

## O PROJETO CIVILIZADOR DE JEAN-BAPTISTE DEBRET NOS TRÓPICOS

### JEAN-BAPTISTE DEBRET'S CIVILIZING PROJECT IN THE TROPICS

### EL PROYECTO CIVILIZADOR DE JEAN-BAPTISTE DEBRET EN LOS TRÓPICOS

Charles Roberto Ross Lopes<sup>1</sup>

#### Resumo

Inicialmente esse artigo explora alguns elementos da trajetória pessoal do pintor Jean-Baptiste Debret, antes de sua chegada ao Brasil. Na sequência, discorre sobre sua formação artística no sistema de ensino da Academia francesa, e sua aproximação com os pressupostos teóricos da escola neoclássica que irá estruturar suas composições plásticas. Por fim, caracteriza sua produção brasileira entre 1816 e 1831, considerando sua atuação como pintor histórico, sua contribuição para o desenvolvimento das artes no país, assim como, a minuciosa crônica visual que elabora sobre o cotidiano da corte do Rio de Janeiro. Ao produzir um discurso visual sobre os diferentes elementos característicos da sociedade brasileira oitocentista, as aquarelas debretianas são reveladoras do projeto civilizador levado a cabo pelo pintor, que pretende inscrever seu nome no rol de benfeitores franceses que contribuíram para a difusão da civilização nos trópicos.

**Palavras-chave:** Jean-Baptiste Debret. História da arte. Rio de Janeiro. Século XIX.

#### Abstract

Initially this article explores some elements of the personal trajectory of the painter Jean-Baptiste Debret, before his arrival in the Brazil. Next, it discusses his artistic formation on the teaching system of the French Academy and his approaching with the theoretical presupposed of the neoclassical school which structured his plastic compositions. Finally, it marks his Brazilian production between 1816 and 1831, considering his performance as a historical painter, his contribution to the development of the arts in the country, as well as the meticulous visual chronicle that he elaborated on daily life of the court in Rio de Janeiro. By producing a visual discourse on the different characteristic elements of the nineteenth century Brazilian society, the Debretian watercolors are revealing the civilizing project carried out by the painter, who intends to inscribe his name on the list of French benefactors who contributed to the spread of civilization in the tropics.

**Keywords:** Jean-Baptiste Debret. Art history. Rio de Janeiro. 19th Century.

#### Resumen

Inicialmente, este artículo explora algunos elementos de la trayectoria personal del pintor Jean-Baptiste Debret, antes de su llegada al Brasil. A continuación, comenta su formación artística en el sistema de enseñanza de la Academia Francesa, y su aproximación con los presupuestos teóricos de la escuela neoclásica que estructurarán sus composiciones plásticas. Finalmente, caracteriza su producción brasileña entre 1816 y 1831, considerando su actuación como pintor histórico, su contribución al desarrollo de las artes en el país, así como la minuciosa crónica visual que elabora sobre la vida cotidiana de la corte en Rio de Janeiro. Al producir un discurso visual sobre los diferentes elementos característicos de la sociedad brasileña oitocentista, las acuarelas debretianas son reveladoras del proyecto civilizador llevado a cabo por el pintor, que pretende inscribir su nombre en el rol de benefactores franceses que han contribuido a la difusión de la civilización en los trópicos.

**Palabras clave:** Jean-Baptiste Debret. Historia del arte. Rio de Janeiro. Siglo XIX.

<sup>1</sup> Pós-Doutorando na Universidade FEEVALE - PPG em Processos e Manifestações Culturais (2023). Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (2021). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2011). Graduado em História pela Universidade de Caxias do Sul - UCS (2008). E-mail: lopes.chrr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2608-8891>.

## INTRODUÇÃO

A obra de Jean-Baptiste Debret constitui um documento histórico e um registro iconográfico de significativo valor para o estudo do contexto sociocultural da corte do Rio de Janeiro, entre os anos de 1816 e 1831. Provavelmente, ele é o maior cronista da sociedade desse período de transição de um modo de vida colonial para o de Nação independente. Em diversos momentos, o artista recupera sua posição privilegiada como testemunha dos eventos que relata, dos quais participara efetivamente, seja como artista-viajante residente na cidade, seja como pintor oficial das cortes portuguesa e bragantina, para produzir suas obras.

Como salientam Jacques Leenhardt (2013, 2016), Julio Bandeira (2006, 2009, 2017) e Valéria Lima (2007), entre outros estudiosos da obra debretiana, as imagens produzidas pelo artista francês constituem uma crônica de época sem precedentes, baseada em um trabalho prodigioso de pesquisa e documentação. Nada escapou a sua crônica do cotidiano, reproduzindo assim de maneira minuciosa, em centenas de desenhos e aquarelas, todos os serviços e produtos apregoados pelos negros de ganho, as tradições do carnaval, os diversos tipos de enterros, os presentes enviados no Natal, os castigos de escravos em praça pública, a miríade de tipos urbanos, as procissões, a prostituição, a medicina, etc. Observador atento do meio social brasileiro e de sua paisagem humana, em suas aquarelas também reproduziu minuciosamente as vestimentas. Aspecto que possibilita considerar suas obras como um dos documentos visuais mais ricos dos costumes e das variadas versões do vestuário da época.<sup>2</sup>

Entretanto, ao analisarmos o conjunto da obra do pintor francês, é importante lembrar que a produção, tanto das aquarelas sobre o cotidiano quanto das pinturas históricas, está perpassada pela sua formação clássica, por sua participação na Revolução Francesa, pelas circunstâncias que motivam sua vinda para o Brasil em 1816, enfim, pelo seu *olhar estrangeiro* que lança sobre o país que é sua morada no decorrer de 15 anos. Logo, não há como desconsiderar o peso que essa sua origem e formação exerceu na execução de seus trabalhos brasileiros. Ainda que nos trópicos, Debret jamais deixou de ser francês.

Desse modo, sua produção plástica não deve ser concebida como retrato fiel ou documento inquestionável de uma realidade passada. É um “equivocado pensar que o que Debret pinta é o ‘real’, ou que é apenas a maneira como ele ‘percebe o real’ ou ainda que é tudo fruto de sua imaginação; na verdade, todos esses elementos estão presentes ao mesmo

---

<sup>2</sup> A análise da história do vestuário nobre feminino na corte carioca, a partir das *aquarelas acabadas* de Debret, pode ser consultada em Lopes (2021).

tempo”. (Trevisan, 2009, p. 12). Torna-se imprescindível procurar entender os sentidos aludidos por suas imagens enquanto uma construção histórica. Não podemos esquecer que pautando seu trabalho como pintor da corte em toda uma tradição artística francesa, Debret é incumbido de elaborar uma imagem para a recém instituída monarquia brasileira. Dessa maneira, o pintor fez concessões estéticas a fim de contemplar as aspirações da monarquia, a qual estava preocupada em legitimar seu estabelecimento no Brasil, colocando em prática um processo de “regeneração” do país em relação ao seu passado colonial.

Além disso, cabe salientar que em contextos históricos onde a maioria da população é iletrada, como no caso da sociedade brasileira oitocentista no período investigado, as fontes pictóricas assumem uma importância significativa, uma vez que são muito mais facilmente compreendidas do que os registros escritos. Por conseguinte, as imagens debretianas, por exemplo, assumem um importante papel na difusão de padrões estéticos e de normas de conduta moral. “Muito mais que uma ilustração acompanhando e comentando, a imagem se tornou parte integrante da elaboração de um discurso, que não pode prescindir dela.” (Vovelle, 1997, p. 31).

Portanto, interpretar imagens constitui uma tarefa complexa, onde o historiador não deve compreendê-las como uma simples evidência, no sentido estrito do termo. Ao invés disso, é necessário considerar o “impacto da imagem na imaginação histórica.” (Burke, 2004, p. 16). Somente assim se torna possível desvendar a experiência estética não verbal de determinada cultura. Nessa perspectiva, as imagens traduzem tendências profundas de uma determinada época, de uma cultura e das suas concepções de figuração. Sendo assim, não podem ser concebidas como a representação inequívoca de um objeto e de um período. A análise das imagens não se limita a um mero exercício de significação, tão pouco a uma tranquila descrição. Por essa razão, as imagens precisam ser compreendidas a partir da articulação entre suas especificidades internas, com o contexto sociocultural no qual ocorreu seu processo de elaboração. Devemos buscar conhecer a estrutura da imagem, as relações que a constituem, os elementos que caracterizam o seu entorno, seus usos e suas funções.

