

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Área de Concentração: Fronteiras, Populações e Bens  
Culturais**

**MARIANE PIMENTEL TUTUI**

**AS REPRESENTAÇÕES DA FESTA EM DEBRET: UM  
DESTAQUE AO DIA D'ENTRUDO E À MARIMBA**

**Dissertação de Mestrado**

**Maringá**

**2014**

**MARIANE PIMENTEL TUTUI**

**AS REPRESENTAÇÕES DA FESTA EM DEBRET: UM DESTAQUE AO DIA  
D'ENTRUDO E À MARIMBA**

Dissertação apresentada pela aluna Mariane Pimentel Tutui ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá – Linha de Pesquisa: “Fronteiras, Populações e Bens Culturais”, como quesito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

**MARINGÁ**

**2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

T967r	<p>Tutui, Mariane Pimentel</p> <p>As representações da festa em Debret : um destaque ao dia D'Entrudo e à Marimba / Mariane Pimentel Tutui. -- Maringá, 2014.</p> <p>273 f. : il. color., figs.</p> <p>Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em História, 2014.</p> <p>1. Debret, Jean-Baptiste, 1768-1848 - Aquarelas - Brasil oitocentista. I. Pelegrini, Sandra de Cássia Araújo, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.</p> <p>CDD 21.ed. 709</p>
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

AMMA-003375

Dedico este trabalho aos meus pais queridos:  
mamãe, uma estrela no céu;  
papai, companheiro de sonhos...

## AGRADECIMENTOS

A cada dia que passa tenho a impressão de que aumenta o número de pessoas envolvidas, de alguma maneira, com este trabalho. Foi um longo esforço coletivo feito a muitas mãos e corações.

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais Maria Salletti e Katumori Tutui, por todo amor e carinho ao longo dos anos, desde quando era uma pequena menina que passava horas desenhando com giz colorido na lousa de brinquedo, até as minhas ausências nos finais de semana e feriados, por conta dos anos de estudo (e como foram longos...). Sou grata pela atenção, dedicação, apoio, e tudo o mais que fizeram e fazem por mim: esta pesquisa também é de vocês, que me ensinaram a unir sonhos com disciplina e a debater ideias.

O tempo é o senhor do destino, parece que foi ontem quando na aula de História do Brasil II, ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivone Bertonha, eu apresentava um seminário sobre os “Artistas Viajantes” e falava de Jean-Baptiste Debret. Foi neste dia (19/06/2008) que uma pesquisa e uma amizade deram início. E nesta caminhada, não encontrei uma pedra, encontrei preciosos amigos!

Meu carinho eterno aos amigos de Maringá que construíram comigo não só grandes histórias, mas também, uma família, não é mesmo Zé? Muito obrigada por nunca desistir dessa “japonesa” meio maluca. Agradeço em especial ao Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC – UEM): querido Tom, que me ensinou a rir da vida nos momentos mais difíceis, transformando em festa qualquer dia chuvoso; e Gustavo, que me levava café todos os dias e a todo o momento estava disposto a escutar ou saber das novidades daquele “tal de Debret”, com vocês pude partilhar as angústias de percurso e aprender muita coisa.

Às amigas da “República Jovem”, em especial Camis e Halí (nossa francesinha), sempre me ajudando com as traduções e que inclusive me auxiliou na escrita do “résumé” mesmo estando do outro lado do oceano. Morar fora também tem lá suas dificuldades e vocês deixaram a minha caminhada mais leve e divertida.

Aos amigos da terrinha de São Miguel Arcanjo, que me acompanham desde as aflições do vestibular até o passo final deste trajeto: a Carol, por estar sempre presente nos momentos mais importantes e por acompanhar esta pesquisa desde o início, indo comigo até o Rio de Janeiro para o trabalho de campo no museu. Ao querido Raoni, que teve participação fundamental na conclusão desta pesquisa, obrigada por todo amor e companheirismo depositados em mim. Obrigada também Bia, Lucas, Caio, Bruna. Com este time todo, só posso dizer que tenho mesmo muita sorte!

Agradeço também aos funcionários da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, por me fornecerem de prontidão os dados de uma revista utilizada para este trabalho. E ao Museu da Chácara do Céu, o qual possui o maior conjunto de obras de Jean-Baptiste Debret, onde adentrei ao acervo com muita emoção e pude tocar as aquarelas deste artista francês. Gostaria de agradecer imensamente a toda a equipe dos Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC pela boa acolhida no espaço museal e pela autorização de fotografar as obras: obrigada a diretora Vera Maria Abreu de Alencar, a coordenadora Vivian Horta (pela excelente recepção, por me apresentar ao museu, pela disponibilidade em separar com antecedência todas as aquarelas que solicitei manusear e por abrir uma exceção quanto aos horários de pesquisa no acervo ), a Denise Taveira Couto (por responder de prontidão os e-mails e me enviar o formulário de autorização de uso de imagem e reprodução), a bibliotecária Denise Maria da Silva Batista (por me levar os três volumes de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* com as páginas marcadinhas, facilitando o trabalho na pesquisa).

Deixo registrado aqui também meu agradecimento aos professores que integraram a banca desta dissertação, tanto no exame de qualificação, como na defesa: Professor Dr. Anderson Ricardo Trevisan e professoras Dr<sup>a</sup>. Ivone Bertonha, Dr<sup>a</sup>. Carmen G. Burgert Schiavon, Dr<sup>a</sup>. Ivana G. Simili e Dr<sup>a</sup>. Eliane Moura da Silva, obrigada pela leitura atenta do trabalho e reflexões contundentes acerca do tema.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá e aos professores que o compõem. Sou grata pelas aulas, palestras e eventos proporcionados por vocês ao longo desse tempo.

À instituição de fomento à pesquisa Capes pela bolsa de estudos cedida.

Agradeço a minha orientadora da graduação, professora Dr<sup>a</sup>. Ivone Bertonha, que esteve sempre por perto desde o projeto inicial, obrigada pelos materiais cedidos, pelos apontamentos, debates, sugestões e por todo apoio e carinho, os quais me fizeram seguir em frente durante toda essa minha trajetória acadêmica e a ser apaixonada pelo que faço.

Por último, agradeço imensamente a professora Dr<sup>a</sup> Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, orientadora desta dissertação. Obrigada pela dedicação e atenção dispensadas nestes anos de pesquisa (fundamentais à minha formação), pelo carinho com que acolheu meu projeto, assim como pela oportunidade intelectual que me proporcionou compartilhando comigo as dificuldades inerentes às pesquisas, cuja pretensão é pensar as relações entre história, arte e cultura. Agradeço suas observações desde a elaboração do projeto até a redação final do trabalho.

Uma dissertação, um dia acaba. A todos vocês que contribuíram para que esta pesquisa se realizasse (direta ou indiretamente), com gestos, palavras, pensamentos e afetos: o meu mais sincero, muito obrigada! E que continuemos sempre a compartilhar cores e amores.

“Distraídos venceremos” P.L.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>Capítulo 1: A ESTÉTICA NEOCLÁSSICA E DEBRET: NOVOS SUPORTES E TÉCNICAS</b> .....	30
1.1. Debret e o Neoclassicismo.....	30
1.2. Pigmentos, cores e resinas.....	40
1.3. Aquarelas e aguadas.....	41
1.4. Litogravura/Litografia.....	63
1.5. Óleo sobre tela.....	68
1.6. A trajetória de Jean-Baptiste Debret.....	81
<b>Capítulo 2: LIMÕES DE CHEIRO E INDUMENTÁRIAS: A REPRESENTAÇÃO DO DIA D'ENTRUDO NA AQUARELA DE JEAN-BAPTISTE DEBRET</b> .....	110
2.1. Debret: Cena de Carnaval – Dia d'entrudo.....	110
2.2. Harmonia de Carnaval: passos, palmas e marimbas.....	135
2.3. Judas algozes de Debret.....	147
2.4. Debret: das aquarelas ao enredo de uma escola de samba.....	168
<b>Capítulo 3: A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS DEBRETIANAS</b> .....	178
3.1. A banalização em Debret e o conceito de “Indústria cultural”.....	182
3.2. A reprodução e utilização das obras debretianas nos livros didáticos.....	195
3.3. A reprodução na mídia: Jean-Baptiste Debret na discografia.....	205
3.4. Releituras de Debret na discografia de Zélia Duncan.....	224
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	251
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	254
<b>CORPO DOCUMENTAL</b> .....	265
<b>ANEXO</b> .....	271

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Jean-Baptiste Debret, *Regulus voltando a Cartago*, p. 36
- Figura 2:** Ian Sidaway, *Aquarelas/ misturando vermelhos*, p. 47
- Figura 3:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando vermelhos*, p. 48
- Figura 4:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando laranjas*, p. 49
- Figura 5:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando laranjas*, p. 50
- Figura 6:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando amarelos*, p. 51
- Figura 7:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando amarelos*, p. 52
- Figura 8:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando verdes*, p. 53
- Figura 9:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando verdes*, p. 54
- Figura 10:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando azuis*, p. 55
- Figura 11:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando azuis*, p. 56
- Figura 12:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando violetas*, p. 57
- Figura 13:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando violetas*, p. 58
- Figura 14:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando marrons*, p. 59
- Figura 15:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando marrons*, p. 60
- Figura 16:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando cinzas e pretos*, p. 61
- Figura 17:** Ian Sidaway, *Aquarelas/misturando cinzas e pretos*, p. 62
- Figura 18:** Jean-Baptiste Debret, *Capa do álbum Trajes Italianos*, p. 83
- Figura 19:** Jean-Baptiste Debret, *Empregado avulso de Roma*, p. 83
- Figura 20:** Jean-Baptiste Debret, *Mulher do Trastevere em Roma*, p. 84
- Figura 21:** Jean-Baptiste Debret, *Carregador de Roma*, p. 84
- Figura 22:** Jean-Baptiste Debret, *Açougueiro de Roma*, p. 85
- Figura 23:** Jean-Baptiste Debret, *Mulher de Roma*, p. 85
- Figura 24:** Jean-Baptiste Debret, *Cenário para o Bailado histórico*, p. 94
- Figura 25:** Jean-Baptiste Debret, *Pano de boca executado para a apresentação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da Coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil*, p. 98
- Figura 26:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo)*, p. 111
- Figura 27:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo)*, p. 112
- Figura 28:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo) / (Detalhe)*, p. 114
- Figura 29:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo) / (Detalhe)*, p. 114
- Figura 30:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo) / (Detalhe)*, p. 115
- Figura 31:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo) / (Detalhe)*, p. 116
- Figura 32:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo) / (Detalhe)*, p. 117

- Figura 33:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo)* / (Detalhe), p. 118
- Figura 34:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'entrudo)* / (Detalhe), p. 119
- Figura 35:** Jean-Baptiste Debret, *Passeio de domingo à tarde*, p. 137
- Figura 36:** Jean-Baptiste Debret, *Passeio de domingo à tarde* / (Detalhe), p. 138
- Figura 37:** Jean-Baptiste Debret, *Passeio de domingo à tarde* / (Detalhe), p. 139
- Figura 38:** Jean-Baptiste Debret, *Passeio de domingo à tarde* / (Detalhe), p. 141
- Figura 39:** Jean-Baptiste Debret, *Passeio de domingo à tarde* / (Detalhe), p. 143
- Figura 40:** Jean-Baptiste Debret, *Viola d' Angola. Música dos pretos*, p. 144
- Figura 41:** Jean-Baptiste Debret, *Viola d' Angola. Música dos pretos* / (Detalhe), p. 145
- Figura 42:** Jean-Baptiste Debret, *Viola d' Angola. Música dos pretos* / (Detalhe), p. 145
- Figura 43:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas*, p. 148
- Figura 44:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* / (Detalhe), p. 149
- Figura 45:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* / (Detalhe), p. 151
- Figura 46:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* / (Detalhe), p. 153
- Figura 47:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* / (Detalhe), p. 154
- Figura 48:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* / (Detalhe), p. 156
- Figura 49:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* / Litografia, p. 157
- Figura 50:** Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* / Litografia em cores p. 158
- Figura 51:** Jean-Baptiste Debret, *O Judas no Sábado de Aleluia*, p. 159
- Figura 52:** Jean-Baptiste Debret, *Enforcamentos de Judas*, p. 160
- Figura 53:** Jean-Baptiste Debret, *O Carnet da Biblioteca Nacional da França*, p. 161
- Figura 54:** Jean-Baptiste Debret, *O Carnet da Biblioteca Nacional da França*, p. 163
- Figura 55:** Imagens retiradas da filmagem do Carnaval de 1995, G.R.E.S Unidos do Viradouro, p. 174
- Figura 56:** Imagens retiradas da filmagem do Carnaval de 1995, G.R.E.S Unidos do Viradouro, p. 175
- Figura 57:** Imagem retirada do livro *História & vida integrada*, p. 196
- Figura 58:** Imagem retirada do livro *História & vida integrada*, p. 197
- Figura 59:** Imagem retirada do livro *História & vida integrada*, p. 198
- Figura 60:** Imagem retirada do livro *História temática: terra e propriedade*, p. 199
- Figura 61:** Imagem retirada do livro *História temática: terra e propriedade*, p. 200
- Figura 62:** Imagem retirada do livro *História temática: terra e propriedade*, p. 201
- Figura 63:** Imagem retirada do livro *Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem - História Integrada: Brasil e América I*, p. 202
- Figura 64:** Imagem retirada do livro *Anglo - Ensino médio: livro-texto*, p. 203
- Figura 65:** LP Trilha Sonora Original da Novela Escrava Isaura, p. 215

- Figura 66:** Jean-Baptiste Debret, *Uma senhora de algumas posses em sua casa*, p. 216
- Figura 67:** Jean-Baptiste Debret, *Uma senhora de algumas posses em sua casa* / Litografia, p. 218
- Figura 68:** Capas dos DVDs *Escrava Isaura* da Globo Marcas, p. 222
- Figura 69:** Capa do box DVD *Escrava Isaura* da Globo Marcas, p. 223
- Figura 70:** Capa do disco Zélia Duncan, p. 225
- Figura 71:** Contracapa do encarte / disco Zélia Duncan, p. 227
- Figura 72:** Capa do disco. Zélia Duncan – *Eu Me Transformo Em Outras*, 2004, (Universal Music/Duncan Discos) e Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d' entrudo)*, p. 229
- Figura 73:** Disco e Aquarela, p. 231
- Figura 74:** Tabela com indicações de cores utilizadas por Debret, p. 232-234
- Figura 75:** Encarte do disco, p. 234
- Figura 76:** Jean-Baptiste Debret, *Cena de Carnaval (Dia d'Entrudo)* /Litografia, p. 235
- Figura 77:** Encarte do disco, p.236
- Figura 78:** Encarte do disco, p.237
- Figura 79:** Encarte do disco, p.238
- Figura 80:** Encarte do disco, p.239
- Figura 81:** Encarte do disco, p.240
- Figura 82:** Disco Zélia Duncan – *Eu Me Transformo Em Outras*, p. 241
- Figura 83:** Contracapa do disco, p. 242
- Figura 84:** Jean-Baptiste Debret, *Escravas negras de diferentes nações* /Litografia, p. 247
- Figura 85:** Jean-Baptiste Debret, *Escravas negras de diferentes nações* /Litografia em cores, p. 248
- Figura 86:** DVD, Zélia Duncan – *Eu Me Transformo Em Outras*, p. 249

## LISTA DE ABREVIações

**CD:** *Compact Disc*

**DVD:** *Digital Versatile Disc*

**G.R.E.S:** Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro

**IBRAM:** Instituto Brasileiro de Museus

**IHGB:** Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

**IPHAN:** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**LP:** *Long Play*

**MASP:** Museu de Arte de São Paulo

**MinC:** Ministério da Cultura

**MRE:** Ministério das Relações Exteriores

**WEA:** *Warner Music*

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo sobre o artista francês Jean-Baptiste Debret, com destaque para as representações que ele faz da festa do Dia d'Entrudo e da Marimba, observadas durante sua estadia no Brasil, entre as décadas de 1816 a 1831. O pintor se identifica com o estilo neoclássico do mestre Jacques-Louis David, artista da Corte Napoleônica e cujas obras enaltecem as campanhas militares do governo. Com a queda de Napoleão e a formação de uma colônia de artistas franceses, liderados por Joachim Lebreton, Debret é contratado como pintor da Academia Real de Belas-Artes no Rio de Janeiro, e como tal, desenvolve estudos pictóricos que descortinam o Brasil oitocentista. Ao utilizar a técnica de pintura em aquarela, o artista representa o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e as pessoas que transitam pelas ruas (negros, mulatos, brancos), pinturas que, posteriormente, foram litografadas e compuseram os três volumes, do álbum "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil". No decorrer deste trabalho destacamos as técnicas utilizadas pelo artista: óleo sobre tela, aquarela, litografia, entre outros suportes aplicados às cenas referentes ao Carnaval - Dia d'Entrudo (1823); Passeio de domingo à tarde (1826); Viola d'Angola; Música dos Pretos (1820-1830) e Queima de Judas (1823). Mais de um século após a sua morte, encontramos menções ao artista em letras de samba-enredo, filmes, telenovelas, capas de LP, CD e DVDs, livros didáticos, entre outros. A partir da análise de tais reproduções ressaltamos o quão importante são as referências completas às obras de arte, nas quais devem constar o nome do artista, o título da obra e suas dimensões, a técnica utilizada, o ano de produção, o local em que foi realizada e onde se encontra salvaguardada, possíveis alterações sofridas pelo original ou por novas edições da obra. É válido ressaltar que apesar de tomarmos as pinturas como fontes e como fragmentos da memória na pesquisa histórica, as obras debretianas (ou quaisquer outras obras) não devem ser interpretadas como expressão do real e sim como representações de um artista europeu instalado nos trópicos. Nessa direção, tratamos em três capítulos questões relacionadas aos temas, técnicas e cores utilizadas por Debret quando ele lança seu olhar sobre as festas populares no Brasil oitocentista, iluminadas pelo sol dos trópicos; e por fim, analisamos como a sua obra tem sido alvo de interesse de distintas mídias na contemporaneidade. A partir dessa perspectiva, discutimos no primeiro capítulo, as singularidades da estética Neoclássica, suportes e técnicas usadas por Debret em sua trajetória, desde a Europa até os trópicos. No capítulo seguinte, as páginas ganham cores, centramos nossas discussões na festa do entrudo, desde os "três dias gordos", passando pela Quarta-feira de Cinzas e findando com a Queima de Judas - aqui nosso principal objeto de estudo são as representações da festa, nas aquarelas de carnaval de Debret. No terceiro e último capítulo, o enfoque volta-se para a análise das obras de Debret reproduzidas em capas de LP, CD, DVDs, livros didáticos e suas menções em telenovelas, filmes e outros meios midiáticos. Para finalizarmos, voltamos a ressaltar a importância de que os comentários sobre as obras de arte não negligenciem a citação das suas referências.

**Palavras-chave:** Jean-Baptiste Debret; Aquarelas; Brasil oitocentista.

## RÉSUMÉ

Cette recherche présente une étude sur l'artiste français Jean-Baptiste Debret, avec une attention particulière aux représentations qu'il a réalisées du jour d' « Entrudo » et de la Marimba, manifestations auxquelles il a assisté lors de son séjour au Brésil, entre les années 1816-1831. Le peintre s'identifie au style néoclassique du maître Jacques-Louis David, artiste de la cour napoléonienne et dont les œuvres exaltent les campagnes militaires du gouvernement. Suite à la chute de Napoléon et à la formation d'une colonie d'artistes français dirigés par Joachim Lebreton, Debret est engagé comme peintre à l'Académie Royal des Beaux-Arts de Rio de Janeiro et, à ce titre, il développe des études picturales qui dévoilent le Brésil du XIX<sup>e</sup> siècle. Utilisant la technique de peinture à l'aquarelle, l'artiste représente le quotidien de la ville de Rio de Janeiro et des personnes qui transitent par ses rues (noirs, métisses, blancs), peintures qui furent plus tard, lithographiées et composèrent les trois volumes de l'album « Voyage Pittoresque et Historique au Brésil ». Dans ce travail, nous avons mis l'accent sur les techniques utilisées par l'artiste: huile sur toile, aquarelle, lithographie, parmi d'autres supports appliqués à des scènes relatives au Carnaval – Jour d'Entrudo (1823); Promenade du dimanche après-midi (1826), Viola d'Angola , Musique des noirs (1820-1830) et Queima de Judas (1823). Plus d'un siècle après sa mort, nous retrouvons des références à l'artiste dans des paroles de samba-enredo, des films, des feuilletons, des couvertures de LP, CD et DVDs et des livres didactiques entre autres. A travers l'analyse de telles reproductions nous avons pu signaler l'importance de transmettre les références complètes des œuvres d'art, lesquelles doivent contenir le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre et ses dimensions, la technique utilisée, l'année de réalisation, le lieu où elles ont été réalisées et où elles se trouvent conservées ainsi que les éventuelles modifications faites sur les éditions originales de l'œuvre ou sur les plus récentes. Il est à noter que même si, dans la recherche historique, nous utilisons ces peintures comme des sources et comme des fragments de la mémoire, les œuvres de Debret (ou n'importe quelles autres œuvres) ne doivent pas être interprétées comme des expressions du réel, mais comme les représentations d'un artiste européen installé dans les tropiques. C'est dans cette optique que nous traitons en trois chapitres des questions liées aux thèmes, aux techniques et aux couleurs utilisés par Debret lorsqu'il pose son regard sur les fêtes populaires du Brésil du XIX<sup>e</sup> siècle, illuminées par le soleil des tropiques. Enfin, nous analysons de quelle manière son œuvre a été l'objet d'intérêt de différents médias contemporains. En partant de cette perspective, nous abordons dans le premier chapitre, les singularités de l'esthétique Néoclassique, les supports et techniques utilisés par Debret tout au long de sa trajectoire, depuis l'Europe jusqu'aux tropiques. Dans le chapitre suivant, les pages gagnent en couleurs, notre propos portant sur la fête de l'Entrudo, des « trois jours gras », en passant par le mercredi des Cendres pour s'achever sur la Queima de Judas – ici, notre principal objet d'étude sont les représentations de la fête dans les aquarelles de carnaval de Debret. Dans le troisième et dernier chapitre, notre attention se tourne vers l'analyse des œuvres de Debret reproduites en couverture de LP, CD, DVDs, livres didactiques et de leurs apparitions dans des feuilletons, des

films et autres voies médiatiques. Pour conclure, nous soulignerons de nouveau l'importance des commentaires sur les œuvres d'art qui ne doivent pas faire l'impasse sur leurs références.

**Mots-clés:** Jean-Baptiste Debret, Aquarelles, Brésil du XIX e siècle.

## INTRODUÇÃO

A arte começa onde termina a tarefa. Ela não é labor cansado, perfeição morna; ela é sugestão, ela é magia.

(Henri Focillon).

Quando criança gostava de passar as tardes de outrora folheando as revistas antigas que eram de minha mãe, lembro-me de uma que em relação às outras era maior no tamanho e me chamava mais atenção. Tratava-se de uma “Revista Manchete”<sup>1</sup> da década de 1960, que trazia em seu interior inúmeras pinturas, com significativo colorido e de uma vivacidade de tons que encantavam os meus olhos. A matéria que trazia consigo o título “O Rio de Debret”, oito páginas repletas de gravuras referentes ao Brasil Imperial.

Na folha de rosto: a imagem de D. Pedro I vestido em verde e amarelo anunciava os novos tempos do país, era a Nação que despontava. Nas páginas seguintes eram os escravos que recebiam um maior destaque: escravos nas ruas carregando e vendendo coisas, sendo castigados em praça pública, trabalhando no engenho, na casa-grande e acompanhando os seus senhores por toda a parte.

A população predominante no Rio de Janeiro (capital do país durante o século XIX) era constituída por escravos<sup>2</sup>, segundo Rodrigo Naves em *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, “de um total de 79321 pessoas, 45,6% trabalhavam como escravos no Rio de Janeiro”<sup>3</sup>.

As festividades e seu colorido ganhavam destaque nas páginas centrais da referida revista: O “Carnaval - Dia d’ entrudo”, a “Marimba – Passeio de domingo de Páscoa” e a “Queima de Judas” mostravam que os escravos também possuíam seus ritos, representativos das datas comemorativas. Era de se surpreender como aquelas pessoas compelidas ao trabalho não deixaram de festejar e sonhar.

---

<sup>1</sup> COSTA, Flávio. O Rio de Debret. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, nº 667, p.81-95, 30 de jan, 1965.

<sup>2</sup> Já havia relatado o comerciante inglês John Luccock, que vivera no Brasil nos anos de 1808 a 1818, que todo o trabalho realizado principalmente no Rio de Janeiro, era feito por escravos. Os brancos que aqui viviam se sentiam distintos demais para trabalhar em público.

<sup>3</sup> NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira** – São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 75.

Cores, formas, paisagens, tipos humanos me chamavam a atenção naquelas páginas. Mas afinal, quem era esse “Debret”? Nada era explicitado, apenas na última página surgia um autorretrato dele na pensão onde fora alojado logo que chegou ao Brasil no início do século XIX.

Aquela curiosidade de menina seria esclarecida nos primeiros anos do curso da graduação de História quando pesquisei sobre a vida deste artista; levei este projeto comigo para a pós-graduação e cá estou eu, prestes a dissertar sobre uma figura que me entusiasma desde criança: Jean-Baptiste Debret. A Revista Manchete está guardada até hoje e o carinho pelas obras de Debret também.

Nesta direção, o objeto de estudo da presente pesquisa irá se centrar na produção do artista devotada às festas de rua, e em específico, à aquarela que trata dos festejos carnavalescos, realizada na cidade do Rio de Janeiro.

Ao se tratar da História da Arte, tomaremos a História Cultural como o referencial teórico para guiar nossas pesquisas. Foi nas décadas de 1960/1970, onde a terceira geração dos Annales, mais conhecida como “Nova História”, possibilitou ao historiador o manejo de novas fontes para a sua pesquisa como, por exemplo, a possibilidade de trabalhar com fontes não textuais, como as fontes orais, fontes iconográficas, entre outras. O despertar para novas metodologias e para o diálogo entre a História e outras disciplinas fez crescer o leque de interlocutores: sociólogos, antropólogos, filósofos, geógrafos entre outros profissionais.

Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Michel Foucault foram os autores que contribuíram para a ampliação do estudo da cultura e para estreitar diálogos com outras áreas de conhecimento. Novos temas de pesquisa foram aparecendo a partir deste contexto, a história das sensibilidades, dos costumes, das sociabilidades. Podemos citar o estudo da cultura popular no contexto de François Rabelais, de Bakhtin<sup>4</sup>; a história da loucura e da sexualidade de Foucault<sup>5</sup>; as pesquisas investigativas sobre a feitiçaria e a inquisição por Carlo Ginzburg<sup>6</sup>; a

---

<sup>4</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo- Brasília: Edunb- Hucitec, 1996.

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

<sup>6</sup> GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo – Companhia das Letras, 1989.

pesquisa atribuída ao poder dos símbolos, de Bourdieu<sup>7</sup> e os estudos sobre a civilidade de Elias<sup>8</sup>.

Na França um dos expoentes mais conhecidos desta Nova História é Roger Chartier, o autor escreve em sua obra *A história ou a leitura do tempo*<sup>9</sup>, que o conceito de “representação”, veio para designar, praticamente por si mesmo, a Nova História Cultural<sup>10</sup>.

Conduzir a história da cultura escrita dando-lhe como pedra fundamental a história das representações é, pois, vincular o poder dos escritos ao das imagens que permitem lê-los, escutá-los ou vê-los, com as categorias mentais, socialmente diferenciadas, que são as matrizes das classificações e dos julgamentos (CHARTIER, 2009, p. 52).

O historiador inglês Peter Burke em *O que é história cultural?*<sup>11</sup>, explica que ela já era praticada na Alemanha há mais de duzentos anos e antes disso, haviam histórias separadas da pintura, da filosofia, da literatura. Burke divide a história da História Cultural em quatro partes: a Clássica, entre 1800 e 1950; a História Social da Arte, que começou na década de 1930; a descoberta da História da Cultura Popular, que começou na década de 1960 e a Nova História Cultural, a partir de 1980.

A História da Arte sofreu mudanças ao longo do tempo, quando no século XVIII Johann Joachim Winckelmann instituiu os fundamentos para os estudos neste campo e tornou-se o primeiro a estabelecer as distinções entre as artes gregas e romanas e a aplicar categorias distintivas de estilo para as artes. Durante o século XVIII, a distinção entre arte grega e arte romana seria categórica para a valorização do Neoclassicismo.

[...] o neoclassicismo, que surgia atrelado à Revolução Francesa, consistia num resgate da tradição artística consagrada na Grécia

---

<sup>7</sup> BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz, Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2009.

<sup>8</sup> ELIAS, Norbert. **O Processo civilizador**. Tradução Ruy Jungmann; revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

<sup>9</sup> CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

<sup>10</sup> CHARTIER, op. cit, p. 49.

<sup>11</sup> BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

antiga. [...] A preocupação em modelar os músculos e tendões do corpo, evocar exemplos heroicos da Antiguidade e, mesmo assim, garantir a simplicidade da obra, eliminando todos os detalhes desnecessários, era o ideal de tais artistas. Desse modo, “a pintura deixara de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Em vez disso, convertera-se numa disciplina, como a filosofia, a ser ensinada em academias” (SCHWARCZ, 2008, p. 57) <sup>12</sup>.

Antes a história da arte era vista como algo à parte e não propriamente um objeto ou um tema vinculado a História e só se tornou disciplina acadêmica no ano de 1844 na Universidade de Berlim. De acordo com Burke<sup>13</sup>, a fase da “História Cultural Clássica” preocupava-se com as conexões entre as diferentes artes, segundo os filósofos este interesse da época voltado à leitura de pinturas, poemas, etc, era chamado de *Zeitgeist*. Os historiadores culturais do período, Johan Huizinga e Jacob Burckhardt, ambos amantes das artes, publicaram suas obras sobre a Grécia Antiga e o Renascimento italiano, descrevendo a arte, a filosofia, a literatura e a política. Posteriormente, os sociólogos Max Weber e Norbert Elias na geração seguinte contribuíram com a História Cultural, através de suas obras *A ética protestante e o espírito do Capitalismo* (1904) e *O Processo Civilizador* (1939), as quais apresentavam explicações culturais para as mudanças nas diferentes áreas científicas.

Aby Warburg, grande apreciador de Burckhardt, integrava um grupo de estudiosos que mais tarde viria a ser o Instituto Warburg, participavam desse grupo Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Edgar Wind e Ernst Cassirer. Warburg escreveu ensaios sobre perspectivas particulares do Renascimento italiano, interessado na tradição clássica, abordou novos aspectos, como por exemplo, a maneira de pintores e poetas representarem o vento soprando no cabelo das moças. Para Burke<sup>14</sup>, a ideia de esquema cultural se concretizou na obra de Ernst Gombrich (um dos responsáveis pela biografia de Warburg). Gombrich descreveu a ascensão do naturalismo na arte da Grécia Antiga e alcançou uma significativa divulgação de suas pesquisas na obra *História da Arte* publicada na década de 1950.

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> BURKE, op. cit, p. 17.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 22.

Em meio a mudanças e a grande diáspora de artistas, escritores, cientistas e acadêmicos na década de 1930, os pesquisadores norte-americanos e britânicos aprofundaram o significado conceitual em relação à sociedade e a cultura. Entre 1930 e 1940 grupos restritos de intelectuais marxistas britânicos atuaram nas academias escrevendo sobre essa temática. Na década de 1960 a aproximação da história com a antropologia deu resultado a uma ideia de cultura do povo, a qual estimulou os historiadores a estudarem manifestações da cultura popular incluindo danças, rituais, canções e contos populares.

No mesmo período, utilizando-se de um pseudônimo<sup>15</sup> Eric Hobsbawm escreveu sobre a história social do jazz<sup>16</sup>, abordando o gênero musical como uma forma de protesto político e seu público; no ano de 1961, Raymond Williams discutia a história social do teatro em sua obra *A Longa Revolução*. Edward Palmer Thompson em 1963 escreveu sobre a formação da classe operária inglesa, analisando suas questões políticas, econômicas, sociais e também culturais.

Esses autores inspiraram novas pesquisas voltadas ao estudo da cultura difundidas em décadas posteriores reforçando o aspecto de que um mesmo acontecimento poderia ser visto através de várias perspectivas. Nos finais dos anos de 1970, a expressão “Nova História Cultural” torna-se usual, de acordo com Peter Burke<sup>17</sup>:

A palavra “nova” serve para distinguir a NHC – como a *nouvelle histoire* francesa da década de 1970, com a qual tem muito em comum – das formas mais antigas já discutidas anteriormente. A palavra “cultural” distingue-a da história intelectual, sugerindo uma ênfase em mentalidades, suposições e sentimentos e não em ideias ou sistemas de pensamento. [...] A irmã mais velha, a história intelectual, é mais séria e precisa, enquanto a caçula é mais vaga, contudo mais imaginativa (BURKE, 2008, p. 69).

No início do século XX, os teóricos Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956) discordaram dos conteúdos expostos nas universidades francesas que enfatizavam uma história ligada a fatos políticos e militares. Bloch e Febvre

---

<sup>15</sup> Sob o pseudônimo de Francis Newton, inspirado no trompetista Frankie Newton, Eric Hobsbawm escreve *História Social do Jazz*, para manter separada sua obra de historiador da de jornalista de jazz. Uma nova edição é publicada já com o seu nome em 1989.

<sup>16</sup> HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

<sup>17</sup> BURKE, op. cit, p. 69.

propuseram uma análise histórica que problematizasse o social e também dialogasse com as demais ciências (a Antropologia, a Sociologia, a Geografia), rompendo assim, com uma longa tradição dos estudos pautados na análise política e econômica.

A ampliação das fontes e dos métodos foi uma das maiores contribuições da Nova História para os pesquisadores. Se antes somente documentos escritos, autênticos e registrados em cartórios eram válidos para a pesquisa, hoje podem ser utilizados documentos orais, obras de arte (como pinturas, esculturas), filmes, cartas, fotografias, jornais, revistas, artefatos de escavações arqueológicas, indumentárias, entre outras fontes.

Em seu ensaio, *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, Carlo Ginzburg<sup>18</sup> reforça a possibilidade de uma análise histórica e social da arte; a possibilidade de trabalhar com uma documentação histórica e análise pictórica, segundo o “método morelliano” consistia em examinar as particularidades mais despercebidas em uma obra de arte, como, por exemplo, as unhas, os lóbulos das orelhas. Já Castel Nuovo<sup>19</sup> aproxima o método indiciário de Morelli ao que era atribuído a Sherlock Holmes e compara o conhecedor de arte ao detetive, pois ambos descobrem os autores dos crimes utilizando métodos investigativos. Este paradigma se consolidou nas ciências humanas no final do século XIX, baseando-se na semiótica.

A arte, quando tomada como fonte documental na pesquisa histórica, segundo Sandra C. A. Pelegrini deve partir da observância da “intencionalidade” da obra e da sua “comunicabilidade”, “verificadas a partir da percepção das mensagens que a norteiam e da capacidade da linguagem utilizada para explicitar e difundir as ideias que a fundamentam, adquirem repercussão em função da sua comunicabilidade e da receptividade social que adquirem”.

Outros dois elementos relevantes a serem examinados, sob a ótica da autora, dizem respeito à “intertextualidade” e da “contextualidade”:

[...] a primeira nos permite realizar sondagens acerca das conexões entre artistas e obras, sobre as linguagens, os motivos e as técnicas

---

<sup>18</sup> GINZBURG, *Ibidem*.

<sup>19</sup> GINZBURG, *Ibidem*, p. 145.

adotadas; a segunda nos consente, sobretudo, ponderar a respeito das temáticas abordadas pelo artista plástico tanto em um contexto social mais amplo, quanto naquele mais restrito, vivenciado pelo próprio pintor ou escultor<sup>20</sup>.

A observância da “materialidade” e da “receptividade” da obra constitui indícios indispensáveis de análise, pois a composição em si, os materiais artísticos e as técnicas empregadas são “reveladoras de parâmetros” e “escolhas estéticas”. A aceitação ou não das obras no contexto de sua produção podem apontar “inter-relações de espaço e tempo”, a percepção do público a que se destinava ou atingia, entre outros aspectos. Portanto,

a interpretação de uma obra não pode negligenciar que uma leitura atenta implica a percepção detalhada dos seus elementos formais, compositivos e de gênero, entre os quais destacamos, no mínimo, seis aspectos, quais sejam: o tema; a técnica; as formas de representações de espaço e luz; o simbolismo expresso nos elementos figurativos ou abstratos; o estilo a que se vincula ou se aproxima, sem deixar de evidenciar a necessidade de tecermos uma interpretação pessoal relacionada a cada uma das produções estudadas<sup>21</sup>.

Por essa via, a presente pesquisa está estruturada nos seguintes capítulos: “A Estética Neoclássica e Debret: novos suportes e técnicas”; “A representação do Dia d’ Entrudo na aquarela de Jean-Baptiste Debret” e “A banalização das imagens debretianas”.

No primeiro capítulo “A Estética Neoclássica e Debret: novos suportes e técnicas”, nós pretendemos elucidar sobre as técnicas de pintura e linguagens utilizadas nas obras de Jean-Baptiste Debret. As diferentes técnicas, dimensões e materiais utilizados tanto em sua vivência na Europa, como aqui no Brasil são de imensa importância para o entendimento de todo o conjunto da obra debretiana. Os imensos quadros a óleo de gênero pintura histórica, realizados na Europa, os óleos

---

<sup>20</sup> PELEGRINI, Sandra C. A. A arte pública e a materialização das memórias históricas na cidade de Maringá. **Revista Esboços**. Florianópolis - SC: UFSC - Programas de Pós-graduação em História, n. 19, p. 217-242, 2008; e da mesma autora “A arte e o patrimônio latino-americano no ensino e na pesquisa histórica”, artigo publicado nos **Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Campinas - SP: ANPLHAC, 2006, p.5.

<sup>21</sup> Os principais argumentos de Pelegrini confrontam as proposições de Robert Cumming às de Ernst Gombrich, “Para entender a Arte” e em Ernst Gombrich, “A História da Arte”.

mais modestos confeccionados aqui no Brasil, as aquarelas, as aguadas e esboços utilizando lápis e tinta ou lápis e aquarela, assim como as gravuras – litogravuras/litografias em cores, decalques, são técnicas a serem argumentadas neste capítulo.

Os avanços das ciências e das técnicas tiveram fortes influências no desenvolvimento artístico e na História da Arte. Para Menezes<sup>22</sup> este fato é inegável:

A descoberta da tinta a óleo é exemplar na sua época. Permitiu à pintura não só um detalhamento infinitamente superior ao que era conseguido com a têmpera (fundamental para que a perspectiva pudesse se colocar como sustentáculo da ilusão), como também propiciou a ela os meios necessários para a emancipação de seu suporte estático – a parede -, decisivo para a mutação do objeto-quadro em mercadoria. (MENEZES, 1997, p. 45).

