Brasil.

Por ora, retornemos ao *Pano de Boca*. Que papéis jogam negros e índios nessa moldura simbólica da fundação da Nação Brasileira? Que papéis efetivamente desempenham na sociedade brasileira? Um passeio por outras imagens de Debret distribuídas entre seus três volumes pode ser a chave para possíveis respostas a essas questões.

Trinta e cinco pranchas, precedidas cada uma delas por um texto, compõem a primeira parte de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, dedicada exclusivamente à produção material e cultural dos indígenas do Brasil.³⁰

Essa diversidade iconográfica tem, no entanto, um traço de união. O destino do indígena, "ser intuitivo e selvagem" e em alguns casos "até mesmo feroz", na Nação Brasileira depende de sua capacidade de "imitação da atividade do colono brasileiro, herdeiro ele próprio das tradições da mãe pátria". A aceitação do indígena estava

³⁰ É importante salientar que o conhecimento que Debret tem dos indígenas brasileiros é fruto das informações extraídas de outros viajantes. Seu contato direto com os índios esteve restrito àqueles que viviam na periferia do Rio de Janeiro.

condicionada ao papel de súdito menor, ou seja, de “capitão do mato” - “soldado fiel” que caça e aprisiona outros indígenas ou mesmo negros que se escondem em quilombos -, de negociante de tecido barato para vestir a escravaria, de lavadeiras, enfim, de ator periférico.

Essa triste e subalterna condição do indígena é perfeitamente visível em *Índios soldados escoltando selvagens* (fig.2). Inconscientemente ou não, Debret não atribui nenhum heroísmo ou virtude a essa conquista inglória. O caminhar lento e compassado dos “índios soldados” a escoltar “índios selvagens” desolados, não denota triunfo e/ou vaidade. É como se esses “capitães do mato” soubessem, de antemão, do trágico destino de seus iguais no mundo dos brancos. No *Pano de boca* os indígenas também são personagens passivas: colocados entre os soldados e a parte traseira do trono, assistem à celebração do nascimento de uma nação que se sobrepõe às tantas nações indígenas aqui existentes.

Se o isolamento quase total entre brancos e índios é o que mais sobressai das telas do primeiro volume, aproximação e convívio, por certo desigual e tenso, são a tônica das quarenta e nove pranchas que compõem o volume dois, dedicado à vida cotidiana da capital da corte. Aí, sobretudo, suas aquarelas e seus desenhos, plenos de leveza e vivacidade³¹, privilegiam a vida dos escravos ao ganho que representam uma parcela significativa da população ativa do Rio de Janeiro. Aí, mais do que nunca, Debret se afasta da estética neoclássica em tudo e por tudo inaplicável a uma sociedade alicerçada no escravismo.

Diferentemente do primeiro volume, onde pena e pincel quase sempre se harmonizam, neste volume texto e imagem oscilam entre entendimento e desentendimento. A ambigüidade que flui da conjugação de duas linguagens distintas tem muito a ver também com os sentimentos de encanto e desencanto que o pintor nutre pela sociedade brasileira, bem como sua visão em relação à escravidão e aos negros. Ao mesmo tempo que dizia-se assustado com a violência dos castigos infligidos aos escravos, sustenta que o Brasil “é a parte do novo mundo onde o escravo é tratado com maior humanidade”. Na realidade, Debret acredita na inferioridade do negro em relação ao branco, tanto é que ao descrever uma de suas pranchas intitulada *Enterro de um Negrinho*, ele dirá:

“a inferioridade de suas [dos negros] faculdades mentais reconhecida entre nós” é confirmada “pelos sábios naturalistas [que] concordam em que o negro é uma espécie à parte da raça humana e destinada, pela sua apatia, à escravidão, mesmo em sua pátria”³².

³¹ Sobre a diferença entre as telas oficiais e as aquarelas de Debret, veja o belíssimo estudo de NAVES, R., *op. cit.*

³² DEBRET, J.B. *op. cit.* p.177.

É interessante observar que no *Pano de Boca* Debret escolhe representar uma família negra rural³³ e não os escravos ao ganho que ele vê diariamente transitando “livremente” pelas ruas e mercados do centro do Rio de Janeiro. Esta escolha parece-nos sintomática, afinal a ilusão de liberdade desfrutada por esses escravos que saem pela manhã e retornam no final do dia para acertar as contas com o senhor, que vivem separados dos escravos domésticos, estava muito ligada à idéia de medo, de caos social, de anomia que a sociedade da época nutre em relação a eles. Os castigos domésticos, como a palmatória ou a presença do chicote de couro que pende das cestas de bordados de cenas domésticas, não eram suficientes para o reenquadrar social destes escravos fujões, “indolentes e preguiçosos”.