Considerando esses elementos, nos aproximamos da concepção da imagem como *testemunha ocular* (Burke, 2004), o que implica compreendê-la como um registro capaz de garantir que aquele que a produz é o único capaz de retratá-la de um ponto específico e num dado momento. Esse aspecto fica evidente na produção de Debret, ao realizar o registro imagético dos diversos elementos que compõem a cultura da corte carioca. Logo, suas imagens não constituem uma representação do cotidiano e dos costumes característicos da

sociedade de corte do Rio de Janeiro em princípios do século XIX. Antes disso, elas precisam ser problematizadas como um discurso visual que possibilita compreender uma realidade social mais ampla.

## BIOGRAFIA E FORMAÇÃO ACADÊMICA

No dia 18 de abril de 1768, nasce em Paris, Jean-Baptiste Debret. Membro de uma família de classe média, logo cedo tem contato com o ambiente artístico e intelectual francês. Ainda na infância, cercou-se pelos debates em torno da história natural, a qual desperta grande interesse em seu pai Jacques Debret, um funcionário público que ocupa a função de escrivão no tribunal criminal do parlamento parisiense. Anos mais tarde, o contato prematuro com a história natural desempenharia uma significativa importância na sua experiência como artista-viajante. Quase nenhuma informação temos sobre sua mãe, Elizabeth. Dela sabemos apenas que provinha de uma família abastada que comercializava roupas de mesa e cama. Esse não é o caso de seu tio François Boucher, pintor proeminente no reinado de Luís XV, que soube como ninguém interpretar o espírito do *Rococó* francês, através de suas obras que retratavam tanto temas mitológicos como cenas galantes e pastoris. Já seu único irmão, François Debret, nascido em 1777, desenvolve carreira como arquiteto, desempenhando o cargo de inspetor geral dos edifícios civis de Paris, além de ser eleito, em 1825, membro da Academia de Belas Artes.

O princípio da formação humanista de Debret ocorre, portanto, no interior desse ambiente familiar. Os primeiros passos de sua educação formal, de forte influência enciclopedista, serão dados no *Lycée Louis-le-Grand*, considerado na época uma das mais respeitadas instituições de ensino da França. No ano de 1783, com 15 anos de idade, ele passa a frequentar, como aprendiz, o ateliê de Jacques-Louis David, recém instalado no Louvre. O contato com o principal representante do neoclassicismo francês marca profundamente sua formação como pintor e influencia não apenas sua produção francesa como pintor histórico, mas também, os trabalhos elaborados no Brasil a partir de 1816.

Será como aprendiz de David que, no período de 1784 a 1785, Debret irá acompanhá-lo a Roma, a fim de concluir aquela que é considerada a síntese da proposta formal e moral da pintura neoclássica, o *Juramento dos Horácios*, exposto no Salão de 1785. No entanto, os registros existentes referentes a sua participação nessa viagem não são precisos e, conseqüentemente, impossibilitam determinar com exatidão qual a função exercida por Debret

na execução da obra. De qualquer maneira, é inegável que, durante sua estada no berço italiano do Renascimento, ele pode observar *in loco* as obras renascentistas e romanas e se aproximar ainda mais da estética neoclássica.

Assim que regressa da Itália, Debret celebra matrimônio com uma prima-irmã de David. De sua esposa, Elisabeth-Sophie Desmaison, os documentos nos informam apenas sua data de nascimento, 22 de março de 1775, que é filha do célebre arquiteto francês Desmaison e que falece em 11 de janeiro de 1848. Esse é apenas um exemplo dos inúmeros enigmas que rodeiam a vida pessoal do pintor. Ao contrário de outros artistas, ele não deixa nenhuma pintura onde retrate os membros de sua família, nem mesmo sua esposa Sophie é mencionada em qualquer registro pessoal. Até sua própria fisionomia é representada em raros autorretratos, como aquele reproduzido na litografia que acompanha a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Será, portanto, somente a partir desse casamento que se estabelece um laço de parentesco entre Debret e David, desde então reconhecidos como primos. De acordo com a afirmação tecida pelo contemporâneo Joaquim Le Breton, que serve de base para a literatura referente ao artista, ao longo de 15 anos, Debret é o responsável pela direção do ateliê do mestre. No entanto, ainda que a presença do pintor nesse ambiente seja mencionada por alguns comentários e estudos, as fontes francesas não fazem qualquer referência a um possível período em que ele esteja à frente do ateliê. Ao que tudo indica, parece que a relação entre mestre e aprendiz não é tão próxima quanto comumente aparenta. Como salienta Valéria Lima, “David lhe dedicou atenção mais como parente do que como mestre, ainda que lhe tenha feito alguns elogios ao longo de sua vida profissional.” (Lima, 2007, p. 71).

O fato é que, tanto os ensinamentos adquiridos pela prática cotidiana no trabalho realizado em um ateliê como o de Davi quanto a experiência vivenciada em sua viagem a Roma, contribuem significativamente para a formação neoclássica de Debret. Em sua permanência na Itália, ele aprende, a partir dos cânones de Nicolas Poussin (1594-1665), que a pintura histórica ocupa o topo na hierarquia dos demais gêneros da pintura. Além disso, compreende a importância de dois preceitos que posteriormente aplica em sua atuação como professor na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: o primeiro deles, que é necessário o estudo do corpo humano na busca do belo, e o segundo, que o desenho constitui um relevante aspecto no processo criativo.

Em 1785, Debret passa a integrar o quadro de alunos da Academia Real de Pintura e Escultura. O programa de ensino dessa instituição está pautado em normas rígidas de composição, na definição das temáticas apropriadas de contemplação e representação, assim

como, na observação de uma hierarquia de gêneros. Nessa estrutura hierárquica, as pinturas estão distribuídas de acordo com o seu grau de importância, cuja codificação é elaborada ainda no final do século XVII por André Félibien, que a partir de então acaba se tornando a base da atividade artística.

Portanto, é no interior do conjunto de regras que estruturam o ensino na Academia e a partir dos pressupostos teóricos da escola neoclássica que propunha, sobretudo, um padrão de arte conectado às virtudes do Estado e aos modelos greco-romanos, que ocorre o processo de formação acadêmica de Debret. Em sua viagem a Roma, ele conhece as concepções defendidas pelo historiador da arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e pelo pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779), alemães radicados em Roma e principais teóricos da estética neoclássica. Além desses teóricos, Debret tem contato com as obras de Rafael e Poussin, na medida em que se propõe um retorno ao passado para a realização de belas cópias. Entre os neoclássicos há um declarado interesse pelos primitivos italianos e mestres holandeses, principalmente por sua virtuosidade técnica, como o *sfumato* de Rembrandt, ou as composições dramáticas de Rubens. O que leva a crer que, ao longo de seu aprendizado, Debret também conhece as obras desses pintores.

Entretanto, será Jaques-Louis David o grande mestre de Debret. De acordo com Walter Friedlaender (2001), David integra uma corrente artística francesa que pode ser compreendida como racionalista e que tem como referência a pintura de Poussin e a filosofia de Descartes, na busca por valores éticos e didáticos. O início de sua trajetória como artista é marcado pela influência romana, como é possível perceber na emblemática tela *Juramentos dos Horácios* (1784). Mas logo o modelo grego ganha espaço em suas obras, como é o caso de *As Sabinas* (1799) e *Leônidas nas Termópilas* (1814).

No entanto, as turbulências revolucionárias fazem com que David passe a dedicar maior atenção aos acontecimentos contemporâneos, defendendo que as cópias do passado devem ser abandonadas. Segundo ele, a partir de então, os artistas têm como missão se dedicar à pátria francesa, auxiliando através de suas obras na divulgação das glórias da nação. Essa mudança de enfoque temático está presente em obras como *Juramento do Jeu de Paume* (1791), *Retrato de Maria Antonieta rumo ao suplício* (1793) e *Morte de Marat* (1793).