As aquarelas (técnica de pintura na qual os pigmentos são dissolvidos em água) executadas por Debret e as aguadas (técnica que envolve a mistura da água a diferentes temperaturas, possibilitando o uso de uma ampla gama de cores) possuem sempre um tamanho semelhante (c.17 x 23 cm), a aquarela facilitava a agilidade de seu traço, exigindo assim, muito domínio e técnica, pois a mesma não permite retoques; serviram de base para as gravuras - litogravuras em cores (mais uma técnica utilizada por Debret) que o pintor reúne e publica em formato de álbum entre 1834-1839 em “*Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*”.

Para Rodrigo Naves<sup>23</sup>, Debret encontrava na aquarela uma técnica mais apropriada ao seu objeto:

[...] a aquarela e a litografia se prestavam a uma execução incomparavelmente mais rápida do que a pintura a óleo. E a agilidade do traço, a liberdade no toque favoreciam uma impressão de vivacidade decisiva na aparência geral dos desenhos e gravuras de Debret (NAVES, 2011, p.81).

O material utilizado para a elaboração da técnica também é de suma importância: tela, papel, papel colado sobre tela, são aparatos utilizados por Debret. Dentre as mais de 1700 imagens que compunham o conjunto de obras de Jean-

---

<sup>22</sup> MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

<sup>23</sup> NAVES, Ibidem, p. 81.

Baptiste Debret, podemos incluir óleos e a associação da aguada e lápis, nanquim, bico-de-pena, tinta e aquarelas monocromáticas. Sua obra ficou reconhecida no Brasil principalmente pelas aquarelas sobre papel, de acordo com um levantamento concluído no ano de 2007<sup>24</sup>, por um comitê formado por especialistas estrangeiros e brasileiros mediante a constatação de mais de oitocentas aquarelas (identificadas como obras autógrafas) e seu reconhecimento no Brasil se deu durante quinze anos de permanência nos trópicos. Debret foi pintor da corte Joanina e não se afastou da perspectiva de implantar o ensino acadêmico das artes neste novo reino. Suas obras retrataram os principais eventos da Corte, como também registraram nestes quinze anos aspectos da flora, da fauna, de algumas tribos indígenas e do cotidiano dos escravos. Em meio a tipos humanos, paisagens, costumes e indumentárias, festas e celebrações, o artista registrou e comentou elementos essenciais não só para a história da arte brasileira, que se prestaram como referências históricas do Brasil oitocentista. No conjunto, esses trabalhos foram realizados durante uma vivência do artista diretamente marcada pelos acontecimentos do império Napoleônico que atingiu o mundo europeu como no início do século XIX. Como pintor da corte de Napoleão seu estilo obedeceu à escola Neoclássica regida pelo mestre David, artista de grande prestígio na corte bonapartista. A queda do imperador em 1814, bem como o exílio do mentor David na Bélgica afetou os projetos dos membros que compunham a corte Napoleônica, que levou Debret a participar de um grupo de artistas (“Missão Artística Francesa”<sup>25</sup>) liderados por Joachim Lebreton a se dirigir para o Brasil em 1816. Diante de contradições cruciais, a arte neoclássica no Brasil era elaborada num diálogo com os trópicos, onde tudo causava impacto: o sol que iluminava a paisagem, o verde chamativo da vegetação, os tons azuis do céu, a mestiçagem da população e, sobretudo, a escravidão.

---

<sup>24</sup> BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 11.

<sup>25</sup> O termo “Missão Artística Francesa” é utilizado entre aspas, pois na época não havia uma ideia formada de “Missão”. Este termo foi cunhado quase cem anos depois por Afonso d’ Escragolle Taunay (descendente de Nicolas-Antoine Taunay, também integrante da “Missão”). Ver 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, p. 179.

Com base em Schwarcz, Guilherme Gomes defende em sua tese que a ideia de “Missão” vem da ideia de vocação de época, de um grupo coeso (ideia pensada de início do século XX para o XIX). Já nos ensaios de Mario Pedrosa, fica claro de que não havia um grupo coeso. Lebreton é influenciado por Humboldt a organizar um grupo, o qual não se comportou como grupo, ocorrendo desavenças entre Taunay e Debret e Taunay e Montigny.

No segundo capítulo: “A representação do Dia d’ Entrudo na aquarela de Jean-Baptiste Debret”, enfrentamos o objeto principal de nossa pesquisa, onde a exposição e a análise das aquarelas de Debret referentes ao Carnaval são especialmente analisadas. Utilizando a pintura como fonte histórica, tomamos como base os apontamentos de Roger Chartier<sup>26</sup> sobre o ofício do historiador e a necessidade que se apresenta a esse profissional de desenvolver um diálogo interdisciplinar com profissionais de outras áreas. A obra de Debret nos transmite detalhes atualmente valorizados pela História Cultural, como por exemplo: os modos de se portar à mesa, os modos de se vestir (incluindo as roupas, as indumentárias, os adereços, os objetos de trabalho, os valores sociais, os penteados de cabelos), as celebrações sagradas e profanas, etc.

A questão identitária, a religiosidade, assim como os elementos da cultura popular são discutidos neste capítulo com base nas obras de Mircea Eliade<sup>27</sup> e Stuart Hall<sup>28</sup>. Ao dialogarmos com as aquarelas de Debret, presentes em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* e encontradas na coleção de Castro Maya, no Museu da Chácara do Céu, localizado no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro, estamos nos remetendo à sua visão de mundo, às técnicas por ele utilizadas e aos temas abordados. Debret que trazia consigo uma bagagem cultural europeia, também assimila influências dos acontecimentos culturais, sociais e políticos decorrentes na sociedade brasileira. Para Schwarcz<sup>29</sup>, nem todos viajam, a viagem é um movimento que se desloca no tempo, no espaço e na posição social. Ninguém viaja sem a sua bagagem, sendo ela física, filosófica ou experimental.

Além da própria obra de Jean-Baptiste Debret e seus comentários, utilizamos interpretações atuais da historiografia brasileira, as quais nos oferecem meios de explorar a riqueza da produção iconográfica enquanto importante fonte para o conhecimento histórico, além de incorporar também conteúdos multidisciplinares, como: as obras da historiadora e antropóloga Lilia Moritz

---

<sup>26</sup> CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRS, 2002, p. 17-18.

<sup>27</sup> ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, 1956. Coleção Vida e Cultura.

<sup>28</sup> HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10 ed. Tradução Tomaz Tadeus da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

<sup>29</sup> *Visões do Brasil, século XIX – Artes Visuais / UNIVESP TV - Curso organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo- (USP), 2010: Natureza e escravidão na obra de Taunay (Lilia Moritz Schwarcz).*

Schwarcz, da historiadora e arquiteta Elaine Dias, do historiador e crítico de arte Rodrigo Naves. Este último elaborou um importante ensaio<sup>30</sup> sobre Debret, de grande repercussão nas publicações posteriores como também em teses de mestrado e doutorado sobre o tema. Naves aprofundou uma interpretação sobre a produção de Debret, que rompeu com as tradicionais análises que o igualavam aos taxonomistas das décadas iniciais do século XIX.

No terceiro capítulo: “A banalização das imagens debretianas”, discorreremos sobre a desatenção presente nos tempos atuais em relação às obras de Jean-Baptiste Debret. No seu retorno a Paris em 1831, Debret dedicou-se a reunir sua obra (resultado de quinze anos vividos nos trópicos) a publicar um livro em formato de álbum, composto por três tomos, sobre o título *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, lançado entre 1834-1839, coincidentemente no ano da chegada da fotografia no Brasil<sup>31</sup>.

Foi somente no início do século XX que pesquisadores e especialistas como Mário Barata, Mario Pedrosa, Lucia Olinto, Afonso Arinos de Mello Franco e Lygia Cunha recuperariam o renome de Debret.

É fundamental destacar que a aquisição de mais de quinhentas obras originais de Debret em Paris entre 1939-1940 e trazidas ao Brasil na mesma época pelo colecionador, bibliógrafo e empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), fundamentais para que o nome de Debret se tornasse familiar para os brasileiros. Com base na obra de Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago: *Debret e o Brasil – Obra Completa 1816-1831*<sup>32</sup> e na tese de doutoramento em sociologia de Anderson Ricardo Trevisan<sup>33</sup>: *Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)*, iremos mostrar a forma como as obras de Debret foram reproduzidas e utilizadas nos livros didáticos e na mídia.

---

<sup>30</sup> Rodrigo Naves publica em 1996 a primeira edição de *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, onde encontramos o capítulo *Debret, o neoclassicismo e a escravidão*.

<sup>31</sup> Segundo (TREVISAN, 2011, p. 257), a fotografia chegaria ao Brasil em 1839, mas seria a partir de 1860 que o uso de imagens fotográficas ganharia maior repercussão.

<sup>32</sup> BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. *Ibidem*, 2009.

<sup>33</sup> TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

Usadas como mera ilustração e publicadas em tamanho reduzido, as obras do artista aparecem com alteração de cores, às vezes até mesmo em preto e branco e na maioria das vezes não seguem acompanhadas de legendas, como também não mencionam o autor da obra. A era digital fez com que a reprodução dessas obras se multiplicasse, em uma simples busca pela internet, encontramos imagens com recortes e/ou faltando partes, como também confundidas com a de outros pintores da época como Johann Moritz Rugendas, Nicolas-Antoine Taunay, entre outros.

A obra de Debret que já fora utilizada como ilustração em um rótulo de tônico capilar de 1888, hoje em dia é encontrada também reproduzida em agendas, calendários, cartazes, azulejos, camisetas, capas de LP<sup>34</sup> e CD<sup>35</sup> e em decorações de carnaval. Utilizado até como tema de escolas de samba e história em quadrinho, mencionado em canções, hoje Debret é um dos pintores mais conhecidos do século XIX e tornou-se parte essencial da nossa História. De acordo com Trevisan:

Em 1981, a artista plástica Essila Paraíso realizaria uma exposição no Rio de Janeiro a partir de objetos cotidianos que utilizavam as imagens de Debret em sua composição, como banquetas, calendários, guardanapos, e outros objetos funcionais, sugerindo, a partir de sua transformação de bens de consumo, que Debret havia se tornado, ao mesmo tempo, um patrimônio nacional (TREVISAN, 2011, p. 270).

Neste capítulo, também reforçamos a importância das referências em uma obra de arte, composta pelos itens: autor, técnica utilizada pelo artista, às dimensões exatas da obra, assim como a localização da mesma e sua procedência.

Durante o nosso trajeto de pesquisa, além da própria obra de Jean-Baptiste Debret, nos deparamos com uma vasta bibliografia sobre o tema, desde obras mais antigas, como obras atuais publicadas em diferentes áreas do conhecimento, como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Arquitetura, as Artes, a Museologia, entre outras.

Ao valorizarmos suas técnicas e a utilização de suas obras na contemporaneidade, tratamos das festas e das cores do Brasil oitocentista, iluminadas pelo sol dos trópicos. Nas páginas seguintes, pretendemos recuperar

---

<sup>34</sup> LP (Long Play).

<sup>35</sup> CD (Compact disc).

parte da vida e obra de um artista nascido na França, mas que possuía alma brasileira, segundo ele mesmo.

## CAPÍTULO 1: A ESTÉTICA NEOCLÁSSICA E DEBRET: NOVOS SUPORTES E TÉCNICAS

Ao primeiro movimento de admiração sucedeu o desejo de fixar-lhe a lembrança. Tomando do lápis apontado na véspera pus-me a traçar com cuidado o panorama do lugar em que nos encontrávamos

(Jean-Baptiste Debret em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil).

Jean-Baptiste Debret em relação a outros artistas é “quase um objeto erudito”<sup>36</sup>, para compreender a sua obra, é preciso acompanhar minuciosamente toda a sua carreira. Entre Paris, Brasil e novamente Paris, diferentes influências atuaram para que o artista encontrasse a forma adequada nos limites das técnicas existentes expressando sua arte com vivacidade de traços e cores.

### 1.1. Debret e o Neoclassicismo

Mais do que uma corrente artística, o Neoclassicismo foi um movimento que germinou no berço da Europa do século XVIII. Inspirado nos ideais iluministas (que procurou impulsionar a razão)<sup>37</sup> seguiam princípios da Revolução Francesa (virtude, igualdade, atitude exemplar, didática) e defendiam não só a pátria, mas como também um ideal de pátria. Com uma temática edificante, tirada dos feitos de Esparta e da República Romana, o Neoclassicismo influenciava além das artes<sup>38</sup>, a arquitetura, os objetos, a vestimenta, os penteados (todos inspirados na antiguidade clássica). Em oposição aos excessos e a frivolidade dos estilos Barroco e Rococó, possuía contornos marcados na busca da beleza ideal e o indivíduo da razão. Esse revivalismo cultural e político da Grécia e sua democracia, e de Roma com sua república transmitiam valores cívicos e heroicos às obras Neoclássicas, funcionando

---

<sup>36</sup> NAVES. Ibidem, p. 38.

<sup>37</sup> O Iluminismo promoveu uma troca intelectual que culminou com a célebre *Encyclopédie*, despertando inúmeros teóricos, como Baruch Spinoza (1632-1677), John Locke (1632-1704), Isaac Newton (1643-1727), Denis Diderot (1713-1784), Voltaire (1694-1778), Montesquieu (1689-1755), entre outros.

<sup>38</sup> Segundo o historiador José Murilo de Carvalho, a arte neoclássica expressa o período revolucionário, “como um conjunto de valores sociais e políticos. Era a simplicidade, a nobreza, o espírito cívico, das antigas repúblicas; era a austeridade espartana, a dedicação até o sacrifício dos heróis romanos” (CARVALHO, 1990, p.11).

como arma ideológica do governo revolucionário francês em oposição ao Antigo Regime.

O pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825) foi o artista representante característico do Neoclassicismo e tornou-se o artista oficial da Revolução Francesa. Foi aluno de François Boucher (1703-1770)<sup>39</sup>, chegou à presidência do clube jacobino, quando presenciou a ascensão de Napoleão e a morte de Luís XVI e Maria Antonieta na guilhotina.

Vinte anos mais velho que Debret, Jacques Louis-David (1748-1825), o maior pintor francês da era napoleônica, nasceu em 30 de agosto em Paris. Era filho de Louis-Maurice David – um rico dono de um ferro-velho, que perde a vida num duelo em 1757 – e de Marie-Geneviève Buron, de uma família de mestres de obras. Órfão de pai aos nove anos, David foi criado pelos tios François Buron (1731-1818) e Jacques-François Desmaisons (c. 1720-89), ambos arquitetos, respectivamente irmão e cunhado de sua mãe. É este Desmaisons que seria mais tarde sogro de Debret (BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa, 2009, p.20).

Portanto, Jean-Baptiste Debret não era primo de David e sim apenas havia se casado com sua prima Elisabeth-Sophie Desmaisons. Por volta de 1783, Debret passa a frequentar o ateliê de David, onde atua como aprendiz e assiste às aulas de pintura do mestre, as quais seguiam como referências para seus discípulos, grandes nomes como Bernard de Montfaucon (1655-1741) e Nicolas Poussin (1594-1665). O mestre convida Debret a acompanhá-lo em sua segunda estadia na Academia de França em Roma, cidade considerada naquela época a Meca dos artistas e da intelectualidade europeia; oportunidade de importância vital para Debret consolidar a sua formação neoclássica e o aprendizado da pintura histórica.

Neste momento, com o quadro *O Juramento dos Horácios*<sup>40</sup>, a arte de David transmite a ideologia da nova ordem em ascensão, a relação do indivíduo com a pátria, que por sua vez o torna um cidadão, membro de uma nação. Realizada,

---

<sup>39</sup> Tio-avô de Jean-Baptiste Debret, seguidor do Rococó e célebre decorador, François Boucher evocava em suas telas idílicas e triviais cenas mitológicas e da Antiguidade Clássica.

<sup>40</sup> O quadro era resultado da reação do pintor à Comédie Française, que em 1782 encenara o Horácio de Corneille. (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, p. 88).

Jacques-Louis David, **Le Serment des Horaces**, 1784, oil on canvas, H: 3,30 m.; L: 4,25 m. Musée du Louvre, Paris.

contando inclusive com a participação de Debret (a grande tela necessitou de uma autorização especial para participar do *Salon* da Academia, pois o seu tamanho era desproporcional para a época<sup>41</sup>) e exposta em Paris no ano de 1785, é considerada a obra mais importante de David.

A tela *O Juramento dos Horácios* expressa uma cena<sup>42</sup> que se passa em Roma no alvorecer da República, onde os três filhos (Horácios) fazem um juramento em defesa da pátria diante de seu pai. As colunas dóricas e os arcos semicirculares, os traços marcantes e simétricos, as linhas geométricas e o espaço cívico, revelam a perfeição do Neoclássico. As cores puras utilizadas em óleo sobre tela realçam a luz da manhã, onde o velho Horácio levanta três espadas e direciona seu olhar para seus punhos firmes que ao mesmo tempo encontra com o olhar dos filhos. À direita do quadro, David retrata uma viúva com duas crianças, as mulheres frágeis sentiam o pesar do juramento a pátria, que colocava em risco a própria vida dos Horácios e os vincula ao Estado.

Rafael Bladé, em *La estética de la Revolución*<sup>43</sup>, reitera a presença dos valores sociais e políticos ao considerar *O Juramento dos Horácios* uma exaltação à virtude cívica e uma justificação dos sacrifícios a serem enfrentados a favor da pátria, segundo ele, próximos à mesma linha seguida por Rousseau em sua obra *O Contrato Social*.<sup>44</sup> Para Bladé, David “se convirtió prácticamente en el artista oficial de la República, incluso ostento um escaño de diputado y voto a favor de la ejecución de Luis XVI, El patrono de *El juramento de los Horacios*”.

Outras obras de David seguiram temas que envolviam histórias gregas e romanas: *Belisário*, 1781; *Sócrates tomando cicuta*, 1787; *Os lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789; *O juramento do jogo da péla*, 1791; *Intervenção das mulheres sabinas*, 1799; mas nenhuma ficou tão famosa quanto *O*

---

<sup>41</sup> Ver BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa, 2009, p. 21.

<sup>42</sup> Ver STAROBINSKI, Jean. **1789: Os Emblemas da Razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.68-84.

<sup>43</sup> BLADÉ, Rafael. La Estética de la Revolución – El Regalo del “Ciudadano” David. **Revista Historia Y Vida**, Barcelona, nº480, páginas 99-102, março de 2008.

<sup>44</sup> ROUSSEAU, Jean- Jacques. **Do Contrato Social**, São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1973.

*juramento dos Horácios*, esta foi considerada a obra mais importante do século, segundo o historiador e crítico de arte alemão Walter F. Friedlaender<sup>45</sup>.

Diante dessas influências, pensadores e artistas buscavam inspirações nos conceitos clássicos, presentes nos documentos, na história, na literatura, nas peças de arte, na arquitetura... As pinturas de Nicolas Poussin, a necessidade do estudo do corpo humano para a busca da beleza perfeita, o teatro de Corneille e a filosofia de Descartes tiveram um papel muito importante nesta corrente racionalista Neoclássica. Para Jean Starobinski em *1789: Os Emblemas da Razão*<sup>46</sup>, o modelo exemplar de razão e virtude estava sempre presente nas demais artes:

Na criação teatral assim como na pintura, a Revolução quis que a imaginação fosse controlada e guiada pela razão, e a razão encontrava seu apoio em formas que redescobria para aquém das deformações, dos enlanguescimentos, das dispersões, dos adelgaçamentos, das paródias prodigalizadas pelo espírito do rococó. Com toda consciência, queria-se viver uma segunda Renascença, melhor esclarecida pela história. O artista, o pintor especialmente, deve saber pensar: David não cessa de repeti-lo, como Füssli, como Goethe. E pensar não é apenas compor, é propor ao espectador ações exemplares, e é ainda duplicar a exemplaridade do tema por uma execução sujeita ao estilo de um modelo exemplar [...] (STAROBINSKI, 1988, P. 83-84).

Portanto, o artista deveria usar sua arte para difundir tais valores. David a destinava para um papel particularmente importante na produção de símbolos para o novo regime<sup>47</sup>; conforme as novas orientações para os artistas e as novas premissas sobre a natureza e o papel da arte, as artes não deveriam apenas encantar os olhos, mas, sobretudo penetrar suas almas, emergindo amor às virtudes cívicas, ao heroísmo e devoção a sua pátria. Sob a ótica de José Murilo de Carvalho<sup>48</sup>, Jacques-Louis David foi um dos primeiros artistas a perceber a importância da utilização dos símbolos na elaboração de um novo arcabouço de valores políticos e sociais.

---

<sup>45</sup> FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 33.

<sup>46</sup> STAROBINSKI, Jean. **1789: Os Emblemas da Razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>47</sup> Ver SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. 2006. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2006.

<sup>48</sup> CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Na visão de Jean Starobinski:

Em um David, como vimos, o temperamento pictórico, o sentido da presença humana, tão manifestos em seus admiráveis retratos, entram em composição com o desígnio discursivo, cívico e moralizador. Apesar daquilo que soa falso em algumas de suas grandes telas históricas, apesar da retórica e da encenação melodramática em que se compraz, em seus melhores momentos ele foi, quase a despeito de si mesmo, um pintor do sagrado, do horror, capaz de conferir ao visível sua mais intensa presença no próprio instante em que o submetia à dominação de um implacável absoluto. O Marat assassinado, “pietà jacobina”, enuncia magnificamente a solidão fúnebre, para transmutá-la em comunhão segundo o imperativo universal do Terror e da Virtude (STAROBINSKI, 1988, p. 83-84).

Formado nesses padrões neoclássicos, Jean-Baptiste Debret manteve-se próximo ao seleto grupo de artistas, que exaltaram em suas telas o período revolucionário francês e posteriormente as campanhas militares das conquistas do Império de Napoleão. Debret dirige por quinze anos o ateliê do “primo”, onde encontra oportunidades de formação acadêmica e de experiências, movimentadas pela produção de obras encomendadas. O Neoclássico exerce um papel muito importante na formação de Jean-Baptiste Debret; sua vivência iluminista (com maior expressão na França) era voltada para os princípios da razão, onde a burguesia lança-se contra a nobreza e a figura do clero.

Quando o artista embarca para os trópicos e instala-se na capital do reino português, o Rio de Janeiro começa a retratar ocasiões e os tipos humanos diferentes daqueles da realidade europeia.

Durante esses quinze anos de vivência no Brasil, Debret irá representar os rituais da corte, os símbolos da nova nação, o cotidiano dos escravos e a participação deles nas festas laicas (festas desvinculadas a educação religiosa), a exemplo do Entrudo e da Queima do Judas. Nelas podemos destacar a intensa participação dos negros: na primeira festa estes saem às ruas com seus limões de cheiro, jatos d’água e marimbas e, na segunda, a figura do Judas é representada por um boneco de palha de cor branca onde, na perspectiva do artista, seus algozes são negros.

Durante sua estadia na Europa, é notável a ascendência de Jacques-Louis David sobre o jovem pintor, foi identificada por Naves<sup>49</sup> especialmente na obra desse artista *Regulus voltando a Cartago*, 1791. A Antiguidade Clássica e o passado medieval ofereciam modelos de *virtù* para o cenário<sup>50</sup>, ou seja, vinculado à expressão política de um momento histórico, que se originou ligado à nação e ao Estado. A arte Neoclássica apresentava-se por meio de figuras mitológicas gregas e romanas (presentes nas artes, na literatura e na história). Para Naves, a influência de David sobre Debret fica clara logo nas primeiras telas:

Alguns anos antes, em 1785, para atender a uma encomenda do rei, dois temas haviam sido propostos a David: a vingança de Coriolano e, justamente, o retorno de Regulus a Cartago. David não chegou a realizar nenhum dos quadros, mas ao menos um desenho testemunha seu envolvimento com o episódio de Regulus, além de evidenciar que Debret no mínimo tomou o trabalho do mestre como base, pois a figura da filha de Regulus implorando a seus pés para que não parta é praticamente idêntica em ambos os trabalhos, bem como a esposa que desfalece mais à direita (NAVES, 2011, p. 51).

Com a obra *Regulus voltando a Cartago*, Debret ganharia o segundo prêmio de pintura em Roma. A cena mostra o momento de partida de Marcus Atilius Regulus, cônsul (267 e 256 a. C.)<sup>51</sup> e comandante romano durante a primeira Guerra Púnica. Rodeado pela esposa, filhos e amigos, o general romano está disposto a sacrificar sua vida em defesa da pátria. A filha ajoelha-se aos pés do pai implorando para que ele não os deixe; a esposa que desmaia ao lado e as mãos estendidas dos companheiros revelam à tristeza e a comoção da partida de Regulus a cidade de Cartago.

O desenho de David que exerceu influência na tela de Debret, também tem como tema Regulus retornando a Cartago (ver Figura 1). Em *Regulus e sua filha* (c. 1786), vemos a jovem aos pés do pai, segurando em seus braços num gesto de

---

<sup>49</sup> NAVES. Ibidem, p. 51.

<sup>50</sup> Ver (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, p. 86).

<sup>51</sup> Após uma vitória sobre os cartagineses – quando liderava sozinho as forças de Roma, republicana, diga-se de passagem -, Regulus é derrotado e feito prisioneiro. Pouco depois, Cartago sofre nova derrota em Palermo (então Panormus), e em 250 a.C. envia Regulus a Roma, com a incumbência de obter a paz, fazendo-o jurar que retornaria a Cartago se as negociações falhassem. Em Roma, Regulus convence os romanos a rejeitar os termos dos cartagineses e a continuar a guerra. Retorna então voluntariamente a Cartago, onde o matam, provavelmente sob tortura (NAVES, 2011, p. 52).

compaixão para que este permaneça em Roma. Para Naves<sup>52</sup>, no desenho de David, o pai repele com ira as súplicas da filha; já na tela de Debret, Regulus parece compreender o desespero dos que o amam, essa compreensão o engrandece, tornando sua decisão de partir mais grandiosa.



**Figura 1: J.B.DEBRET, *Regulus voltando a Cartago*, 1791, óleo sobre tela, 108 x 143 cm. Museu Fabre, Montpellier<sup>53</sup>**

Debret permaneceu fiel ao estilo Neoclássico, que no decorrer do processo revolucionário separou-se paulatinamente dos mitos gregos e romanos, para representar os fatos marcantes da atualidade francesa. Como exemplo, podemos citar as obras de David: *A morte de Marat*, 1793 e *Maria Antonieta a caminho da*

---

<sup>52</sup> Naves. *Ibidem*, p. 54.

<sup>53</sup> Fonte: NAVES, 2011, p. 51. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013. Não encontramos uma imagem colorida desta tela para reproduzir aqui, de acordo com Rodrigo Naves: Embora ainda pertença ao Museu Fabre, de Montpellier, o *Regulus voltando a Cartago* não se encontra naquela instituição. Segundo A. –P. de Mirimonde (1965; p.211), “em 1927, M. Barthe, parlamentar influente, organizou uma expedição à reserva técnica do Museu Fabre com vistas a decorar a prefeitura de Montblanc – o que explica que Regulus, definitivamente, não tenha partido para Cartago, e sim para uma comuna vinícola”. Desnecessário dizer que conheço a tela apenas por reprodução [...] (NAVES, 2011, p. 53).

*guilhotina*, 1793; são obras típicas da queda do Antigo Regime (período que David conquistou importante ascensão entre os jacobinos).

Com a virada política, vários amigos de David foram mortos e ele acabou preso no Hotel de Fermes, em 2 de agosto de 1794. A deposição de Robespierre e o começo do Diretório, período dominado pela alta burguesia francesa, levariam David a ser, por pouco tempo, apartado da política; tudo antes de se transformar no pintor oficial de Napoleão. A arte encontrava-se, definitivamente, a serviço do Estado, de qualquer Estado (SCHWARCZ, 2008, p. 104).

David é apresentado a Napoleão em dezembro de 1797 e adere ao bonapartismo, momento em que o ciclo revolucionário chega ao fim. No período do império napoleônico, destacam-se na pintura neoclássica cenas inspiradas nas campanhas militares do expansionismo francês na Europa. Arte e política amalgamaram-se na expressão da ideologia do Estado Imperialista, enaltecendo batalhas com a figura de Napoleão no centro das telas.

De maneira crescente, Napoleão simboliza para os neoclássicos a concepção de heroísmo que eles tanto buscavam e sua figura nas cenas de batalhas foi reproduzida em série, nas encomendas realizadas por pintores e arquitetos. Ao lado do pintor David e dos arquitetos Charles Percier (1764-1838) e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853), Debret torna-se pintor do imperador compondo várias telas em sua homenagem e atuando na decoração dos cerimoniais. Entre suas telas desse momento pode-se citar: *Napoleão presta homenagem à coragem infeliz*, 1805; *Napoleão I condecora, em Tilsitt, um soldado do exército russo com a cruz da Legião de Honra*, 1808; *Napoleão I discursa para tropas bávaras e würtemburguesas em Abensberg*, 1810 e *Primeira distribuição das condecorações da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos pelo imperador*, 1812<sup>54</sup>.

A primeira tela em que Debret retrata Napoleão Bonaparte foi concluída em 1805 e intitulada *Napoleão presta homenagem à coragem infeliz*. De acordo com Rodrigo Naves, esta foi a melhor tela de Debret dentre seus quadros napoleônicos:

Durante a campanha da Itália, o imperador vê passar um comboio de soldados austríacos feridos. Comovido, ele levanta o chapéu e

---

<sup>54</sup> Todas as obras são óleo sobre tela e estão localizadas no Musée du Château de Versailles, em Versalhes, França. Ver NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

exclama: “Honra à coragem infeliz!”. A grandeza do gesto, ainda que sem nada das consequências trágicas da decisão de Regulus, guarda muito da magnanimidade romana. O reconhecimento da bravura do inimigo pressupõe um critério de julgamento que vá além do confronto episódico e tome como medida um valor universal. Novamente, a ética conduz as apreciações. [...] O grupo liderado por Napoleão, pelo marechal Bessières e o general Lemarrois mantém um contato apenas de contiguidade com a coluna de soldados austríacos, Mais nada os une. Separadas por uma luz esquemática que glorifica o corso e ensombrece seus adversários, as duas alas parecem surpreendidas pelo gesto de Napoleão, único vínculo a pôr em contato conjuntos em tudo estranhos um ao outro (NAVES, 2011, p. 59-60).

Essas produções encomendadas pelo estado deviam evidenciar o poder e a grandiosidade de seus governantes, por isso suas dimensões em geral eram vultosas. Tais pinturas históricas eram confeccionadas em óleo sobre tela, frequentemente remetiam a cenas sublimes. No entanto, este estilo seria atropelado pela história: a derrocada na batalha de Waterloo obrigou Napoleão ao exílio em 1815; segundo Schwarcz<sup>55</sup> este foi o período do “Terror branco”, onde bonapartistas e ex-bonapartistas começam a ser perseguidos. Cansados da guerra, deixados a mercê da própria sorte e sem as encomendas; a volta dos Bourbons e o exílio do mestre David na Bélgica também contribuíram para que Jean-Baptiste Debret e mais quarenta artistas integrassem a “Missão Artística Francesa”.

O intuito da “Missão” era estabelecer no novo reino Português, localizado nas Américas, uma Academia de Ciências, Artes e Ofícios e propagar o ensino acadêmico no país. Recebidos por D. João VI, os artistas retratam a corte e se encantam com os trópicos. Os retratos da família real, de D. João VI, Carlota Joaquina, Princesa Leopoldina, não possuíam as mesmas dimensões de uma pintura Neoclássica; a tinta era de má qualidade e de difícil acesso no Rio de Janeiro. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz<sup>56</sup>, a tinta era um artigo que se escasseava no país, faltavam-se cores, entre outras coisas. Nos trópicos, tudo

---

<sup>55</sup> Visões do Brasil, século XIX – Artes Visuais / UNIVESP TV - Curso organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo- (USP), 2010: Natureza e escravidão na obra de Taunay (Lilia Moritz Schwarcz).

<sup>56</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay.** Oxford, UK: Centre for Brazilian Studies/ University of Oxford, 2004. Disponível em: <http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Schwarcz49.pdf>. Acesso em 26 de abril de 2012.

causava impacto: o sol que iluminava a paisagem era muito ofuscante, o verde chamativo da vegetação, os tons azuis do céu...

Ninguém compreendia o colorido das “vistas da América”: os tons rubros incandescentes, os verdes e azuis ofuscantes, os amarelos ferozes tão distantes das escalas cromáticas dos holandeses (SCHWARCZ, 2004, p. 49).

Foi neste momento que Jean-Baptiste Debret começa a utilizar a aquarela em suas obras, técnica de pintura que utiliza a água como solvente. O pigmento misturado à água em diferentes temperaturas possibilita a emergência de ampla gama de cores e distintos tons. Suas aquarelas teriam quase sempre as dimensões de 17 cm x 23 cm, o tamanho e a técnica de pintura escolhida pelo pintor facilitavam a agilidade de seu traço, mas em contrapartida exigiam a precisão do desenho porque essa técnica não permite retoques.

Para Siqueira<sup>57</sup>, a aquarela era considerada um meio artístico menor, hierarquicamente inferior à pintura a óleo, porém, é através dela que Jean-Baptiste Debret consegue realizar uma interpretação crítica da realidade nos trópicos. Mais do que isso, segundo Naves<sup>58</sup>, foi pintando aquarelas que Debret pôde alcançar o que almejava.

Menezes<sup>59</sup> salienta que a Academia Francesa sempre exerceu o controle constante do que deveria ser considerado na pintura. Para o sociólogo, é impossível omitir as influências do desenvolvimento técnico e científico na história da arte. A descoberta da tinta a óleo é exemplar na sua época.

Ralph Mayer em seu livro *Manual do artista de técnicas e materiais* discursa sobre os diversos métodos do ofício dos artistas e as técnicas de pintura utilizadas por eles. Assim como o tempo muda, as condições globais também mudam e causam algumas alterações nos materiais artísticos<sup>60</sup>, por exemplo, os pintores do

---

<sup>57</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. Árvores altas demais: As aquarelas do francês Jean-Baptiste Debret transformaram a exuberante natureza tropical brasileira em paisagem artística. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, nº 10, julho de 2006.

<sup>58</sup> Naves. *Ibidem*.

<sup>59</sup> MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

<sup>60</sup> Para seguirmos qualquer das receitas ou instruções dos tempos antigos, até mesmo os métodos do século XIX, é importante lembrar que a qualidade, as características e a nomenclatura de muitas

passado não contavam com a tecnologia e a indústria contemporânea com a série de pigmentos orgânicos sintéticos de nossos dias, por isso, alguns materiais são agora difíceis de encontrar sendo então, substituídos.

O desenvolvimento da arte em geral teve curso ao longo de canais distintos nos diversos países, mas foi sempre regido pela cultura, pelo tipo de civilização e pela disponibilidade das matérias-primas, cuja escolha ou seleção era fortemente influenciada pelas condições climáticas e usos quais se destinavam os trabalhos de arte (MAYER, 1999, p.18).

A tinta era feita a partir da mistura de pigmentos (cores em pó) com um líquido que auxiliava como veículo, a moagem<sup>61</sup> do material com pressão forte era necessária para que se obtivesse um bom resultado de qualidade da tinta. Diferente, da tinta a óleo, as aquarelas secavam mais rápido, pela simples evaporação de seus solventes, logo, não passavam por mudanças químicas.

Ao contrário da aquarela, a tinta óleo permanecia plástica durante o período necessário para o seu manuseio, permitindo assim, os retoques após a pintura; além disso, podia ser aplicada em telas de peso leve. O óleo de linhaça<sup>62</sup>, extraído da semente do linho, era empregado nessa mistura.

## 1.2. Pigmentos, cores e resinas

A discussão sobre as técnicas de pintura é relevante, pois são poucas as obras que se aprofundam nestas temáticas para os leitores que tratam de arte. A área de história pouco se adentra a estas discussões, portanto pretendemos expor aqui um pouco sobre as técnicas utilizadas por Jean-Baptiste Debret, partindo do pressuposto de que para interpretar as obras do artista, é preciso compreender as

---

das matérias-primas passaram por mudanças. Também devemos estar familiarizados com os objetivos artísticos e pictoriais do período para o qual os métodos foram desenvolvidos. (MAYER, 1999, p.23).

<sup>61</sup> Este procedimento é representado no filme *Moça com Brinco de Pérola* (Girl with a Pearl Earring), direção de Peter Webber, 2003.

<sup>62</sup> O óleo de linhaça já era conhecido e utilizado para decoração e proteção desde os primórdios da história europeia, porém como um produto rude, mucilaginoso, diferente do material de alta qualidade que hoje conhecemos como óleo de linhaça cru; entretanto, diluentes como a essência de terebintina eram praticamente desconhecidos. Os processos para a purificação do óleo de linhaça no sentido moderno começaram a ser publicados por volta do ano 1400 (MAYER, 1999, p.22).

possibilidades e os limites de suas técnicas. Dentre as técnicas utilizadas pelo artista francês, podemos destacar: óleo sobre tela, aquarelas e aguadas, litogravura/litografia.

### 1.3. Aquarelas e aguadas

Segundo Mayer, existem muitos métodos, escolas e técnicas de pintura de aquarelas<sup>63</sup>. O termo *aquarelle* denomina em especial este tipo de pintura que diferencia todos os componentes líquidos opacos de água, como a caseína, o guache, entre outros. As aquarelas já eram utilizadas pelos povos egípcios e passaram a ser utilizadas como *medium*<sup>64</sup> para trabalhos de arte no início do século XIX, na Inglaterra. A técnica da aquarela permite que as mesmas sejam reumedecidas ou moídas na água.

[...] o método tradicional inglês consiste em sobrepor finas aguadas de cores delicadamente misturadas, uma sobre as outras, até que os efeitos de profundidade cor desejados sejam alcançados. A composição é frequentemente baseada em um desenho a lápis cuidadosamente executado. [...] Segundo o método clássico, ao se aplicarem várias aguadas amplas de cor suave, umas sobre as outras, se obtém um efeito aéreo luminoso; este procedimento algumas vezes é bastante útil na pintura de céus em quadros que são por outro lado, pinturas de um modo mais direto e arrojado; a combinação dos dois métodos dará solidez a objetos em contraste com a qualidade etérea do céu. [...] (MAYER, 1999, p. 366-367).

Para formar uma tinta, o pigmento deve ser moído ou misturado<sup>65</sup> em um veículo líquido (permanecendo suspenso ou disperso neste) até adquirir uma textura extremamente fina numa solução aquosa de goma. Combinados na proporção adequada: pigmento e aglutinante<sup>66</sup>, os quais permitem que diversas manipulações

---

<sup>63</sup> Muitos livros foram escritos sobre esta técnica, e cada um geralmente contribui com detalhes adicionais de procedimento ou manipulação [...] (MAYER, 1999, p. 367).