É sob este ângulo que sua pena discorre sobre a aplicação, em praça pública, de castigos previstos pelo código penal às “faltas graves: deserção, roubo, ferimentos recebidos em brigas, etc”³⁴. A lei criada para legitimar os castigos corporais, públicos, aplicados aos escravos ao ganho tem para Debret um sentido durkheimiano. Toda-



Fig. 3 - “Aplicação do Castigo do Açoite”
DEBRET, J.B. Viagem pitoresca e história do Brasil

³³ Uma leitura também idílica da família negra encontra-se na iconografia de Rugendas quem tal qual Debret, produz uma interpretação sobre a nação brasileira. Sobre isso, ver: SLENES, Robert W. As provocações de um Afrão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann M. Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH-UNICAMP, n. 2, 1995/96, p. 271-294

³⁴ DEBRET, *op.cit.* p. 264-267.

via, suas imagens visuais sobre esses castigos públicos [*Aplicação do castigo do açoite*, fig. n.3.³⁵], assim como sobre os domésticos, não conseguem esconder a violência que ordena as relações sociais daquele período. Espanto, desolação e medo acham-se estampado nos rostos dos castigados e da gente socialmente excluída que os observa.

À medida que avançamos na leitura das páginas do terceiro volume, Debret nos conduz para uma outra dimensão da cidade do Rio de Janeiro. Em meio a vasta produção documental, material e simbólica, o pintor vai distribuindo aqui e ali as imagens da vida na corte, da família imperial e dos prédios públicos. Entre reproduções de desenhos e aquarelas, intercala também as reproduções de cenas oficiais da monarquia, produzidas, na sua maioria, em óleo.

Essa variedade de linguagem visual (desenho, aquarela, óleo) que as litogravuras não permitem perceber é, simultaneamente, marca da grandeza e da fragilidade artística de Debret, além de ser também uma evidência do sentido de sua narrativa. Como que buscando dar um desfecho à sua interpretação da fundação da Nação Brasileira, põe, propositadamente ou não, no último volume do livro as cenas que falam da vida política e religiosa do país, como quem quer sinalizar para o leitor que a vinda da família real para o Brasil significou o começo de uma vida civilizada.

É também neste volume que Debret fala de um Brasil letrado. Apoiando-se em membros do Instituto Histórico como José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto Alegre, seu discípulo dileto na Academia Real de Belas Artes, ele põe seu texto a serviço do *fator mudança histórica*. Ai, o tempo presente, congelado nas imagens, cede espaço para o “novo futuro que se abre”, comemorado pelas concorridas exposições da Academia, pela proliferação de belos edifícios públicos e privados, pelo desenvolvimento da ciência e, sobretudo, pela irradiação, para fora da corte, dos hábitos educados das moças e senhoras da “nação regenerada”.

Longe de esgotar a riqueza documental e estética contida em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, é importante ressaltar que uma criação visual informada por um modelo saído das convenções sociais de uma época é, talvez, o indicador mais forte de que o universo da significação é sempre uma representação de práticas sócio-históricas e culturais. É assim que a pintura de história dos David, Percier e outros neoclássicos franceses, calcada no imaginário preexistente, logra os efeitos esperados com suas imagens. Quando a utilização de

³⁵ Segundo estudos sobre escravos ao ganho, os castigos corporais, públicos, eram aplicados por soldados da força pública municipal e não, como Debret representa, por um negro acorrentado. Sobre os escravos ao ganho, ver: SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negros ao ganho - a nova face da escravidão*. São Paulo: Hucitec, 1988.

símbolos, alegorias e rituais não se encontra fundada em uma comunidade de sentido, no imaginário preexistente, seu sistema de significação cai no vazio e corre o risco de ser ridicularizado, quando não é imediatamente esquecido. Talvez isto explique porque o Debret que ficou conhecido no Brasil e é constantemente buscado por estudiosos das imagens é o Debret pintor da vida cotidiana do Rio de Janeiro. O simbolismo saído de suas pinturas, tipicamente de história pouco ou nada tinha a ver com o imaginário popular preexistente, naquele momento.

Considerações finais

Para finalizar gostaria apenas de chamar a atenção para o fato de que em muitos momentos o diálogo que Debret estabelece entre texto e imagem é de fato solidário, ou seja, a *pena* completa o que o *pincel* não revela. Na maioria das vezes, sua *pena* é usada para indicar o *fator mudança*, enquanto o pincel se encarrega de assinalar o *fator continuidade*, congela no espaço as heranças sócio-culturais do país.

Nesse sentido sua narrativa textual e iconográfica se aproxima das de outros pintores-viajantes que aqui estiveram no século XIX. Se confrontamos Debret com Rugendas, por exemplo, somos levado a concordar com Naves e Barata quando dizem que, com raras exceções, a estética debretiana nos revela uma forte particularidade em relação às imagens de outros viajante também pintores. Esta observação, vinda de profissionais da estética, suscita questões que não devem ser abandonadas mesmo em estudos onde a imagem é buscada essencialmente por seu valor documental.

Ampliar as reflexões em torno do diálogo entre o valor estético, valor simbólico e função social de uma imagem, é condição *sine qua non* para que a imagem visual possa ser compreendida a partir de sua linguagem, de sua sintaxe, a qual difere essencialmente da sintaxe textual. A ausência de atenção às especificidades da hermenêutica textual e da hermenêutica visual tem sido responsável, em estudos acadêmicos e livros didáticos principalmente, pela utilização da imagem visual como mera ilustração do texto escrito, como se texto e imagem pertencessem a uma mesma matriz cognitiva.