Com a ascensão de Napoleão ao poder, surge a figura do seu principal modelo e herói. Declarado pintor oficial da corte napoleônica, David irá representar o general e atual imperador dos franceses inúmeras vezes. Como é o caso da famosa cena de seu coroamento, *A coroação de Napoleão* (1805-1807), quadro que servirá de modelo iconográfico para Debret,



quando em 1828 pintará no Brasil a *Coroação de D. Pedro I*, além do registro das diversas campanhas militares, como o clássico retrato equestre *Napoleão cruzando os Alpes* (1801) em que a figura de Bonaparte é enaltecida pelo pintor. Enfim, David entra para a história da arte ocidental como o principal representante do Neoclassicismo. Com ele, Debret compreende que cabe ao artista realizar a adequação entre arte e história e que, portanto, a arte deve atender às necessidades do momento histórico. Aprendizado esse que aplica em sua obra produzida ao longo dos 15 anos em que permanece no Brasil.

No decorrer do período revolucionário, Debret prossegue com seu aprendizado artístico, que é marcado pelas imposições da conjuntura política vivenciada pelos franceses. Aos 23 anos de idade, em 1791, Debret participa pelo segundo ano consecutivo do concurso de pensionistas em Roma, o *Prix de Rome*. Ao apresentar a obra *A partida de Régulus para Cartago* – óleo sobre tela de 108cm x 143cm, atualmente localizado no Museu Fabre, em Montpellier – ele obtém o segundo prêmio de pintura. Debret apresenta com frequência suas obras nos concursos promovidos pela Academia, até que em 1793 as portas dessa instituição sejam fechadas pela Convenção.

Não tarda para que os alunos da Academia sejam convocados a pegar em armas, pois é necessário recrutar novos homens para lutar em defesa da Revolução. Somente através da proteção do então ministro do Interior, assim como da influência do próprio David, que Debret escapa do recrutamento e é admitido na recém-criada *École Nationale des Ponts et Chaussées*, que tem como objetivo a formação de engenheiros civis. Nessa instituição ele permanece por dois anos, levando uma vida modesta, distante do luxo a que sua esposa, Sophie Debret, filha do arquiteto do rei, estava habituada.

Já em 1794, a necessidade de novos quadros técnicos e científicos motiva o governo a organizar a *École Centrale des Travaux Publics*, futura *École Polytechnique*, cujo núcleo original é composto por engenheiros militares. Debret participa da fundação da nova escola sediada inicialmente no antigo Palácio Bourbon e, devido ao reconhecimento do seu contato com a pintura, assume o cargo de professor de desenho, anteriormente ocupado por François Gérard. A nova função permite que ele novamente se dedique as suas atividades artísticas. Nesse mesmo período, recebe a notícia da gravidez de sua esposa, que no ano de 1795 dá à luz ao seu único filho, Honoré.

Debret recebe o Prêmio de Segunda Classe, no Salão de 1799, com a obra *Aristomene, general do Messênios*. As obras desse Salão são selecionadas previamente no ano anterior, por um júri composto por Gérard, Nicolas Taunay, David, Percier e Fontaine, dentre outros

importantes artistas. Nesse óleo sobre tela de 293cm x 325cm, localizado em Montpellier, no acervo do Museu Fabre, é possível observar que Debret utiliza os efeitos luminosos caravagistas na composição da cena. Reflexo do estudo da arte de Caravaggio, realizado durante sua permanência no ateliê de David.

O desenvolvimento de sua formação em artes aplicadas ocorre entre os anos de 1798 e 1805, quando Debret estabelece contato com os arquitetos Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine. Seu foco agora estará direcionado para a decoração de residências luxuosas, como comprovam a realização de suas magníficas telas representando as estações do ano. A redescoberta debretiana da Antiguidade Clássica atinge o seu ápice em as *Quatro Estações*. A grandiosidade dos 14 metros quadrados que juntas perfazem as obras pintadas para um salão, é acompanhada pelo alto nível do aprimoramento técnico alcançado por Debret nessas composições. Na execução de *Primavera*, *Verão*, *Outono* e *Inverno*, o pupilo se iguala ao seu mestre David, principalmente através de um colorido de excepcional transparência que envolve cada personagem representado por uma esplendorosa aura de beleza.

Os ensinamentos aprendidos no decorrer do período em que ele auxilia esses arquitetos na realização de trabalhos decorativos para residências particulares e edifícios públicos serão fundamentais durante sua permanência na corte do Rio de Janeiro, quando passa a ornamentar as celebrações dos Bragança, seja através da execução de transparências ou como cenógrafo do Teatro São João. Provavelmente, data dessa mesma época o início de sua relação com outro arquiteto, que em 1816 o acompanha na viagem para o Brasil, trata-se do francês Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. Mesmo durante essa sua aproximação com as artes decorativas, permanece frequentando o ateliê de David. Portanto, a partir de então, Debret tem relações estreitas com os três artistas prediletos e protegidos de Bonaparte, isto é, com o primeiro pintor do imperador, David, e com os primeiros arquitetos a serviço do Império, Fontaine e Percier.

Outras experiências que Debret teve ainda na França são fundamentais para a sua produção brasileira. Como a realização em 1803, do buril *Tobie et Azarias*, que indica uma aproximação do artista com a gravura de tema bíblico, retomada posteriormente na pintura religiosa realizada ao gosto de D. João VI. O mesmo parece ter ocorrido com as ilustrações para as páginas dos poemas medievais de uma autora francesa do século XV, realizadas no mesmo ano. Esse exercício serve de referência para as iluminuras feitas por Debret no juramento da Constituição de D. Pedro I e D. Leopoldina, como aquelas presente em outros documentos imperiais.



A proximidade com os principais artistas financiados pelo Império napoleônico, é um dos fatores que contribuem para que logo Debret passasse a exercer a função de pintor do Imperador. Sendo assim, a partir de 1806, ele dará início a uma série de representações que tem como propósito homenagear e engrandecer a figura de Napoleão. As obras de Debret estão inseridas em um projeto maior de fabricação de imagens do chefe de Estado francês, no qual os artistas gozam de pouca, ou nenhuma, liberdade de criação. O processo de exaltação da figura do grande general, que após ocupar o cargo de primeiro-cônsul se torna Imperador, promove uma mudança no programa dos Salões, que desde 1798 se transformam, cada vez mais, em espaços para manifestações iconográficas destinadas a apresentar aos franceses os sucessos das campanhas napoleônicas.

Nesse momento, a relação do neoclassicismo com a política atinge seu ápice, como é possível observar nas orientações dadas pessoalmente por Napoleão a Vivant-Demon, diretor dos museus durante o Consulado e o Império. De acordo com elas, são determinadas as encomendas de obras, selecionados os artistas, definidos os temas dos quadros e estabelecidos os valores pagos por cada composição. A partir de então, os temas da Antiguidade Clássica, que são tomados como inspiração pela pintura histórica, cedem espaço para o presente como modelo e o foco dos pintores será a representação dos grandes acontecimentos do Império, personificados na figura de Bonaparte. Se antes a arte neoclássica era questionadora da ordem vigente e, portanto, revolucionária, agora pretende legitimar visualmente a nova ordem social, tornando-se assim conservadora.

No interior dessa nova lógica, os acontecimentos contemporâneos servem de inspiração para a maioria das obras expostas no salão de 1806. Nele, Debret recebe o Prêmio Decenal, criado por Bonaparte para gratificar artistas de mérito, pela tela *Napoleão homenageia a coragem infeliz*. Exemplar da pintura de história baseada em acontecimentos recentes, a tela de 390cm x 621cm comprada para o salão de debates do Corpo Legislativo no Palácio Bourbon, cumpre uma função histórica, na medida em que, se pretende elaborar uma imagem humanitária do imperador. Na tentativa de propagar e perpetuar essa imagem, Debret representa o momento em que Napoleão cumprimenta por sua coragem o soldado inimigo que está ferido. Essa que é sua primeira obra com motivo napoleônico, marca o início de um importante período em sua trajetória artística, que ao se tornar um dos pintores do Imperador é reconhecido e estimado entre seus contemporâneos.