<sup>64</sup> *Medium*. (1) Componente líquido de uma tinta na qual o pigmento está suspenso, ou um líquido com o qual uma tinta pode ser diluída sem decréscimo de suas propriedades adesivas, de aglutinação ou de formação de película. (V. Veículo). (2) Forma de expressão empregada por um artista: gravação, pintura, escultura, etc. (3) Verdadeiro instrumento ou material utilizado por um artista: tinta a óleo, cinzel, agulha, etc. No uso geral, a forma plural correta de (1) é “médiuns”, e a de (2) e (3), “média” (MAYER, 1999, p. 708-709).

<sup>65</sup> A maior dificuldade da formulação é alcançar o equilíbrio entre solubilidade e qualidades de trabalho, e a principal dificuldade da produção está na moagem fina do pigmento; em geral, a fabricação artesanal (caseira) de aquarela não é recomendada. [...] (MAYER, 1999, p. 363).

<sup>66</sup> [...] cada pigmento exige uma proporção especial adequada de aglutinante (MAYER, 1999, p. 363).

sejam realizadas, desta forma, as tintas de aquarelas podem ser diluídas com água para assim, fixarem-se perfeitamente sobre o papel a tal ponto que se alguém lavar a cor ou esfregar o papel perceberá o quão tenaz este se agarra as últimas mostras de cor, diferentemente das outras técnicas de pintura. Conforme Mayer, essas substâncias coloridas são nomeadas de tinturas ou corantes.

Os vários métodos de pintura – óleo, aquarela, etc.- diferem uns dos outros quanto ao material com o qual a cor é aplicada e aderida ao fundo; os pigmentos utilizados são os mesmos em todos os métodos, exceto no fato de que um pigmento apropriado para um propósito nem sempre atende as exigências de um outro (MAYER, 1999, p.33-34).

Portanto, a técnica da pintura em aquarela é baseada no sistema de pigmentação transparente ou velaturas (ato de cobrir uma pintura com uma ligeira mão de tinta, de forma que transpareça a tinta que está por baixo); utiliza-se o branco brilhante do papel para tons brancos e pálidos, e os pigmentos que não são transparentes, são aplicados em consistência diluída para que seus efeitos tornem-se brilhantes quanto aos transparentes. Ralph Mayer alerta para que não se umedeça os pincéis com a boca no trabalho com a aquarela e ressalta que as cores fracas com baixa potência tintorial são mais utilizadas nesta técnica do que em óleos.

No passado, novas descobertas em pigmentos feitos artificialmente eram introduzidas de várias maneiras. Às vezes permitia-se que uma cor valiosa permanecesse na obscuridade ou como uma curiosidade de laboratório por muitos anos até que as circunstâncias causassem ou permitissem sua introdução na paleta. [...] Quando as cores orgânicas surgiram durante a segunda metade do século dezenove, pintores e outros interessados na permanência de pigmentos invejaram o brilho e variedade dessas cores, porém entenderam que poucas podiam ser utilizadas para propósitos que exigissem qualquer grau de permanência (MAYER, 1999, p. 154 -155).

A utilização de tintas aquosas sobre papel obteve um crescimento com o passar dos anos e hoje, de acordo com Mayer, é aceita como um importante *medium* de arte. Até o século XVIII esta técnica não era contemplada como um método artístico, devido a sua simplicidade e valor comparativamente baixo, só fora reconhecida posteriormente pela escola inglesa.

[...] A produção de uma pintura de aquarela bem-sucedida, entretanto, exige um grau considerável de habilidade técnica e uma bem desenvolvida técnica artística. Em virtude da portabilidade dos materiais necessários, a aquarela é bem adaptada para os propósitos de croquis (MAYER, 1999, p. 359).

Com base nas orientações de Mayer, o melhor papel para aquarelas é confeccionado cuidadosamente com tiras de linho e/ou algodão (de preferência sem polpa de madeira), as tiras são aferventadas, retalhadas e batidas para separar as fibras, tornando-se polpas delicadas que serão passadas por uma tela em camadas finas e assim secadas e prensadas. Neste procedimento não é utilizado nenhum tipo de produto químico, pois estes podem reagir com os pigmentos da tinta.

O papel revela-se sob o microscópio como uma massa de fibras emaranhadas ou entrelaçadas. A feitura de um desenho a lápis, creiom ou pastel depende da ação abrasiva destas fibras, as quais, à medida que o material é aplicado sobre a superfície, o gastam e seguram suas partículas em seus interstícios. [...] A espessura é um dos requisitos mais importantes para o bom papel de aquarela; o papel de peso muito leve empena ou enrugam e é insatisfatório para alguns usos. [...] As qualidades mais pesadas não precisam ser esticadas; podem ser presas por grampos a uma prancha fina de desenho (MAYER, 1999, p.360-362).

Os papéis antigos, confeccionados à mão não se adequam a dimensões exatas, no caso das aquarelas de Jean-Baptiste Debret, as medidas apresentariam com certa frequência as seguintes proporções de 17 cm x 23 cm (como já citadas de início). A qualidade do papel e sua textura contribuem muito para o resultado final da pintura, exercendo uma função muito importante, pois o modo de como o pigmento se deposita nas fibras do papel produz um efeito vibrante e uma profundidade que são características marcantes desta presente técnica.

[...] Os trabalhos feitos em papel com uma boa textura natural podem ser distinguidos por um simples olhar e a distância; o uso de papéis inferiores e baratos dificulta a tarefa do pintor, não só nas manipulações, como também na criação de efeitos superiores e profissionais [...] (MAYER, 1999, p.362).

As cores moídas manualmente tendem a ser mais granuladas do que as moídas em moinhos de rolos de alta potência. As receitas das fórmulas para a fabricação artesanal de aquarela variam de acordo com as proporções e condições:

utiliza-se goma-arábica como adesivo e aglutinante (segundo Mayer, o excesso deste ingrediente provoca uma superfície endurecida ou brilhante); a glicerina (facilita o manejo do pincel e evita a secagem e o endurecimento demasiado da tinta); o xarope (atua como plastificante e corrobora para a maciez tanto na moagem, como na pintura); o aromatizante (uma pequena quantidade de óleo de cravo adicionado ao aglutinante contribui para a conservação da pintura, proporcionando um perfume agradável e evitando o aparecimento de bolor).

[...] Com uma espátula, misture pigmentos (de intensidade máxima) com o veículo até uma consistência de pasta firme e macia. Use uma moleta pesada numa placa, moa completa e cuidadosamente até obter um grau mais fino. Adicione água destilada livremente durante a moagem sempre que for necessário para manter a fluidez, porém permitindo que seque até atingir a consistência de pasta antes de encher os frascos. É mais prático deixar as cores artesanais em forma de pastilhas, em pequenas cápsulas ou caixinhas, do que na forma mais fluida na qual são vendidas em tubos (MAYER, 1999, p. 364-365).

Ralph Mayer explica que as cores também podem ser moídas com uma solução de goma, o que torna a pasta mais líquida (esta mistura secará por evaporação e novamente será moída com glicerina<sup>67</sup>, produzindo assim, uma cor mais úmida). A água deve ser destilada, para que as partículas não interfiram na pintura. As cores de aquarelas eram vendidas em pastilhas secas e substituídas posteriormente pelos tubos e cápsulas de cores úmidas.

[...] Um pequeno número de pintores, entretanto, ainda prefere as pastilhas secas, pela sua pureza e limpeza. Elas são feitas com um médium composto de goma-do-senegal concentrada, um pouco de *oxgall*<sup>68</sup>, e, às vezes, açúcar. O açúcar nas cores de aquarela age como um plastificante e permite que a cor seja pincelada com maior facilidade; como a glicerina, também aumenta a solubilidade da tinta seca; o uso excessivo pode desequilibrar a fórmula, fazendo que a pintura se levante ao se pintar por cima ou ao manipulá-la depois de aplicada (MAYER, 1999, p. 365-366).

---

<sup>67</sup> De acordo com Mayer, acredita-se que a glicerina seja um substituto moderno para o mel nas cores úmidas, os resultados práticos parecem exigir a utilização de ambos (MAYER, 1999, p. 365).

<sup>68</sup> O autor explica o significado de *oxgall* no glossário de seu livro: *Oxgall*. Produto feito a partir da bÍlis bovina (fel de boi) e usado principalmente como agente de umectação em superfÍcies de pintura a Óleo; também É muito usado como dispersante na aquarela, permitindo aguadas suaves. Atualmente já existem produtos sintéticos que o substituem plenamente (MAYER, 1999, p.709).

O processo de secagem desta técnica não envolve nenhuma reação química que modifique sua natureza, ocorre apenas pela evaporação da água (solvente). As tintas de aquarela podem ser reutilizadas novamente quando ficam endurecidas na paleta com apenas uma umedecida.

Mayer comenta sobre a técnica<sup>69</sup> em si utilizando como exemplo a pintura de um céu: o papel é rapidamente umedecido e uma aguada de tom constante passada sobre o céu; após secar, passa-se água esfregando o pincel e extraindo seu excesso com uma folha grande de papel mata-borrão<sup>70</sup> branco (o qual retira dois terços da cor). Outra camada de tinta é aplicada e o processo novamente repetido. Dependendo das aplicações e do efeito desejado pelo artista, três, quatro ou mais camadas de tinta podem ser aplicadas; no processo de secagem, as cores são eliminadas dos pontos que se sobressaem no papel, o que contribui para um efeito luminoso (para diminuir o efeito cintilante, uma camada avermelhada ou amarelada pode ser aplicada como primeiro tom sob o céu azul ou sob a maior parte da pintura).

Outra técnica de aquarela utilizada consiste em aplicar cores intensas sobre um papel completamente molhado, o que produz contornos suaves e difusos a obra:

[...] Mantém-se o papel molhado pondo-o inteiramente de molho por uma hora ou mais, e depois colocando-o numa prancha de desenho isolada com goma-laca ou numa folha de vidro laminado, à qual vai aderir enquanto permanecer úmido. Se desejar mantê-lo úmido por um longo tempo, pode-se montá-lo num pedaço de papelão grosso com uma cola forte; após ter secado, pode ser deixado por uma noite na água; a cola inchará e reterá a umidade por muitas horas (MAYER, 1999, p. 367-368).

Quando as pinturas são realizadas em folhas secas de papel, este mesmo é preso a uma prancheta ou fixo a uma tábua leve. Mayer destaca que quanto mais detalhadas forem as pinceladas, maiores devem ser os cuidados necessários para se alcançar uma superfície de trabalho lisa e plana, pois quanto mais fino o papel

---

<sup>69</sup> As variações e combinações de métodos são tão numerosas que raramente é possível caracterizar o trabalho de um artista como pertencendo inteiramente a uma escola, baseado na estrita adesão a um desses sistemas; portanto, a maioria dos pintores norte-americanos dividem estes métodos em dois grupos, classificando seus trabalhos como “método úmido” ou “método seco”, conforme trabalham no papel completamente úmido, ligeiramente úmido ou inteiramente seco (MAYER, 1999, p. 367-368).

<sup>70</sup> É um tipo de papel muito absorvente.

utilizado, maior o enrugamento da folha pelo inchaço das fibras, por isso se deve a utilização da prancheta.

[...] Se o papel não estiver suficientemente molhado, não esticará apropriadamente; se estiver molhado demais, a grande concentração na secagem provocará sua ruptura [...] À medida que o papel for secando com suas bordas presas, irá esticar de modo liso e firme. Uma vez terminada a pintura, recorta-se o papel para separá-lo da prancheta (MAYER, 1999, p. 368).

De acordo com o artista, designer e especialista em artes, Ian Sidaway<sup>71</sup>, dependendo do veículo, as cores são misturadas de duas maneiras: fisicamente (o que envolve a mistura de duas ou mais cores, resultando em uma terceira diferente) ou óticamente (que consiste em posicionar duas ou mais cores bem próximas, de modo a criar visualmente ilusões de ótica).

A aquarela é misturada fisicamente, combinando uma cor com outra, na superfície em que está sendo aplicada ou em uma paleta. No entanto, camadas finas de tinta também se misturam óticamente, quando sobrepostas, molhada sobre seca, no suporte escolhido (SIDAWAY, 2012, p. 28).

Utilizando a técnica de pintura em aquarela, Sidaway exemplifica o resultado da mistura de cores através de tabelas visuais com variadas gamas de cores como, por exemplo, aquarelas misturando: vermelhos, laranjas, amarelos, verdes, azuis, violetas, marrons, cinzas e pretos.

---

<sup>71</sup> SIDAWAY, Ian. **Mistura de Cores**. Tradução: Sabrina Gabricht de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012.

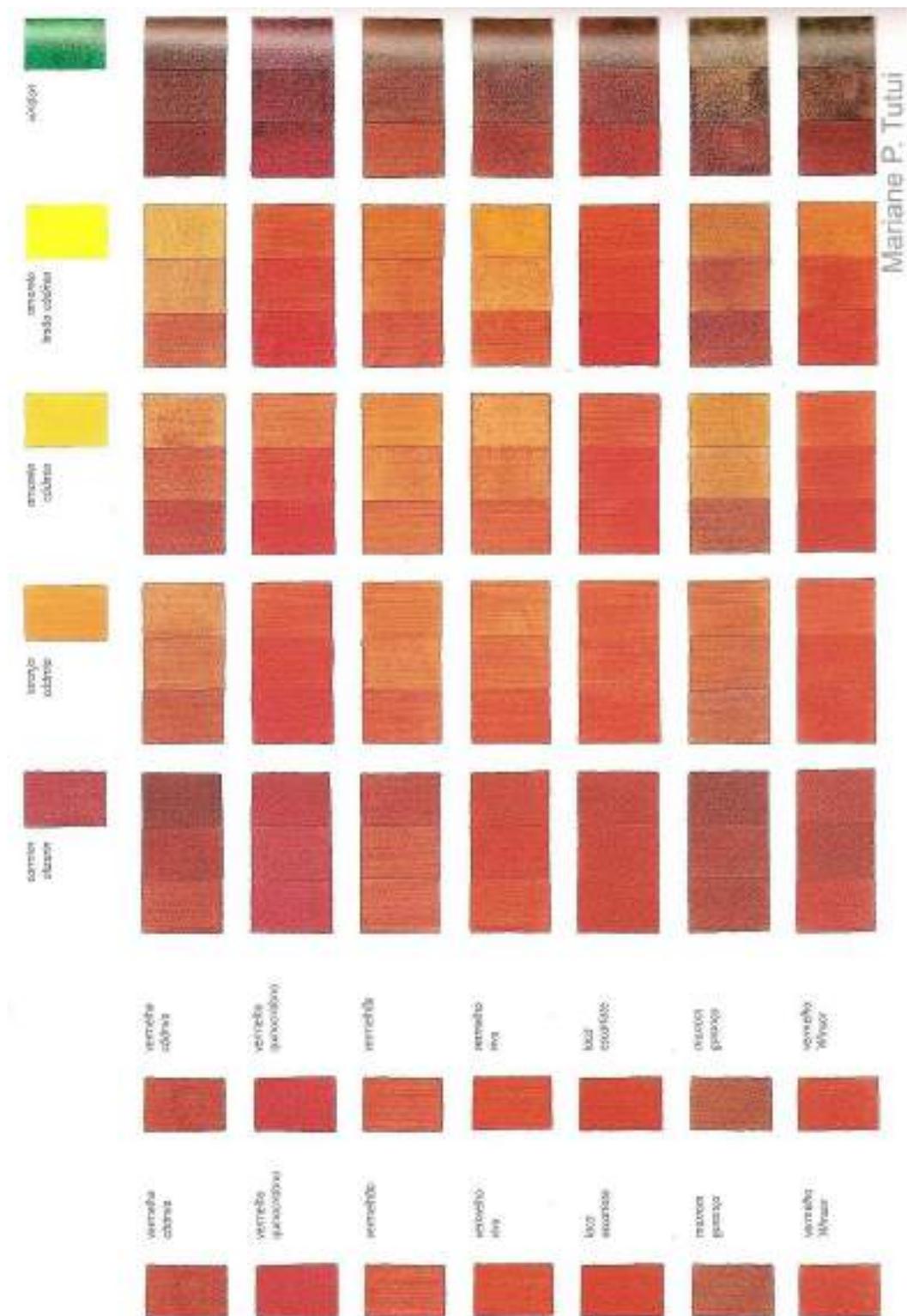


Figura 2: Aquarelas/misturando vermelhos<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 62. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

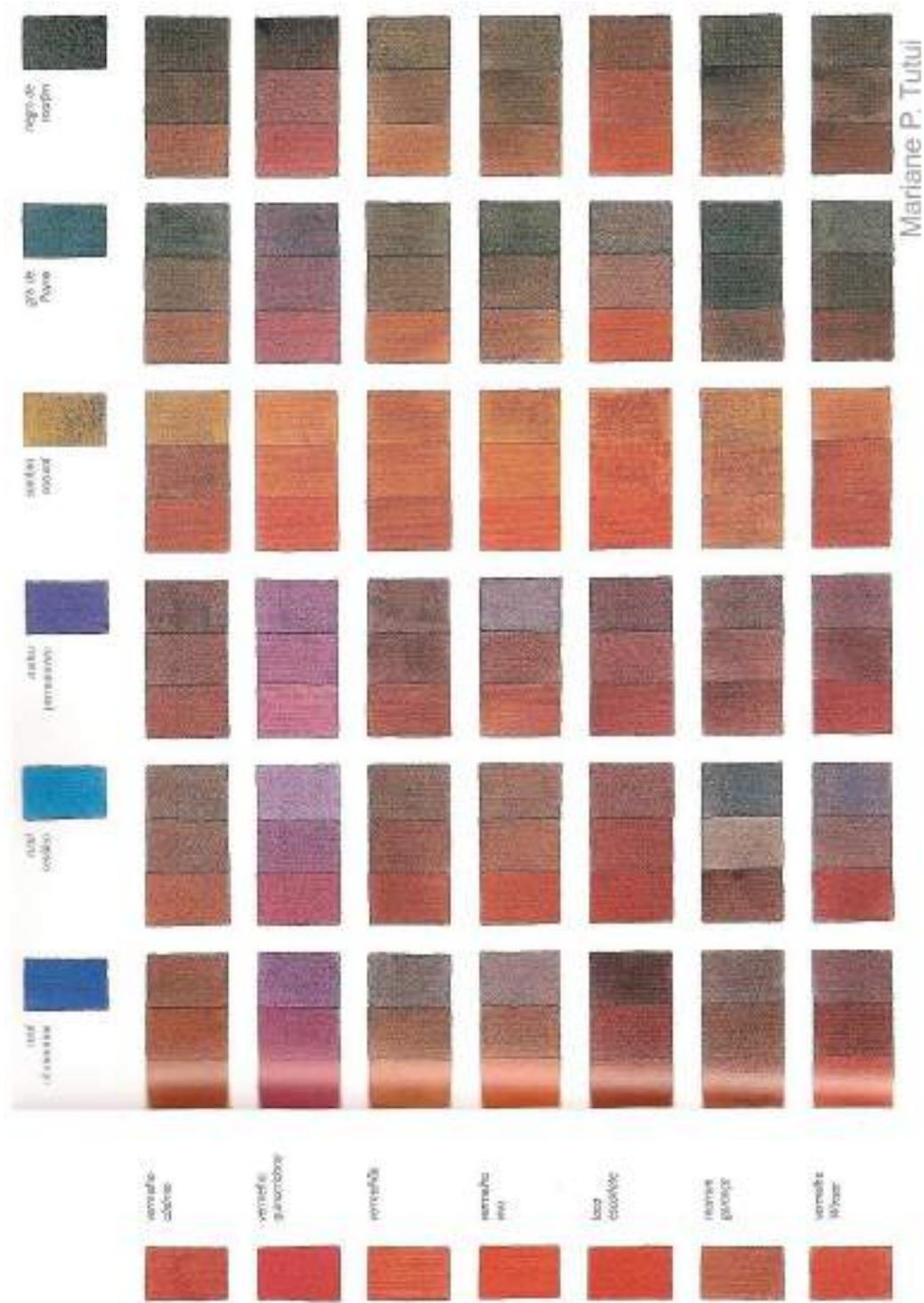


Figura 3: Aquarelas/misturando vermelhos<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 63. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

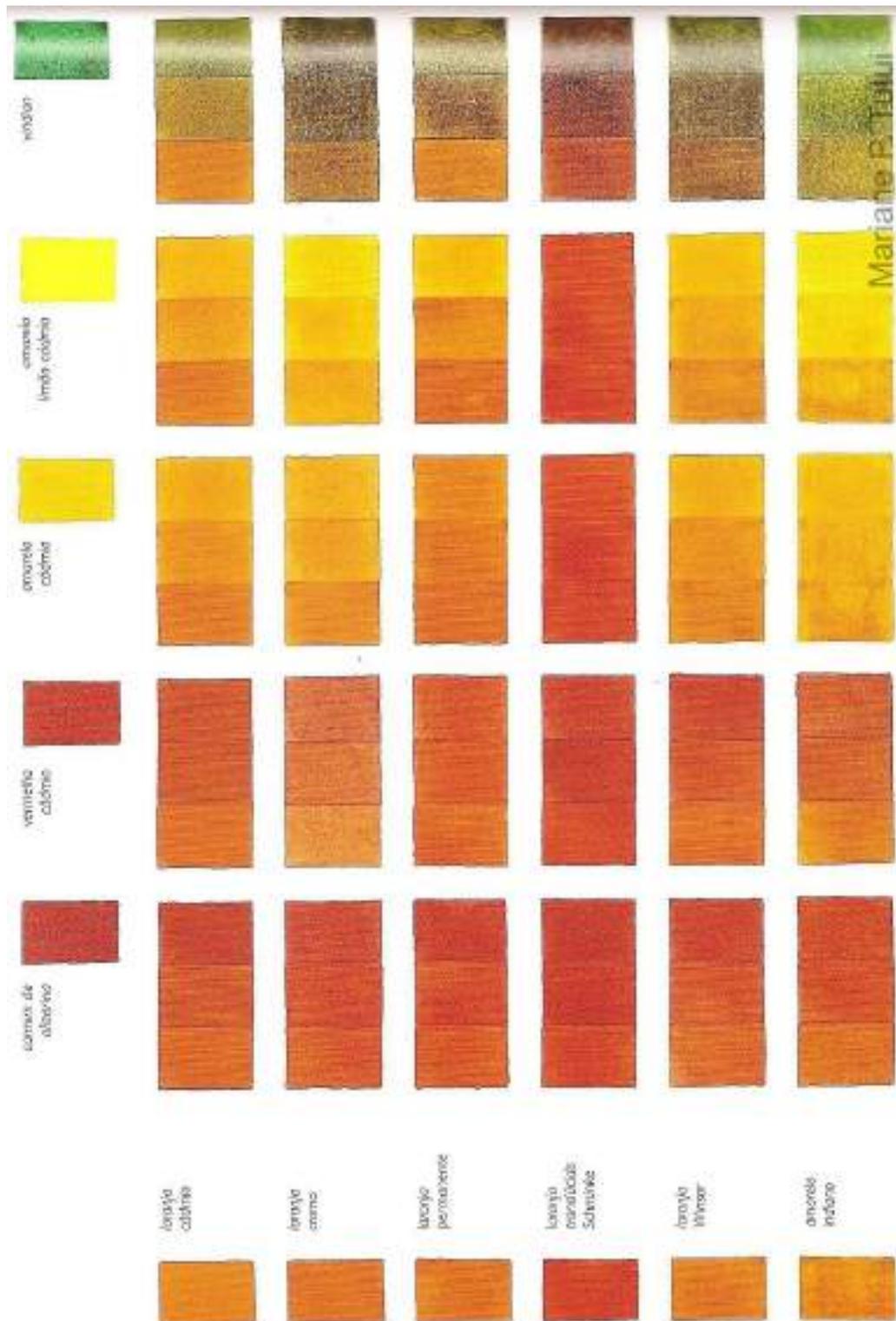


Figura 4: Aquarelas/misturando laranjas<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 64. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

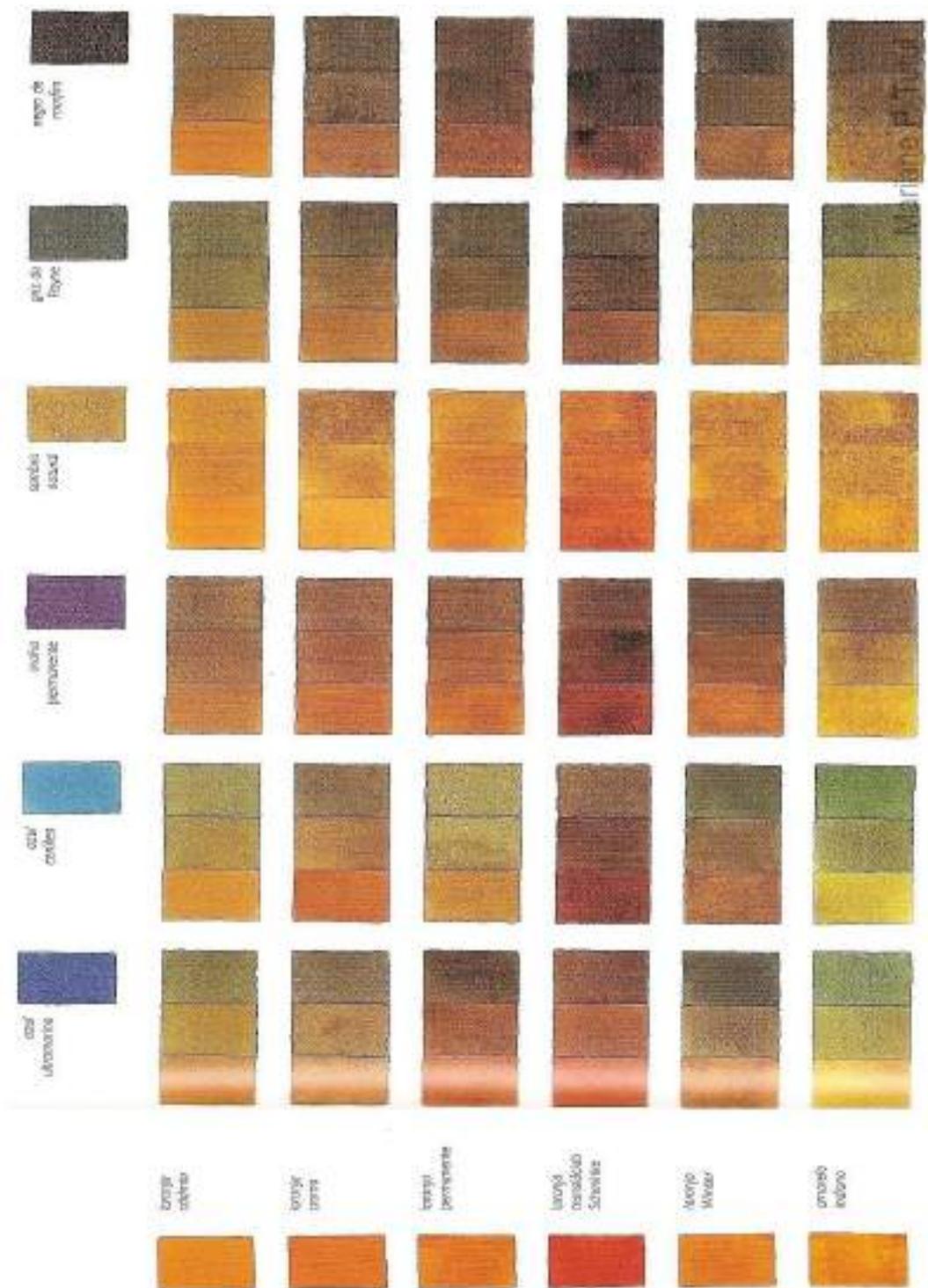


Figura 5: Aquarelas/misturando laranjas<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 65. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

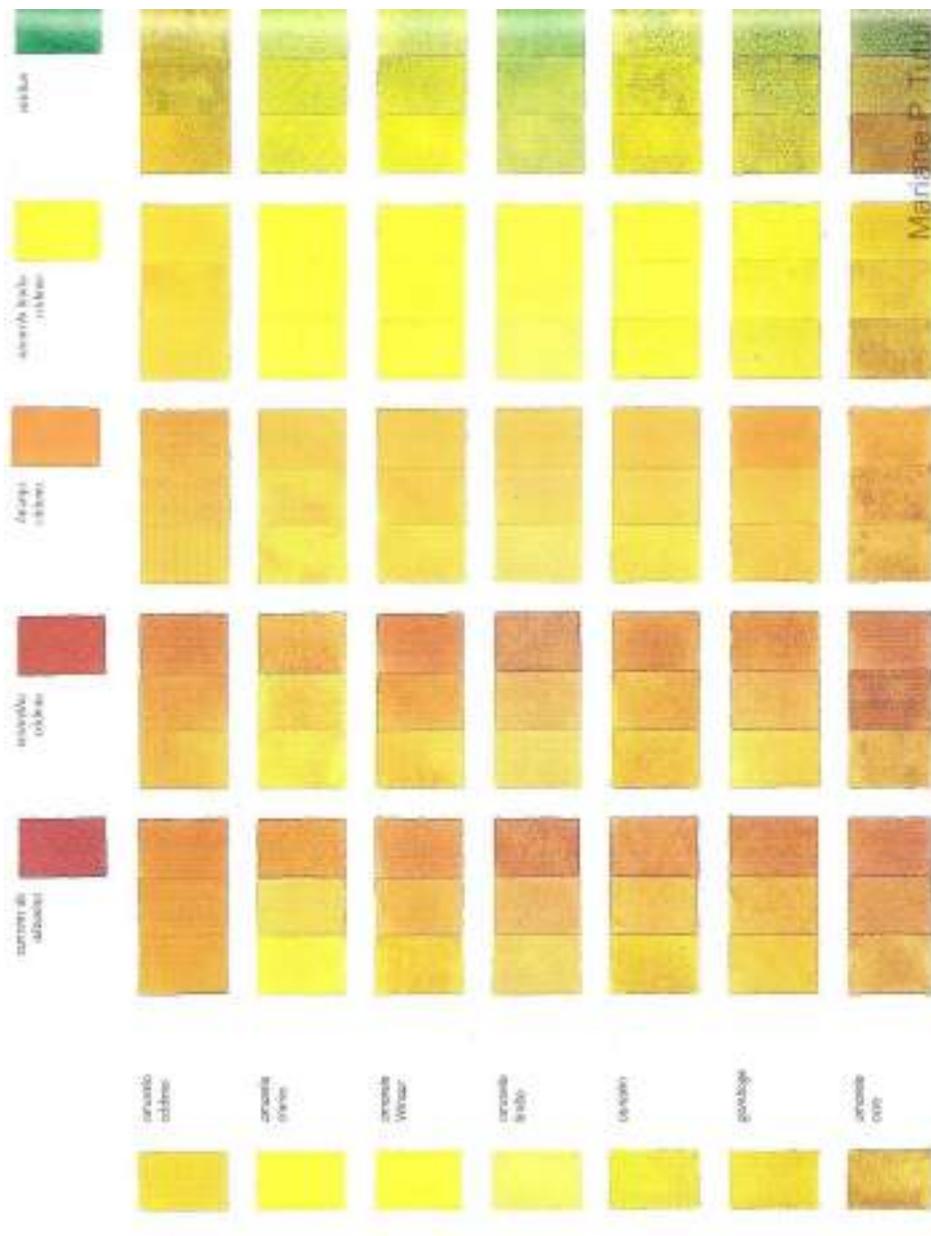


Figura 6: Aquarelas/misturando amarelos<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 66. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

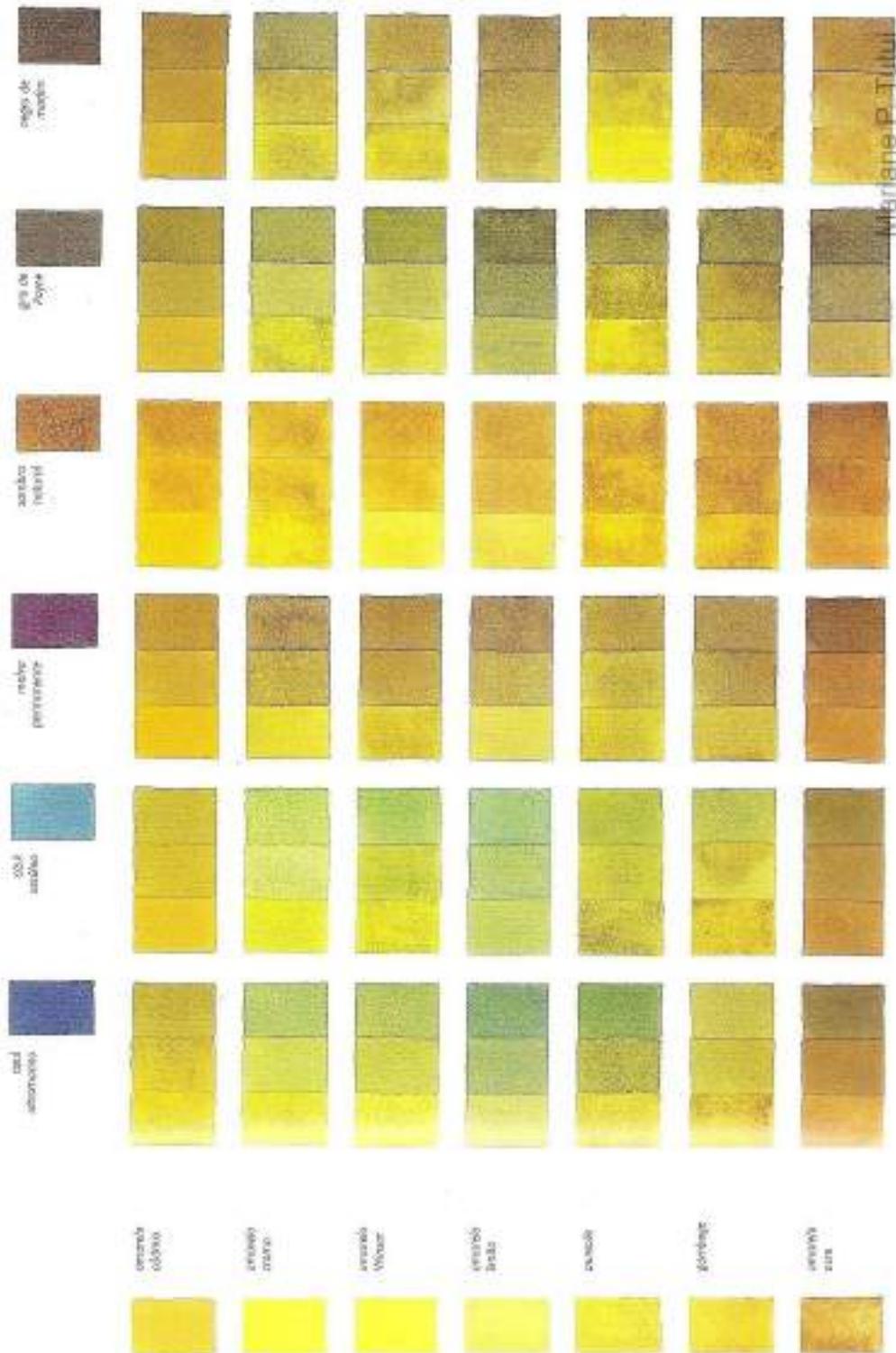


Figura 7: Aquarelas/misturando amarelos<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 67. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

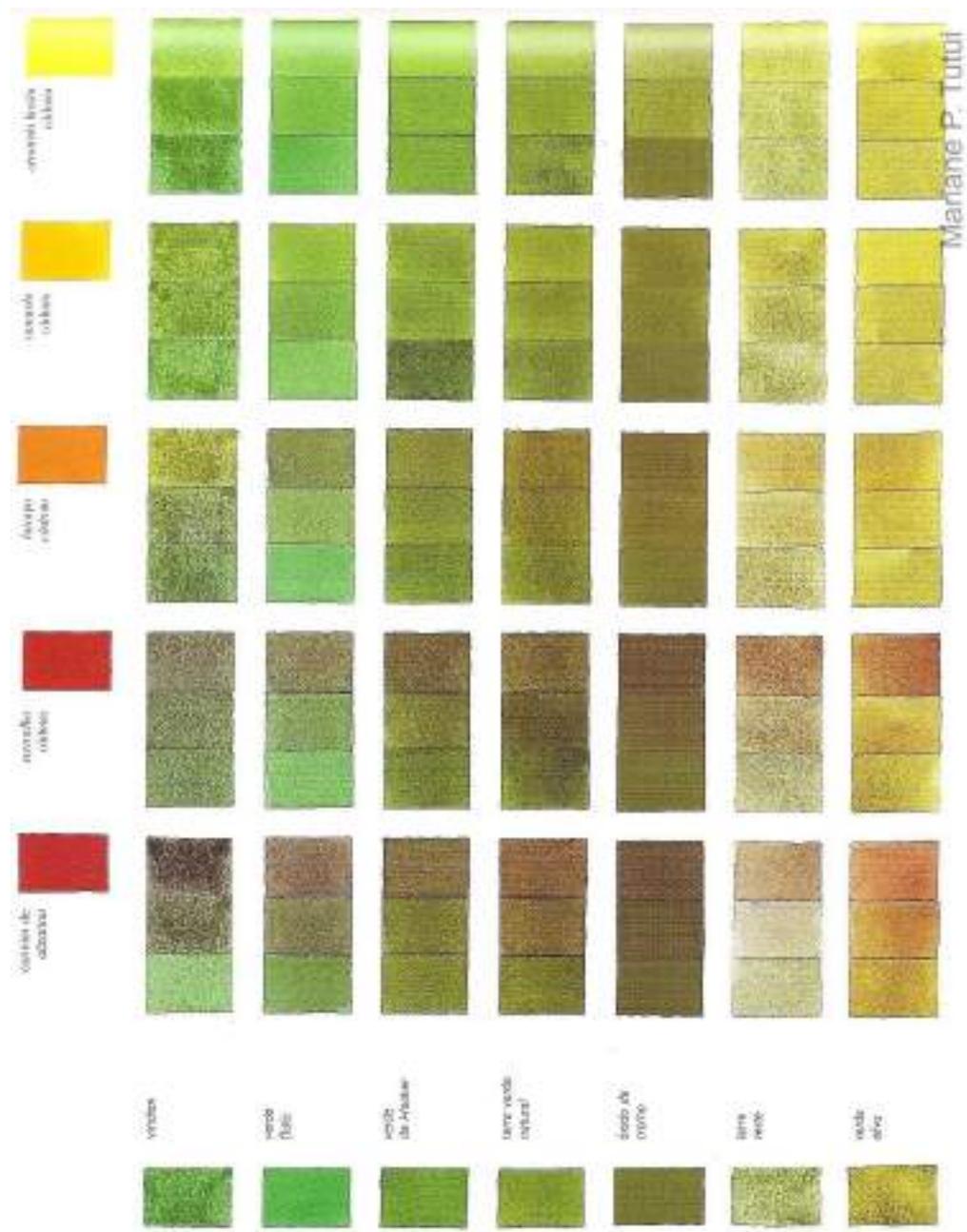


Figura 8: Aquarelas/misturando verdes<sup>78</sup>

<sup>78</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 68. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

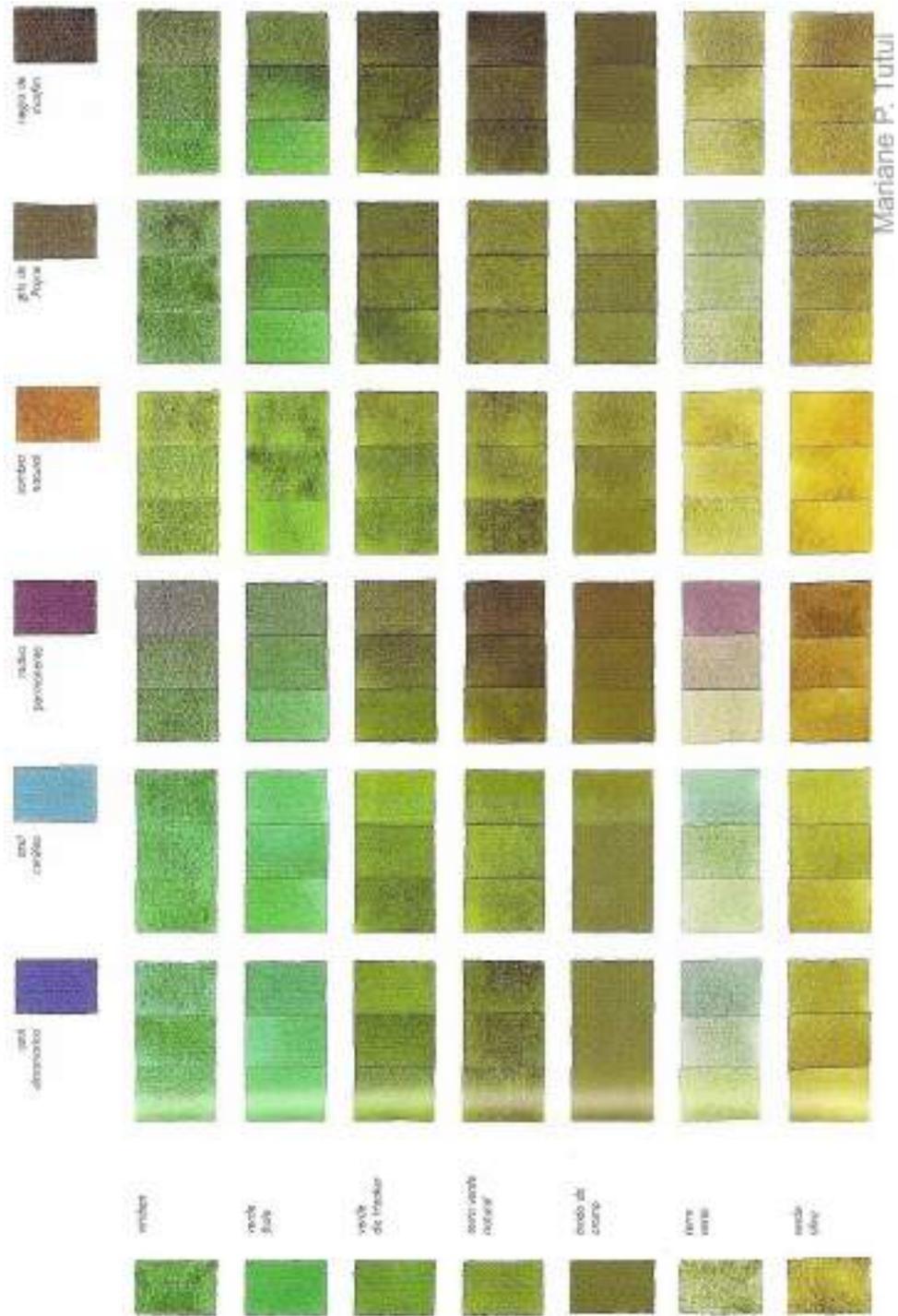


Figura 9: Aquarelas/misturando verdes<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 69. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

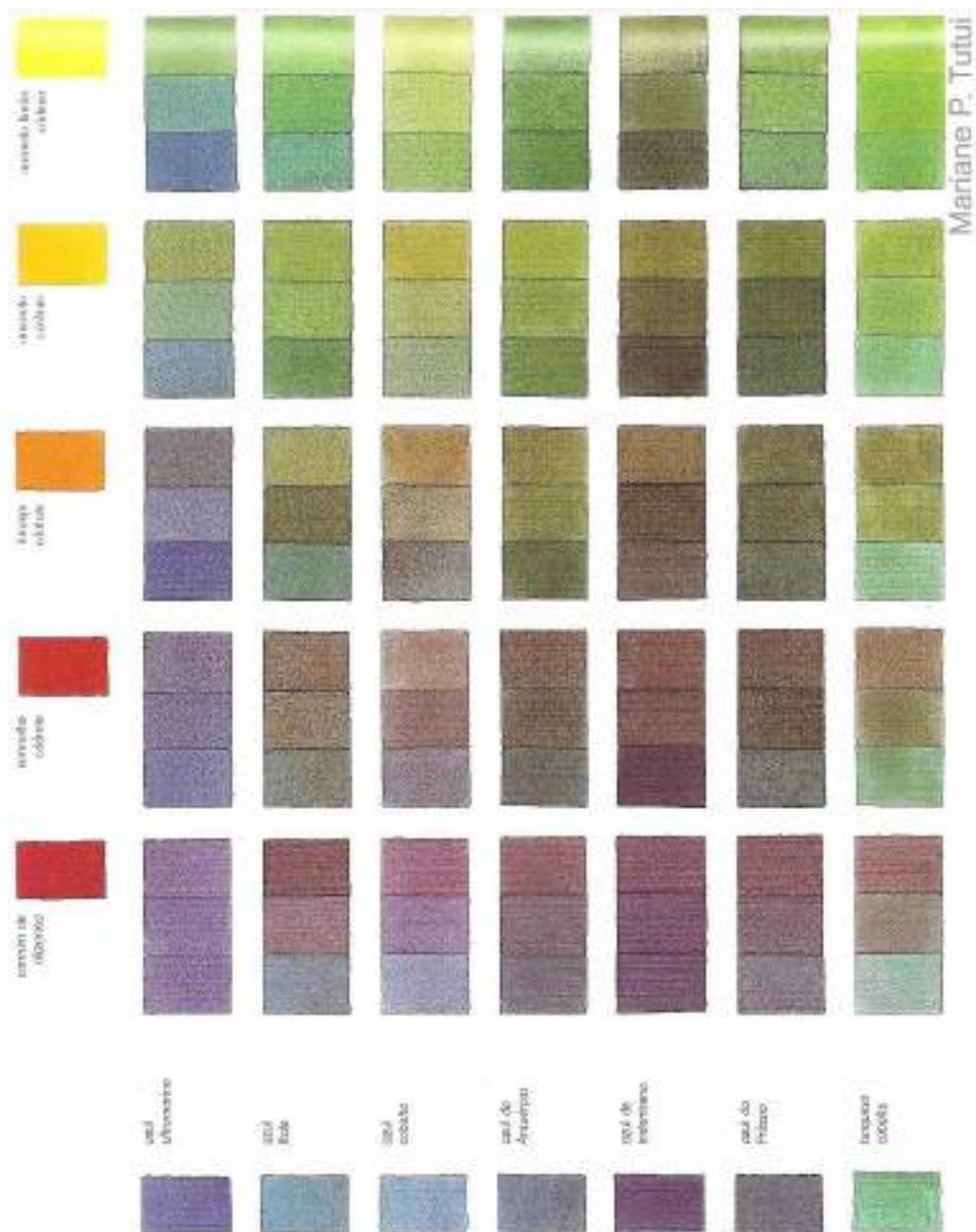


Figura 10: Aquarelas/misturando azuis<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 70. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

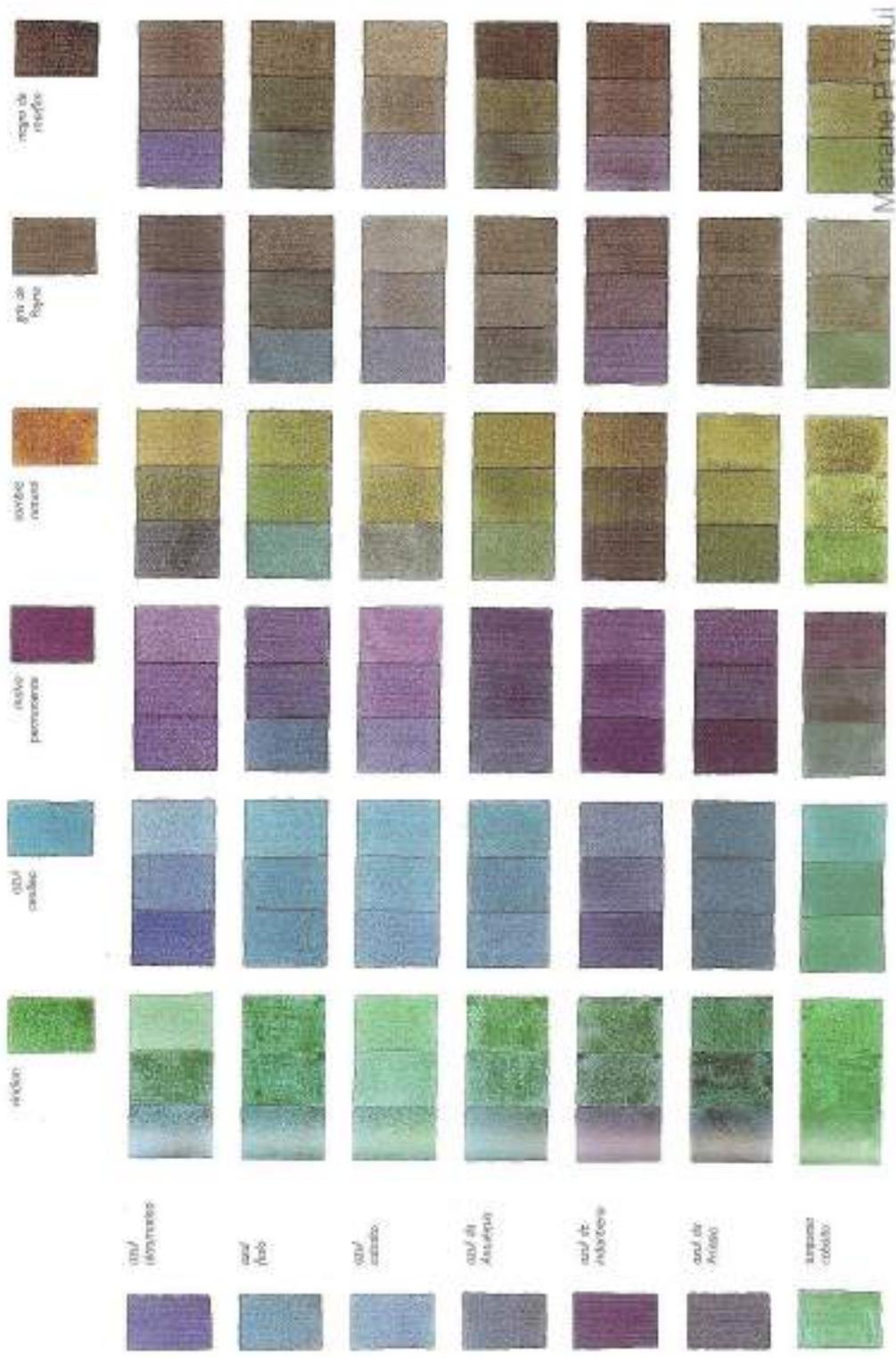


Figura 11: Aquarelas/misturando azuis<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 71. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

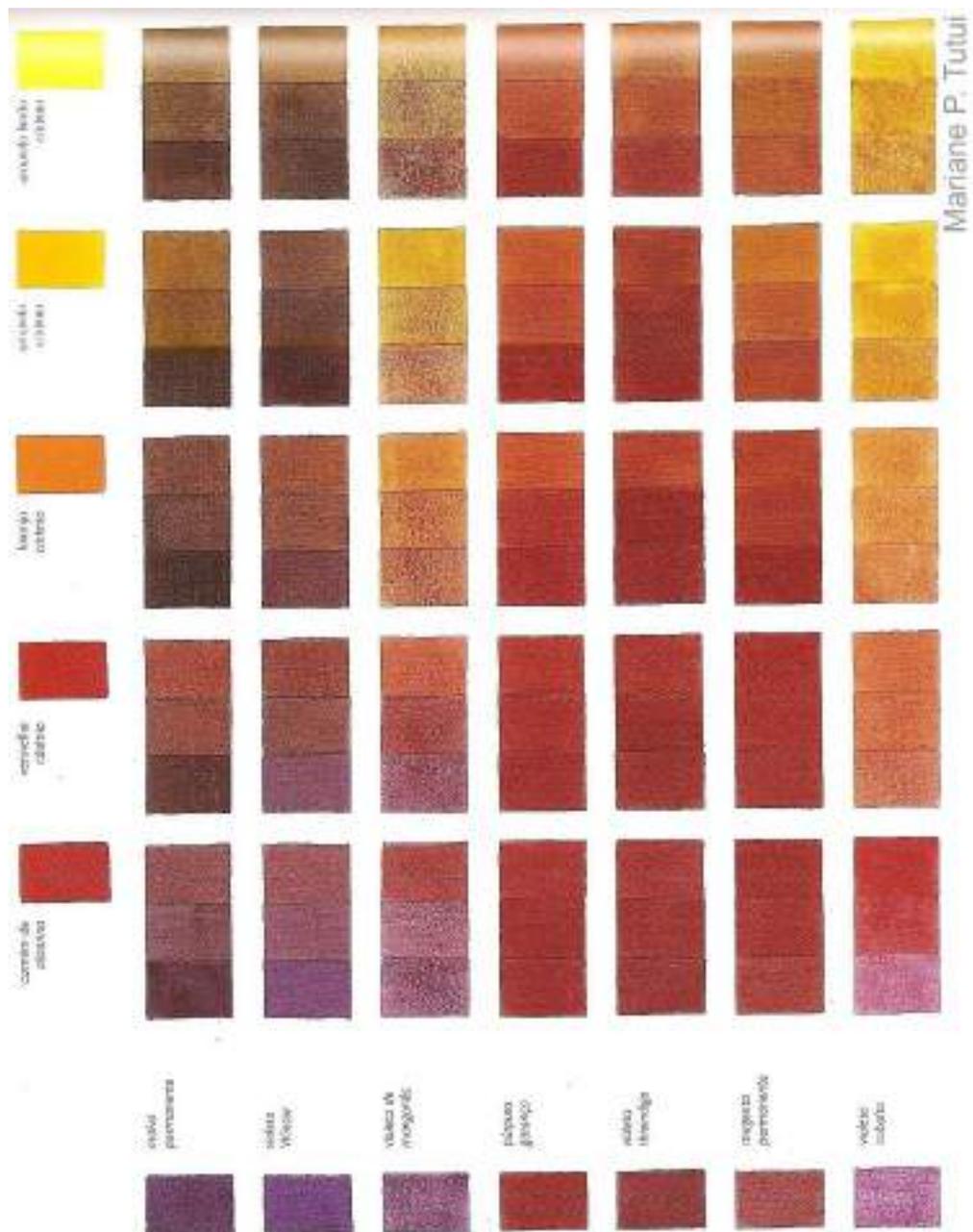


Figura 12: Aquarelas/misturando violetas<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 72. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

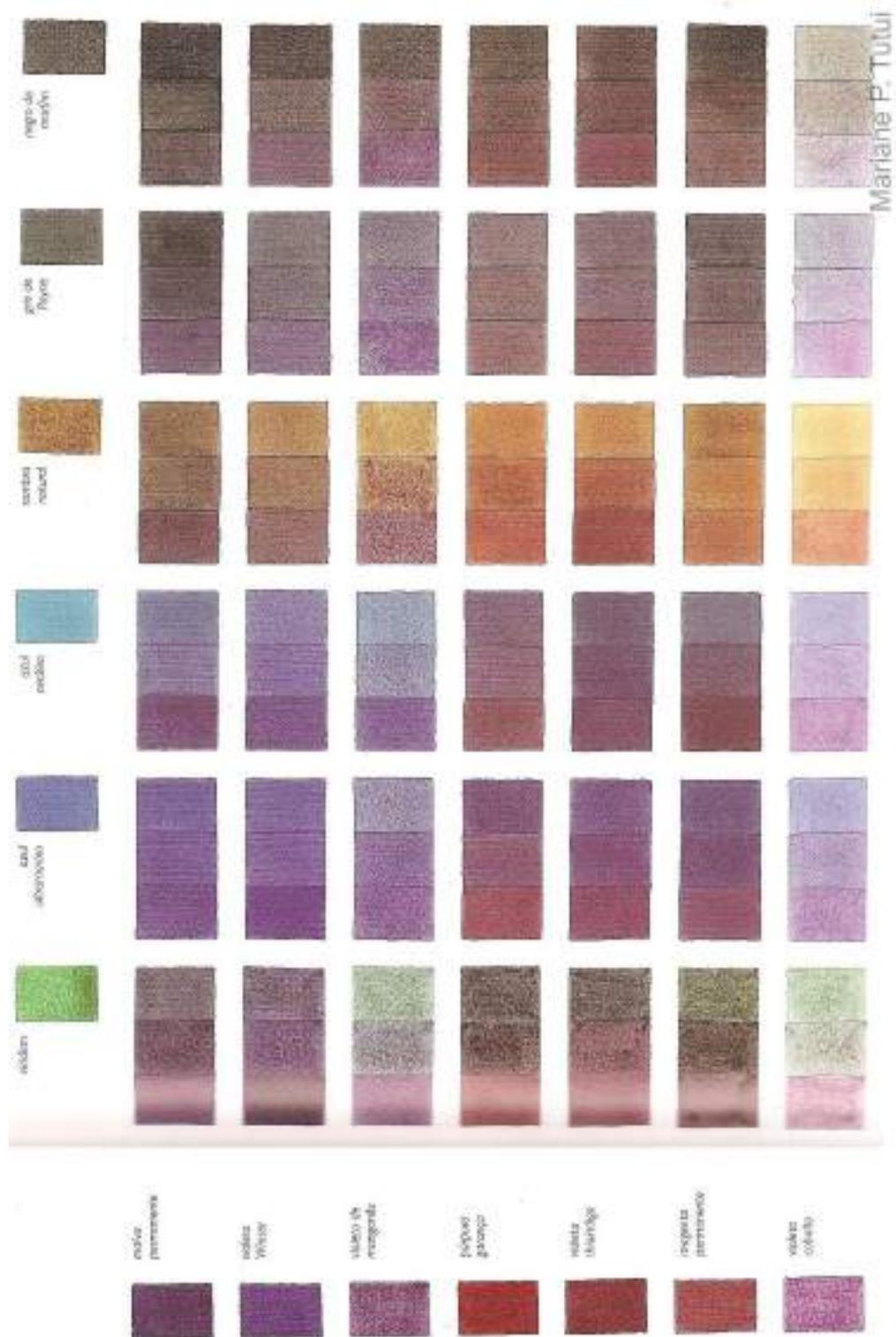
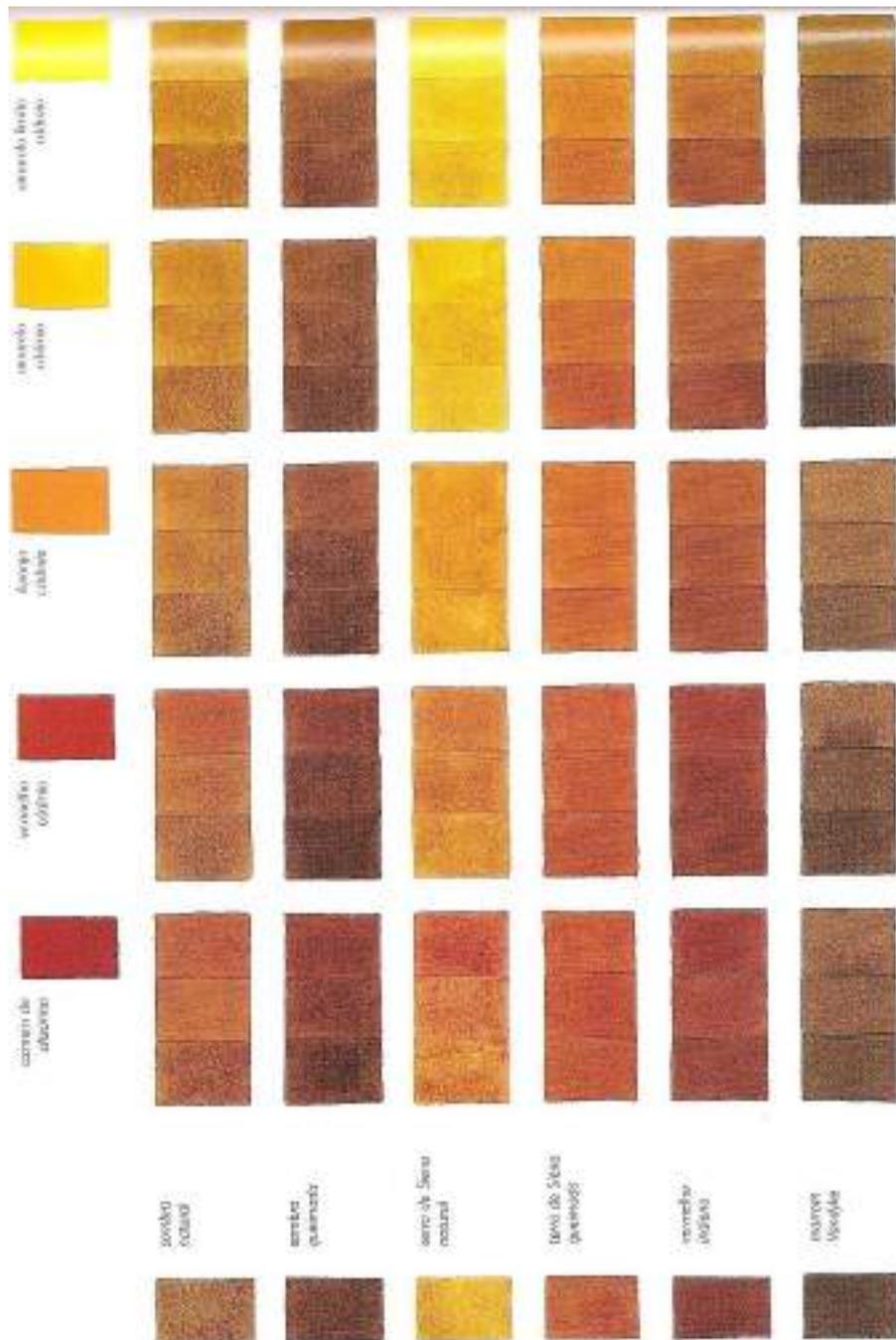


Figura 13: Aquarelas/misturando violetas<sup>83</sup>

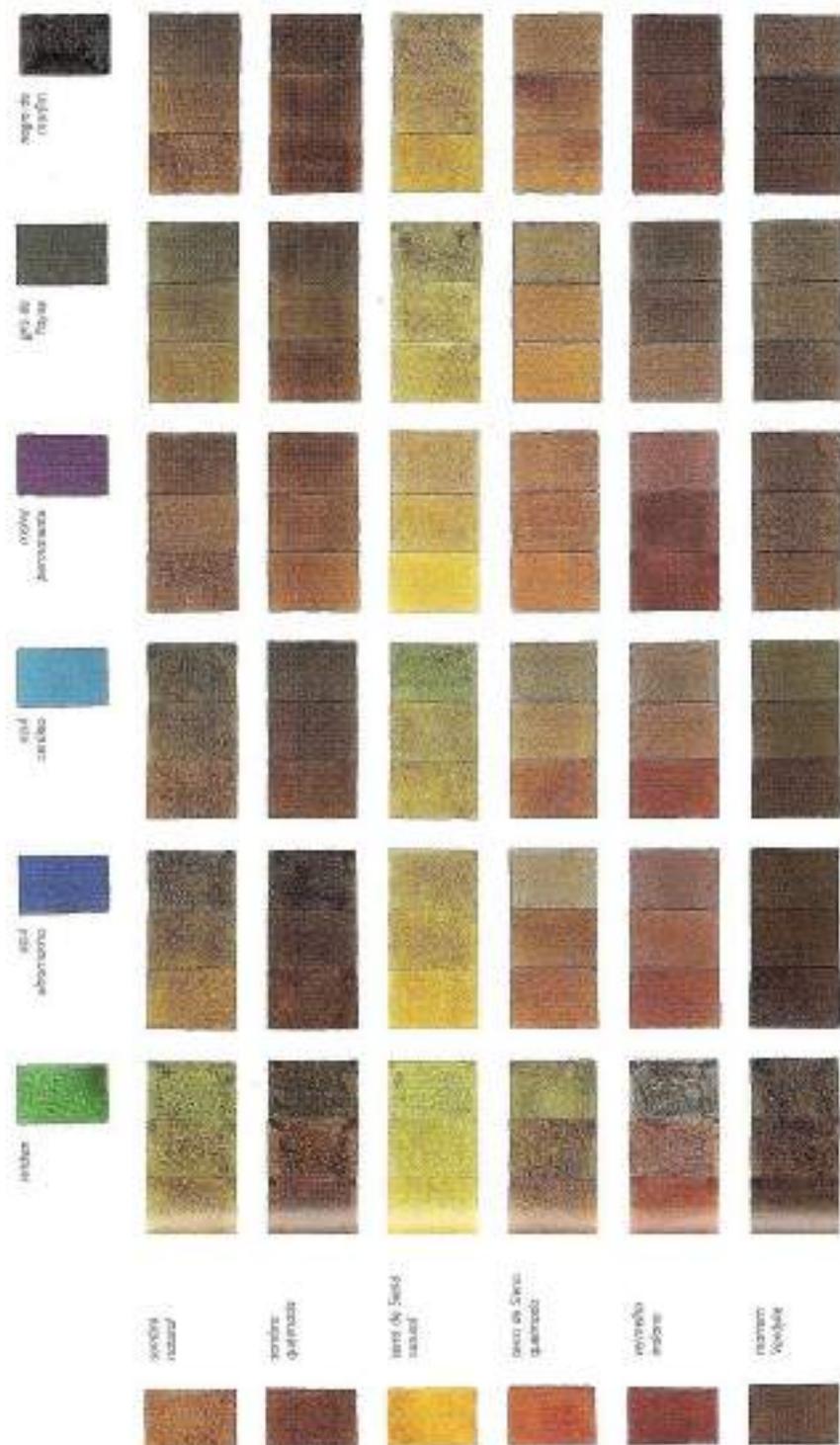
<sup>83</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 73. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.



Mariane P. Tutui

Figura 14: Aquarelas/misturando marrons<sup>84</sup>

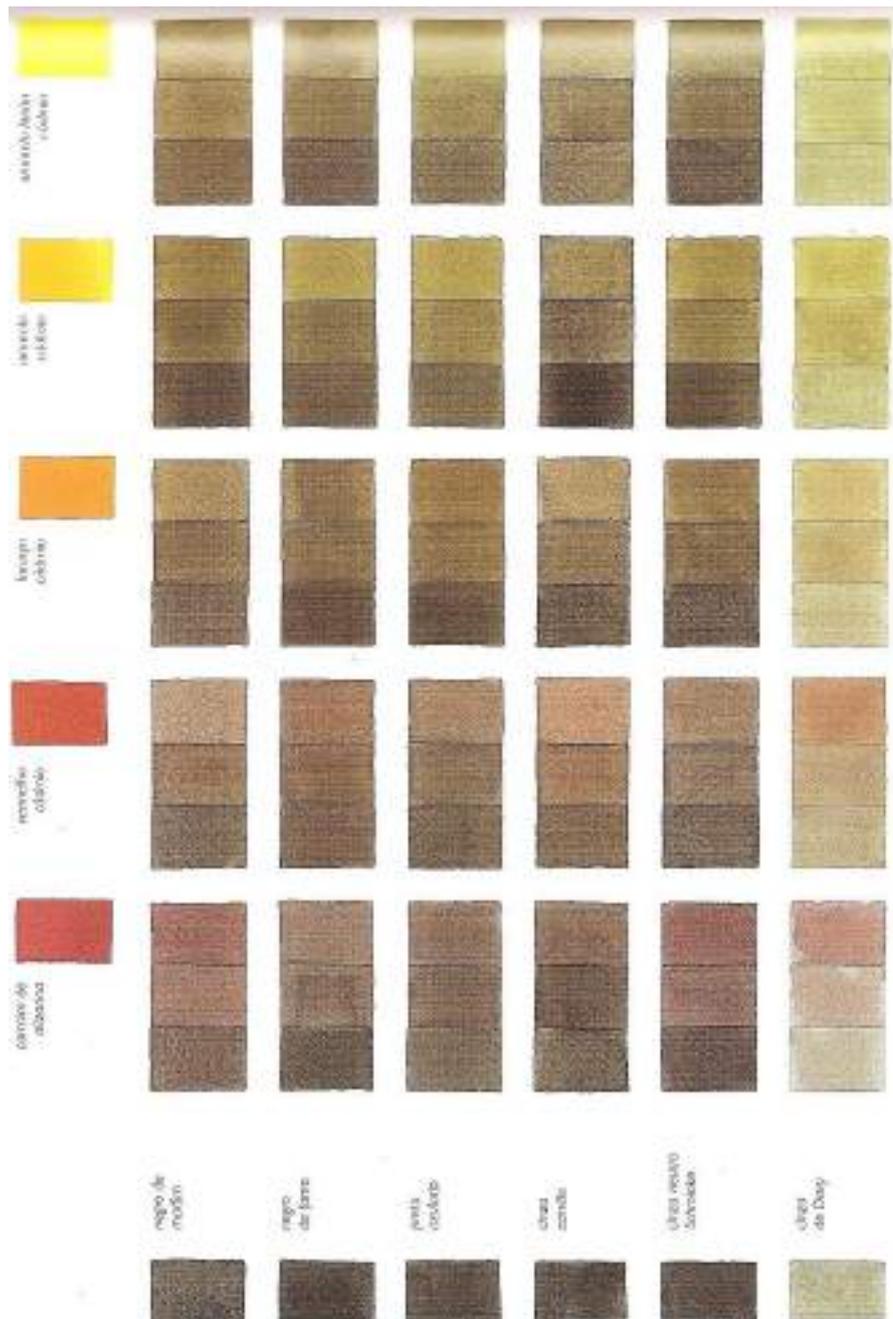
<sup>84</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 74. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.



Mariane P. Tutui

Figura 15: Aquarelas/misturando marrons<sup>85</sup>

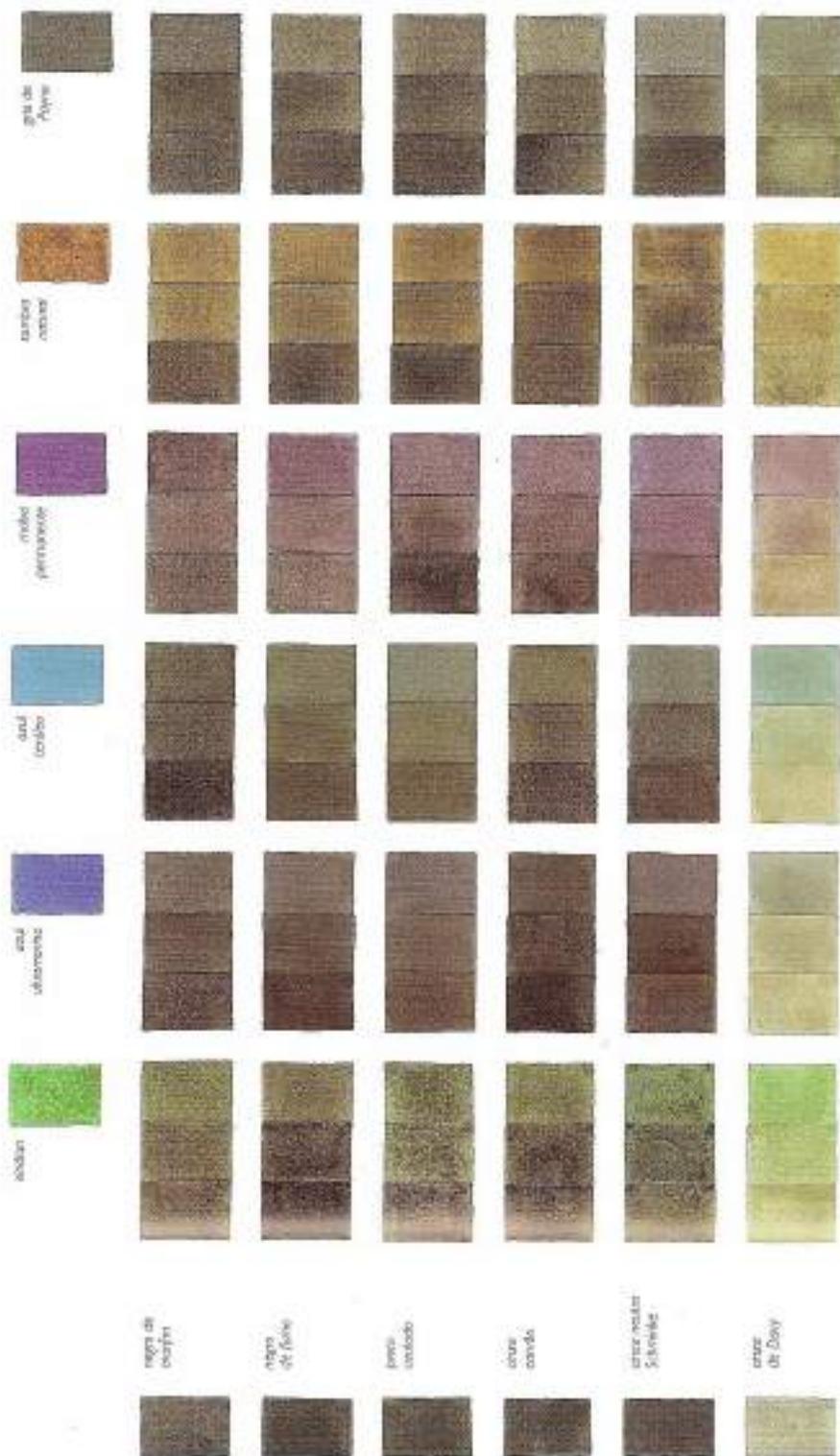
<sup>85</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 75. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.



Mariane P. Tutui

Figura 16: Aquarelas/misturando cinzas e pretos<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 76. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.



Mariane P. Tutui

Figura 17: Aquarelas/misturando cinzas e pretos<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Tabela visual (detalhe) SIDAWAY, Ian. **Mistura de cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012, p. 77. Imagem fotográfica editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

No eixo vertical, Sidaway coloca cada cor principal (como, por exemplo, na primeira tabela visual, o vermelho e suas variações; em seguida, o laranja, o amarelo e assim por diante), já no eixo horizontal as cores básicas (carmim alizarin, laranja cádmio, amarelo cádmio, entre outros). A barra de cores (central) é dividida em três partes, as quais indicam o movimento e a mudança de tonalidade das cores do eixo vertical. Através da tabela visual de Sidaway com a mistura de cores utilizando a mídia aquarela, iremos analisar detalhadamente no terceiro capítulo as cores de *Cena de Carnaval (Dia d' entrudo)*<sup>88</sup> do artista Jean-Baptiste Debret, comparando-a com uma reprodução inclusa na capa do disco *Eu Me Transformo Em Outras*<sup>89</sup>, de Zélia Duncan.

Retomando ao conjunto de métodos e processos, alguns artistas realizam combinações variadas de técnicas em uma só pintura, Mayer cita como exemplos as junções de aquarela com tinta nanquim, pastel, guache e carvão; segundo o autor, essas misturas são elaboradas há muito tempo, resultando em obras de grande individualidade e de técnica excelente. Analisando a obra completa de Jean-Baptiste Debret, encontramos diversas técnicas utilizadas pelo artista, como óleos, aquarelas e trabalhos com nanquim, bico-de-pena, lápis, alternando uns e outros materiais, etc.

De acordo com o levantamento efetuado pelo comitê (composto por especialistas brasileiros e estrangeiros), Debret realizou mais de oitocentas aquarelas (todas assinadas pelo artista) durante os anos em que viveu no Brasil. Essas pinturas serviram como base para a confecção de suas gravuras<sup>90</sup> e/ou litogravuras<sup>91</sup> coloridas, publicadas em formato de álbum posteriormente.

#### 1.4. Litogravura/Litografia

Com base nos estudos de Valéria Lima<sup>92</sup>, as imagens de Jean-Baptiste Debret, assim como também as de outros artistas do período, passaram por um

---

<sup>88</sup> Aquarela sobre papel, 1823; 18 x 23 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>89</sup> Universal Music, Duncan Discos, 2004.

<sup>90</sup> Gravura é uma imagem representando algo através do desenho, pintura, relevo. É classificada de acordo com o material, sendo que este pode variar.

<sup>91</sup> Arte de reproduzir pela impressão desenhos feitos com um corpo gorduroso em pedra calcária.

<sup>92</sup> LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura**. 2003. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2003.

longo processo de transformação até chegarem às litografias. As gravuras inseridas em álbuns são resultado de todo um processo de trabalho que na maioria das vezes envolvia terceiros. O próprio Debret exerceu a função de litógrafo (para transformar suas aquarelas em litografias), no estabelecimento dos irmãos Thierry, sucessores de Engelmann em Paris.

Não sabemos quando Debret teria aprendido esta técnica, mas tudo indica que nos dois anos em que preparou seus originais para a publicação capacitou-se para o métier e realizou algo que não era comum entre as publicações de livros de viagem: que o próprio autor das imagens as litografasse. As oficinas litográficas da época dispunham de profissionais que se encarregavam da tarefa de transformar desenhos, aquarelas e esboços em litografias, seguindo todo um programa de orientações definidas pelo autor do relato, pelo criador das imagens ou, até mesmo, pelos editores da obra. Ao dar a suas aquarelas a forma litográfica, Debret tem consciência de seu poder de divulgação (LIMA, 2003, p. 4- 5).

Criada em Munique, na Alemanha em 1798 por Aloys Senefelder, a litografia difundiu-se como um meio de reproduzir pinturas para publicação e também como uma técnica artística, ou seja, a técnica permite a reprodução da obra e sua divulgação. Através destas, Jean-Baptiste Debret publicou suas gravuras no álbum, o qual reúne 151 pranchas e 220 gravuras<sup>93</sup>.