Logo Debret se torna um pintor oficial do Império francês e, no período que se estende de 1806 até 1814, ele produz inúmeras telas com temática napoleônica, muitas das quais

encomendadas pelo governo. O sucesso de crítica é repetido no Salão de 1808, quando expõe *Napoleão condecora o granadeiro Lazareff em Tilsitt, 8 julho, 1807*. Novamente o pintor retrata um acontecimento recente envolvendo Napoleão, registrando na tela de dimensões grandiosas (351cm x 492cm) a cena em que o general entrega a um soldado russo sua Cruz da Legião de Honra, o que expressa a aliança entre as duas nações.

Um ponto polêmico sobre a trajetória de Debret, refere-se a suposta realização de uma segunda viagem a Roma, cuja experiência teria resultado na publicação, em 1809, de um álbum de costumes italianos. O único exemplar conhecido desse álbum, pertence ao *Département des Estampes et de la Photographie* da *Bibliothèque nationale de France* (BnF) e é composto por 31 gravuras coloridas, nas quais estão registrados hábitos e costumes da população italiana, sobretudo, dos camponeses de Roma e de Nápoles. Em sua capa é possível ler o título *Costumes Italiens*, seguido das seguintes referências: *Dessinés à Rome en 1807. Par Debret. Grav. p. L. M. Petit. En 1809*.

Até recentemente, o catálogo on-line da BnF, designava como um dos autores desse álbum, Jean-Baptiste Debret, responsável pela elaboração dos desenhos, e como gravador o nome de Louis-Marie Petit. Essa atribuição jamais é questionada pelos especialistas da obra debretiana, como João Fernando de Almeida Prado e Julio Bandeira, ainda que não houvesse nenhum registro oficial referente a ela. Em 2007, ao escrever seu livro sobre Debret, resultado de sua pesquisa realizada no doutorado, é que Valéria Lima colocará em dúvida essa atribuição ao mencionar que “não há, porém, notícias mais concretas a respeito da publicação desse álbum e, nem mesmo, de uma viagem de Debret à Itália nesse período”. (Lima, 2007, p. 85). Desse modo, se há fontes que colocam o artista em Paris nos anos de 1806, 1807 e 1808, em contrapartida não há nenhuma que ateste sua presença em Roma no mesmo período.

Anos mais tarde, em 2018, após realizar uma análise exaustiva da documentação existente na BnF, é que a curadora responsável pelas gravuras do século XIX do *Département des Estampes et de la Photographie*, Valérie Sueur-Hermel retificou a autoria existente no catálogo on-line, alterando o autor do mencionado álbum para François Debret, arquiteto e irmão mais novo de Jean-Baptiste Debret. A mesma posição é defendida por Marcelo Gonczarowska Jorge, em seu artigo publicado no mesmo ano, no qual realiza uma análise detalhada sobre a questão e menciona que “seria um erro insistir na atribuição a Jean-Baptiste Debret do álbum *Costumes Italiens*”. (Jorge, 2018, n.p)

Dando continuidade ao programa iconográfico proposto por Demon, Debret apresenta, no Salão de 1810, a tela *Napoleão discursa para as tropas bávaras e wurtemberguesas em*

*Abensberg, 20 abril de 1809* (368cm x 494cm), localizada desde 1835 no Museu de Versailles. No Salão seguinte, em 1812, ele expõe duas telas que também celebram os feitos de Bonaparte. Em *Entrevista de Napoleão com o príncipe Dalberg, em Aschaffenburg, 2 outubro 1805*, e *Primeira distribuição das cruzes da Legião de Honra, feita por S. M. na Igreja dos Inválidos em 14 de julho de 1804*, ao contrário das encomendas anteriores, são retratados acontecimentos recuados do período em que o artista elabora as cenas. Ambas as telas apresentam dimensões pequenas se comparadas aos *grands tableaux* pintados até então. Na primeira, reforça-se a imagem do exímio estrategista, ao passo que, na segunda, a atenção se concentra em demonstrar o aspecto sentimental do mito napoleônico. No entanto, essas são as últimas encomendas executadas por Debret destinadas a exaltação da glória de Napoleão.

Com a queda de Napoleão em 14 de abril de 1814, seguida por seu exílio na Ilha de Elba, Debret perde o seu principal mecenas. A estrutura dos Salões também sofre uma mudança, já que perde a figura daquele que é seu fio condutor no decorrer de 14 anos. Logo há um retorno aos temas clássicos da Antiguidade, acompanhado por Debret em *Andrômeda libertada por Perseu*, tela apresentada no Salão de 1814.

No ano seguinte, David, o mestre responsável por sua formação artística é exilado na Bélgica, lá permanecendo até o final de seus dias. Além da perda do mecenas e do mestre, sobreveio a desestruturação familiar, com a morte do filho Honoré – que desenvolvia sua formação como gravador – e com a separação de sua esposa. O abalo psicológico acrescido das consequências políticas do retorno dos Bourbon ao poder, fazem com que a carreira de Debret seja prejudicada. “Destituído do seu prestígio político e quebrantado no plano pessoal, Debret se apresentava, em 1815, como o arquétipo do candidato ao auto-exílio.” (Cardoso, 2003, p. 23). Assim, no ano seguinte, ele acompanhará outros artistas e artífices franceses na travessia do Atlântico rumo ao Brasil, movimento conhecido como Missão Artística Francesa.

## A OBRA DEBRETIANA NOS TRÓPICOS

Como vimos anteriormente, razões de cunho pessoal, assim como a conjuntura política marcada pela Restauração dos Bourbon ao poder na França fazem com que Debret deixe o velho continente e chegue ao Rio de Janeiro no ano de 1816 como um dos integrantes do grupo de artistas e artífices que compõem a Missão Artística Francesa. A essa época, conta com 48 anos de idade, é um artista experiente, com formação neoclássica e entusiasmado com a possibilidade de inscrever seu nome no rol de benfeitores franceses que contribuem para o

estabelecimento e difusão da civilização nos trópicos. Essa comitiva tem como principal incumbência fundar no Rio de Janeiro uma Academia de artes, de acordo com os parâmetros franceses, instituição que difunde nas terras do Novo Mundo o apresso pelas belas artes, além de oferecer o ensino de alguns ofícios imprescindíveis para o progresso material do país.

Logo que chegam ao Brasil, os artistas franceses têm parcialmente atendidas suas necessidades de acomodação e trabalho. A receptividade do governo português é maior do que aquela dispensada pelo cônsul da França, coronel Maler, um caloroso defensor da monarquia e contrário a Napoleão. Isso explica a displicência com que o diplomata francês trata seus conterrâneos, sempre desconfiado sobre os interesses desses artistas, partindo dele os principais entraves às atividades de Debret e seus companheiros. O projeto de instalação de uma Academia de artes, considerado como o único laço entre os franceses emigrados, teve que ser adiado por dez anos desde que a Missão aporta no país. Nesse meio tempo, os artistas e artífices franceses se dedicam à realização de inúmeros trabalhos para a corte lusitana, que, há pouco instalada na cidade do Rio de Janeiro, está envolta por uma série de celebrações – nascimentos, coroações, casamentos, etc., contribuindo assim para a organização e realização desses eventos.

Esse cenário possibilita compreender os motivos pelos quais as funções oficiais de Debret logo se ampliam. Se, originalmente, exerce a tarefa de professor de pintura histórica na instituição a ser criada, não tarda para se transformar também em pintor da corte – *Pintor Particular da Casa Imperial*, como se apresenta na página de rosto do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* – e cenógrafo do Teatro Real de São João, depois denominado São Pedro. Recorrendo aos conhecimentos obtidos durante sua sólida formação neoclássica, na execução de suas atividades, ele é responsável pela elaboração de inúmeras imagens para a recém instituída monarquia brasileira. A aparência da corte é sensivelmente transformada na medida em que realiza uma gama diversificada de trabalhos. Dentre suas atividades, figuram iluminuras nas cártulas dos diplomas, panos de boca para o Teatro Real (figura 1), o pavilhão e bandeira imperiais, *trompe-l'oeils* em arquiteturas, etc. Também se dedica a elaboração de novas condecorações que passam a ornamentar o peito da nobreza.

Jean-Baptiste Debret. **Pano de boca Teatro da Corte por ocasião da coroação do Imperador D. Pedro I**, 1839. Litografia, 22,1cm x 33,4cm. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – Figura 1.