Ralph Mayer explica como se dá o processo da litografia, que resumidamente consiste em desenhar ou pintar com lápis e tintas gordurosas em um tipo próprio de calcário que foi granitado até obter-se a textura desejada.

Após várias manipulações subsequentes, a pedra é adequadamente umedecida com água; com base no fenômeno da repulsão entre as substâncias graxas e a água, as partes cobertas com o lápis repelem a água, enquanto as não-cobertas permanecem secas. Uma tinta oleosa é então aplicada com um rolo; esta adere somente ao desenho feito com o lápis gorduroso, sendo repelida pelas partes umedecidas da pedra. A impressão que se faz no papel, pressionando-o contra o desenho entintado não é uma reprodução no mesmo sentido em que o é a impressão mecanicamente produzida, mas é uma verdadeira réplica autográfica, invertida, do desenho original na pedra. [...] (MAYER, 1999, p.634).

---

<sup>93</sup> Ver BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

Para Mayer, o processo da litografia torna-se popular, devido à forma direta de como o desenho é criado e da diversidade de tonalidades obtidas através do mesmo. O procedimento da impressão é mecânico (com o objetivo de produzir cópias assíduas do desenho na pedra), a maior parte dos artistas deixa este trabalho para os litógrafos profissionais. Todavia, é importante e necessário para o artista ter o domínio deste procedimento para que se torne familiarizado com as suas exigências.

[...] São poucos os artistas que possuem uma prensa, e grande parte do trabalho de preparação da pedra e impressão ocorre fora de seus ateliês, em oficinas profissionais de litografia, em escolas de arte, em sociedades artísticas e ocasionalmente numa oficina industrial de litografia (MAYER, 1999, p. 636).

Debret multiplicou suas aquarelas e aguadas através da litografia. Segundo os estudos de Pedro Corrêa do Lago e Julio Bandeira<sup>94</sup>, a tiragem original de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* saiu em preto e branco, sua edição de luxo foi colorida por artesãos especializados (coloristas) sob supervisão do próprio Debret. A partir das observações de Elaine Dias<sup>95</sup>, a publicação do primeiro volume de “Voyage” em 1834, fora gravada e litografada por Simon Pradier no estabelecimento de Thierry Frères e editadas por Firmin Didot Frères no Instituto de França.

[...] Conhecimento e competência consideráveis são necessários para a produção de boas gravuras, e são poucos os artistas-litógrafos profissionais capazes de produzir impressões realmente superiores com as pedras que lhes foram confiadas. Isto é particularmente verdadeiro nos trabalhos que envolvem uma grande delicadeza de linhas ou tons. Alguns artistas, em seus esforços para assegurar réplicas totalmente fiéis de seus desenhos originais, chegam a ponto de ter suas gravuras impressas em papel de uma tonalidade que iguale a cor cinza ou bege original da pedra (MAYER, 1999, p.634).

As pedras calcárias de melhor estirpe são de cores cinza ou “azuis”. As amarelas ou cor de canela apresentam uma textura mais macia. De acordo com

---

<sup>94</sup> BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 12.

<sup>95</sup> DIAS, Elaine Cristina. **Debret, a pintura de História e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**. 2001. Tese (Mestrado) – Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2001.

Mayer, as pedras que apresentam variações de cor ou fossilização são rejeitadas, pois manchas ou riscas denotam uma variação de composição ou textura que podem intervir na impressão (mesmo que muitos destes defeitos não aparecem na impressão final).

Para a impressão sair perfeita, a corpolência da pedra deve ser exatamente uniforme, evitando também quebras em certos tipos de prensa. A pedra com o desenho pode ser preservada por muitos anos, como também pode ser limpa e granitada novamente, assim que completar uma edição.

[...] Uma pedra pequena, de 25 x 30 cm, tem cerca de 6 cm de espessura e pesa cerca de 13 kg. [...] As pedras maiores são feitas proporcionalmente mais grossas; uma pedra medindo 45 x 55 cm terá aproximadamente 7,5 cm de largura e pesará cerca de 45 kg (MAYER, 1999, p. 635).

No início do procedimento da litografia os desenhos prévios são preparados no tamanho exato da gravura, em seguida, são esboçados na pedra como se fossem um guia para o desenho. Para calcar, fricciona-se o verso do papel com um creiom<sup>96</sup> de sanguina (que não contém gordura e não tem qualquer efeito sobre a pedra); devido sua cor vermelha, não será confundido com as linhas negras do desenho. Alguns litógrafos optam por utilizar lápis de grafita macia, mas não devem ser utilizados em excesso para que seus grãos (os quais podem ficar entupidos) não interfiram na ação do creiom litográfico. Todo o cuidado deve ser tomado para que a pedra mantenha-se livre de poeiras, impurezas gordurosas; não se deve tocar na superfície com os dedos (pois isto pode ocasionar borrões), deve-se descansar a mão sobre um pedaço de papel ou em uma régua suspensa.

O ponto principal a ser observado em relação ao desenho é o de se aplicar o creiom com o toque apropriado para obter-se o efeito desejado. A textura litográfica normal é o efeito granulado produzido por porções mais ou menos diminutas do papel transparecendo através da tinta negra de impressão, mesmo nas áreas negras mais

---

<sup>96</sup> Os dois principais requisitos de um creiom são: grau apropriado de dureza para produzir o efeito desejado na superfície, funcionando com suavidade, e mistura correta de materiais de modo a formar áreas de impressão receptivas a gordura e repelentes à água. Os creions litográficos e o tusche são sempre negros, não importando a cor na qual a impressão deve ser feita, pois todo o desenho e as manipulações posteriores são reguladas segundo a experiência adquirida trabalhando-se com o negro [...] o pigmento empregado nos creions é o negro-de-fumo porque funciona bem, possui a textura adequada, e não interfere com o funcionamento do processo (MAYER, 1999, p. 638).

densas. O creiom é arrastado ao longo da superfície com um toque sensível; se for esfregado para frente e para trás com muita pressão, tenderá a encher ou entupir a textura da pedra de modo que em vez de um brilho luminoso serão produzidos negros chapados e grosseiros. Uma tinta que contém os ingredientes do creiom em forma líquida é bastante usada para trabalhos de pena e pincel e para produzir negros chapados. Este líquido é chamado de tusche, e nunca, corretamente de tinta litográfica; este último nome aplica-se somente à tinta para impressão empregada para produzir as impressões, e seu uso em referência ao tusche puro produz áreas chapadas de impressão, mas quando diluído com vários solventes e/ou água uma grande variedade de lavis pode ser obtida (MAYER, 1999, p.637).

Com o tempo, explica Mayer, para obterem-se resultados especiais e/ou mais delicados, são utilizados diversos materiais, como: borrachas de apagar tintas, pontas metálicas afiadas, estiletos, entre outros improvisos.

Uma vez completado o processo litográfico, o mordente<sup>97</sup> é aplicado: recobre-se toda a superfície do desenho com breu em pó e na sequência, com talco (estas substâncias irão fortalecer o desenho protegendo-o contra borrões). Uma solução ácida de goma-arábica é espalhada sobre a pedra para que se crie uma película nas partes não desenhadas (fazendo-a incapaz de absorver gordura posteriormente), esta solução é então chamada de mordente.

O preparo da pedra para a litografia é feita com aplicação de goma-arábica pura com pincel de pelo de camelo ou com uma esponja; após um tempo, uma nova aplicação de goma é realizada. A pedra é ligeiramente polida e seca com um pedaço de musselina de algodão, a qual faz com que a camada de goma se assegure e facilite a remoção do material de desenho, para ser substituído pela tinta de impressão (impressores especialistas dizem que a pedra deve permanecer neste estágio por várias horas para assegurar que a película de goma esteja completamente endurecida).

---

<sup>97</sup> Uma denominação inapropriada que remonta aos tempos dos primeiros experimentos pelo inventor da litografia, que no princípio tentou produzir na pedra superfícies para impressão em relevo e entalhe. Na realidade, o mordente não corrói a pedra, deixando uma superfície em relevo com as partes protegidas pelo creiom. Mais precisamente, a substância poderia ser chamada de fixativo ou dessensibilizante; depois de aplicado, as manchas acidentais de tinta não aderem às porções brancas da pedra; a tinta ficará confinada ao desenho (MAYER, 1999, p. 640).

O desenho a creiom é lavado com essência de terebintina (o que faz a imagem parecer destruída). A goma não é afetada pelos solventes e retém as áreas negativas do desenho. A pedra é esfregada com uma solução fraca de betume (a qual se deposita nas áreas positivas do desenho e atua como uma base para a impressão atraindo a tinta); a goma-arábica é removida com água e enquanto a pedra ainda permanece molhada, a tinta é rolada sobre ela (atraída apenas pelas áreas que contém o betume). A pedra e as margens são limpas e se necessário, algumas correções são feitas no desenho; pulveriza-se talco e breu em pó e aplica-se o mordente e as lavagens como anteriormente.

[...] Quando a pedra está finalmente pronta para ser entintada, é colocada no leito da prensa, e, enquanto ainda totalmente úmida, ela é entintada com o rolo. As impressões são feitas colocando-se uma folha limpa de papel, sobre a qual é colocada uma folha de fibra ou de plástico rígido. Aplica-se pressão por meio de uma alavanca, e gira-se uma manivela que faz passar a pedra por baixo de uma raspadeira de madeira recoberta com couro engraxado, sendo o desenho entintado na pedra, transferido para o papel (MAYER, 1999, p.642).

Segundo Mayer, o efeito de cor é geralmente o de uma aquarela, já que o papel branco contribui com brilho e luminosidade; efeitos opacos também podem ser obtidos. Lembramos novamente que, segundo salienta o autor, na litografia de transferência é realizada uma litografia de uma maneira indireta: os desenhos são realizados com lápis litográficos, enviados ao impressor (o qual irá transferir a imagem para uma pedra ou uma chapa) e obter impressões que não são invertidas<sup>98</sup>.

### **1.5. Óleo sobre tela**

A tinta a óleo pode ser endurecida rapidamente para resistir às pinceladas posteriores, como também pode permanecer plástica durante o tempo necessário para ser trabalhada. No passado, esses materiais eram selecionados através de testes de resistência<sup>99</sup>, exposição à luz diurna, etc.

---

<sup>98</sup> A imagem é invertida quando é transferida para a pedra, e as impressões tiradas da pedra a revertem novamente, de modo que reproduzem o original ponto a ponto (MAYER, 1999, p.643).

<sup>99</sup> De acordo com MAYER (1999, p.15), somente em 1962 estabeleceu-se um padrão mínimo sob o qual as tintas a óleo artísticas podiam ser avaliadas; aqueles produtos que satisfaziam ou excediam as exigências eram considerados satisfatórios para uso profissional na pintura em belas-arts. Um

Paulatinamente, as pinturas a óleo foram se desenvolvendo dos princípios antigos, afirma Mayer. Até o seu desenvolvimento como pintura artística, o *medium* principal a ser usado nos cavaletes europeus era a têmpera<sup>100</sup> de ovo.

O período que vai do início do século XV até por volta de meados do século XVI produziu pinturas de têmpera de alto grau de excelência na Europa. [...] Mais ou menos por volta de 1400, novos materiais começaram a ser descobertos ou aperfeiçoados. Uma renascença comercial teve início, e um dos resultados foi a farta distribuição e disponibilidade de matérias-primas. Comerciantes trouxeram provisões do Oriente, e a qualidade de fabricação em maior escala de bens acabados melhorou, dando uniformidade aos materiais de uso comum no mercado (MAYER, 1999, p. 22).

A pintura a têmpera foi bem aceita e respeitada pelos pintores dos séculos XIV e XV, atendendo suas exigências; no ápice da popularidade, nos séculos XVI e XVII, algumas pinturas a têmpera foram realizadas em telas e quais tinham sido introduzidas com a técnica de pintura a óleo, tornando-se obsoleta somente no final do século XVI. A técnica do óleo atingia efeitos que não se podiam conseguir com a têmpera ou qualquer outro método em uso, como por exemplo, a vantagem de ser utilizada em telas mais leves e a qualidade ótica que ultrapassava a têmpera, o afresco, a aquarela, o pastel e o acrílico.

Todas as referências à suposta descoberta da pintura a óleo por um indivíduo ou por uma escola de pintores envolvidos na tentativa de descobrir um método que pudesse revolucionar a arte foram há muito tempo considerados sem fundamento. As propriedades secativas do óleo de linhaça, de papoula, de nozes, ou de sementes de cânhamo eram conhecidas por alguns dos autores mais antigos, e exemplos de suas aplicações nas tintas são encontrados frequentemente em registros e anotações de gastos com materiais. [...] Pelo exame de velhos registros de gastos, a tinta a óleo é reconhecida como tendo sido amplamente utilizada na Inglaterra com fins decorativos no mínimo já no século XIII [...] (MAYER, 1999, p. 24).

Durante o século XVI os procedimentos e materiais para a pintura a óleo foram desenvolvidos o suficiente para que mestres como os da pintura italiana,

---

novo sistema de especificações padronizadas foi desenvolvido pela *American Society for Testing and Materials* (ASTM). Os padrões enumeravam uma série de testes de desempenho e de propriedades físicas e uma nomenclatura “oficial”, que agora está sendo seguida por muito dos fabricantes e deve beneficiar bastante o artista.

<sup>100</sup> Na primeira parte do século atual a têmpera parece ter recebido seu maior impulso na Alemanha, apesar de grupos isolados de pintores ingleses e americanos também terem sido pioneiros em seu uso (MAYER, 1999, p. 23).

pudessem usufruir de seus efeitos. No século XVII<sup>101</sup> esta técnica torna-se universal para a pintura artística de cavalete.

[...] Entretanto, durante o século XVII, a prática de pintar quadros inteiramente com óleos e vernizes aumentou até tornar-se finalmente comum. De início foram usados os mesmos fundos de gesso da têmpera e, segundo a maioria dos pesquisadores modernos, se utilizaram vernizes resinosos, misturados e utilizados em camadas alternadas com tintas a óleo (MAYER, 1999, p. 24).

O óleo de linhaça, utilizado como um veículo na composição da tinta óleo era extraído da semente do linho e purificado pela exposição da luz solar ou por aquecimento. No século XV alguns avanços para este procedimento ocorreram, como o emprego de métodos de purificação através da mistura do óleo bruto com água, produzindo um óleo cru, devido à remoção das impurezas. Alguns pintores misturavam resina à tinta a óleo para adquirir um efeito mais durável na pintura.

Durante o século XVIII, e, sobretudo durante o XIX, o conhecimento e estudo dos métodos e materiais de pintura entraram numa espécie de período das trevas, da qual nossos pintores contemporâneos ainda não emergiram por inteiro. O começo da era de grande desenvolvimento industrial e científico libertou os artistas de um grande número de tarefas que, indiretamente eram essenciais ao seu trabalho, assim passaram a concentrar seus esforços inteiramente no planejamento, desenho e execução do trabalho, deixando a preparação de materiais e outros trabalhos complementares a cargo dos especialistas, dos quais se tornaram completamente dependentes [...] (MAYER, 1999, p. 26).

Com isso, o artista não tinha mais a necessidade de aprender os laboriosos métodos manuais de fabricação dos materiais, como das tintas, etc; e já no final do século XIX, encontramos poucos pintores conhecedores de seu ofício – afirma Mayer.

O artista deixa de ser o artesão (que necessita produzir seu material) para executar sua obra. Nos séculos XVIII e XIX, o artista irá produzir sua obra com traços e cores.

---

<sup>101</sup> [...] A partir de 1600, os fundos e tintas puras de óleo eram utilizados quase universalmente. [...] (MAYER, 1999, p. 24).

No decorrer do século XVIII falava-se que os grandes mestres do passado guardavam segredos misteriosos sobre as técnicas e efeitos de pintura utilizados em suas obras; a partir desta “teoria”, artistas do século XVIII e início do XIX buscavam aperfeiçoar seus ofícios através de estudos e experimentos realizados na área<sup>102</sup>. Essas experiências não foram muito bem sucedidas e resultaram na deterioração das pinturas em um período de tempo muito curto<sup>103</sup>.

A luz elétrica contribuiu muito para a visibilidade da pintura artística, proporcionando nitidez aos olhos de quem observa e/ou pinta. As pinturas executadas em uma época em que se utilizavam luz a gás ou lamparinas apresentam aspectos diferentes das realizadas à luz elétrica.

[...] são visíveis com a nitidez de obras bem realizadas, ao passo que aquelas pintadas com um empastamento ostentoso revelarão clarões e bolhas irritantes de cor. Somente quando a iluminação cientificamente ajustada incide sobre eles é que essas obras mais modernas assumem suas características de pintura, passíveis de comparação com as outras. [...] O exame minucioso de quadros pintados com grandes empastes sobre fundos pastosos revelam trincas que aparecem em menos de trinta anos e estão condenados a desaparecer (MAYER, 1999, p. 28).

Cada material tem uma peculiaridade para manipulação, a tinta a óleo deve ser cuidadosamente selecionada e corretamente aplicada para que não se deteriore; já a aquarela é mais frágil e deve ser cuidadosamente preservada. No que diz respeito à aceitação pública, as pinturas a óleo eram consideradas como grandes técnicas e os outros métodos, como por exemplo, a aquarela, considerada uma técnica menor, de uso secundário<sup>104</sup>. A pintura a óleo apresenta vantagens se comparada com as outras técnicas, devido a sua maior flexibilidade, facilidade de manipulação, grande amplitude de efeitos que permite serem produzidas, com a combinação de efeitos transparentes e opacos, velaturas e massas de tinta em uma mesma pintura. As cores não se modificam muito quando secam, podem ser feitas em telas leves e facilmente transportáveis, entre outras.

---

<sup>102</sup> Na América não houve quase nenhuma contribuição ao desenvolvimento no campo dos materiais e métodos de pintura, pois já de início a tradição foi inteiramente inglesa, e desde então foram estritamente seguidas as técnicas de várias escolas europeias (MAYER, 1999, p. 28).

<sup>103</sup> Isso pode ser atribuído ao esforço mal conduzido para descobrir os “segredos dos velhos mestres” (MAYER, 1999, p. 27).

<sup>104</sup> [...] Hoje não há mais uma distância tão grande entre a liderança da pintura a óleo e o uso secundário de outras técnicas (MAYER, 1999, p. 180).

Os defeitos da pintura a óleo remetem ao escurecimento ou amarelecimento das cores, as películas podem apresentar possíveis descamações, rachaduras ou desintegração, por isso os cuidados com a utilização correta de materiais e o manuseio adequado da técnica devem ser seguidos.

Uma paleta de pintura comum contém aproximadamente de doze a quatorze cores<sup>105</sup>; as tintas são pequenas partículas de pigmentos divididas e dispersas em um *medium* ou veículo líquido, que possuem a propriedade de secar formando uma película aderente quando aplicada a uma superfície. Com base nas observações de Mayer, quando o óleo secativo é utilizado como *medium*, ele desempenha tais funções: executiva (permite que as cores sejam aplicadas e espalhadas); aglutinante (mantém as partículas dos pigmentos aglutinadas, protegendo-as da ação atmosférica e acidentes mecânicos, permitindo inclusive a aplicação de outras camadas de tinta); adesiva (age como um adesivo que seca e fixa as cores ao fundo); óptica (o efeito óptico realça a profundidade e a tonalidade do pigmento).

[...] alguns óleos vegetais possuem a propriedade de secar formando películas fortes e adesivas [...] Esses óleos não “secam” no sentido comum da evaporação de um ingrediente volátil, mas sim pela oxidação ou absorção do oxigênio do ar. O processo secativo é acompanhado por uma série de outras reações químicas complexas, e a película de óleo seca transforma-se numa substância que difere em propriedades físicas e químicas do óleo líquido original; torna-se um material seco, sólido, que não pode retornar ao seu estado original de modo algum (MAYER, 1999, p.181).

O óleo de linhaça é extraído das sementes maduras do linho (*Linum unitatissimum*), cultivada em climas frios ou temperados. Para a retirada do óleo, a semente é esmagada em um extrator com a ajuda de vapor.

[...] Desde sua introdução na década de 1800 até a década de 1900, os óleos prensados a vapor sempre foram considerados inferiores ao óleo prensado a frio e nunca foram utilizados nas melhores tintas artísticas (MAYER, 1999, p. 182).

---

<sup>105</sup> [...] menos que uma dúzia seria uma paleta simplificada e mais que quatorze pode ser chamada de uma paleta elaborada (MAYER, 1999, p. 163).

Segundo os estudos de Mayer, os óleos antigos eram prensados a frio, o que deixava as cores com uma melhor qualidade e flexibilidade, por isso este óleo era usado somente no processo de tintas de mais alto padrão. O óleo possuía uma cor dourada envelhecida e após ser filtrado passava a ter uma cor dourada média ou pálida. Outro procedimento antigo, datado do século XIV, consistia no óleo alvejado pelo sol: misturava-se o óleo em água (algumas vezes salgada), depositava-se esta mistura em jarras de vidro expondo-as a luz solar durante algumas semanas, deixando o recipiente coberto para que não entrasse poeira ou fuligem. A mistura deveria ser mexida todos os dias, uma matéria gelatinosa era retirada e o óleo filtrado em filtros de papéis, resultando em um material que secava mais rapidamente.

A ação do sol e do ar tem três aspectos: oxida parcialmente, polimeriza parcialmente e alveja efetivamente o óleo. Refinar ao sol é o único tratamento do óleo que pode ser executado com sucesso por métodos caseiros (MAYER, 1999, p. 187).

Os óleos secativos também podem ser retirados das sementes de nozes secas, das sementes da papoula, sendo utilizados desde os tempos mais remotos até os dias atuais. Conforme Mayer, o óleo de nozes é contemporâneo ao óleo de linhaça, e o óleo de papoula mais antigo ainda<sup>106</sup>. Diferentemente do óleo de linhaça (o qual apresenta a coloração dourada), o de papoula apresenta uma cor que varia do incolor à cor de palha.

O óleo de papoula é mais lento no processo de secagem e tende a fazer com que as películas rachem ao longo do tempo. O óleo de nozes seca quase igualando-se ao de papoula, porém é mais caro.

[...] O óleo de linhaça é sempre o escolhido para médiums transparentes de pintura devido a sua maior durabilidade. O óleo de papoula tem muito pouco cheiro ou gosto e é utilizado na França como óleo comestível ou para saladas; o óleo de nozes torna-se rançoso no armazenamento e desenvolve um odor muito forte, características comuns aos óleos de qualquer tipo de noz; suas propriedades como *medium* de pintura são, portanto prejudicadas. [...] Desde o século XIX o óleo de papoula tem tido uma certa utilização nas cores moídas a mão, mas não é normalmente utilizado como veículo único nas cores artísticas (MAYER, 1999, p. 189).

---

<sup>106</sup> [...] é interessante observar que esses dois óleos sempre ocuparam uma posição inferior à do óleo de linhaça em termos de popularidade entre os pintores (MAYER, 1999, p. 187).

Até estar seca, a tinta a óleo passa por reações químicas e físicas<sup>107</sup> entre pigmento/óleo e também por mudanças causadas pela oxidação deste. Essas mudanças variam de acordo com cada pigmento. No século XVIII e início do XIX (antes das cores a óleo tornarem-se artigos de comércio em tubos), as cores eram preparadas e amarradas em pequenas bexigas (perfuradas com estilete de marfim ou osso<sup>108</sup>) para se espremer a cor.

Como exemplifica Mayer, o modelo mais simples de pintura a óleo é a produção de duas ou três camadas tal como fazem os pintores de parede (a pintura se comporta segundo as mesmas regras que governam a pintura comum de paredes). A pintura a óleo pode ser repintada em qualquer estágio desde que sua superfície esteja firme; antes da execução da pintura, a superfície a ser pintada deve estar livre de umidade (tanto na frente como atrás) e o grau de absorvência da superfície deve ser uniforme. A primeira camada deve ser mais áspera em textura, a segunda mais fina e a terceira mais fina ainda.

Nas pinturas a óleo dos grandes mestres do passado existem muito poucos efeitos técnicos que não possam ser reproduzidos com uma caixa de tintas comum, mesmo quando um efeito mais fluido é desejado (MAYER, 1999, p. 277).

O material sobre o qual a pintura a óleo é executada é dividido em: imprimação ou fundo e suporte (fundação ou apoio). Os tipos de fundo variam entre óleo, gesso e os fundos de emulsão. Os suportes indicados para uso são: painéis de madeira, placas de aglomerados e tecidos têxteis esticados em chassi<sup>109</sup> ou colocados em painéis de madeira, placas finas de metal, entre outros.

No meio artístico, o termo “tela” é utilizado para designar uma pintura a óleo concluída e também implica em um tecido revestido pronto para ser usado.

---

<sup>107</sup> A complexidade de todas as várias mudanças químicas e físicas que sofrem os materiais artísticos deve ser tomada como advertência para que o indivíduo se mantenha estritamente dentro dos limites, regras e regulamentos aceitos que regem os métodos, procedimentos e escolha de materiais nas várias técnicas de pintura (MAYER, 1999, p. 493).

<sup>108</sup> [...] Os estiletos tinham cabeças grandes que eram colocadas nos furos para lacrá-los novamente. Mais tarde, apareceu um tubo de latão recarregável, com dispositivo de êmbolo, como uma engraxadeira pequena, que se usou durante um breve período (MAYER, 1999, p.206).

<sup>109</sup> Os chassis são feitos com sarrafos de madeira, do tipo cunha, com cantos de encaixe e lados chanfrados [...] (MAYER, 1999, p.322).

Praticamente todos os tecidos de trama fechada já foram utilizados em algum tempo como suporte para pinturas. As lendas nos contam que o linho esticado em chassi de madeira já foi usado para pinturas de temas religiosos para quem fossem carregadas pelas ruas em procissões, especialmente na Itália. [...] As telas de algodão, tais como lona para velas de barcos e sarja, tiveram utilização ocasional como suporte flexível para pinturas a óleo após a produção comercial de algodão, mas são completamente inferiores ao linho; esticam deficientemente, tendem a apresentar uma superfície inferior, e a maioria não aceita bem a encolagem ou imprimação. Somente a lona com trama fechada e grossa, que é usada para a fabricação de velas de barco, toldos e etc; é adequada para pinturas [...] (MAYER, 1999, p. 315-316).

A tela de linho é o melhor material para pintura e se distingue da tela de algodão devido a sua cor natural, já a de algodão é muito clara e/ou branca. Segundo Mayer, o tecido é o ponto mais fraco na sobrevivência de uma pintura bem feita, o quadro pintado sobre tela pode ser mais bem conservado do que aquele pintado em outras telas, por isso, o linho manteve sua liderança de material de suporte desde que entrou em uso. Durante o início do século XIX utilizava-se para pintar retratos, uma tela lisa com trama cruzada ou diagonal. Antes dos tecidos serem confeccionados à máquina, era comum o uso de telas de fibras grossas com tramas quadradas, preparadas em teares manuais (o tear manual às vezes confeccionava telas com tramas muito abertas, o que exigia que se passasse uma camada grossa de cola sobre ela).

A cola é considerada uma necessidade absoluta; a tinta a óleo nunca deve estar em contato direto com a fibra ou a tela irá “apodrecer”, isto é, eventualmente torna-se frágil, quebradiça e esfarelada. Isto é do conhecimento dos artistas há séculos, e alguns dos exemplos mais antigos de pintura a óleo, feitas em telas, mostram ter sido inteiramente encoladas com cola aquosa (MAYER, 1999, p. 317).

A cola é aplicada sobre a tela e depois de seca aplica-se com o pincel uma imprimação branca (para que a camada fique bem fina, é recomendado passar uma espátula sobre ela). Essa mistura seca em três dias e então esfrega-se uma bola de linho cru para a retirada da pelugem endurecida da tela, outra demão é aplicada e após estar seca o processo da tela estará concluído. Mayer faz uma alerta para que não se aplique a tinta a óleo diretamente sobre a tela de linho cru sem a realização deste procedimento com a cola e também que não se aplique uma camada de cola

muito espessa, pois resultaria na completa descamação da pintura, podemos notar esses defeitos técnicos em algumas telas do século XVIII. “Poucas das pinturas a óleo de valor em coleções do século XVIII sobreviveram intactas sem necessitar de algum tipo de restauração” (MAYER, 1999, p. 321).

O gesso é aplicado algumas vezes em finas camadas ao fundo das telas (preparadas para pintura), pinturas antigas que apresentam fundos de gesso apresentam pequenas fissuras e escamações, para Mayer, este ocorrido raramente é considerado um mau defeito e é aceito como uma consequência normal da idade. O uso de gesso não é adequado para fundos de pintura a óleo, pois sua superfície extremamente absorvente irá dificultar as pinceladas, a absorção do gesso irá destruir as características de película da pintura, podendo também fazer com que o gesso fique amarelo.

Também não se é recomendado à pintura a óleo sobre papel, pois não sobrevivem além de trinta anos sem tratamento por restauradores profissionais, os principais defeitos causados são: bolor, esfarelamento e empolamento.

[...] Papel e tinta a óleo não parecem combinar bem, mecânica ou opticamente; não tem afinidades nem são uma “combinação natural” como óleo sobre tela, têmpera nos painéis de gesso e aquarela no papel (MAYER, 1999, p. 356).

As práticas imperfeitas na pintura a óleo geram defeitos recorrentes como: rachaduras/craquelê (ocorrem logo após a secagem ou a mudanças na temperatura, sobretudo no frio, camadas espessas também tendem a rachar); cleavage/deficiência de adesão (a descamação ocorre devido às rachaduras ou por causa da umidade que penetra por trás da tela); enrugamento (ocorre devido ao excesso de secante); esfarelamento/pulverização (causado pelo excesso de diluente na tinta); bolhas (excesso de umidade ou deficiência de adesão do fundo ou da película de tinta); escurecimento/amarelecimento (excesso de verniz, óleo de linhaça ou óleos inferiores que absorvem poeira e fuligens, atmosfera úmida); linhas de estrias/gotas correndo (tinta muito fluída ou aplicação de verniz enquanto a pintura estava em posição vertical); fragilização das pinturas por causas fotoquímicas (exposição ao oxigênio do ar e raios ultravioletas da luz do dia em excesso).

Durante o período de secagem, as pinturas a óleo necessitam por algumas semanas de um pouco de luz solar para não escurecerem (caso isto ocorra, ela pode ser trazida de volta ao normal quando exposta a luz do sol). Para o acabamento final vernizes de mástique e de copal eram utilizados para o acabamento translúcido, obtido da *Pistachia lentiscus* (uma espécie de aroeira das regiões mediterrâneas), o mástique era vendido no mercado em forma de gotas, sendo muito popular no século XIX. O verniz mástique era misturado ao óleo de linhaça e resultava em uma massa de consistência gelatinosa chamada de megilp (Macgilp, McGuilp, etc), introduzida na paleta dos artistas no século XVIII e utilizada em grande escala no século XIX.

Quando o megilp é misturado às cores e ao óleo, contribui com uma consistência de trabalho excelente, mas depois de seca, a pintura tende a exibir defeitos irregulares, como bolhas, rachaduras, escurecimento, entre outros. Já os vernizes de sandáracas necessitavam da adição de ingredientes plastificantes para aumentar a sua durabilidade. “Tais receitas duvidosas – que incluem plastificantes como óleos não-secativos, cânfora e coisas do tipo para os vernizes de sandáracas podem ser encontradas nos livros de receitas do século XIX” (MAYER, 1999, p. 244).

Os pigmentos antigos (obtidos de minérios naturais) possuem partículas maiores do que as dos pigmentos modernos da mesma composição, quando observadas em um microscópio as partículas maiores aparecem mais coloridas e brilhantes. Os antigos fabricantes produziam pigmentos em pós bem finos.

- *Âmbar*<sup>110</sup>: era uma resina utilizada nos tempos mais remotos pelos persas, gregos e considerada a resina natural mais dura, esta resina fóssil era encontrada em depósitos no solo da Prússia Oriental.

---

<sup>110</sup> [...] O termo âmbar talvez fosse mais descritivo que específico, e é possível que se referisse a qualquer resina dura e transparente disponível naquele tempo. Os vários nomes antigos para o âmbar e o verniz têm sido objeto de muita pesquisa e conjetura etimológica. Iniciando com os nomes gregos medievais Bernice ou Berenice, do qual o B foi alterado para um som de V, muitos nomes têm sido utilizados: vernice, verenice, vernition e vernix. O termo vernice ou vernice líquida é empregado em textos antigos, e refere-se a um verniz espesso e pesado composto de óleos e resinas cozidas, que era esfregado nas pinturas de painéis enquanto aquecidos, em seguida a pintura era exposta aos raios diretos ao sol, até secar. As velhas receitas apresentam inúmeras variações de uma mistura de óleo de linhaça cozido, resina sandáracas e terebintina-de-venezas; poucas são aplicáveis aos métodos de pintura em uso desde o século XVI (MAYER, 1999, p. 249).

- *Vernizes de copal*: resina fóssil. Os melhores tipos de copal são caros, pois exigem uma manipulação especializada, e provavelmente nunca se encontrarão entre os vernizes artísticos (o artista que tem alguma preocupação com a permanência de um trabalho nunca irá utilizar este verniz em pinturas ou fundos, pois sempre escurecerão e tenderão a rachar com o tempo).
- *Breu, Mástique ou damar*: uma resina obtida da goma olíbano (*Gum thus*), da destilação de pinheiros localizados na região sul dos Estados Unidos. Sua função é endurecer o verniz, oferecendo-lhe mais corpo e elevando seu ponto de fusão.
- *Betume (Asfalto)*: resina utilizada desde a pré-história colore o verniz, mas, quando este é estendido fino e uniformemente sobre uma chapa, essa coloração não passa de um tingimento castanho transparente, e, para se obter um revestimento negro intenso, sobre o qual as linhas riscadas se destaquem, é necessário enegrecer a chapa com a fuligem da chama de uma vela.

A destilação das resinas era um procedimento habitual e uma arte altamente desenvolvida entre as firmas de verniz industrial do século XIX, com variações próprias para cada fabricante de verniz, o qual, na maioria das vezes, aprendera o ofício com seu pai, que antes aprendera com o avô. Operada durante anos até o século XX por métodos empíricos, a indústria começou a assimilar métodos científicos baseados em estudos da química dos óleos e resinas, e como resultado a qualidade e uniformidade dos vernizes estavam no caminho do melhoramento quando a introdução de resinas sintéticas substituiu, e tornou obsoletos, tanto os velhos métodos quanto as resinas naturais, através da produção de materiais de revestimento industrial de qualidade e uniformidade superiores. Consequentemente, algumas das resinas naturais sofreram um declínio em termos de sua importância industrial (MAYER, 1999, p. 250).

Sobre as tinturas, Mayer discorre sobre a goma-laca, a qual oferecia as funções de tintura vermelha atuando também como um subproduto para os vernizes. Extraída dos ramos de diversas espécies de árvores indianas e tailandesas, seu material é basicamente uma resina secretada pelo inseto *kerria lacca* que é refinada em diversos graus para diferentes propósitos. Outras resinas já foram utilizadas para

o preparo de vernizes, como por exemplo, o copal-de-manila, benzoim, elemi<sup>111</sup>, mas todos estes foram substituídos por outros materiais. As oleorresinas mais conhecidas como bálsamos, exsudam principalmente de árvores coníferas, permitem ser misturadas com óleos e solventes (utilizados nas tintas e vernizes); alguns destes produtos são nomeados de terebintinas ou de essência de terebintina e possuem tais nomenclaturas:

- *Goma thus (Olíbano)*
- *Terebintina-de-veneza*
- *Terebintina-de-estraburgo (Olio d' Abezzo)*: adquiriu grande importância comercial no século XVIII.
- *Terebintina-de-borgonha*
- *Terebintina-de-jura*
- *Bálsamo-do-canadá*
- *Bálsamo-de-copaíba*

Além de dar cor aos vernizes, as resinas coloridas ofereciam pigmento para a pintura<sup>112</sup>, as principais dentre elas são citadas com base na pesquisa de Ralph Mayer:

- *Laca: V. Goma-laca (Shellac) / Gamboge (goma-guta)*: uma resina obtida de árvores na Tailândia, vendida no mercado em pedaços cilíndricos, é dissolvida e moldada em bambus, solúvel em álcool, possui uma coloração amarelo claro, transparente e brilhante. Permaneceu por muito tempo como o único amarelo satisfatório para velaturas. Esta goma desbota facilmente na luz do sol.

---

<sup>111</sup> Elemi: a melhor é obtida de uma árvore que cresce na ilha de Luzon; é embarcada em Manila, e costuma ser chamada de elemi de Manila, para ser distinguida das variedades inferiores do Brasil, México e Lucatan. A variedade mais pura é branca, granulada e macia quando fresca, mas escurece e torna-se dura com o tempo, Aparece em muitas das receitas do século XIX para dar resistência e flexibilidade às camadas, porém é duvidoso se é ou não suficientemente durável ou estável para uso em materiais artísticos (MAYER, 1999, p. 246-247).

<sup>112</sup> Hoje os vernizes coloridos são feitos com corantes do alcatrão de hulha dissolvidos em óleo ou álcool, e aquelas resinas que antes se usavam como cores para tintas transparentes foram substituídas por cores mais permanentes (MAYER, 1999, p. 246-247).

- *Sangue-de-dragão*: esta resina é obtida da fruta de uma árvore asiática e embarcada principalmente de Batávia e Cingapura em forma de varetas longas, finas e cilíndricas. Produz aos vernizes alcoólicos uma cor vermelho-rubi bastante resistente à luz (sua utilização como pigmento de tinta remonta aos tempos romanos).
- *Gomas-acróides (Xanthoreia; goma black-boy; goma Botany Bay)*: resina australiana com duas variedades, uma apresenta a cor vermelho-rubi e a outra amarelo-dourado.
- *Turmeric (cúrcuma)*: extraída das raízes de diversas plantas asiáticas, no passado esta resina era utilizada como corante amarelo. Como marrom-escuro utilizavam o *aloé*, um material resinoso de uma planta obtida de várias regiões tropicais.

Alguns metais produzem material colorido, como por exemplo, os compostos de cobalto que apresentam uma cor rosa profunda e os de níquel e cobre que possuem uma coloração verde-brilhante.

A partir da análise de Mayer, as observações sobre a moagem de cores a óleo devem ser tomadas como um guia geral para a moagem de cores de aquarela, exceto pelo fato de que, dentro de certos limites sem muita probabilidade de serem excedidos nos métodos manuais de moagem, as cores devem ser dispersas finamente para que sejam agarradas pelo grão do papel e pinceladas livremente, porque pigmentos pouco moídos não produzem os brilhantes efeitos desejados.

A descoloração, instabilidade e escurecimento das cores, assim como as partículas quebradiças são ocasionadas pelas reações químicas concretas, na qual o produto alterado é o resultado desta mudança química em que na maioria dos casos possui como agente ativo a irradiação ultravioleta da luz do dia.

A presença da luz do dia é necessária para a secagem correta de uma película de óleo, mas a exposição prolongada e direta aos raios do sol é prejudicial, produzindo rachaduras causadas pela secagem excessivamente rápida ou violenta (MAYER, 1999, p. 514).

Segundos os estudos da pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz em *O sol do Brasil – Nicolas –Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*, na visão de Taunay era impossível pintar o Rio de Janeiro ensolarado, pois o sol atrapalhava qualquer tentativa pictórica e as cores do Brasil que compunham o céu, sol e florestas não cabiam na palheta do artista<sup>113</sup>.

Cabe-nos salientar que o estudo do suporte material das obras é de fundamental relevância para a compreensão das produções artísticas, no caso de Debret, a análise da tela, da aquarela ou do papel colado sobre a tela são reveladoras das diversas técnicas usadas por ele, especialmente necessária ao período em que viveu no Brasil. As pinturas a óleo europeias nos remetem ao estilo Neoclássico, desenvolvido na Europa, já as aquarelas revelam um olhar afetado pela luminosidade dos trópicos, pela tonalidade oitocentista de um país repleto de contradições sociais.

#### 1.6. A trajetória de Jean-Baptiste Debret<sup>114</sup>

A família de Jean-Baptiste Debret era ligada às artes, seu irmão mais novo François Debret (1777-1850), formou-se em arquitetura e foi membro do Instituto de França<sup>115</sup> e Jean-Baptiste, um artista reconhecido atualmente como um dos maiores pintores que retrataram o Brasil no século XIX. Nascido em Paris no dia 18 de abril de 1768, Debret era o filho mais velho do escrivão do parlamento da Capital Jacques Debret e de Elizabeth Jourdain; sobrinho-neto do renomado artista do estilo Rococó, François Boucher (1703-1770) e “primo” do grande mestre do Neoclássico, Jacques-Louis David (1748-1825).

---

<sup>113</sup> Segundo (SCHWARCZ, 2008), é válido ressaltar que Nicolas-Antoine Taunay carregava em sua bagagem cultural a ascendência de uma longa linhagem de artesãos. Seu avô, Salomão, era químico e ourives; em suas pesquisas de cores, descobriu um novo tom de vermelho, o qual fora muito apreciado na pintura. Seu filho, Pierre-Antoine Henry Taunay (pai de Nicolas), herdou a posição do pai e vendera a exclusividade de três pigmentos que desenvolvera (os quais conservariam o nome de “carmim Taunay”).

<sup>114</sup> Dados biográficos baseados na cronologia inserida em BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009; DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

<sup>115</sup> Ao contrário, porém, de seu irmão François Debret, eleito em 1825 para a poltrona VIII da Academia das Belas-Artes francesa [...], Jean-Baptiste Debret, foi feito em 1830 membro correspondente da Academia do Instituto de França, nunca foi além de membro correspondente honorário da mesma academia (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 53).

Ainda muito jovem frequenta a Academia de Belas-Artes de Paris e tem como seu mentor, o primo David. Debret inicia sua formação artística estudando no Liceu Louis-Legendre em Paris e aos catorze anos juntamente com o colega Jean-Germain Drouais (1763-1788), acompanha seu “primo” Jacques-Louis David a uma viagem a Roma, onde concluem *O Juramento dos Horácios* (1784). De acordo com os fundamentos de Schwarcz<sup>116</sup>, o estágio em Roma era necessário à formação de todo pintor acadêmico, pois lá se concentrava a arte da Antiguidade Clássica.

No ano seguinte (1785), ingressa na *Académie Royale de Peinture et Sculpture* e em 1786 casa-se com Elisabeth-Sophie Desmays, filha do arquiteto das construções reais Jacques-François Desmays (c. 1720-89). Em 1791, ganha o segundo prêmio de pintura do *Prix de Rome*, da Academia de Belas-Artes, com a tela *Regulus voltando a Cartago*. Já em 1793 é nomeado professor de Desenho na *École Nationale des Points et Chaussées*, pelo governo revolucionário, mesmo ano da execução de Luís XVI. Participa como professor de desenho na fundação da *École Polytechnique* em 1795, ano em que também nasce seu único filho Honoré Debret.

Em 1798 inicia sua participação nos salões do Louvre e recebe uma Menção honrosa com a exposição da tela *O general messeniano Aristodemo libertado por uma jovem*. Começa a trabalhar para os ilustres arquitetos, decoradores e cenógrafos Charles Percier (1764-1838) e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853); pinta as *Quatro estações*, em 1804, para um palacete localizado na *Chaussée-d’Antin*, decorado por Percier e Fontaine e expõe no Salon a tela *O médico Esístrato descobrindo a causa da moléstia do jovem Antíoco*. Já em 1805 conclui a tela *Napoleão prestando homenagem à coragem infeliz*, e viaja a Roma em 1807, onde realiza a série *Costumes Italiens* (gravada em 1809).

Segundo Naves<sup>117</sup>, Debret recebe uma bolsa de estudos para a Itália, onde permanece durante dois anos desenhando uma série de personagens italianos com seus costumes, trajes típicos, realizando tarefas, etc.

---

<sup>116</sup> SCHWARCZ, Lília 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.

<sup>117</sup> NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira** – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

[...] Ao retornar a Paris, em 1809, o artista publica o álbum **Trajes italianos**, gravado por L.M. Petit, com 33 ilustrações. [...] A semelhança desse álbum com as aquarelas brasileiras de Debret – no que diz respeito aos temas – permite não só ressaltar as diferenças entre ambos, como também aprofundar a caracterização da obra carioca do artista francês (NAVES, 2011, p. 109-110).

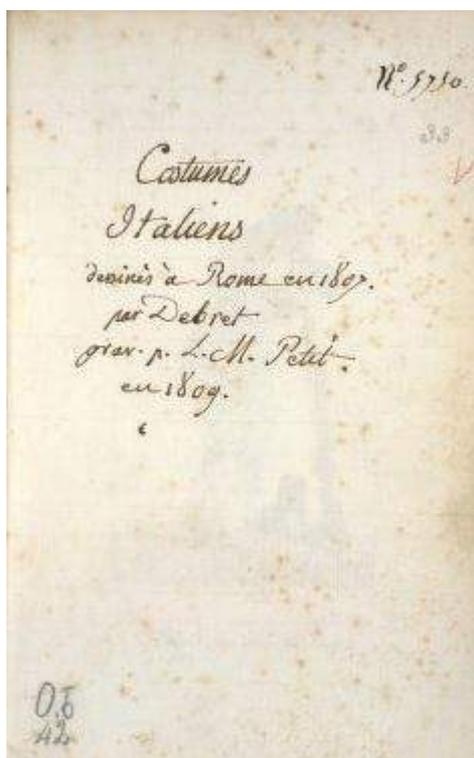


Figura 18: Capa do álbum *Trajes Italianos*<sup>118</sup>



Figura 19: Empregado avulso de Roma<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Jean-Baptiste Debret. **Trajes Italianos** -1809. Costumes italiens dessinés à Rome en 1807 / par Debret; gravés par L.M. Petit en 1809. Source gallica.bnf/Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/ Jean-Baptiste Debret. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r.r=jean-baptiste+debret.langPT>. Acesso em 20 de março de 2013.

<sup>119</sup> Jean-Baptiste Debret, **Empregado avulso** (de Roma) (em Trajes italianos, 1809) – Gravura, 17 x 10 cm - Costumes italiens dessinés à Rome en 1807. Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/ Jean-Baptiste Debret. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r.r=jean-baptiste+debret.langPT>. Acesso em 20 de março de 2013.



Figura 20: Mulher do Trastevere em Roma<sup>120</sup>



Figura 21: Carregador de Roma<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Jean-Baptiste Debret, **Mulher do Trastevere em Roma** (em Trajes italianos, 1809) – Gravura, 17 x 10 cm - Costumes italiens dessinés à Rome en 1807. Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/ Jean-Baptiste Debret. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r.r=jean-baptiste+debret.langPT>. Acesso em 20 de março de 2013.

<sup>121</sup> Jean-Baptiste Debret, **Carregador de Roma** (em Trajes italianos, 1809) – Gravura, 17 x 10 cm - Costumes italiens dessinés à Rome en 1807. Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/ Jean-Baptiste Debret. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r.r=jean-baptiste+debret.langPT>. Acesso em 20 de março de 2013.



Figura 22: Açougueiro de Roma<sup>122</sup>



Figura 23: Mulher de Roma<sup>123</sup>

Para Naves<sup>124</sup>, assim como as gravuras brasileiras, as italianas também possuem uma preocupação documental e em sua opinião, são nas gravuras italianas que a possibilidade do “típico” torna-se bem maior.

Nos anos de 1808 a 1812, Debret expõe telas que exaltam Napoleão Bonaparte nos *Salons*. Em 1814 realiza sua última exposição nos salões da Academia com a tela *Andrômeda liberada por Perseu*, onde escolhe a temática mitológica para substituir Napoleão. Neste mesmo ano, Debret perde seu único filho de dezenove anos, Honoré Debret, o qual fora orientado para a carreira artística<sup>125</sup> como o pai. Com base em Bandeira e Lago<sup>126</sup>, Debret parece perceber a queda do

<sup>122</sup> Jean-Baptiste Debret, **Açougueiro de Roma** (em Trajes italianos, 1809) – Gravura, 17 x 10 cm - Costumes italiens dessinés à Rome en 1807. Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/ Jean-Baptiste Debret. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r.r=jean-baptiste+debret.langPT>. Acesso em 20 de março de 2013.

<sup>123</sup> Jean-Baptiste Debret, **Mulher de Roma** (em Trajes italianos, 1809) – Gravura, 17 x 10 cm - Costumes italiens dessinés à Rome en 1807. Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/ Jean-Baptiste Debret. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r.r=jean-baptiste+debret.langPT>. Acesso em 20 de março de 2013.

<sup>124</sup> NAVES, Ibidem.

<sup>125</sup> Honoré Debret mostrava talento como gravador (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 26).

<sup>126</sup> BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

Império, mas não a tragédia familiar. No esboço biográfico há apenas algumas linhas:

[...] de 1814 a 1815 consternado com a perda recente do único filho morto aos dezenove anos, esperança infelizmente demasiadamente ilusória de um futuro feliz, e tendo em vão tentado durante este período retomar seus pincéis, sempre rebeldes em ajudá-lo neste estado de apatia, David, Gerárd e seus outros amigos lhe aconselham de partir rever a Itália (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 26).

Com a queda do império de Napoleão e a volta dos Bourbons, o mestre David é exilado na Bélgica, causando entre os bonapartistas um grande desconforto. O trágico ano de 1815 fora marcado pelo exílio de seu protetor Napoleão na ilha de Santa Helena, no Atlântico Sul e pela separação com a mulher (Elisabeth-Sophie Desmason). Neste contexto de crise europeia, os artistas encontraram-se desonrados e de mãos atadas, deixados a mercê da própria sorte e sem as encomendas.

Como a corte sediada no Rio de Janeiro carecia de artistas que representassem seu novo reino nos trópicos e da criação de modelos, padrões e gêneros, da qual originou a perspectiva da criação de uma Academia de Ciências, Artes e Ofícios no Brasil. Esta tinha como função atender as áreas do comércio, mineralogia, agricultura, além da formação de uma nova cultura artística, que elevasse o prestígio do Reino Unido sediada nos trópicos.

Formou-se então o que hoje é conhecida como “Missão Artística Francesa” ou Colônia Francesa. Esta foi chefiada por Joachim Lebreton e contou também com o apoio do poderoso ministro de D. João, Antônio de Araújo Azevedo (Conde da Barca). A vinda deste grupo teve origem numa negociação entre Lebreton, Barca e diplomatas portugueses<sup>127</sup>.

A “Missão” era constituída por quarenta seletivos artistas aproximadamente: artesãos, pintores, gravadores, arquitetos, assistentes e seus familiares. Os artistas, seduzidos pelos relatos recentes de Humboldt<sup>128</sup> sobre a América Espanhola achavam-se atraídos para o Reino do Brasil, que na época era a única monarquia sediada nos trópicos.

---

<sup>127</sup> Marialva, Barca e Humboldt seriam, portanto, figuras centrais na criação e composição do projeto de ensino artístico, cujo fator principal era o desenvolvimento dos Ofícios (DIAS, Elaine. 2006 p. 304).

<sup>128</sup> Alexander von Humboldt (1769-1859), naturalista, geógrafo e explorador alemão.

De acordo com Pratt<sup>129</sup>, Humboldt procurou reinventar o imaginário popular da América e, através da América, estendeu ao planeta trazendo o estado de natureza primal a tona, como um estado relacionado à perspectiva de intervenção transformadora por parte da Europa.

Cercado de repúblicas por todos os lados, o novo e único reino nas Américas carecia de imagens, portanto, coube a “missão artística” o exercício de propagar o ensino acadêmico nos trópicos. Assim, após a assinatura do tratado de paz entre Portugal e França em 1816, D. João<sup>130</sup> receberia em seu reino os artistas do ex-inimigo Napoleão; liderados por Joachim Lebreton (1760-1819), os quais embarcaram no porto do Havre a bordo do Calpe com destino ao Brasil no dia 22 de janeiro de 1816. Aportaram na Baía de Guanabara em 26 de março do mesmo ano, seis dias após o falecimento da rainha e soberana do Reino Unido de Portugal e Brasil, D. Maria I.

Com base nos relatos de uma parisiense, (na década de 1860) Adèle Toussaint-Samson<sup>131</sup>, a travessia da Europa ao Brasil leva de 29 e 30 dias:

Enfim, eis o Brasil, que surge com suas matas de bananeiras e de palmeiras. Começa-se a distinguir a cadeia de montanhas chamada Gigante, que de fato representa bastante bem um homem de estatura colossal estendido em todo seu comprimento, e cujo perfil assemelha-se ao de Luís XVI. A que se chama Pão d’Assucar [Pão de Açúcar] é a montanha que forma o pé do Gigante. Ela guarda a entrada da baía do Rio de Janeiro (SAMSON, 2003, p.71).

A “Missão Artística Francesa” era formada por Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor de história; Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagem; Auguste Henry Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; Auguste Marie Taunay (1768- 1824), escultor; Charles Simon Pradier (1786-1848), gravador. Em 1817, os irmãos Marc e Zéphérin Ferrez associaram-se ao grupo, o primeiro como

---

<sup>129</sup> PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

<sup>130</sup> Em 1808, D. João foi forçado pela Inglaterra a transferir a sede do Estado português para a colônia brasileira.

<sup>131</sup> Adèle Toussaint-Samson (1816-1911) foi uma tradutora e escritora parisiense dos círculos ligados à *Comédie Française*, a qual residiu doze anos no Brasil, por volta de 1849-1850. Suas memórias foram publicadas na França em 1883 (mesma data de publicação no Brasil). Samson destaca-se entre as poucas mulheres viajantes que escreveram livros sobre o Brasil pelo fato de já ser uma escritora.

escultor e o segundo como escultor e gravador de medalhas. Recebidos por D. João VI, os artistas representam a corte e se encantam com os trópicos. No dia 12 de maio, Debret é apresentado à Corte pelo conde da Barca na Praia Grande (atual Niterói) e realiza seus primeiros retratos a óleo em terras brasileiras.

Já entre os meses de junho e julho, o então recém-chegado artista realiza suas primeiras aquarelas de aproximadamente 17 x 23 cm<sup>132</sup> e pinta algumas telas a óleo sobre encomenda da duquesa de Cadaval<sup>133</sup>. Debret que aportara nos trópicos com seus quase quarenta e oito anos não era um jovem em busca de aventura e inspiração, explica a socióloga e historiadora Carla Mary S. Oliveira, pelo contrário, Debret já contava com uma formação artística sólida adquirida na Europa. A arte predominante durante o período colonial ao do reino era de inspiração barroca, a qual enaltecia o clero, o rei e a igreja católica; neste momento a linguagem artística no Brasil foi atualizada sob o arquétipo da cultura francesa, o estilo neoclássico. Em oposição ao barroco e ao rococó os artistas franceses se deixariam contaminar pela paisagem tropical, pelas cores vivas, como também a alteraria.

Cabe considerar, que a vinda dos artistas precursores do neoclassicismo ao Brasil esteve associada à política estabelecida pelo Congresso de Viena (1815)<sup>134</sup>, na qual se consolidou a monarquia portuguesa. As decisões referentes ao Congresso de Viena repercutiram nos rumos da política colonialista portuguesa, conforme sugere a passagem de um documento de Talleyrand<sup>135</sup>, enviado ao ministro plenipotenciário de Portugal, Conde de Palmella.

Convém a Portugal e convém mesmo à Europa toda (...) o enlace  
entre nossas possessões europeias e americanas (...) eu

---

<sup>132</sup> [...] tais como as que produzirá às centenas nos anos seguintes, durante a preparação do projeto do *Voyage Pittoresque*. Supõe-se que estes primeiros trabalhos tenham sobrevivido por terem sido enviados a seu irmão François em Paris, para descrever-lhe sua nova realidade [...] (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 118).

<sup>133</sup> De acordo com (BANDEIRA; LAGO, 2009), estas primeiras aquarelas pintadas por Debret estão entre as descobertas mais importantes em termos da obra do artista feitas nos últimos trinta anos. Foram executadas para a duquesa de Cadaval, viúva do nobre de mais alta linhagem da corte portuguesa após a família real – à qual era aparentado – e mãe do jovem sexto duque, então com 17 anos.

<sup>134</sup> O Congresso de Viena (de 1 de outubro de 1814 a 9 de junho de 1815) foi uma conferência entre as potências que venceram a batalha contra o Império napoleônico. Com o objetivo de redesenhar o mapa político europeu e reestabelecer a ordem na França equilibrando suas forças e garantindo paz na Europa, as consequências desse congresso foram: a redefinição das fronteiras políticas europeias e as vantagens políticas aos países da Santa Aliança.

<sup>135</sup> Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), político francês e diplomata.

consideraria como uma fortuna que se estreitasse por todos os meios possíveis o nexa entre Portugal e o Brasil; devendo esse país, para lisonjear os seus povos, para destruir a ideia de colônia, que tanto lhes desagradava, receber o título de Reino, e o vosso soberano ser rei do Reino Unido de Portugal e do Brasil (BANDEIRA; XEXÉO; CONDURU, 2003, p.33).

Somente em agosto de 1816 criou-se por decreto a Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios, futura Academia Imperial de Belas Artes, porém uma sequência de fatos interrompeu o objetivo desses artistas, como por exemplo, o falecimento de D. Maria I. A sucessão do trono e a aclamação a D. João foram adiadas em função da instabilidade do Reino e dos conflitos eclodidos em Pernambuco. O projeto da Escola Real de Artes e Ofícios também sofreu reveses com a morte do Conde da Barca em 1817 e do chefe Lebreton dois anos mais tarde. Nessa circunstância, Jean-Baptiste Debret é contratado por seis anos como professor de pintura histórica da Academia Real de Belas-Artes, momento em que realiza os retratos de personagens da corte e os símbolos do Império, segundo o modelo de David, no qual enfatiza o caráter cívico e se preocupa com a necessidade da criação de um imaginário político. Debret foi também nomeado cenógrafo do Real Teatro São João (atual João Caetano), atuando desta maneira como poeta, pintor e mestre de bailados, ao elaborar “cenários de elogios” para a corte nos trópicos.

Debret fora o integrante da “Missão” que mais permanecera no Brasil os quinze anos por aqui vividos, fizeram com que o artista registrasse todo o tipo de acontecimento, desde a corte no Rio de Janeiro como seus brasões, medalhas, bandeiras; aspectos da flora e da fauna brasileira; paisagens cariocas e do sul do país; temáticas religiosas, trabalhos de arquitetura; os índios e seus artefatos e o cotidiano dos escravos.

O alojamento dos artistas após seu desembarque seguiu a lei de aposentadoria real, a qual permitia ao governo solicitar qualquer moradia para seder aposentos aos “protegidos do governo”. Após a pensão que Debret e seus companheiros recebiam ser regulamentada, cada artista estabelece residência em um local do Rio de Janeiro, mediante um acordo com o proprietário, já que nesta época a capital era desprovida de hospedarias. Debret monta seu ateliê localizado no primeiro andar de sua própria residência no Catumbi, como mostra em uma de

suas aquarelas. O Catumbi é um dos bairros mais antigos da cidade do Rio de Janeiro localizado num vale úmido e sombreado por onde passava um rio cuja nascente estava nas aproximações do morro de Santa Teresa, o qual era utilizado para irrigar as plantações de cana-de-açúcar.

O bairro do Catumbi, no início do século XIX, era ainda um arrabalde do Rio de Janeiro de boas residências e chácaras, O Catumbi era também, no século XIX, o local da Festa ao Divino Espírito Santo, cuja coleta para a festa, Debret também registrou numa aquarela de 1826 (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 119).

A sucessão dinástica não ocorreu de imediato à morte da rainha, em razão da instabilidade do Reino, neste momento abalado pelas disputas pelos melhores cargos entre a nobreza lusa, pelos gastos militares e pelas pesadas taxas decorrentes do reaparelhamento do Estado. Porém, nenhum obstáculo foi maior do que a eclosão do conflito em Pernambuco: um movimento que ameaçava romper com a monarquia e estabelecer uma república. Este embate dividiu o país e deixou suspenso o encaminhamento dos cerimoniais para a coroação do rei e os festejos do casamento do príncipe herdeiro, já oficializado na corte austríaca.

O movimento pernambucano<sup>136</sup> de oposição à monarquia devia-se também ao fato de que, nas províncias do Norte e Nordeste, segundo Schwarcz<sup>137</sup> as

---

<sup>136</sup> O movimento em Pernambuco, o qual ameaçava romper com a monarquia e estabelecer uma república, dividiu o país e interrompeu o encaminhamento dos cerimoniais para a coroação do rei e os festejos do casamento do príncipe herdeiro, já oficializado na corte austríaca. Os revolucionários estabeleceram temporariamente um governo republicano em Recife, que também colocou em risco um tradicional e importante núcleo de produção da economia, esse movimento mobilizou as forças armadas do Império concentradas na Bahia e no Rio de Janeiro. As tropas do governo imperial, deslocadas da Bahia, desembarcadas em Recife, desencadearam uma repressão exemplar, imprimindo registros políticos e simbólicos de sua presença, sobre uma liderança despreparada e dispersa. Soldados membros do regimento de Recife participantes do movimento revolucionário foram perdoados, mas obrigados a assistirem desarmados cerimoniais de execuções de companheiros. Em seguida, sem nenhum aviso, foram embarcados para o Sul para defender interesses da monarquia na Província Cisplatina. Tais ordens partiram do general Luiz Rego, nomeado governador por D. João, com a finalidade de restabelecer a ordem na Província de Pernambuco (TOLLENARE, 1908, p. 535).

Esse radicalismo e essa mobilização de milhares de soldados, mais do que reprimir um movimento, já fragilizado e disperso foram demonstração de força da monarquia em face de ameaças internas e externas. Ou seja, tinham como fim a garantia da ordem e da unidade do Império. Paralelamente a essas medidas de força, a monarquia recebia apoio político de lideranças e seguimentos de comerciantes estabelecidos no Rio de Janeiro, fiéis aliados da base política joanina desde a vinda da corte. Com a elevação do Brasil a Reino Unido, a cidade do Rio de Janeiro, privilegiada com investimentos desde a chegada da corte, ganhou o status de capital do único reino europeu na América, rodeado de repúblicas em conflitos permanentes. Os decretos de fevereiro de 1818 oficializaram o final das perseguições aos rebeldes, buscando minimizar a revolta e na sequência encerrá-la no silêncio.

principais mercadorias das praças de comércio locais tinham sido atingidas por uma recessão. Estabelecendo temporariamente um governo republicano em Recife e colocando em risco um tradicional e importante núcleo de produção da economia, esse movimento motivou a mobilização das forças armadas do Império concentradas na Bahia e no Rio de Janeiro. Os decretos de fevereiro de 1818 oficializaram o final das perseguições aos rebeldes, buscando minimizar a revolta e na sequencia encerrá-la no silêncio.

Estabelecida a ordem social, assegurada à integridade do território e o apoio da liderança de um forte núcleo de comerciantes do Rio de Janeiro, estavam dadas as bases para o estabelecimento dos vínculos entre os reinos do império, a ser efetivado com a coroação de D. João VI. A sucessão dinástica também foi assegurada com a realização do casamento de D. Pedro com a Arquiduquesa da Áustria, Dona Leopoldina, filha de Francisco I. Tal aliança promovida pelo Marquez de Marialva uniu a dinastia dos Braganças a uma das mais tradicionais e poderosas cortes estrangeiras. Ao som do repique dos sinos, a princesa desembarcou em 1817 no Rio de Janeiro, acompanhada dos componentes da Missão Científica, constituída de médicos, biólogos, botânicos, pintores e músicos. Jean-Baptiste Debret retrata a chegada da futura Imperatriz<sup>138</sup> e realiza decorações nas arquiteturas da cidade, juntamente com o escultor Auguste-Marie Taunay e com o arquiteto Grandjean de Montigny.

Abriu-se, portanto, a esperada oportunidade para a aclamação do rei, evento inédito no Brasil, a ser comemorado com grandes festejos nas ruas e espaços públicos da capital, financiados em boa parte pelos homens de negócios da corte. A sucessão dinástica realizada em maio de 1818 consolidou-se com a aclamação e a coroação de D. João, ganhando o título de D. João VI, rei do Reino Unido de Portugal ao do Brasil e Algarves. Comemorava-se também o seu 51º aniversário e o casamento de seu filho Pedro com a Arquiduquesa da Áustria, Dona Leopoldina.

Os renomados artistas franceses, Debret, Grandjean de Montigny, Taunay e os irmãos Ferrez, não perderam a oportunidade para demonstrar sua criatividade na produção de artifícios ornamentais, com objetivo de que os cerimoniais da coroação

---

<sup>137</sup> SCHWARCZ, *Ibidem*, 2008.

<sup>138</sup> Segundo (BANDEIRA; LAGO, 2009), pela primeira vez é registrado um desembarque oficial no Brasil por um artista profissional.

do rei e do casamento do príncipe projetassem a monarquia no melhor estilo artístico. A participação nas decorações públicas dos festejos e solenidades que exaltavam a figura do rei também revelava a vulnerabilidade da situação em que se encontravam os membros da “Missão Francesa”. Este momento político de união dos três reinos era decisivo para os artistas demonstrarem suas qualidades e atraírem o interesse da corte para sua arte.

Nessas ocasiões, o teatro também definia-se como um local específico para a realização de manifestações de caráter político, as atividades apresentadas exerciam o mesmo papel de cerimonial da corte. Conforme nos informa Maria Beatriz Nizza da Silva,

O Real Teatro acomodava na plateia 1020 pessoas, tendo ainda 112 camarotes divididos em quatro ordens [...] Já Vanda L. B. Freire fala que a capacidade do teatro era de 1220 pessoas (BARRA, 2009, p. 102).

Os camarotes eram reservados para a família real, a nobreza e os demais presentes se acomodavam indistintamente na plateia, tornando assim o teatro um recinto público de reunião social por excelência. Alegorias da arte neoclássica prevaleciam nas apresentações, valorizando personagens mitológicos da antiguidade clássica; com a finalidade de exaltar nas figuras soberanas o belo, a moral e as virtudes. As peças de teatro, no início do século XIX, já apresentavam influências do neoclassicismo. Como experiente pintor de história, Debret aproximou-se da corte antecipando-se nas decorações dos ritos oficiais que foram tradicionalmente realizados no Teatro Real São João (atual Teatro João Caetano)<sup>139</sup>, inaugurado em 1813, no Largo do Rocio, no Rio de Janeiro.

Nesses eventos, o artista atuava como poeta, pintor e mestre de bailados, ao elaborar “cenários de elogios”<sup>140</sup> ao rei inspirados na mitologia grega e romana, marcados pela presença de monarcas em posturas solenes. A programação do

---

<sup>139</sup> O Real Teatro São João foi construído a partir de uma sociedade por ações constituída pelos homens de negócios do Rio de Janeiro, em terreno doado por Fernando José de Almeida, tomando como modelo o Real Teatro S. Carlos de Lisboa que, por sua vez, era já uma cópia do Teatro São Carlos de Nápolis (BARRA, 2007, p. 102).

<sup>140</sup> Jean-Baptiste Debret exerceu durante sete anos a função de cenógrafo, responsável pela elaboração de decorações para uma plateia tradicionalmente habituada no Brasil a ritos religiosos.

Teatro São João<sup>141</sup>, no dia 13 de maio de 1818, foi especialmente dedicada à homenagem ao aniversário de D. João, sua aclamação à sucessão do trono, ao desembarque da Princesa Leopoldina no Rio de Janeiro e ao seu casamento com o príncipe D. Pedro.

O espetáculo teve início com a encenação do drama *O Himeneu*, peça composta em quatro atos, que tecia elogios à monarquia, simbolizados pelos seguintes personagens da alegoria clássica: Himeneu, Jove, Juno, Lísia, Gênio Tutelar, Mercúrio, Íris, Cupido, Momo, Discórdia, Tempo, Netuno, Anfitriote, além de ninfas e gênios. No final da apresentação, o espetáculo culminou com a descida no palco do *pano de boca*<sup>142</sup>, intitulando-se *Bailado Histórico*, de autoria de Jean-Baptiste Debret. A tela se destacava pelo aspecto apoteótico com que simbolizava os valores daquele momento histórico do domínio imperial português.

---

<sup>141</sup> O teatro incendiou-se três vezes: em 1824, então ainda com seu primeiro nome, Real Teatro São João; e em 1851 e 1856, já como Teatro São Pedro. O atual nome, Teatro João Caetano, data de 1923 (SAMSON, 2003, p. 171).

<sup>142</sup> *Pano de boca, cortina de boca ou boca-de-cena*: grande telão que se faz subir ou descer na frente da cortina (velário), no início e no fim de um ato ou peça.



**Figura 24:** J.B.DEBRET, *Cenário para o Bailado histórico*. 1839 - Litografia de Thierry Frères; 20,4 x 33,7 cm – gravura inserida na prancha 39 do terceiro volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1839<sup>143</sup>

Nesta obra, a aclamação de D. João VI foi representada por meio de uma cena alegórica, abrangendo a totalidade da tela, num caráter atemporal, onde se destacavam deuses da mitologia grega que contracenavam com figuras simbólicas do Império. Alegorias da arte neoclássica, retomadas de figuras da mitologia clássica, foram recursos harmoniosamente utilizados, com a finalidade de exaltar na figura soberana exemplos de virtude. No plano superior, cercado pelas nuvens e protegido por mitos alegóricos retirados da tradição clássica, D. João é a única figura reconhecida, que aparece no centro da tela. Destacando-se sobre um pedestal, ostentava a coroa e as cores das vestes que simbolizam a monarquia portuguesa.

Logo abaixo, sobressaem três figuras alegóricas, representando os reinos de Portugal, Brasil e Algarves sob seu domínio e, abaixo destas, figurando a sucessão no trono, Himeneu e Amor sustentam os retratos do príncipe e da princesa.

<sup>143</sup> Fonte: TREVISAN, Anderson Ricardo. A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_jbd\\_art.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm). Acesso em 29 de julho de 2011.

Entrelaçavam as iniciais dos recém-casados, formando um monograma sobre o altar de Himeneu, o deus dos casamentos.

Debret narra esta cena, em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, nos seguintes termos:

A cena se passava sob a abóbada etérea onde a reunião dos deuses outorgava honras de apoteose a esse episódio histórico. O mar formava o horizonte, justificando assim a chegada de Netuno com o pavilhão do Reino Unido; do outro lado Vênus, na sua concha marinha puxada por dois cisnes guiados por Cupido, conduzia as Graças, sustentando os escudos unidos e coroados das duas nações recém-aliadas. Delfins móveis circulavam entre os diversos planos do mar, parando no último quadro para formar um caminho praticável às dançarinas que deviam levar suas oferendas ao pé do altar do Himeneu pintado no pano de fundo do palco. (...) Concomitantemente nuvens isoladas suportavam Gênios animados dessas mesmas nações e povoavam toda a parte alta do quadro aéreo, inteiramente pintado em transparente, até o primeiro plano do teatro (DEBRET, 1989, pág. 249).

Sérgio Hamilton da Silva Barra, que realizou uma análise aprofundada sobre este período histórico e o significado da figura dos monarcas representados nas obras de arte, cita:

Era comum em muitas peças a utilização do retrato dos soberanos como forma de representá-los. O retrato fazia parte do enredo, e aparecia de forma a enaltecer alguma característica do soberano que se pretendia ressaltar na ocasião da representação (bondade, afabilidade, magnanimidade) (BARRA, 2009, p. 99).

Esta obra de arte que representa D. João brilhando no Olimpo, como um rei, mesclado a uma figura religiosa, atinge na pintura uma aparência mística. Antecipava, para a real descendência dos Bourbon e Bragança, um momento histórico promissor para a sucessão do trono. A hegemonia da monarquia foi irreversível, que se manteve como regime político até 1889 com a República.

“Aplausos prolongados ao aparecer pela última vez o pano de boca, no fim da representação, completaram esse dia de triunfo” (DEBRET, 1989, p. 275).

O *pano de boca*, *O Bailado Histórico*, conferiu ao pintor de história o contrato de cenógrafo da corte. Nessa experiência, em 1820 Debret é confirmado por decreto

no cargo de Pintor de História da academia que passou a ser chamada Real Academia das Belas-Artes<sup>144</sup>. No ano seguinte, Taunay deixa o Brasil e retorna a França e Debret assume a liderança dos artistas franceses em oposição a Henrique José da Silva.

Era difícil para o artista tornar heroica a figura de D. João VI e sua corte, o monarca que havia deixado Portugal e instalara a sede de seu reino nos trópicos a qual não contava com os mesmos refinamentos comuns às cortes europeias e o luxo ornamental dos rituais monárquicos. No Rio de Janeiro eram precárias as condições de habitações e a escravidão tornava o ambiente ainda mais destoante daquele recorrente nas cidades europeias.

A viajante Adèle Toussaint-Samson<sup>145</sup>, uma parisiense que comenta a permanência dessa situação na década de 60 do século afirma XIX:

A vida na cidade era ali retratada com cores vibrantes: as ruas estreitas e imundas, as chuvas abundantes no verão, os odores da população escrava, os maus tratos dos senhores, o perigo das doenças tropicais, os teatros e espetáculos de sucesso [...] (SAMSON, 2003, p. 29).

A partida de D. João VI para Portugal, em abril de 1821, desencadeou novos preparatórios a serem realizados no decorrer de 1822 com a finalidade de promover a colocação de D. Pedro. Debret assiste à coroação e sagração de Pedro I como Imperador Constitucional e defensor Perpétuo do Brasil, o qual foi responsável pela execução do segundo *pano de boca*, ponto central da decoração de cerimônia da coroação, exposto no Teatro São João.

Nessa pintura alegórica que reproduz a monarquia, pretendemos extrair dos elementos da composição da cena, os conteúdos e o significado da proposta política para a Nação que despontava.

A historiadora Lilia Moritz Schwarcz, em *As Barbas do Imperador*, coloca a própria descrição de Debret sobre o seu *pano de boca*:

---

<sup>144</sup> A Real Escola é transformada em Academia, cujo novo diretor é o pintor português Henrique José da Silva, desafeto de Debret e dos franceses em geral (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 62).

<sup>145</sup> SAMSON-Toussaint, Adèle. **Uma parisiense no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2003.

[...] No primeiro plano, à esquerda vê-se uma barca amarrada e carregada de sacos de café e de maços de cana-de-açúcar. Ao lado, na praia, manifesta-se a fidelidade de uma família negra em que o negrinho armado de um instrumento agrícola acompanha a sua mãe, a qual, com a mão direita, segura vigorosamente o machado destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e a defendê-las contra a usurpação, enquanto com a mão esquerda, ao contrário, segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado e pronto para partir [...] Não longe uma indígena branca, ajoelhada ao pé do trono e carregando à moda do país o mais velho de seus filhos, apresenta dois gêmeos recém-nascidos para os quais implora a assistência do governo [...] Do lado oposto, um oficial da marinha [...] No segundo plano um ancião paulista, apoiado a um de seus jovens filhos que carrega o fuzil a tiracolo, protesta fidelidade; atrás dele outros paulistas e mineiros, igualmente dedicados e entusiasmados, exprimem seus sentimentos de sabre na mão. Logo após esse grupo, caboclos ajoelhados mostram com sua atitude respeitosa o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano. As vagas do mar, quebrando-se ao pé do trono, indicam a posição geográfica do Império (SCHWARCZ, 1998, p. 41).

Na cena expressa nesse *pano de boca*, a pedido de José Bonifácio<sup>146</sup>, o trono está sob uma cúpula sustentada por duas colunas douradas com formas femininas, chamadas cariátides (colunas com a forma de estátuas de mulheres). Originalmente, o artista tinha colocado neste lugar duas palmeiras. Atendendo ao pedido de José Bonifácio, as palmeiras foram substituídas pelas colunas douradas, com o sentido de retirar o aspecto selvagem da nação que despontava. A sensibilidade do artista não permitiu que as palmeiras desaparecessem do quadro, apenas foram “deslocadas para o fundo da tela na tentativa de afastar a ideia de estado selvagem” (DIAS, 2004, p. 26).

A presença desses dois personagens, formados na Europa, segundo a teoria iluminista, é expressiva, ao atentarmos para a substituição da imagem do monarca absoluto pela alegoria feminina, que trazia as novas cores do Império. Nota-se em suas mãos a Constituição, simbolizando a submissão de seu governo a uma tábua de leis.

---

<sup>146</sup> Uma das figuras mais expressivas da política brasileira durante os anos de Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), foi estadista, poeta e naturalista brasileiro, ficando conhecido como o “Patriarca da Independência”. Bonifácio enfatiza em suas obras as relações escravistas, estando também envolvido com assuntos dos encaminhamentos das questões do Estado.

Identificava também a independência do Brasil perante Portugal ao mostrar uma esfera celeste com a inicial “P” do novo soberano D. Pedro, coroada e sustentada por gênios alados. Os gênios alados, a figura do governo imperial e as caríatides eram influências próximas de uma arte baseada nos princípios clássicos, as quais compartilham o espaço com a rica vegetação brasileira composta de algumas palmeiras ao fundo, frutas tropicais e produtos símbolos do comércio, como o café e a cana-de-açúcar (DIAS, 2004, p. 26).

Como explica Peter Burke: “realmente é comum na história da arte que os símbolos que representam as figuras da Justiça, da Vitória, da Liberdade, etc, sejam femininos” (BURKE, 2004, p. 76).



**Figura 25:** J.B.DEBRET, *Pano de boca executado para a apresentação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da Coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil.* 1839 - Litografia de Thierry Frères; 16,1 x 31,8 cm – gravura inserida na prancha 49 do terceiro volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1839<sup>147</sup>

Para o estadista e para o artista esses valores seguiam o conceito de igualdade, tal como dizia o filósofo Rousseau: “Nulo é o direito da escravidão, não só por ser ilegítimo, mas por ser absurdo e nada significar” (ROUSSEAU, 1973, p. 35).