Ainda de sua autoria são os hábeis desenhos dos uniformes e dos trajes de grande gala da corte, concebidos inicialmente nas cores azul e vermelho, características de Coroa portuguesa, e posteriormente confeccionados em verde e amarelo ouro, representando a união entre as casas reais de Bragança e de Habsburgo (figura 2). Os ministros, as damas de honra, o alto escalão do exército imperial, a guarda de honra do Imperador – conhecida como Dragões da Independência –, todos trajam uniformes auriverdes desenhados por Debret. Além dessas criações, em seu ateliê, executa os croquis preparatórios para a confecção dos trajes majestáticos do primeiro casal imperial brasileiro, Dom Pedro I e Dona Leopoldina. O “Reino Unido luso-brasileiro teve em Debret o principal elemento para modernizar a moda da Corte no Rio de Janeiro.” (Bandeira, 2009, p. 190).

Jean-Baptiste Debret. **Um nobre beijando a mão de S.M.I. D. Pedro I**, 1827. Aquarela, 15,8cm x 21,7cm. Coleção Castro Maya, Rio de Janeiro – Figura 2.



Em paralelo ao desenvolvimento dessas atividades, Debret não abandona suas tarefas acadêmicas, mantendo-se ativo como membro fundador da Academia. No ano de 1820 o artista é nomeado professor de pintura histórica da então Real Academia das Belas-Artes. Mesmo assim, seu ateliê no Catumbi permanece sendo seu espaço de trabalho até 1822. É ele o responsável pela redação do Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas Artes do



Rio de Janeiro elaborado, em 1824, a pedido do governo imperial. Quando ocorre a inauguração oficial da Academia Imperial de Belas Artes, em 5 de novembro de 1826, Debret já possui um grupo de alunos para o qual ministra aulas desde 1823, cujos trabalhos são expostos nessa ocasião. Com o apoio do Imperador, em 1822, consegue junto ao diretor da Academia, o pintor português Henrique José da Silva, autorização para ocupar uma sala já finalizada do prédio em construção da Academia, a qual lhe servirá como ateliê. Devido aos seus esforços como professor é responsável pela organização das duas primeiras edições de exposições sediadas pela Academia (1829 e 1831), pagando de seu bolso pela impressão de pequenos catálogos com as obras expostas.

Ao longo dos 15 anos de sua permanência em terras brasileiras, Debret também se dedica ao registro minucioso dos hábitos e costumes característicos dos tipos humanos que habitam a cidade do Rio de Janeiro, imagens que constituem um extenso *corpus iconográfico*, a partir do qual o pintor irá elaborar sua interpretação e seu relato sobre o país. Nessas imagens, compostas sobretudo por aquarelas e por alguns desenhos, é possível observar cenas das movimentadas ruas da corte (figura 3), assim como, a representação da vida privada de algumas famílias que habitam a cidade, sejam elas pertencentes à elite ou simples cidadãos. Portanto, Debret reconstrói um cenário amplo e detalhado do modo de vida da sociedade carioca. Ao que tudo indica, a realização dessas aquarelas revela um projeto pessoal do artista em publicar um álbum pictórico sobre o Brasil assim que retornasse para a Europa. Esse interesse é concretizado entre os anos de 1834 e 1839, quando ocorre na França o lançamento de seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Dentre um acervo composto por mais de 1000 obras produzidas enquanto está no Brasil, apenas 220 imagens são selecionadas por Debret para compor seu monumental livro, inseridas ao longo 153 pranchas litográficas distribuídas em suas páginas.

Jean-Baptiste Debret. **Uma tarde na Praça do Palácio**, 1826.  
Aquarela, 15,5cm x 21,4cm. Coleção Castro Maya, Rio de Janeiro – Figura 3.





Além das gravuras, seu livro – dividido em três tomos – é composto por textos explicativos que, segundo o próprio autor, esclarecem a interação entre *pena e pincel*, tendo como objetivo superar suas insuficiências mútuas. O primeiro deles, publicado no ano de 1834, é composto de 48 pranchas e se destina à descrição dos indígenas, seus costumes, ornamentos, armas, arquitetura, bem como, demais atividades, além de panoramas das florestas virgens e da flora. O segundo tomo é editado em 1835 e consagra 51 pranchas à diversidade da vida cotidiana do Rio de Janeiro, resgatando os costumes e os ofícios dos distintos elementos que compõem a população da cidade, principalmente dos escravos africanos. A publicação do último tomo ocorre apenas em 1839, no qual estão dispostas 54 pranchas que trazem à tona variados elementos da vida política e religiosa dos diferentes grupos que habitam a cidade nas primeiras décadas do oitocentos. Nele também são reproduzidos trabalhos artísticos de Debret como retratos, cenografias e decorações, além de magníficas vistas panorâmicas da cidade. Esse exemplar é finalizado por uma breve biografia do artista. Seu livro apresenta, portanto, um país de muitos contrastes. No entanto, o autor sempre busca apontar para sua característica de “país do futuro”, uma vez que, no curso de sua história, pretende cada vez mais se aproximar dos preceitos de civilidade, representados nesse caso pelo modo de vida francês.

Ao contrário de outros artistas viajantes europeus, em suas aquarelas, Debret quase sempre coloca em primeiro plano a figura humana, atentando para os pormenores de sua fisionomia, assim como, para a composição da indumentária de cada personagem que retrata. Essas figuras estão dispostas em um cubo cênico composto pelo registro, não menos detalhado, da topografia e da arquitetura da cidade. Como menciona Bandeira (2017), seus tipos humanos “são como notas vivas que colhia na paisagem urbana, antes de levá-las para o seu estúdio-estufa [...]. Como um naturalista, ao fazer suas coletas, Debret anota a hora e o local, assim como o comportamento do espécimen iconográfico em seu habitat [...].” (Bandeira, 2017, p. 39). A preocupação do artista francês em elaborar um registro fiel e serial do cotidiano, torna suas imagens inigualáveis, proporcionando que a posteridade possa conhecer um pouco mais da vida do Reino e do Império do Brasil.

Cabe ainda destacar que com sua sensibilidade de pintor de história, Debret também está atento às mudanças que presencia diante de seus olhos. “Tenho, por conseguinte, que descrever, antes de mais nada, o Brasil de 1816, pois neste belo país, como em toda a parte aliás, os rápidos progressos da civilização modificam dia a dia o caráter primitivo e os hábitos nacionais; [...].” (Debret, 2016, p. 337). Nessa direção, o interesse em compreender e tornar

compreensível os diferentes aspectos dessa complexa sociedade, leva o pintor a uma preocupação exacerbada com a precisão, com os detalhes, durante o processo de elaboração de suas imagens. Tamanha meticulosidade somente é possível mediante o seu trabalho de observação em campo, realizada tanto no Paço Imperial quanto nas ruas do Rio de Janeiro.

Portanto, de acordo com Jacques Leenhardt em seu texto *Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira* (2016), Debret desenvolve dois tipos de obras:

De um lado, um trabalho para a Corte, construído sobretudo de pinturas históricas e de estética neoclássica, com imagens destinadas a fixar para a posteridade os momentos importantes do estabelecimento da monarquia brasileira e do império. Ele se torna o memorialista dos momentos emblemáticos dessa história: a chegada da princesa Leopoldina, a aclamação de d. João VI ou a coroação de Pedro I, sem falar dos retratos dos soberanos. Em paralelo, num segundo corpo de obras que permaneceu secreto até seu retorno à França, Debret faz, em aquarela, o retrato das atividades cotidianas da cidade. (Leenhardt, 2016, p. 28)

É a partir desse duplo movimento de criação que Debret constrói sua interpretação sobre a experiência histórica brasileira. Para ele, sua missão consistia em divulgar as belas-artes para “um povo ainda na infância”. (Debret, 2016, p. 43). Sendo assim, o artista francês considera que o Brasil é uma terra passível de “regeneração”, processo que acredita ter iniciado com a chegada da Família Real, em 1808, e que se intensifica ainda mais a partir do ano de 1816, momento em que a colônia de artistas franceses vem a se estabelecer no país, da qual ele próprio é membro. Nessa direção, Debret impunha a si o papel de “civilizador”.