<sup>147</sup> Fonte: TREVISAN, Anderson Ricardo. A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_jbd\\_art.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm). Acesso em 29 de julho de 2011.

A incógnita para os dois é: “como afirmar a imagem civilizada e constitucional dessa monarquia ao lado da realidade escravocrata?” (SCHWARCZ, 1998, p.42).

No ano de 1825, Debret pinta a única tela (a óleo) em grande formato no Brasil: *Sagração e coroação de D. Pedro I*, com 3,95 x 6,50 m, hoje localizada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Em 1826<sup>148</sup>, mesmo ano da morte de D. João VI em Portugal, foi inaugurado o prédio da Imperial Academia das Belas Artes<sup>149</sup> e Debret recebe a cátedra de Pintura Histórica e também é agraciado com a Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul<sup>150</sup> (cujo desenho fora idealizado pelo mesmo). O artista também realizou uma viagem ao Sul do Brasil<sup>151</sup> onde percorreu São Paulo, Paraná, Santa Catarina e o Rio Grande do Sul, como membro da comitiva do imperador D. Pedro I, não perdeu a oportunidade de reproduzir obras com figuras de tropeiros e paisagens de cidades do interior, como por exemplo: Mogi das Cruzes, Taubaté, Guaratinguetá, Jacareí, Itu, Itapeva, Sorocaba, Pindamonhangaba, Itararé, Ubatuba, São Sebastião, Parati, o porto de Santos, Curitiba, Guarapuava, Guaratuba, Laguna, entre outras, (na ida viaja pelo interior, mas retorna por mar).

Nesse período de sua vivência nos trópicos, Debret realizou mais de mil imagens dentre elas, a bandeira<sup>152</sup>, brasões do Império, alegorias, ordens honoríficas, a coroa, o cetro, brasões, moedas, medalhas, retratos da família real, de duques, duquesas, damas da corte, jovens da elite, oficiais de justiça, ministros, vestimentas e penteados das damas, imagens de santos... Alguns trabalhos de

---

<sup>148</sup> Neste mesmo ano, Debret registra os funerais de Dona Leopoldina em aquarelas e a tela a óleo de D. Pedro II bebê.

<sup>149</sup> A Academia é demolida em 1937 (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 63).

<sup>150</sup> Com a Independência do Brasil, D. Pedro I criou a Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul para comemorar a sua aclamação, sagração e coroação, era destinada a premiar brasileiros e estrangeiros. Foi a primeira ordem honorífica genuinamente brasileira e também, mais um trabalho realizado por Jean-Baptiste Debret. A Ordem do Cruzeiro do Sul era formada por uma estrela branca de cinco pontas bifurcadas, assentada sobre uma guirlanda de ramos de café e fumo, pendente da coroa imperial. Ao centro, possuía um medalhão redondo azul-celeste, com uma cruz latina formada por dezenove estrelas brancas circundadas por uma orla azul-ferrete com a legenda: “*Benemeritum Praemium*”.

<sup>151</sup> Recentemente Pedro Correia do Lago e Julio Bandeira optaram por apontar a influência do relato do artista inglês Charles Landseer (1799-1879), o qual estivera em São Paulo e Santa Catarina em 1826, como motivação para Debret; deixando de lado a versão de acompanhante da comitiva de D. Pedro I. Ver: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)**. Rio de Janeiro: Capivara, 2007, p.48.

<sup>152</sup> Debret desenhou a bandeira do Brasil para o governo de D. Pedro I, o retângulo verde (simbolizava a cor da casa de Bragança) e o losango amarelo (a cor da casa dos Habsburgo), de Dona Leopoldina. Até hoje o desenho de Debret é a base para a bandeira brasileira.

arquitetura também foram esboçados: plantas de casas urbanas e casas de campo, monumentos... Realizou algumas “pinturas taxonômicas”, inclusive algumas encomendas da imperatriz Dona Leopoldina, a qual era admiradora da flora e fauna brasileira e procurou se instruir sobre a temática antes de vir para o Brasil.

Sobre a flora e fauna retradas por Debret, a historiadora Vera Beatriz Siqueira em seu artigo “*Árvores altas demais: As aquarelas do francês Jean-Baptiste Debret transformaram a exuberante natureza tropical brasileira em paisagem artística*”, destaca a exuberância das florestas tropicais e comenta naquela época que as árvores já eram altas demais, intrincadas demais; a descrição do naturalista e antropólogo Sir John Lubbock (1834 – 1913)<sup>153</sup> complementa sua análise:

Em seu livro *Pleasures of Life* (Prazeres da Vida), publicado na Inglaterra em 1887, ele adverte que, mesmo em suas experiências extremas, o mar, o deserto, o vulcão e as geleiras - cuja descrição literária ou artística daria uma ideia sempre insuficiente -, nada deveria contradizer a preservação desse ideal pitoresco da natureza. Mas se vê obrigado a fazer uma ressalva com relação às florestas tropicais, especialmente as do Brasil, nas quais os troncos se erguem a alturas excessivas, proliferam as plantas trepadeiras e a folhagem forma uma abóbada ininterrupta. Nelas “nos sentimos perdidos, esmagados, cheios de temor, em uma palavra, aterrorizados” (SIQUEIRA, 2006, p. 03).

Entre aquarelas de plantas, flores, árvores e frutos, ganharam destaque o maracujá, a goiaba, o mamão, o coco, o dendê, a manga, o indaiá, jambo, araçá, cajá, cana-de-açúcar, ananás, abóbora, quiabo, aipim, inhame, jiló, café, amendoim, diversos tipos de pimentas e algumas leguminosas. A rica e exótica fauna brasileira também fora apreciada por Debret, dentre as espécies representadas, encontramos diversos tipos de peixes, cobras, serpentes, pássaros; também foram registrados cachorros, anta, tatu, formigas, barata, lagarta, borboletas e até uma colmeia.

---

<sup>153</sup> É válido lembrar que Sir. John Lubbock mencionado nesta página é um antropólogo, naturalista e banqueiro inglês, nascido na Inglaterra em 1834. Amigo de Charles Darwin, Sir. Lubbock publica um livro *Pleasures of Life*, no ano de 1887 na Inglaterra, onde a partir de suas experiências de viagem, relata sobre a floresta tropical brasileira. Lubbock falece em 1913. Já John Luccock, citado na página 104, fora um comerciante inglês que chega ao Brasil em meados de 1808 e relata suas experiências no país comentando até sobre o Entrudo em sua obra *Notas sobre o Rio de Janeiro e parte meridionais do Brasil*, publicada em 1820 em língua inglesa e traduzida para o português em 1942. Luccock permanece durante dez anos no Brasil com pequenas interrupções entre os anos de 1808-1818.

Os diferentes tipos humanos também chamaram a atenção do artista entre eles: tropeiros, ciganos, paulistas, mineiros; representou também os índios e suas tribos, como por exemplo, os Camacãs, os Bugres, os Botocudos, os Guaianases, os Guaicurus, os Guaranis, entre outros. Observa-se também algumas gravuras relativas às choças e cabanas, máscaras usadas por alguns índios, penteados indígenas, inscrições gravadas em rochedos, cetros e vestimentas dos chefes, cerâmicas, utensílios de madeira e barro, e algumas armas como o arco e flecha. O pintor também descreve os diferentes vegetais utilizados na alimentação, nos colares e nas tatuagens feitas pelos índios (o inhame, o cipó, o aipim, o urucu, o jenipapo, entre outros).

Debret retratou todo o tipo de trabalho urbano realizado por escravos: escravos vendendo frutas, flores, fumo, carvão, capim, sapé, arruda, leite, café torrado, cestos, refrescos, aves, mocotó, doces, angu, polvilho, pão de ló, pastel, milho verde, entre outras coisas. Outras formas de trabalho também foram registradas, como por exemplo, os escravos carregadores de telhas, os carregadores de água, escravos revestindo ruas (os calceteiros), moendo cana-de-açúcar, os carpinteiros, as lavadeiras do rio, os fabricantes de vassouras de fibras de palmeiras, os barbeiros ambulantes, cirurgiões, as quitandeiras de diversas qualidades, os ajudantes da botica, da loja “di carne secca”, da loja de carne de porco, da loja de sapateiro, loja de barbeiro, padaria, etc.

Encontramos aquarelas de escravos acompanhando e carregando os pertences de seus senhores em seus passeios, escravos trabalhando nos interiores das casas senhoriais, o tráfico de negros na Rua do Valongo, escravos sofrendo açoites: no tronco, acorrentados, portando ferro ao pescoço e nos pés, levando chibatadas em praça pública, utilizando a terrível máscara de folha de flandres, entre outros.

Em quase todas as cenas urbanas, as pessoas são representadas bem de perto, ocupando com destaque o primeiro plano dos desenhos. A ênfase naquilo que ocorre – e não no ambiente em que elas ocorrem – faz com que os indivíduos se destaquem um pouco de seu meio. Na alegria ou na tristeza, nas festas ou nos trabalhos, são os gestos humanos que atraem a atenção, tornando praticamente impossível falar numa relação de continuidade com o meio. Mas Debret articula indivíduos e ambiente de uma maneira particular, reveladora de sua situação na cidade – ações que não

determinam seu espaço, gestos que não encontram desdobramentos (NAVES, 1996, p. 86).

Também chamam a atenção do artista em seus registros pictóricos festividades e tradições populares que ocorriam na capital do império: o Entrudo, a Folia do Divino, a Queima do Judas, a Festa de Nossa Senhora do Rosário, as Cavalhadas, as procissões com carruagem levando o santíssimo, a coleta de esmolas para a igreja do Rosário, os casamentos, cortejos de batismo, cortejos fúnebres, entre outras.

Em 1829 Debret organiza a primeira mostra pública de arte no Brasil, pagando do próprio bolso a edição do catálogo com 115 obras. O artista participa do salão com dez obras de sua autoria, incluindo o projeto do teto do salão da Academia. No ano seguinte ocorre o segundo salão e Debret é eleito membro correspondente da Academia de Belas-Artes do Instituto de França. 1831 é o ano de sua partida, o pintor deixa o Brasil e regressa a Paris<sup>154</sup>, onde recebe condecorações nos anos seguintes. Fora eleito por unanimidade membro titular do Institut Historique de Paris (em 1834), admitido como sócio-correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1840, condecorado com a Legião de Honra no grau de oficial (1841) e feito correspondente honorário da Academia de Belas Artes do Instituto de França (1842).

As aquarelas serviram de base para as gravuras que o pintor reúne e publica em formato de álbum entre 1834-1839, assim que retorna a Europa. Trata-se de uma obra escrita e ilustrada elaborada durante os quinze anos vividos no Brasil, com o título: *“Voyage Pittoresque et Historique au Brésil”*, constituída por três tomos, sendo o primeiro lançado em 1834, o segundo em 1835 e o terceiro e último volume em 1839.

Segundo Bandeira e Lago<sup>155</sup> o primeiro volume do álbum foi publicado pela casa Firmin Didot em 1834 e o segundo em 1835. Filho de François-Ambroise Didot, Firmin representa a quinta geração de uma grande dinastia de tipógrafos e impressores que perdurou até os nossos dias com a firma em Mesnil-sur-l’Estrée na França, a qual leva o seu nome. Firmin juntamente com sua família, criou as

---

<sup>154</sup> Em 1837 o governo brasileiro concede uma pensão a Debret. (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 63).

<sup>155</sup> BANDEIRA; LAGO, Ibidem, 2009.

técnicas de reprodução e divulgação moderna da História, tornando-se a mais utilizada na França no século XIX. A morte do tipógrafo em 1836 teria sido a causa possível da delonga em publicar o terceiro e maior volume de “Viagem Pitoresca”; este último volume só foi publicado em 1839<sup>156</sup>.

Debret pretende mostrar aos leitores uma visão além da simples ideia de país exótico e longínquo, que era a interpretação dada pelos taxonomistas e da História Natural.

A ideia de concentrar em livros o máximo de informação e conhecimento sobre determinado assunto, método originado do ideário iluminista, sendo a obra mais expressiva, a *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot e D’Alembert, a Enciclopédia ou Dicionário razoado das Ciências, Artes e Ofícios. Esta obra demorou mais de vinte anos para ser editada, publicada entre 1750-1772 é composta por 28 volumes, os quais foram fontes de inspiração para muitas pessoas, inclusive Debret acerca de suas representações.

Através de detalhes minuciosos o artista tentou criar uma obra tanto histórica, quanto cultural, uma vez que representou pessoas simples e diferentes aspectos da cultura, da religião e do cotidiano no Brasil. Num total de 153 pranchas acompanhadas de textos, o artista elucida suas percepções desde que aportara na Baía de Guanabara em março de 1816. No primeiro volume de Viagem Pitoresca (publicado em 1834), Debret retrata a vegetação nativa e os índios, no segundo volume (1835), os escravos e o trabalho urbano, e no terceiro e último volume (1839), as festas, tradições e manifestações culturais.

De acordo com o filósofo e sociólogo Jacques Leenhardt<sup>157</sup>, se Debret no primeiro volume de sua obra discorre sobre os índios, é apenas para conseguir um espaço de acordo com os padrões predominantes no mercado de livros na Europa, daquela época.

Qual editor de *Viagem Pitoresca* iria aceitar publicar um livro sobre o Brasil sem índios, sem plumas e sem selvagens? Debret se rende a essa exigência do mercado editorial e é bom lembrar que tal

---

<sup>156</sup> A primeira edição brasileira de Viagem Pitoresca é publicada em 1940 em dois tomos pela Livraria Martins, São Paulo, na Biblioteca Histórica Brasileira, com tradução de Sérgio Milliet.

<sup>157</sup> LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: Um olhar Francês sobre os primórdios do Império Brasileiro. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 03-06, p.509-523, novembro, 2013. Atualmente Leenhardt prepara uma nova edição brasileira da obra de Jean-Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, a ser publicada em 2014 pela Imprensa Oficial de São Paulo e pela primeira vez na França depois de sua edição original pela Imprimerie Nationale (imprensa oficial do governo francês).

exigência era particularmente florescente nesta época: tanto na França quanto na Inglaterra, durante o meio século corrente, já haviam sido propostos em torno de 350 relatos desse tipo tendo o exotismo como atrativo (LEENHARDT, 2013, p. 512-513).

Segundo Leenhardt<sup>158</sup>, quando o primeiro volume de Viagem Pitoresca chega ao Brasil, composto por 48 gravuras (sendo que 36 são referentes aos povos indígenas e 12 à natureza), todas litografadas por Charles Motte; D. Pedro II (com apenas 8 anos de idade) é presenteado com a obra<sup>159</sup>.

Diferentemente dos demais, o primeiro volume da obra de Debret obteve um parecer favorável do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); considerando o período no qual esse parecer foi elaborado e alinhando-o ao romantismo (com destaque para as décadas de 1830), podemos enfatizar que a escola romântica no Brasil considerou os índios seres da natureza e não indivíduos com capacidade de exercer sua cidadania (conforme o ideário de nação inspirado no Iluminismo e já preconizado por José Bonifácio de Andrada e Silva em seus escritos datados da primeira metade do século XIX). Essa posição permanece no parecer<sup>160</sup> do IHGB, na justificativa de não publicar os demais volumes da obra que abordavam sobre a escravidão no Brasil.

Segundo Leenhardt, em relação ao primeiro volume de Viagem Pitoresca, Debret:

[...] apela a uma memória aprendida, divulgada com certa complacência na maioria dessas obras, e que poderíamos, com uma só palavra, qualificar de “românticas”: os selvagens sempre adquirem aparências e atitudes nas quais se reconhece a iconografia habitual na representação dos povos primitivos que uma imprensa à escuta do nacionalismo nascente divulgava depois da febre revolucionária em toda a Europa [...] (LEENHARDT, 2013, p. 513).

Já o segundo e o terceiro volume (com pranchas litografadas pelos irmãos Firmin Didot, onde se destacam cenários do cotidiano dos escravos e a vida urbana

---

<sup>158</sup> LEENHARDT, Ibidem, 2013.

<sup>159</sup> O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) fora responsável por receber a obra.

<sup>160</sup> O parecer do IHGB cuja autoria é de Bento da Silva Lisboa e José Domingues de Ataide Moncorvo foi emitido no ano de 1840 e publicado em 1841 na *Revista Trimensal de Historia e Geographia, Tomo Terceiro*. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003c.pdf> Acesso em: 12 de novembro de 2013.

no Rio de Janeiro), são criticados pelo IHGB, o qual declara que a obra é de pouca utilidade para o Brasil, exceto para os abolicionistas. Duas obras são criticadas: *Mercado de escravos na rua do Valongo* (prancha 23) e *Feitores açoitando negros* (prancha 25). A primeira é considerada pela Comissão como “caricatural e mentirosa”, devido ao contraste entre os escravos com corpos cadavéricos - “parecem uns esqueletos próprios para se aprender anatomia”<sup>161</sup>, com o comerciante de escravos bem nutrido.

Na segunda obra, a qual Debret representa feitores castigando escravos, observamos no primeiro plano um escravo retratado com a mão amarrada, sentado sobre os calcanhares, com os braços em volta das pernas e portando um bastão sob os joelhos, e no segundo plano, escravos levando chibatadas. A Comissão critica Debret por esta imagem: “A atitude do Paciente é tal que causa horror. Pode ser que M. Debret presenciasse semelhante castigo, porque em todas as partes há senhores bárbaros; mas isto não é senão um abuso”<sup>162</sup>.

Leenhardt explica que no trecho “a atitude do Paciente”, inserido no parecer da Comissão do Instituto, relacionamos o “Paciente” com a figura do escravo, o qual é castigado pelos golpes do feitor “que causa horror”,

[...] quando na realidade é a sua situação, ou a violência dos golpes, que horroriza, violência que podemos bem imaginar, visto o impulso que toma o braço do feitor. Esta inversão desloca o sentimento de horror do carrasco para o sofrimento da vítima (LEENHARDT, 2013, p. 518).

Cumpre-nos lembrar que os argumentos do IHGB são escritos quando a escravidão está num momento de ápice, correspondendo à ascensão da cafeicultura no Vale do Paraíba. O IHGB:

[...] joga, de um lado, com o fato de que, numa outra passagem do seu livro Debret escreveu que a crueldade dos portugueses para com os escravos foi menor do que a de outras nações. Neste aspecto, é acusado de incoerência. De outro lado, o relatório invalida mais uma vez a obra de Debret usando de uma estratégia que consiste em aproximar o pintor dos comandantes de navios negreiros franceses, que seriam bem mais cruéis

---

<sup>161</sup> In Revista Tridimensional de Historia e Geographia, 1841:98. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003c.pdf> Acesso em: 12 de novembro de 2013.

<sup>162</sup> In Revista Tridimensional de Historia e Geographia, 1841:98. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003c.pdf> Acesso em: 12 de novembro de 2013.

que os portugueses por terem jogado escravos ao mar para escapar de seus perseguidores ingleses (LEENHARDT, 2013, p. 517).

Rejeitado pelo IHGB em outubro de 1840, a Comissão conclui em seu parecer na página 18 que o segundo volume de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret “é de pouco interesse para o Brasil [...]”<sup>163</sup>.

É justamente devido a este parecer que se explica o porquê do segundo e terceiro volume terem ficado esquecidos durante um século, até que Sérgio Milliet em 1940 traduzisse o livro para que este se tornasse “uma das fontes históricas e iconográficas mais importantes do Brasil do século XIX” (LEENHARDT, 2013, p. 519).

Mais do que esse atraso, o que se perdeu foi o conhecimento e o debate sobre a obra do primeiro pintor acadêmico no Brasil e como pintor da Corte, suas obras não se restringiram aos temas relevantes dos acontecimentos políticos do Império. Debret fora um artista sensível às relações existentes nessa sociedade, conforme demonstram suas aquarelas, especialmente as quais o artista representa os escravos de rua. Como membro da Academia das Belas-Artes (sem deixar que ela fosse apenas um projeto no papel), Debret organiza o primeiro salão brasileiro de pintura na Academia<sup>164</sup>, deixando discípulos respeitáveis, como por exemplo, Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>165</sup> (1806-1879), além da continuidade dessa instituição que também esteve sob a direção de reconhecidos mestres, como o pintor Félix Émile Taunay<sup>166</sup> (1795-1881), entre outros.

Conforme aponta o parecer da Comissão do IHGB, a produção realizada no segundo e terceiro volume da obra de Debret, não fora reconhecida pelo significado documental que ela expressa em relação à existência da escravidão na sociedade brasileira. Esse atraso da publicação também significou a uma perda da memória

---

<sup>163</sup> In Revista Tridimensional de Historia e Geographia, 1841:98. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003c.pdf> Acesso em: 12 de novembro de 2013.

<sup>164</sup> Já citado no início do capítulo.

<sup>165</sup> Foi Manuel de Araújo Porto-Alegre, aluno de Debret, quem criou a palavra *brasiliiana* para designar uma produção lírica com temas da natureza e cultura brasileiras. O uso da palavra ganhou corpo e se expandiu para definir, de forma corrente, uma coleção de obras ou conjunto de estudos sobre o Brasil. In **Debret Viagem ao Sul do Brasil – Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC**. Curadoria: Anna Paola Baptista. Caixa Cultural Salvador – 14 de agosto a 13 de outubro de 2013.

<sup>166</sup> Filho de Nicolas-Antoine Taunay (membro da Colônia Lebreton, a qual deu origem à “Missão Artística Francesa”).

histórica da época da formação nacional brasileira, o que justifica que o estudo sobre as obras do artista francês não estão esgotados. Sem a obra de Debret, não haveria imagens que ilustrassem a vida dos escravos, dos índios e do restante da população brasileira em meados do século XIX. Não saberíamos, por exemplo, como era um jantar brasileiro, o que comiam como se portavam à mesa; não saberíamos quais as técnicas de cura utilizadas pelos cirurgiões negros; como eram as brincadeiras de carnaval com os famosos limões de cheiro, como eram as indumentárias...<sup>167</sup>

Ressaltemos aqui a importância dos registros pictóricos de Debret não só como fonte, mas também como narrativa para a história. Em suas “pequenas crônicas”, o pintor descreve suas pinceladas inaugurando assim, nas palavras do historiador José Murilo de Carvalho, “*a história da vida privada em imagens*”. Os registros são fundamentais até para mostrar como esses pintores neoclássicos (no caso Debret), se prestavam aos serviços da corte portuguesa no Brasil, naquele momento de formação de uma nova nação. O cenário descortinado por Debret iluminado pelo sol dos trópicos também remete a preservação das memórias coletivas; o direito a memória e a preservação das obras constituem em um exercício de cidadania. As referências e memórias do passado justificam a coesão entre os indivíduos que compartilham tradições, sensibilidades, identidades e história no meio em que habitam. Segundo o historiador Roger Chartier, o filósofo Paul Ricoeur propõe que a representação do passado remete à certeza da existência do mesmo, tal como assegura o testemunho da memória.

[...] memória e história são identificáveis. A primeira é conduzida pelas exigências existenciais das comunidades para as quais a presença do passado no presente é um elemento essencial da construção de seu ser coletivo. A segunda se inscreve na ordem de um saber universalmente aceitável, “científico” [...] (CHARTIER, 2009, p. 24).

---

<sup>167</sup> Recentemente a pintura de Debret “Coroação de D. Pedro I”, serviu como base para uma restauração de um órgão localizado na Igreja Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé – Rio de Janeiro. “A famosa pintura mostra detalhes da Antiga Sé, que foi a catedral do Rio de 1808 até 1976 [...] Tombada pelo IPHAN, a igreja, que data do século XVIII, é considerada um tesouro histórico e arquitetônico. Erguida em 1763, ela foi requisitada pela família real na sua chegada ao Brasil, em 1808. Nela, Dom Pedro I e Dom Pedro II foram coroados imperadores”. Fonte: <http://extra.globo.com/noticias/rio/orgao-leva-som-antiga-se-apos-20-anos-calado-7125077.html#ixzz2eV7urdad>. Acesso em: 10 de setembro de 2013.

Segundo Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, deve-se ao sociólogo Maurice Halbwachs a audaciosa decisão que consiste em atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade.

Mesmo depois de sua morte em junho de 1848<sup>168</sup>, obras de autoria de Jean-Baptiste Debret ainda continuaram a ser publicadas; em 1954 o brasileiro Raymundo Castro Maya (grande colecionador de arte) adquire e publica em Paris um álbum *in folio* com 139 trabalhos inéditos de Debret. Em 1967 é descoberto um novo acervo com mais de 200 peças do artista; vinte anos mais tarde o historiador Mario Carelli encontra o “*Carnet de Voyage de Jean-Baptiste Debret*” na Biblioteca Nacional de Paris. Mais 31 obras inéditas incluindo esboços são adquiridas em 1992, pelo colecionador paulista Ruy Souza (obras que pertenceram provavelmente à Debret ou a Casa Firmin Didot) e em 2007, seis novos óleos de Debret são descobertos, fazendo com que o total de pinturas conhecidas do artista passe de 9 para 15 – segundo Bandeira e Lago<sup>169</sup>.

As obras do artista estão disseminadas por museus e coleções particulares no Brasil e no exterior. Segundo Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago, foram identificadas 89 obras erroneamente atribuídas a Debret, desde então, foi formado um comitê<sup>170</sup> com especialistas brasileiros e estrangeiros para resolver estas dúvidas sobre a obra desse artista. O trabalho de Bandeira e Lago, resultado de dez anos de pesquisa sistematizou a produção do artista em um total de 1000 obras (fazem parte 200 esboços e aquarelas nunca publicados e 5 quadros a óleos cujos donos não sabiam tratar-se de obras de Debret). Descobriu-se também que 87 obras atribuídas ao artista são falsas<sup>171</sup> ou de autoria duvidosa (40 delas pertencem ao Museu Castro Maya, localizado no Rio de Janeiro), também existem obras erroneamente atribuídas ao pintor no Museu Histórico Nacional, Instituto Moreira

---

<sup>168</sup> 28 de junho de 1848: falece Debret em Paris e é enterrado no cemitério de Montmartre na mesma sepultura que a mulher (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 63).

<sup>169</sup> BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 63.

<sup>170</sup> O comitê é composto pelos especialistas: Claudine Lebrun Jouve, Jean Boghici, João Hermes Pereira de Araújo, Júlio Brandeira, Pedro Corrêa do Lago e Zuzana Paternostro.

<sup>171</sup> Roberto Heymann produziu em meados do século XX numerosas falsificações das quais 42 foram vendidas em 1939 a Raymundo de Castro Maya. Muitas têm sido expostas e reproduzidas desde então (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 676).

Salles, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e no Museu Imperial de Petrópolis.

Dentre os acervos brasileiros, em que encontramos as obras de Debret estão a Fundação Biblioteca Nacional/MINC (Rio de Janeiro), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro; Museu Histórico Nacional/IPHAN/MINC (Rio de Janeiro), Museu Imperial/IPHAN/MINC (Rio de Janeiro), Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC (Rio de Janeiro), Palácio do Itamaraty/MRE, Brasília; Acervo Banco Itaú S.A, São Paulo; Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro; Coleção Guita e José Mindlin, São Paulo; Pinacoteca do Estado de São Paulo e coleções particulares. Podemos destacar os Museus Castro Maya/IPHAN/MINC (composto pelo Museu do Açude e o Museu Chácara do Céu), ambos localizados na cidade do Rio de Janeiro; possuem 500 obras originais de Debret, adquiridas em Paris pelo empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya, empresário e mecenas que tinha grande influência sobre a intelectualidade brasileira. Castro Maya comprou 551 aquarelas e desenhos entre os anos de 1939 e 1940 em Paris.

O legado deixado por Debret continua sendo muito valioso, seu ideário de nação é moderno até hoje. Quando o artista reconhece aparentemente a diversidade dos povos, nos deparamos atualmente com a nossa sociedade obsoleta, quando o mesmo descreve as farras de rua na festa do Entrudo ou descreve o sabor do arroz doce (excessivamente salpicado de canela) servido no jantar brasileiro, ele ultrapassa a visão de país exótico e constrói a partir de suas percepções uma história de sensibilidades.

## CAPÍTULO 2: LIMÕES DE CHEIRO E INDUMENTÁRIAS: A REPRESENTAÇÃO DO DIA D' ENTRUDO NA AQUARELA DE JEAN-BAPTISTE DEBRET

*Era no tempo em que ao carnaval se chamava entrudo, o tempo em que em vez das máscaras brilhavam os limões de cheiro, as caçarolas d'água, os banhos, e várias graças que foram substituídas por outras, não sei se melhores se piores*

*(Um dia de entrudo, Machado de Assis).*

As aquarelas debretianas nos mostram representações das festas, dos costumes, do cotidiano dos escravos e de seus senhores. Aos olhos do estrangeiro, não raro, eram tomados como *locus* de excentricidades e barbárie, no intervalo, cumpre-nos ressaltar que as aquarelas de Debret devem ser pensadas criticamente, a luz do contexto na qual foram produzidas.

Iniciaremos nossa discussão sobre a cena de Carnaval, retratada por Jean-Baptiste Debret; onde o artista nos revela a exuberância das cores, das indumentárias e especialmente da sua criatividade.

### **2.1. Debret: Cena de Carnaval – Dia d' entrudo**

A aquarela feita sobre papel, intitulada pelo artista como *Dia d' entrudo* e posteriormente chamada de *Cena de Carnaval*, compõe a prancha de número 33 (a qual integra a obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*). Realizada em 1823, possui muitas cores e pequenas dimensões (18 x 23) como as demais aquarelas de Debret.



**Figura 26: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**  
Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico | Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel



**Figura 27: J.B.DEBRET**, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823  
Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel<sup>172</sup>

O cenário urbano revelado pelas construções influenciadas pelas vogas europeias, as quais misturam-se às paisagens que compõem a cena. Os tradicionais casarões de dois andares, chamados de sobrado, possuíam grandes janelas com sacadas e marquises que serviam para proteger as pessoas da chuva ou do sol forte. A partir das observações de Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago<sup>173</sup>, em 1819 Debret relata que já havia muitas casas de três pavimentos (o que dava à cidade do Rio de Janeiro um aspecto de uma verdadeira capital). Uma lei promulgada em 1817 exigia que houvesse uma série contínua de fachadas nas ruas, portanto, nos terrenos desabitados construía-se um primeiro andar bem simples (sendo até de madeira<sup>174</sup>), como um cenário de portas e janelas para dar continuidade à fachada. Com base nas aquarelas debretianas *Rio de Janeiro*, de 1817-1818<sup>175</sup> e *Casario, Rio de Janeiro*, 1816-1818<sup>176</sup>, encontrava-se pelas ruas da

<sup>172</sup> As aquarelas do artista ficam protegidas por folhas de seda e guardadas em arquivos.

<sup>173</sup> BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 123.

<sup>174</sup> O pau-brasil (árvore presente na Mata Atlântica brasileira) e disputada na França era um material utilizado na carpintaria.

<sup>175</sup> Jean-Baptiste Debret. **Rio de Janeiro**. Aquarela sobre papel; 11,9 x 18,2 cm, 1817-1818, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>176</sup> Jean-Baptiste Debret. **Casario, Rio de Janeiro**. Aquarela sobre papel; 12,4 x 20,1 cm, 1816-1818, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

capital casas térreas, de dois ou três andares, com janelas de treliça<sup>177</sup>; a entrada por um corredor conduzia a pessoa a um pequeno pátio onde ao seu redor reuniam-se as salas de serviços: sala de jantar, cozinha, cômodo dos escravos domésticos. A sala de visitas dava para a rua, ainda se desconhecia o uso de cordinhas de campainha fazendo com que as pessoas batessem palma para anunciar sua chegada – um costume asiático, segundo Debret. Os escravos recebiam o visitante e eram encarregados de conduzi-lo ao seu senhor.

Em meio aos gestos expressivos e a paisagem pulsante do Rio de Janeiro, Debret retrata uma típica cena de rua, na aquarela *Carnaval (Dia d' entrudo)*. O horizonte é visível ao fundo, a descontração toma conta da cena representada na aquarela. O artista expressa sua alegria através de múltiplas cores e minuciosos detalhes. Os escravos se destacam em primeiro plano e também ao fundo, contrastando com a cena palaciana. Debret retrata as brincadeiras de carnaval por meio dos jatos d'água e dos limões de cheiro (principais atrativos desta festa). Ao mesmo tempo em que buscavam se proteger de levar em qualquer momento um jato d'água no rosto ou que um limão de cheiro manchasse suas vestimentas, os senhores assistiam tudo o que ocorria nas ruas de camarote, em suas janelas ou sacadas. O artista representa as sacadas lotadas, onde as pessoas pareciam disputar um lugar para olhar a folia; no fundo da tela, na rua um senhor se protege com seu guarda-chuva, tentando se livrar dos jatos d'água.

Nesta cena de carnaval, Debret foi minucioso nos detalhes, embora a protagonista da cena destacada pelo artista na obra não aparente contentamento algum, enquanto os outros se divertem e até um cachorrinho parece interagir na brincadeira. A vendinha de esquina esconde seus produtos e dá espaço para à venda de limões e polvilhos, mas podemos observar também alguns utensílios pendurados na parede e na porta, a exemplo de vassouras, de garrafas e de abanadores.

A aquarela publicada em *Viagem Pitoresca* utilizando a técnica da litografia possui a assinatura de Jean-Baptiste Debret e a data de sua execução (1823) no canto esquerdo.

---

<sup>177</sup> Segundo (BANDEIRA, 2005), “as treliças permitiam ver sem ser visto”. Um edital datado de 11 de junho de 1808 (com a chegada da Corte), assinado pelo Intendente de Polícia, Paulo Fernandes Viana, aboliu as “rótulas” e ordenava que as substituíssem por janelas de vidro.



**Figura 28: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**  
Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel<sup>178</sup>

A cena é expressiva de movimento, onde aparece o cachorro correndo, a agitação do esguicho d'água na mão do menino, o balanço dos vestidos e xales das mulheres e as mãos ágeis sobre os limões de cheiro, etc.



**Figura 29: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**  
Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Destaca-se neste fragmento da obra a leveza do traço do artista e os detalhes da cena de carnaval: as pessoas nas sacadas, o homem que caminha ao fundo com o guarda-chuva, o olhar do cachorrinho entretido com o jato d'água, o balançar das indumentárias da mulher e a riqueza da sua vestimenta representados na aquarela por Debret. O menino que segura a seringa de folha de flandres olha fixamente para o homem de camisa azul (alvo de sua brincadeira). As finas pinceladas do artista francês dão movimento ao jato d'água o que nos possibilita observar as pequenas gotículas de água dispersando-se pela cena.

A escrava ao centro com seu vestido carmim, longo, com decote aberto, xale estampado e equilibra uma cesta sobre a cabeça com produtos: uma ave semelhante a uma galinha, uma garrafa, um abacaxi e um pato<sup>180</sup>.



**Figura 30: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**

Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel<sup>181</sup>

Esta mulher que tenta se proteger com um manto de cor escura é atingida por um jato d'água e tem o rosto coberto por um pó branco (polvilho); o homem

<sup>179</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

<sup>180</sup> O pato e as aves têm um rápido crescimento e era utilizado na produção de carne.

<sup>181</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

negro que a lambuza veste uma camisa listrada em tons de azul e uma cartola amarela também listrada, flagrante imitação de trajes europeus. No canto direito, o menino de calças curtas e suspensório em diagonal com o rosto lambuzado de polvilho revida a brincadeira com uma bisnaga de água (conforme observamos na imagem anterior). Atrás dele, um negro também com o rosto branco carrega um tabuleiro repleto de esferas brancas (os limões de cheiro) sobre a cabeça; o homem com o guarda-chuva parece caminhar rapidamente para escapar das peripécias que os outros dois próximos a ele pretendem realizar. O cachorrinho saltitante refugia-se do jato d'água em direção ao armazém de esquina.



**Figura 31: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**

Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181

Fotógrafo: Horst Merkel<sup>182</sup>

No chão, observamos alguns limões de cheiro esmagados, os pés descalços de todos em sincronia revelam a condição de escravo naquele meio social. O único personagem da cena que se esquia dessa brincadeira é o homem de guarda-chuva que está de costas dirigindo-se em direção contrária ao conjunto da brincadeira. Debret deixa evidente que a maioria dos escravos mantém-se no trabalho, seja no comércio de limões e na entrega de produtos, numa temperatura elevada de até 45

<sup>182</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

graus estão descalços, ou seja, o artista demonstra com sensibilidade que o trabalho dos escravos de rua não é interrompido pela festa.



**Figura 32: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**  
Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel<sup>183</sup>

No canto esquerdo da cena, uma mulher negra sentada com um lenço vermelho na cabeça, saia longa azul marinho e blusa branca decotada com um manto escuro jogado nos ombros tem em seu colo um tabuleiro farto de limões de cheiro e seu rosto está branco de polvilho, revelando que nem a vendedora de limões escapava de ser alvo das brincadeiras. Ao seu lado, um homem negro de calça branca, camisa rosa estampada e chapéu branco com plumas com a testa lambuzada de branco segura em sua mão direita dois limões de cheiro, sendo que a mão esquerda já está preparada para a posição de ataque, revidando a brincadeira dando sequência à folia. Dentro do estabelecimento, uma mulher negra com lenço azul na cabeça limpa-se com um xale e já impulsiona sua mão para atirar o limão. Ao seu lado um menininho de vestimenta azul parece espiar o que acontece lá fora, ao mesmo tempo em que um homem negro compra um saquinho de polvilho de uma criança negra.

<sup>183</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.



**Figura 33: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**

Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel<sup>184</sup>

As mercadorias penduradas no alto da porta deram espaço para os artigos de carnaval. As telhas<sup>185</sup> à vista sugerem que a cena construída fora tomada a partir de um ponto de observação alto e distante e revelam a predileção por construções que aumentavam diariamente no Rio de Janeiro. O artista enfatizou os padrões da arquitetura urbana do Rio de Janeiro deste período em duas aquarelas: O Desembarque de telhas (*Débarquement de Tuilles*) de 1823<sup>186</sup>, originárias das fábricas de tijolos e telhas, as olarias eram mobilizadas pelo trabalho escravo na construção e transportes desses produtos. A segunda aquarela Os Calceteiros (*Paveurs*)<sup>187</sup>, de 1824, o artista refere-se ao calçamento das ruas, claramente sintetizado pelas suas palavras:

<sup>184</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

<sup>185</sup> A telha, de forma cilíndrica, tem dois pés de comprimento por um pé e quatro polegadas de largura e se vende na praia de 18 a 25 francos o milheiro (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 218).