De acordo com Norbert Elias (1994, p. 23), civilização é um conceito empregado para expressar a consciência que o Ocidente possui em relação a si próprio. É devido a essa consciência que permite determinar o que é bom ou ruim, que a “civilização” ocidental passa a perceber e interpretar o restante do mundo conforme seus parâmetros. Segundo essa lógica, o desenvolvimento de sua cultura científica e tecnológica, assim como, a sua visão de mundo, são tomados como referência para auferir o progresso e a evolução dos demais povos. Portanto, a “civilização” compreendida como resultado de um processo linear, indica uma tendência que deve se expandir de um centro irradiador, o que justifica a necessidade de promover o desenvolvimento em terras ainda consideradas primitivas, como é o caso no Brasil nesse período. Aqui, como em outras partes do mundo, a França será a referência de hábitos civilizados. Conforme explica Norbert Elias:

As convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a estima pela cortesia, a importância da boa fala e da conversa, a eloquência da linguagem e muito mais – tudo isto é inicialmente formado na França dentro da

sociedade de corte, e depois, gradualmente, passa de caráter social para nacional. (Elias, 1994, p. 52).

É no interior da sociedade de corte que essa concepção surge, acompanhada pelo nascimento e difusão do conceito de *honnête homme*, ou *honnête gen*, que é empregado para designar os indivíduos devidamente adequados às normas de conduta que organizam aquele mundo extremamente ritualizado. Por sua vez, esse conceito desdobra-se na concepção do *homme civilisé*, que constitui uma espécie de aprimoramento do *honnête homme*. O foco de tais conceituações é elaborar um parâmetro capaz de descrever a aristocracia da corte, ressaltando sua sofisticação e bons modos em comparação com outros povos, considerados por eles como primitivos, ou seja, menos desenvolvidos. Portanto, é a partir desses parâmetros etnocêntricos que os franceses atribuem sua superioridade em relação aqueles que não compartilham de seus códigos de comportamento.<sup>3</sup>

Com o fim da Revolução Francesa é possível observar uma mudança no conceito de civilização, que gradualmente passa a ter um caráter coletivo, racionalista e com um forte apelo nacional e reformador. Como argumenta Elias, o progresso será obtido “pela ilustração dos reis e governantes [...], e em seguida pela nomeação, para os principais cargos, de homens esclarecidos (isto é, reformistas). Certo aspecto desse processo progressista total passou a ser designado por um conceito fixo: *civilisation*.” (Elias, 1994, p. 61-62).

A França, na condição de herdeira legítima do legado greco-romano, transforma-se na grande divulgadora da “civilização”. E será sobre essa concepção que estará assentado o pensamento bonapartista, com o qual Debret tem um contato bastante próximo durante o período em que é pintor oficial de Napoleão. Portanto, há uma pretensão universal em “fazer da França pólo regenerador de toda a Europa, por meio do resgate das tradições grega e latina, com seus exemplos de civismo e liberdade [...]” (Gomes Junior, 2003, p. 117).

Com base nessa discussão, conseguimos entender um pouco mais a postura de Debret como “francês civilizador”. Desde sua chegada ao Brasil ele se coloca na posição de superioridade de um indivíduo que tem algo a ensinar, como podemos depreender de sua argumentação nada despretensiosa de divulgar as belas-artes para um país na infância. O pintor compartilha da concepção francesa segundo a qual as crianças são concebidas como adultos em miniatura, cujas imperfeições precisam ser corrigidas através da educação para que se transformem em adultos polidos. De acordo com essa concepção recorrente no período, os povos tidos como bárbaros, assim como os camponeses, se assemelham a crianças,

<sup>3</sup> Essa discussão pode ser ampliada em Elias (1994, p. 54).

necessitando assim alcançar um determinado grau de polidez. “Em comparação com a perfeição do *polido*, o bárbaro é uma espécie de criança, a criança é uma espécie de bárbaro.” (Starobinski, 2001, p. 28). Ao mencionar o *Dicionário Richelet*, de 1680, Jean Starobinski (2001) relata que o verbo *polir* aparece nessa publicação com duas acepções, ou seja, em seu sentido literal de dar polimento a objetos e no sentido figurado, vinculado a civilizar, tornar-se mais perfeito, mais civil, aproximando-se dessa forma do conceito de civilizar. “Civilizar seria, tanto para homens como para os objetos, abolir todas as asperezas e as desigualdades ‘grosseiras’, apagar toda rudeza, suprimir tudo que poderia dar lugar ao atrito, fazendo com que os contatos sejam deslizantes e suaves.” (Starobinski, 2001, p. 26).

No interior dessa linha argumentativa, a citação de Debret assume um significado mais complexo, na medida em que se compreende que um povo “ainda na infância”, por analogia, tenha o mesmo sentido que um povo ainda “bárbaro” e que, portanto, necessita ser regenerado e civilizado. O raciocínio de que o continente americano é “infantil” vem de longa data e segundo Lilia Moritz Schwarcz (2008), teve adeptos como Cornelius de Pauw que no final do século XVIII ao negar a ideia do bom-selvagem de Rousseau, compreende como “degenerados” os povos do continente americano. “Assolados pela preguiça, pela falta de sensibilidade e por uma fraqueza mental, esses homens seriam ‘bestas caídas’.” (Schwarcz, 2008, p. 41). Portanto, ao falar em “regeneração” da sociedade brasileira, Debret demonstra concordar com a ideia de um povo “degenerado” e, como homem da Revolução, adota para si a tarefa de difundir os valores da civilização entre a população que convive durante 15 anos. De acordo com a perspectiva de Jean Starobinski:

Já que a civilização é simultaneamente um devir e um valor sagrado, já que é luz em expansão, é preciso saber onde se encontra, nesse momento preciso, sua ponta avançada ou, se se prefere a metáfora da irradiação, em que ponto se situa seu foco. A linguagem pós-revolucionária consagrava-se a identificar os valores sagrados da Revolução com os da civilização e, em consequência, consagra-se igualmente a reivindicar para a França, país da Revolução, o privilégio de ser a vanguarda (ou farol) da civilização. (Starobinski, 2001, p. 35).

Portanto, levando em consideração a argumentação desenvolvida por Norbert Elias (1994) e Jean Starobinski (2001), podemos inferir que de acordo com a concepção francesa, a civilização consiste em um processo, mais especificamente um foco de irradiação iluminista, configurando-se assim como uma ferramenta de polidez para povos “ainda na infância”. O percurso desenvolvido por esse processo apresenta como fim alcançar a própria “civilização” francesa, estabelecida como o modelo que serve de referência para as demais partes do globo.

Nessa direção, os desenhos, óleos e aquarelas elaborados por Debret reiteram esse ideal de civilização. Suas imagens procuram indicar uma evolução que está articulada com a “marcha regeneradora da civilização”.<sup>4</sup> A consideração desse aspecto nos possibilita contextualizar essas imagens a partir da cultura iluminista do artista, auxiliando na compreensão do olhar que ele lança sobre a sociedade brasileira oitocentista quando realiza suas composições plásticas. Para Valéria Alves Esteves Lima:

[...] quando escritores ou artistas acreditam estar sendo *fiéis* à realidade observada, produzindo discursos em que se reproduz a *verdade*, estão apegados à noção de uma verdade e fidelidade que se justifica pela intenção de produzir conhecimento a partir de uma inquestionável posição de superioridade intelectual e de uma responsabilidade incontornável quanto à recuperação dos povos que ainda não se encontravam no estado civilizado vigente na Europa. (Lima, 2007, p. 184, grifos da autora).

De acordo com a 5ª edição revista e ampliada do catálogo *raisonné* de Debret, publicado em 2017, sob a organização de Julio Bandeira e Pedro Corrêa Lago, o acervo debretiano com temática brasileira é composto por um total de 1086 obras. Delas, 850 trabalhos estão distribuídos entre aquarelas e desenhos. Além de 16 óleos sobre tela cuja autenticidade da autoria é atribuída ao pintor. Também há 220 imagens em litografia publicadas nas 153 pranchas de sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. A maioria dessa iconografia integra a *Coleção Brasileira* do Museu da Chácara do Céu, localizado no Rio de Janeiro, onde se encontram disponíveis 451 aquarelas, 58 desenhos e 29 gravuras de Debret.

Nos trópicos não tarda para que o pintor de história de Napoleão e dos Bragança, se transformasse no proeminente aquarelista da sociedade brasileira oitocentista. A escolha de Debret pela técnica da aquarela está vinculada às necessidades práticas de seu processo criativo. Seguindo a tradição dos artistas viajantes, na tentativa de elaborar um meticuloso registro de determinado fragmento da realidade, ele busca captar o mais rápido possível as cenas que presencia. Localizada na fronteira entre as artes do desenho e da pintura, a linguagem da aquarela é a que melhor permite ao artista desenvolver suas intenções, seja pelos poucos meios empregados em seu processo de elaboração, como pela rapidez em que são executadas. Portanto, ela fornece o suporte necessário para o registro imediato de uma infinidade de hábitos e de costumes que Debret observa na movimentada corte do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Referente à argumentação de que a obra de Debret é desenvolvida no sentido de uma marcha evolutiva em direção à civilização, pode ser consultado os seguintes trabalhos: Lima (2007); Silva (2001).

O conjunto de *aquarelas acabadas*, ou seja, as composições ricamente elaboradas que deram origem às gravuras, pertencem à *Coleção Brasileira* do Museu da Chácara do Céu, fundado em 1972, referenciada nesse artigo como *Coleção Castro Maya*. Essa edificação localizada em Santa Tereza, assim como, o Museu do Açude inaugurado em 1964 no Alto da Boa Vista, integram os Museus Castro Maya, situados na cidade do Rio de Janeiro. As duas residências que se transformam em Museu, pertencem ao colecionador de arte Raymundo Ottoni de Castro Maya. Ele faz a doação dessas propriedades à fundação que leva o seu nome, criada em 1963 e extinta vinte anos depois, momento em que os museus são incorporados ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), do Ministério do Turismo. No ano de 1974, os prédios, acervos e parques que compõem o conjunto dos Museus Castro Maya são tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

No entanto, a maior contribuição de Castro Maya para o cenário artístico e histórico nacional é a aquisição de um volumoso acervo de desenhos, aquarelas e esboços originais produzidos por Debret durante sua permanência no Brasil. A partir de então, ocorre um novo reconhecimento e apreciação da obra do artista no país, acompanhado pela difusão de suas imagens reproduzidas largamente em distintos suportes, como em livros de história e manuais escolares, revistas, jornais, calendários, etc. aproximando o público brasileiro da obra debretiana.

No final da década de 1930, o colecionador rumo para a França com a intenção de comprar o espólio debretiano pertencente a uma suposta sobrinha-bisneta de Debret, conhecida como Madame Morize. Tendo em vista que a família do pintor é composta em 1831 apenas pelo irmão e um sobrinho, ambos com o nome de François Debret, não é possível precisar ao certo qual o grau de parentesco dessa senhora com Debret. Em virtude do falecimento de Jean-Baptiste, a posse de suas obras fica com o irmão François, seu único herdeiro, uma vez que ele perde o filho ainda antes de partir para o Brasil, conforme já mencionamos. Com a morte do irmão, as obras teriam sido herdadas pelo sobrinho que falece sem deixar herdeiros. Desse modo, conforme registra a historiografia, os trabalhos de Debret realizados no Brasil teriam caído em mãos de colaterais “que escasso interesse lhes provocava, praticamente esquecidos em algum sótão, até comerciantes lhes despertarem atenção sobre o poeirento acervo.” (Almeida Prado, 1989, p. 159). Parece ter sido esse o caso quando, em 1938, Mme. Morize entra em contato com o *marchand* franco-brasileiro Robert Heymann, então diretor da Casa Brasileira de Paris, para lhe ofertar o conjunto composto por 551 trabalhos originais de Debret. Em 1940, após algumas negociações, Heymann vende



integralmente toda a coleção para Castro Maya, que a traz para o Rio de Janeiro.<sup>5</sup> Posteriormente, outros conjuntos menores de obras de Debret são descobertos. No entanto, têm pouca repercussão e não influenciam significativamente no estudo da obra debretiana, cujo foco de análise permanece centrado na coleção de Castro Maya.

O catálogo *raisonné* de Debret (2017) que usamos como referência, menciona a existência de cinco grandes grupos de coleções com trabalhos originais do artista, compostas por aquarelas, desenhos e gravuras. O maior conjunto que se tem conhecimento é o adquirido pelo colecionador Castro Maya, sobre o qual já discorreremos. Outra coleção composta por aproximadamente 200 peças, pertence a espanhola Noy de Serrano, supostamente também sobrinha-bisneta de Debret. Esse conjunto é constituído por pequenos esboços, sobretudo de botânica, desenhos aquarelados, além de 5 aquarelas acabadas. Em dezembro de 1968, esses trabalhos são vendidos ao renomado *marchand* Jean Boghici e a seu sócio Erymá Carneiro que dividem as obras. A parte de Boghici permanece integral e compõe uma grande coleção particular do artista (Geneviève e Jean Boghici), enquanto que as obras sob a posse de Carneiro se dispersam ao longo da década de 1970. A “coleção Serrano formava um conjunto extremamente significativo que aumentava nominalmente em 30% a quantidade de trabalhos originais de Debret até então conhecidos.” (Bandeira; Lago, 2017, p. 14). Uma terceira coleção vem a público apenas em 1970, apesar de já estar no Brasil desde 1920. Trata-se de 40 aquarelas acabadas e assinadas, executadas durante a viagem de Debret ao Sul do Brasil em 1827, com imagens de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande de Sul, quase todas figurando paisagens. Adquirida pelo colecionador paulista Antônio de Almeida Corrêa do livreiro francês Nourry, essa coleção é herdada por sua descendente a Marquesa de Bonneval. Em 1970 a coleção Bonneval, como ficou conhecida, é publicada no formato de livro, em uma edição de luxo limitada a mil exemplares, pela Companhia Editora Nacional, com textos de João Fernando de Almeida Prado e Newton Carneiro. “Com a adição da coleção Bonneval, o conjunto até então conhecido de aquarelas acabadas de Debret (certamente a parte mais substancial de sua obra) foi aumentado em aproximadamente 20%.” (Bandeira; Lago, 2017, p. 14). Em 1992, um quarto grupo de gravuras inéditas de Debret é encontrado

<sup>5</sup> Cabe destacar que algumas das peças comercializadas constituíam “falsificações realizadas pelo próprio Heymann.” (Trevisan, 2011, p. 79). De acordo com o *comitê de autenticação* constituído por especialistas em pintura europeia e brasileira do século XIX, ou especialmente da obra de Debret, formado para rever a classificação e o estudo das obras do catálogo *raisonné* do artista, 8% das obras da coleção Castro Maya são classificadas como “atribuições rejeitadas”, o que corresponde a 44 imagens de um total de 551 peças. (Bandeira; Lago, 2017, p. 17). Sobre a questão da autenticidade das obras atribuídas a Debret, consultar também: Sá (2009, 33 p.).

pelo colecionador paulista Ruy Souza e Silva em um leilão, na Inglaterra. Consiste em um raríssimo exemplar original da *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, “que aparentemente pertencera à casa editora Didot ou ao próprio Jean-Baptiste Debret. Nele, estavam inseridas 31 obras ainda inéditas do artista, entre as quais preciosos esboços preparatórios das gravuras [...]” (Bandeira; Lago, 2017, p. 14). Atualmente, esse conjunto faz parte da coleção Brasileira Itaú, adquirido pelo Banco Itaú em 2008. Por último, é encontrado em 1987 na Biblioteca Nacional de Paris, pelo pesquisador franco-brasileiro Mario Carelli, o caderno de viagem de Debret contendo os esboços originais do artista. Esse exemplar, comprado pela referida biblioteca em 1901, tem suas imagens disponíveis ao grande público brasileiro apenas em 2006, ano em que é publicada uma edição *fac-símile*.

Dentre os trabalhos que compõem o acervo da *Coleção Castro Maya* estão um considerável número de *aquarelas acabadas* de Debret. Elaboradas a partir de um paciente e minucioso trabalho de observação de variados hábitos e costumes, essas composições quase sempre são assinadas e datadas pelo artista, apresentando em sua maioria dimensões semelhantes, medindo aproximadamente 17cm de altura e 23cm de largura. Tão grande a precisão dessas imagens que, decorridos 10 ou 15 anos de sua execução, poucas correções são necessárias, quando Debret emprega algumas delas como modelo para as gravuras que devem ilustrar o seu livro.

A partir do ano de 1821 é possível verificar a realização de um expressivo número de aquarelas acabadas, elaboradas de acordo com os esboços que Debret desenha desde sua chegada a corte do Rio de Janeiro. Delimitadas por uma linha de moldura, essas aquarelas frequentemente são intituladas e exibem cenas reorganizadas pelo artista a partir dos vários elementos dispersos que observa no cotidiano. O ritmo de produção dessas aquarelas é intensificado no ano seguinte e, sobretudo em 1823, conforme demonstra um estudo cronológico dessas obras. É provável que no decorrer dos dois próximos anos, Debret tenha concentrado seus esforços na realização do quadro histórico *Coroação e sagração de D. Pedro I* (figura 4), encomenda feita pelos Bragança. No entanto, o ápice de intensidade na execução de aquarelas acabadas ocorre em 1826, cuja intensa atividade supera os números de três anos antes. No ano de 1827, a fim de documentar sua viagem às províncias do Sul e a São Paulo, Debret prossegue produzindo um elevado número de aquarelas desse tipo.

Jean-Baptiste Debret. **Coroação e sagração de D. Pedro I**, 1828.  
Óleo sobre tela, 340cm x 640cm. Palácio Itamaraty, Brasília – Figura 4.



Como menciona Pedro Corrêa do Lago (2017):

Debret foi, de fato, o grande propagandista do Brasil que acabava de se abrir ao intercâmbio com o resto do mundo ocidental e suas imagens foram, provavelmente, as de impacto mais durável no imaginário europeu. [...] Não só as gravuras de Debret, por sua quantidade e exatidão, contribuíram decisivamente para a formação da imagem do Brasil na Europa, como também desempenharam mais tarde um papel essencial no desvendar do nosso passado colonial e imperial. (Lago, 2007, p. 55).

Portanto, o processo de concepção de uma imagem de Debret passa por várias etapas. O início de sua trajetória ocorre com um esboço a lápis, realizado *in loco*, ao ar livre, em alguma rua do Rio de Janeiro. Em um papel, o artista toma nota das cores que compõe determinado objeto ou cena. Em seguida, já no seu ateliê no Catumbi, elabora uma versão mais sofisticada, na qual acrescenta, com o uso da técnica da aquarela, as cores registradas no desenho. Várias imagens permanecem nesse estágio. Enquanto outras servem de matéria-prima para a produção das elaboradas aquarelas acabadas, que consistem na última fase que antecede a preparação das gravuras. Para a construção de uma mesma gravura, Debret muitas vezes seleciona duas ou mais aquarelas acabadas. Outras vezes, tais aquarelas são reproduzidas fielmente na litografia, conforme são concebidas pelo pintor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caracterizar a produção artística de Debret ao longo dos anos em que permanece no Brasil não é uma tarefa fácil. Parece que o inserir dentro da tradição dos naturalistas e exploradores, definindo sua obra como resultado do trabalho de um artista viajante, não é

capaz de resgatar a importância, a dimensão e o significado do detalhado testemunho que elabora sobre os hábitos e costumes do país em que habitou de 1816 até 1831. De qualquer modo é certo que inventariar e classificar são procedimentos recorrentes na obra debretiana e que não só aproximam o artista francês dos viajantes naturalistas, como também ressaltam a importância histórica do discurso que elabora através de seus registros imagéticos.

Debret busca apreender e apresentar essa nova realidade que encontra diante de si ao aportar no Rio de Janeiro, sempre pautando suas escolhas em critérios cientificamente estabelecidos. Nessa direção, na tentativa de compreender uma sociedade que vivencia profundas transformações, o pintor assume diversificadas facetas que juntas tornam possível a compreensão de seu complexo trabalho. Na execução das encomendas oficiais realizadas pela corte dos Bragança recorre a sua formação como pintor histórico. Aproxima-se da conduta dos exploradores naturalistas ao realizar a observação atenta do movimentado cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, processo que resulta na elaboração de grande parte de suas aquarelas. Posteriormente, a seleção dessas imagens para compor o conjunto de litografias que integram sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, revela o seu lado filósofo, na medida em que ele consegue refletir sobre o contexto no qual está inserido, traduzido plasticamente por suas pinceladas.

O seu perfil de historiador se manifesta, não apenas na redação dos textos explicativos que acompanham sua publicação, assim como, ao elaborar um discurso visual sobre os diferentes elementos característicos da sociedade brasileira oitocentista, muitos dos quais em eminente processo de desaparecimento. Essas imagens são reveladoras de seu “projeto civilizador” colocado em prática nos trópicos, ao indicar as mudanças pelas quais o país passa em direção à civilização. Nesse sentido, não se trata de uma mera descrição dos anos em que passa no Brasil a serviço da corte, mas sim de um projeto intelectual que visa contemplar o percurso progressivo da civilização no país.

Nessa direção, as aquarelas debretianas são reveladoras do “projeto civilizador” levado a cabo pelo próprio pintor, entusiasmado com a possibilidade de inscrever seu nome no rol de benfeitores franceses que contribuíram para a difusão da civilização nos trópicos. Como homem da Revolução, adota para si a tarefa de difundir os valores da civilização entre a população que convive. Ademais, suas imagens têm como destino final o público europeu, na medida em que muitas de suas aquarelas são tomadas como base para a elaboração das litografias editadas junto a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, obra publicada após seu retorno para a França em 1835. Portanto, suas aquarelas não constituem uma mera descrição

dos anos em que passa no Brasil a serviço da corte, mas sim um projeto intelectual que visa contemplar o percurso progressivo da civilização no país.

Fica claro, portanto, que suas imagens procuram indicar uma evolução que está articulada com a “marcha regeneradora da civilização”, para a qual Debret contribui com a concepção de suas obras pictóricas. A consideração desse aspecto nos permite contextualizar essas imagens a partir da cultura iluminista na qual o artista se encontra imerso, auxiliando no processo de compreensão do olhar que ele lança sobre a sociedade brasileira oitocentista quando realiza suas composições plásticas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, João Fernando de. **O artista Debret e o Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1989.

BANDEIRA, Julio (org.). **Caderno de Viagem**. Jean-Baptiste Debret. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

BANDEIRA, Julio. Debret figurinista, ou as passarelas do Rio. *In*: DUNCAN, Emília; FARES, Cláudia (org.). **Mulheres reais no Rio de dom João VI**: modos de criação de uma exposição de moda. Rio de Janeiro: Campo das Vertentes Realizações em Arte e Cultura Ltda; Belo Horizonte: Fiemg, 2009. p. 190-195.

BANDEIRA, Julio. Os teatros brasileiros de Debret. *In*: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**: obra completa, 1816-1831. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Capivara, 2017. p. 19-53.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**: obra completa, 1816-1831. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.

CARDOSO, Rafael (org.). **Castro Maya colecionador de Debret**. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Jacques Leenhardt (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. vol. 1.

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

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. **Sobre quadros e livros**: rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro, século XIX. 2003. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. Por uma reatribuição do álbum *Costumes Italiens* (1809), de Debret. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 2, jul./dez. 2018.

LAGO, Pedro Corrêa do. A Viagem pitoresca de Debret. In: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Capivara, 2017. p. 55-61.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 509-523, nov. 2013.

LEENHARDT, Jacques. Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira. In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Jacques Leenhardt (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016. p. 13-35.

LOPES, Charles Roberto Ross. **Os trajés nobres femininos da corte carioca nas aquarelas de Jean-Baptiste Debret (1817-1827)**. 2021. Tese (Doutorado em História) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

SÁ, Ivan Coelho de. Análise técnica e formal das aquarelas autênticas de Debret. In: **Relatório de Atividades da Comissão de Avaliação de Autenticidade das obras atribuídas a Debret em Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Departamento de Museus-DEMU-IPHAN, 2009. 33 p.

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

SILVA, Valeria Piccoli Gabriel da. **“A pátria de minhas saudades”**: o Brasil na Viagem pitoresca e histórica de Debret. 2001. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas imagens, novos problemas**. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945). 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TREVISAN, Anderson Ricardo. A construção visual da monarquia brasileira: análise de quatro obras de Jean-Baptiste Debret. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009.

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história**. São Paulo: Ática, 1997.