<sup>186</sup> Jean-Baptiste Debret. ***Débarquement de Tuilles (Desembarque de telhas)***. Aquarela sobre papel; 14,1 x 21,2 cm, 1823, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>187</sup> Jean-Baptiste Debret. ***Paveurs (Calceteiros)***. Aquarela sobre papel; 17,1 x 21,1 cm, 1824, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

Desde então, o calçamento, progressivamente prolongado até a extremidade dos arrabaldes e as ruas adjacentes, facilitou a circulação das carruagens na cidade, vantagem de primeira ordem para o transporte de materiais num momento em que a cidade crescia de todos os lados. Emprega-se no calçamento um granito cinzento, bastante mole, única pedra de rocha que se encontra no Rio. As calçadas são lajeadas e o leito das ruas pavimentado com pedaços de pedra irregulares, cujos interstícios são enchidos com pequeninos fragmentos. São os negros ainda que se encarregam desses trabalhos e eles o executam sob a fiscalização de feitores brancos (DEBRET, 1978, p. 303).

As construções geraram a organização de fábricas de tijolos e telhas; as olarias possuíam escravos para realizar o transporte destas em pequenas charretes.



**Figura 34: J.B.DEBRET, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823**  
Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181  
Fotógrafo: Horst Merkel<sup>188</sup>

Mais ao fundo, o horizonte aparece por detrás dos casarios e das torres da igreja. A movimentação de pessoas é grande, tanto nas ruas, como nas sacadas: é tempo de entrudo...

O *entrudo*, palavra de origem latina (*entroito*), que significa entrada teve origem na tradição portuguesa aqui trazida por volta do século XVI<sup>189</sup>. Esta

<sup>188</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

manifestação artística e cultural deu origem à festa hoje conhecida como carnaval. Desde então, desenvolveu-se o costume das brincadeiras que ocorriam sistematicamente durante o período dos três dias anteriores à quarta-feira de cinzas<sup>190</sup>. Nesses dias as brincadeiras transformavam-se em verdadeiras guerras de rua, cujas armas utilizadas eram os limões de cheiro, o polvilho, a farinha, cartuchos de pó de goma, barro, cal e a água abundante dos chafarizes. Posteriormente começava-se a utilizar materiais insalubres, como urina, frutas podres e lama.

São poucos os registros sobre o Entrudo no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII. Os estudos sobre essa festividade datam do século XIX, no período em que elas se repetem e se ampliam nas diferentes regiões brasileiras, tornando-se assim uma tradição. Este fato atraiu a atenção dos viajantes estrangeiros, entre os quais Debret que realizou registros em sua obra sobre o Entrudo. Pode-se destacar: Henry Koster (1793-1820), proprietário de engenho e terras no Brasil entre 1809 e 1820, seus registros estão voltados especialmente à região de Pernambuco e Recife. Na edição de 1841 de sua obra, *Travels In Brazil* (Viagens ao Nordeste do Brasil)<sup>191</sup>, no prefácio Luís da Câmara Cascudo afirma:

Com pouco tempo só pudera amar aquele ambiente, com aqueles hábitos, gestos, ordens e alegrias primitivas, desde o Entrudo com lata d'água até a festa de Nossa Senhora da Conceição, em que foi "noiteiro". Parte com a saudade derramada nas cousas vivas e mortas (KOSTER, 1942, p. 15).

Por sua vez, Koster focaliza o Entrudo na região nordeste do país, onde nem mesmo um homem adoentado escapava das brincadeiras da folia, o inglês presenciou em algumas localidades o Entrudo "furioso":

[...] Ocorreu um episódio que provocou gargalhadas e que é uma característica. Um homem, que encontramos aqui, dizia aos que brincavam que não o molhassem porque estava adoentado. Não

---

<sup>189</sup> Maria Clementina Pereira Cunha em *A capital cai na folia*, executa uma cronologia onde coloca que o Entrudo é trazido em 1723 para o Brasil por imigrantes portugueses das ilhas da Madeira e Açores. Ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. **A capital cai na folia**. Revista Nossa História, Rio de Janeiro, nº 16, fevereiro de 2005.

<sup>190</sup> Refere-se ao período da Quaresma, data cristã, utilizada para referir-se ao período dos quarenta dias que antecedem a Páscoa (iniciando na Quarta-feira de Cinzas e cessando no Domingo de Ramos).

<sup>191</sup> KOSTER, Henry. **Travels In Brazil** (Viagens ao Nordeste do Brasil). Tradução e notas de Luíz da Camara Cascudo; Companhia Editora Nacional. São Paulo- Rio de Janeiro- Porto Alegre, 1942.

percebia, entretanto, que não observava para os outros a indulgência solicitada para ele mesmo. Um, do grupo, vendo isso, atacou-o com um colherão de prato cheio d'água. O homem fugiu para o interior da casa e o outro o seguiu. Quando estavam a uma certa distância, voltou-se contra seu perseguidor e puxou sua faca, ameaçando-o ferir se avançasse. O outro, apalpando o lado esquerdo onde comumente colocam as facas, ameaçou-o também e sem demora saltou sobre ele, com um pau que encontrara. O adversário, não querendo aceitar o combate, desatou a correr, com a faca na mão. Desta maneira entrou pela porta traseira e o do colherão de prata o fez pela porta principal. E chegaram ao ponto da partida. O primeiro, segurando o jaleco do contendor, fez público que este já não tinha a faca e que estava desarmado. Foi o bastante. As mulheres, especialmente, o atacaram em regra: voou para a estrebaria, montou seu cavalo e galopou furiosamente, mas, por infortúnio seu, esqueceu que o caminho por onde operaria a retirada passava por baixo das janelas da casa e, ao defrontá-las, duas tinas d'água alagaram-no, a ele e à montada, que imediatamente apressou os passos e se foi debaixo da vaia de todos os presentes (KOSTER, 1942, p.274).

Para Koster cenas como essa representavam violência. Seu grupo esconde-se em um engenho para se proteger de um possível “ataque” de entrudo: “Aí mesmo fomos atacados, mas ganhamos os tetos de outro edifício, e não mais puderam desalojar-nos” (KOSTER, 1942, p.275). Em outra passagem, conforme Koster, durante o Entrudo as pessoas eram obrigadas a mudar de roupa várias vezes até o final do dia, “as senhoras brincavam com alma e coração” e possuíam o estranho costume de bater utensílios domésticos uns nos outros, o “barulho infernal” que era motivo de alegria, segundo a descrição do viajante inglês. Até os padres acabavam participando da festa:

[...] Os padres eram tão joviais como os demais, sendo apenas notada sua superioridade de educação. Suas pilhérias eram muito oportunas e nunca acompanhadas por qualquer brutalidade na conduta, mostrando sempre polidez em suas maneiras; mesmo quando ensopavam as pessoas que atacavam, tomam precaução de fazer jogo claro, quando outros não eram assim felizes na maior parte da luta, (KOSTER, 1942, p. 415).

O francês Louis-François de Tollenare (1780-1853) em *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818 (Parte Relativa A Pernambuco)*<sup>192</sup>, escreve notas sobre o entrudo de Olinda (Pernambuco),

---

<sup>192</sup> TOLLENARE, Louis-François de Tollenare (1780-1853). **Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818 (Parte Relativa A Pernambuco).**

Beberibe (Ceará) e Santo Amaro (Bahia), “cuja jovialidade selvagem ia desde as limas e os copos d’água entre a gente fina até as garrafas e as cacetadas entre a ralé [...]” (TOLLENARE, 1906, p.12).

Até quando se entrava em uma casa estranha em dias de Entrudo, era de se esperar ser recebido pelas senhoras com um copo d’água no rosto, sendo permitido revidá-las. Em meio às bolas de cera cheias d’água, laranjas e às vezes coisas piores, Tollenare descreve o Entrudo como uma guerra animada podendo até se prestar a alguns *tours de mains*.

A licença destes dias me deu acesso à casa de algumas vizinhas, da classe média [...] Foi-me permitido oferecer-lhes uma merenda na sua própria casa. Mandei buscar doces, frutas e vinho na venda próxima. Esta delicadeza não é absolutamente considerada como indiscreta (TOLLENARE, 1906, p.165).

O francês descreve que as conversas eram interrompidas por jatos d’água na cabeça, camisa e “sinto um pouco de vergonha em dizê-lo – até nas calças” (TOLLENARE, 1906, p. 165). Indignado com o que se passava nas ruas entre os escravos e a “baixa plebe”, entre laranjas, violência, Tollenare declara: “Não desejaria ver, nem minha irmã nem minha esposa, em meio das recreações do Entrudo” (TOLLENARE, 1905, p.165).

O mineralogista e inglês John Mawe (1764-1829) em *Travels in the Interior of Brazil, particularly in the Gold and Diamond Districts of that Country* (Viagens ao interior do Brasil principalmente aos distritos de Ouro e do Diamante)<sup>193</sup>, publicado em 1812, relata com detalhes a confecção do limão de cheiro:

[...] Nos primeiros dias da quaresma, comemorados com grandes festividades, pessoas de ambos os sexos divertem-se jogando, umas sobre as outras, essas bolas; as senhoras, em geral, começam o brinquedo, os cavalheiros revidam com tanta animação, que raramente param antes de trocarem dúzias, e ambas as partes ficam tão molhadas como se tivessem sido pescadas de um rio. Nestes dias de carnaval, os habitantes percorrem as ruas mascarados, e a brincadeira de atirar frutas é praticada por pessoas de todas as idades. Considera-se de grande impropriedade um cavalheiro atirá-lo sobre outro. [...] O costume (posso garantir) é muito desagradável

---

Traduzida do manuscrito Francês inédito por Alfredo de Carvalho com um Prefácio de M.de Oliveira Lima. Recife, 1906.

<sup>193</sup> MAWE, John. **Viagens ao interior do Brasil principalmente aos distritos de Ouro e do Diamante**. Rio de Janeiro. Zélio Valverde, 1944.

aos estrangeiros, e não raro provoca brigas, de consequências graves (MAWE, 1944, p. 73).

Sobre os limões de cheiro, Mawe explica em nota de seu livro que os projéteis carnavalescos chamavam-se “limões de cheiro”, embora possuíssem a forma de diversas outras frutas.

[...] Ainda tivemos ocasião de ver as formas de dois tipos de limões de cheiro [...] Essas formas constavam de dois blocos de madeira, cada um com a metade de um fruto escavada, e que se juntavam pelas faces planas para completar o molde em negativo. Para garantir o ajuste dos bordos havia numa das faces pinos de ferro e na outra furos para encaixe. No lugar correspondente ao ponto de inserção do pedúnculo havia em cada bloco um sulco em meia cana, que adossado ao lado oposto, formava um furo pelo qual se derramava a cera ou mistura de cera e parafina fundidas. Para evitar a aderência da matéria plástica aos moldes, umedeciam-se estes antes da operação. Em seguida derramava-se pelo furo do molde já montado um pouco de cera fundida e bem quente. Agitava-se o molde rapidamente com um movimento de circulação para que a cera se espalhasse sobre toda a sua superfície interna, revestindo-o de uma cutícula que se solidificava rapidamente pelo contato com a madeira úmida. Separados os blocos, saía um fruto oco, que se enchia pelo hilo com água perfumada com uma essência qualquer, fechando-se o furo com uma gota de cera. Havia ainda quem se desse ao trabalho de pintar os frutos numa das faces, para dar-lhes o aspecto de maduros (MAWE, 1944, p. 73 – nota de número 33).

O viajante e comerciante inglês John Luccock que chegou ao Brasil em meados de 1808 e que viveu durante dez anos aqui, com pequenas interrupções entre 1808 e 1818, refere-se ao Entrudo em sua obra *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil* (título que recebeu em língua portuguesa com a publicação em 1942)<sup>194</sup>. Na condição de comerciante, não encontrando no Rio de Janeiro um mercado que lhe trouxesse benefício, desloca-se para o Sul do país; sua estadia nesta região integra o capítulo VI de sua obra *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, onde retrata o Entrudo na cidade de São Pedro do Sul ou Rio Grande e suas vizinhanças no ano de 1809. Para Luccock uma comunidade se retratava a partir de suas maneiras de agir, pensar e também por meio do divertimento; em seus relatos destaca:

---

<sup>194</sup> LULLCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Tradução do Prof. Milton da Silva Rodrigues, apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

[...] Pouco depois de nossa chegada, anunciou-se o início da quaresma, cujos três primeiros dias, entre os brasileiros, são sempre consagrados a folias. Por ocasião do *intrudo*, conforme lhe chamam, fazem bolas ocas de cera, de cores variegadas, mais ou menos do tamanho de uma laranja, enchem-nas d'água e bombardeiam-se mutuamente, até que os combatentes fiquem completamente molhados. Conjeturou-se que esse foi um dos primitivos modos singulares pelo qual os padres impunham a água batismal às pessoas pouco dispostas a recebê-la, assim forçando-as para dentro do Reino dos Céus. Seja como for, uma outra brejeirice havia, muito apreciada nessa ocasião, que dificilmente poderia ser atribuída a raízes religiosas. Embrulha-se farinha de trigo em cartuchos de papel e, de surpresa, quando um pobre negro se encontra distraído, fazem-no todo branco. De tal maneira o povo gosta desses e de outros divertimentos, que dizem todos abertamente: No entrudo ficamos todos bobos (LUCCOCK, 1975, p. 129).

O inglês também descreve como ele próprio juntamente com o seu grupo tentavam escapar dos ataques das bolas de cera, no qual todos estavam igualmente expostos e relata sobre o banho que tomou “das filhas do Governador que tinham-se postado ao abrigo de uma basta touceira, à espera da nossa passagem” (LUCCOCK, 1975, p. 130).

As brincadeiras cariocas de atirar limões ficaram conhecidas na Austrália por meio da aquarela do inglês Augustus Earle (1793-1838), pintada entre 1822 e 1824, *Games during the Carnival at Rio de Janeiro* (Brincadeiras no Carnaval do Rio de Janeiro), que hoje integra uma coleção localizada na Biblioteca Nacional australiana. A análise de Bandeira<sup>195</sup> sobre essa aquarela mostra que na pitoresca e frenética folia entre as famílias no século XIX a desigualdade racial no Brasil, “se trata mais de divertimento em casa de família rica do que em bordel de luxo”.

Earle documenta o entrudo, usando um domínio impressionante de técnica. Suas finas pinceladas cortam uma deliciosa luz que a tudo alegria através de aguadas avermelhadas e brancas no primeiro plano. A luminosidade aumenta a contrastante humilhação dos negros – um deles sendo pisoteado com ar desesperador – que

---

<sup>195</sup> BANDEIRA, Júlio. **Brincadeiras no Carnaval do Rio de Janeiro de Augustus Earle**. Revista Nossa História. Rio de Janeiro. Ano 2, nº 16, fevereiro de 2005, p. 37.

O texto de Júlio Bandeira compõe um dos artigos da Revista Nossa História, publicada mensalmente entre novembro de 2003 a dezembro de 2006. Vale lembrar que essa revista foi fonte de uma pesquisa, realizada pela professora doutora Ivone Bertonha *Olhares da Nossa História – abordagens contemporâneas da iconografia relativa ao Império*, concluída em 2011 pelo Departamento de História (DHI) da Universidade Estadual de Maringá – Paraná. Durante o breve período da existência desta revista percebeu-se uma abordagem inovadora do uso de uma rara iconografia, interpretada por historiadores de renome e selecionada conforme os temas por eles abordados atraiu o interesse de um grande público, atingindo o objetivo principal do projeto da **Nossa História**.

servem na bandeja os tabuleiros cheios de limões-de-cheiro. A alegria é dos brancos (BANDEIRA, 2005, p. 38).

Earle é 35 anos mais novo do que Jean-Baptiste Debret, de acordo com Bandeira<sup>196</sup>, o inglês não mostra uma preocupação em descrever suas cenas pintadas em sua arte como faz o francês. Sobre o Entrudo, este artista demonstra em sua aquarela que a alegria é dos brancos, enquanto os negros sofrem maus-tratos e só servem para segurar bandejas com limões de cheiro. Conforme Bandeira, os negros de Augustus Earle “surtem humilhados, esgazeados e assustados”.

O estudioso Júlio Bandeira também comenta sobre as percepções referentes ao Entrudo feitas no Rio de Janeiro pelo português Luiz Joaquim dos Santos Marrocos (1781-1838), bibliotecário da Real Biblioteca de Lisboa, que aportou em 1811 no Rio de Janeiro, juntamente com a segunda remessa de livros trazidos de Portugal. Marrocos descreve a folia carioca em uma carta de 1812 que manda para seu pai em Lisboa: “Entrudo horrível foi o que aqui se passou: houve desgraça e eu estive clausurado, e mesmo assim fui atacado em casa, nunca vi jogar mais brutalmente” (BANDEIRA, 2005, p. 39).

O alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) integrante da Expedição Langsdorff retrata o Batuque de 1835 em uma de suas aquarelas<sup>197</sup>, há também outros registros, como os de Joham Baptist Spix, Karl Friedrich Phillip von Martius, etc.

Entre esses viajantes das primeiras décadas do século XIX, Debret reproduz em suas aquarelas o Carnaval que se reduzia aos três dias gordos, que se iniciavam no domingo às 5 horas da manhã até a Quarta-feira de cinzas, com a Ave Maria e os jejuns.

O período de matança de porcos, para o preparo de embutidos a consumir na semana gorda, permitia aos jovens tingir o rosto com cinzas, encapuzar-se, vestir-se com sacos, roupas de mulher ou suas roupas ao avesso. Assim vestidos, assustavam outras pessoas, entravam em casas, comiam, bebiam e beijavam as moças, que tentavam reconhecê-lo (PRIORE, 2005, p. 16).

---

<sup>196</sup> BANDEIRA, Ibidem, p. 39.

<sup>197</sup> Em relação aos registros sobre o Entrudo no Brasil, Rugendas retrata *Batuque* em 1835, no Rio de Janeiro em uma litogravura em cores, a qual integra hoje uma coleção particular. Os alemães Spix e Martius retratam *O Batuque em São Paulo* no ano de 1817 em uma litografia. Os batuques eram realizados pelos negros em dias de festas, segundo Rugendas em sua obra *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (Viagem Pitoresca através do Brasil) – publicada em edição bilíngue francês-alemão em 1827-1835.

Conforme Debret, a fabricação dos limões de cheiro envolvia toda a família desde homens, mulheres, idosos, crianças, até o pequeno capitalista, a viúva pobre e a negra livre (que às vezes economizava com dois meses de antecedência para a produção de limões de cheiro).

O Carnaval no Rio e em todas as províncias do Brasil não lembra em geral nem os bailes nem os cordões barulhentos de mascarados que, na Europa, comparecem a pé ou de carro nas ruas mais frequentadas, nem às corridas de cavalos chucros tão comuns na Itália. Os únicos preparativos do carnaval brasileiro consistem na fabricação dos limões de cheiro. [...] (DEBRET, 1978, p. 298, v. I).

O limão de cheiro imitava uma laranja envolvida por uma cera transparente, a qual permitia a visibilidade interna; que segundo Debret, as cores dos limões variavam do branco ao vermelho e do amarelo ao verde. Seu tamanho era o de uma laranja e vendia-se por um vintém, sendo as menores a dez réis. A fabricação dos limões consistia em pegar uma laranja verde, mergulhá-la em cera derretida quente e depois na água fria; cortava-se o molde ao meio retirando a laranja e preenchendo-a com água perfumada, com essência de canela ou de qualquer outra, e assim ficava concluída a mais importante munição para os dias d'Entrudo.

Algumas mulheres negras mais velhas perambulavam pelas ruas com seu tabuleiro à cabeça repleto de limões de cheiro, todos vendidos em benefício dos fabricantes. De acordo com Debret, muitos negros de todas as idades eram empregados nesse comércio.

Vemo-lo aí, cheios de alegria e de saúde, mas donos de pouco dinheiro, satisfazerem sua loucura inocente com a água gratuita e o polvilho barato que lhes custa cinco réis. Com água e polvilho, o negro, nesse dia, exerce impunemente nas negras que encontra toda a tirania de suas grosseiras facécias; algumas laranjas de cera roubadas aos senhores constituem um acréscimo de munições de Carnaval para o resto do dia. Ao contrário, um tanto envergonhada, a infeliz negra despenseira vestida voluntariamente com sua pior roupa, quase sempre azul-escura ou preta, volta para casa com o colo inundado e o resto do vestido marcado com o sinal das mãos do negro que lhe enlambuzou de branco o rosto e os cabelos. Quanto ao rosto, ela se apressou em limpá-lo para evitar o motejo das companheiras, mas ainda permanecem desenhadas em branco as rugas dos trejeitos que fez para se lavar; e essa expressão fixa, dominando a mobilidade habitual de seus traços, dá a seu rosto uma feiura monstruosa difícil de descrever; por outro lado a face achatada do negro, igualmente pintada de branco, perde suas saliências e sua expressão (DEBRET, 1978, p. 300, v. I).

Já as seringas de folha de flandres (com maior capacidade de armazenar líquido), transformavam-se em pistolas para disparar água e, pouco a pouco, conquistavam um grande espaço na brincadeira de carnaval<sup>198</sup>.

Quanto às indumentárias, alguns negros se fantasiavam de europeus e imitavam de maneira jeitosa os gestos de cumprimento; provocavam os vizinhos a fim de atraí-los às ruas e atirar-lhes limão de cheiro. Era natural que no meio deste combate as pessoas se retirassem para trocar de roupa (a “ducha”<sup>199</sup> dos limões equivalia mais ou menos a um copo d’água, o que era considerado agradável em vista do calor). Para as moças, era sempre um motivo de orgulho desfilarem com vários tipos de vestidos<sup>200</sup>.

Na pintura do artista francês os negros são representados de forma exuberante e destaca nas vestes cores e adereços expressivos de uma criatividade. Nas indumentárias<sup>201</sup> o artista destaca os escravos usando cartolas, camisas com gola, chapéus com incrementos, capas e as mulheres escravas com decotes, vestidos longos, lenços, xales, de forma a valorizar a silhueta.

De acordo com Maria Clementina Pereira Cunha, esse festejo do Entrudo não era bem aceito pelas elites:

Fora romântico e excitante esmagar no colo de alguma donzela, protegida entre as paredes de um sobrado, limões de cera cheios de significados; mas aparecia como um insulto insuportável que molhadeiras ou apalpadelas fossem ministradas por desconhecidos a

---

<sup>198</sup> Importadas da Inglaterra, as folhas de flandres eram utilizadas para a confecção de seringas, utilizadas no carnaval que, por sinal tinham o mesmo formato cônico das máscaras de folha de flandres (usadas nos castigos dos escravos). A máscara era um instrumento colocado na cabeça dos escravos e fechado atrás por um cadeado, na frente apresentava várias fendas para ver e respirar, por cobrir a boca. Essas máscaras faziam com que os escravos perdessem o vício pelo álcool e não se suicidassem comendo terra. É válido destacar que Jean-Baptiste Debret retrata um escravo portando a máscara de folha de flandres na aquarela *Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra*. Aquarela sobre papel, 18,7 x 12,5 cm, Rio de Janeiro 1820-1830. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro. Como não está no *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, achamos interessante inserir nesse trabalho.

<sup>199</sup> Conforme Debret (1978, p. 300, v. I).

<sup>200</sup> É interessante destacar aqui o papel das mulheres no dia d’Entrudo. As mulheres que não participavam do meio social, de certa forma, podiam participar da folia. Sobre as mulheres no Carnaval ver: PEREIRA, Cristiana Schettini. **Os Senhores da Alegria: A presença das Mulheres nas grandes Sociedades Carnavalescas Cariocas em fins do século XIX**. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

<sup>201</sup> Debret retratou os costumes da época e também criou trajes para a corte portuguesa, que até hoje são referências para diretores de arte criarem figurinos e cenários para filmes que se passam no Brasil do século XIX.

senhoras decentes e acompanhadas que se aventurassem pelas ruas a passeio (CUNHA, 2005, p. 23).

Os balcões e as sacadas eram utilizados como estratégicos esconderijos, fechados por treliças, os balcões permitiam quem estava do lado de dentro ver quem estava do lado de fora sem ser visto; já as sacadas, acomodavam as mulheres brancas de famílias abastadas ou medianas, que se divertiam arremessando lá de cima seus limões de cheiro em seus oponentes que se encontravam lá em baixo, nas ruas.

A cena de Carnaval faz parte do primeiro tomo de sua obra:

Eis em resumo, a história do carnaval brasileiro; quanto ao episódio aqui desenhado, eis a explicação: a cena se passa à porta de uma venda, instalada como de costume numa esquina. A negra sacrifica tudo ao equilíbrio de seu cesto, já repleto de provisões que traz para seus senhores, enquanto o moleque, de seringa de lata na mão, joga um jacto de água que a inunda e provoca um último acidente nessa catástrofe carnavalesca. Sentada à porta da venda, uma negra mais velha ainda, vendedora de limões e de polvilho, já enlambuzada, com seu tabuleiro nos joelhos, segura o dinheiro dos limões pagos adiantado que um negrinho, tatuado voluntariamente com barro amarelo, escolhe, como campeão entusiasta das lutas em perspectiva. Perto deste e da porta pequena da venda, outro negro, orgulhoso da linha vermelha traçada na testa, adquire um pacote de polvilho a um pequeno vendedor de nove a dez anos; em cima, uma negra dispõe-se a vingar com um limão o punhado de polvilho que lhe recobre a face e parte do olho; ao lado da mesma porta, outro negro, grotescamente tatuado, está de tocaia. O vendeiro, tendo retirado precipitadamente todos os comestíveis que de costume expõe à sua porta, deixou tão-somente garrafas cobertas de palha trançada, abanadores e vassouras. No fundo do quadro podem-se observar famílias tomadas da loucura do momento, uma vendedora ambulante de limões, negros lutando e um pacífico cidadão escondido atrás de seu guarda-chuva aberto e que circula por entre restos de limões de cera (DEBRET, 1978, p. 301-302, v. I).

Conforme os relatos destes viajantes e artistas, o Entrudo era uma festa da colônia que ganhou expressão no período imperial no Brasil, realizada nas diferentes regiões: Nordeste, Sudeste e Sul.

O literato Machado de Assis (1839-1908)<sup>202</sup>, também se refere a essa festa, em sua obra escrita nos anos finais do Império brasileiro. Em seu conto *Um dia de*

---

<sup>202</sup> Machado de Assis foi um escritor brasileiro considerado como o maior nome da literatura nacional, escrevendo em quase todos os gêneros literários, sendo, romancista, cronista, poeta, dramaturgo,

*Entrudo*<sup>203</sup>, publicado na segunda metade do século XIX, demonstra como uma família de posses confeccionava os limões de cheiro para o Entrudo. Para Trevisan<sup>204</sup>, “Machado de Assis apresentaria a festa de maneira mais jocosa e pitoresca que o próprio Debret” (TREVISAN, 2011, p. 202). No conto, os filhos de D. Angélica (a matriarca da família Sanches), se preparam desde o domingo de manhã para o entrudo, enchendo as caçarolas de cera derretida, mergulhando limões e laranjas nesta cera e organizando os tabuleiros com os limões de cheiro para as batalhas dos dias seguintes.

Para os Sanches (Carlos, Benjamin, Teresa, Ermelinda, Joana), a festa do entrudo reconciliava tudo, era uma tradição todos se reunirem em volta da mesa da sala para o fabrico das bolas de cera: mãe, irmãos, prima, tia, amigos, mucamas, disputavam quem fazia mais limões. A família preparara um total de 1200 limões, os meninos ainda se portavam munidos de cal, ovo e rabo de papel (para pregá-los nos outros). “Às três horas e meia estavam as moças vestidas e prontas à janela; a sala estava cheia de tabuleiros com limões de cheiro” (ASSIS, 1874, p. 6).

O conto gira em torno das peripécias aprontadas pelos filhos de D. Angélica Sanches no período do Entrudo, os ataques com limões, os banhos com esguichos d’água... Em um dos diálogos executados pelos rapazes:

[...]- o limão é delicado e diverte a gente.

[...] - Mas o banho!

– É selvagem!

– É brutal!

– Deve acabar!

---

jornalista, folhetinista e crítico literário. Vivenciou o período de transição do país entre o Império e a República, comentando os principais eventos políticos da época. Fazem parte de sua extensa obra: duzentos contos, nove peças teatrais e romances cinco coletâneas de sonetos e poemas e mais de seiscentas crônicas. Machado é considerado o precursor do Realismo no Brasil, influenciando grandes nomes das letras.

<sup>203</sup> ASSIS, Machado de. **Um dia de Entrudo**. Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, de 6/1874 a 8/1874. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn049.pdf>. Acesso em 19 de setembro de 2013.

<sup>204</sup> TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

- E há de acabar!
- A civilização não comporta...
- Apoiado!

(ASSIS, 1874, p. 12).

A partir das observações de Trevisan tanto no conto machadiano, como na aquarela de Debret, ainda que muitas pessoas se divertissem com o Entrudo, percebe-se a ideia da festa contrária a qualquer ideal de “civilização”:

[...] Debret, apesar de *escrever* que a festa contava com a participação de uma parcela da população branca, em sua imagem traz apenas pessoas negras – esse hibridismo de posições entre brancos e negros, entre aspectos de “barbárie” e “civilização” é próprio de elementos trágicos e cômicos ao mesmo tempo, e não é à toa que Machado de Assis irá definir a festa como uma tragicomédia. [...] É perceptível a existência de elementos comuns entre as obras, especialmente nessa mistura do trágico com o cômico. De todo modo, é sempre bom lembrar que Debret e Machado de Assis compartilharam, cada um à sua época, a mesma questão brasileira: a escravidão, e apresentaram a festa do entrudo de maneira semelhante. Neste caso, mesmo em se tratando de uma festa que tanto escravos como famílias participavam, aos olhos de um artista francês, ou de um literato brasileiro do final do século, ela é descrita como algo distante da chamada “civilização” (TREVISAN, 2011, p.204).

Já, sob a ótica de Heloisa Pires Lima (antropóloga e cientista social), entre “violência” e divertimento, “civilização” e “barbárie”, a pesquisadora apresenta as seguintes conclusões<sup>205</sup> sobre a aquarela de Jean-Baptiste Debret, *Dia d'entrudo*:

O tema carnaval deixa à mostra, portanto, que naquela sociedade os habitantes negros trabalham como homens e mulheres livres, integrados nos distintos elos da produção econômica e que, mesmo os escravizados mantêm relações de amizade entre si, se divertem nas brincadeiras (LIMA, 2005, p. 14).

Segundo os estudos de Trevisan, Escragnolle Doria<sup>206</sup> publica um artigo em uma revista (*Revista da Semana*)<sup>207</sup> sobre o Carnaval e utiliza a aquarela de Jean

---

<sup>205</sup> LIMA, Heloísa Pires. **Negros debretianos: representações culturais na obra Voyage Pittoresque et Historique au Brésil [1816-1839]**. Tese de doutorado em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2005.

Baptiste Debret como ilustração da matéria. Com o propósito de reforçar a ideia de que a festa era perigosa e bárbara, relata o caso do arquiteto da “Missão Artística Francesa”, Grandjean de Montigny, que teria se molhado tanto com os limões de cheiro e jatos d’água que teria morrido em virtude da festa.

Machado de Assis também faz alusão às indumentárias usadas no Entrudo por meio da descrição de seus personagens. Ao receber em sua casa, a visita do dono do armário, Sr. Batista, D. Angélica tece um elogio ao rapaz, que segundo ela estava muito bem trajado para o Entrudo. A visita aos Sanches era intencional da parte de Batista, os trajes vistosos eram para convencer a futura sogra em aceitá-lo como noivo de sua filha Teresa. D. Angélica reparando nos trajes do moço exclama:

“- Agora reparo, disse D. Angélica. Que trajo para o dia de entrudo!”

“- Minha senhora, respondeu Batista, os grandes sentimentos não conhecem entrudo!”

Em meio às caçarolas d’água e limões de cheiro, o Sr. Tibúrcio (um negociante de negros), entra na sala de D. Angélica todo respingado, fora vítima dos filhos do finado Sanches. Nas palavras de Machado de Assis, o “homem bufava de raiva” e “as raparigas riam”. D. Angélica ia ver se havia roupa em casa que lhe servisse para mudar aquela que já ensopava a sua sala.

- Sr. Tibúrcio, vá lá para o quarto da sala de costura; já lá mandei pôr alguma roupa.
  - Tibúrcio obedeceu.
  - D. Angélica mandou ordem terminante aos filhos que subissem.
  - Subiram.
  - Que desaforo é esse, rapazes? disse ela.
  - O que é mamãe? perguntaram ambos.
  - Pois então vocês não respeitam um homem velho e sério, que nos visita? Isto é bonito?
  - Mas foi uma brincadeira.
  - Pois eu não quero mais essa brincadeira... Brinquem lá com quem quiserem, mas não com as pessoas que vêm à minha casa.
- (ASSIS, 1874, p. 10).

---

<sup>206</sup> Luís Gastão d’Escragnolle Doria (1869-1948), nascido no Rio de Janeiro, Doria foi professor, escritor, arquivista, compositor e também um dos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

<sup>207</sup> A *Revista da Semana*, foi uma das primeiras revistas ilustradas do Brasil, circulou semanalmente no Rio de Janeiro entre 1900 e 1962. O sociólogo Anderson Ricardo Trevisan estuda em sua tese de doutoramento as imagens de Debret que foram reproduzidas nesta revista. Ver TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

No meio do tumulto, Tibúrcio aparece na sala portando roupas dos filhos de D. Angélica Sanches, as calças apertadíssimas acima do tornozelo e as jaquetas “que lhe batia pelo meio das costas”, foram motivo ainda maior de riso, do que quando ele portava suas próprias roupas e estava molhado. Batista também fora vítima dos rapazes e pede uma nova roupa para D. Angélica. Enquanto o Sr. Tibúrcio já se mostrava mais calmo e satisfeito em saber que não era a única vítima dos banhos d’água, Batista volta à sala dos Sanches envergonhado, mas esta não seria a única vez que levaria um banho. No dia seguinte, o moço ao pular o quintal dos Sanches a noite para se enamorar com Teresa, acaba recebendo um esguicho d’água dos futuros cunhados. O barulho no quintal acorda D. Angélica que desce para ver o que passa em sua casa; Batista encoberta os Sanches:

[...] não querendo confessar que fora conversar com a futura noiva, e temendo as revelações dos rapazes, disse que fora lá para tratar com eles uma caçoada, e que aquilo era uma brincadeira. Ao mesmo tempo dirigiu um olhar suplicante aos moços, que confirmaram a história, escapando assim a uma infalível correção. Nessa noite todos dormiram mal. [...] Acabou o entrudo, felizmente para o Batista, e a quaresma felizmente para ele e a noiva, que se casaram e dão-se muito bem. Batista vendeu o armarinho, e joga o gamão numa botica todas as tardes (ASSIS, 1874, p.18).

O Entrudo cessava com a Ave Maria e a resguarda da Quarta-feira de Cinzas. É interessante citar aqui, o filósofo e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin que interpreta a obra de François Rabelais<sup>208</sup> e sintetiza explicações para a origem das festas que se repetem nas sociedades. Ressalta o popular e o erudito, o real e o imaginário, destacando sua origem na antiga cultura cômica popular e encontrando diferentes manifestações desde a antiguidade até o medievo:

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das

---

<sup>208</sup> François Rabelais (1494 – 1553), médico francês, padre e escritor do Renascimento.

diferentes festas – que criaram o clima típico da festa (BAKHTIN, 1993, p. 08).

O entrudo é uma festa profana que precede o período da Quaresma (período do ano litúrgico que antecede a Páscoa cristã), do latim *quadragésima dies* (quadragésimo dia), denomina o período de quarenta dias de preparação para Páscoa, a qual é feita através do jejum, abstinência de carne, caridade e orações. Tem início na Quarta-feira de Cinzas e termina após quarenta dias com o Domingo de Ramos (celebrado no domingo antes da Páscoa). Como as pessoas sabiam que após a Quarta-feira de Cinzas teriam que se privar de muitas coisas, os três dias que antecederiam o início da Quaresma eram de muita festa<sup>209</sup>.

Do ponto de vista de Mircea Eliade<sup>210</sup>, o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, assumidas pelo homem ao longo da sua história. Conforme Eliade, o tempo para o homem religioso não é homogêneo, nem contínuo.

Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Entre essas duas espécies de Tempo, existe, é claro, uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode “passar”, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado (ELIADE, 1992, p.63).

Conforme Eliade, toda festa litúrgica e religiosa representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico. O Tempo sagrado é indefinidamente repetível e a cada festa periódica torna-se a se encontrar; é desta maneira que vive um homem religioso, entre duas espécies de Tempo (sendo um sagrado e o outro profano).

Ao contrário da sagrada, a duração profana pode ser cessada periodicamente através de ritos de um Tempo sagrado, não histórico. Em *Mito do*

---

<sup>209</sup> Ainda que haja antepassados do Carnaval na longínqua Babilônia e na Roma Antiga, é no calendário cristão que brotam suas raízes mais evidentes. [...] (PRIORE, Mary Del. **Outros Carnavais**. Revista Nossa História, Rio de Janeiro, nº 16, fevereiro de 2005, p. 16).

<sup>210</sup> ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

*eterno retorno*<sup>211</sup>, Eliade escreve que quando uma sociedade se encontra enfraquecida e gasta pela sua própria duração, deixa-se invadir pela insignificância da existência profana, o que a faz necessitar periodicamente por meio de festas (com danças ou sacrifícios) a repetir os gestos arquetípos e regressar ao tempo mítico das origens. Como exemplo, o autor utiliza os ritos de Ano Novo das sociedades antigas.

Complementando Mircea Eliade, Peter Burke<sup>212</sup> em seu artigo sobre o “Carnaval de Veneza”, estuda o ritual sugerindo que a função principal deste, seja a de abolir a História, “ou substituir o tempo linear, o tempo de mudança, pelo tempo circular, o tempo de repetição” (BURKE, 2002, p. 27). De acordo com o historiador, um estrangeiro sugeriu que o Carnaval era um artifício para “distrair o povo”; em registros dos séculos XV e XVI falava-se que o Carnaval de Veneza e região compunha-se por um grande consumo de comidas e bebidas, fazer insultos aos vizinhos sujando-os com laranjas, limões, ovos e de cantar músicas com duplo sentido referindo-se à política ou ao sexo. Segundo Burke, um cronista do século XIII fez registros sobre a matança de porcos e touros para os “dias gordos” de Carnaval.

[...] O carnaval era o tempo do permitido; permitia-se não apenas comer e beber em demasia e abandonar-se aos atos sexuais antes da abstinência da quaresma, mas também realizar atos ritualizados de agressão [...] (BURKE, 2002, p. 31).

Sobre o tradicional uso de máscaras no Carnaval de Veneza, Burke relata que a partir do século XVI torna-se moda escolher máscaras da *commedia dell' arte*, com isso, as ruas se ocupavam de personagens que não só se fantasiavam, mas também representavam os soldados, reis, loucos, camponeses, serviçais cômicos (como o Arlequim, Zanne, Pulcinella), entre outros.

[...] De acordo com a descrição do século XVII, feita em versos por um cidadão de Veneza, “o porteiro arruma-se como aristocrata, um cavaleiro como padeiro [...] uma mulher plebeia com ares de dama,

---

<sup>211</sup> ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

<sup>212</sup> BURKE, Peter. **O Carnaval de Veneza**. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

enquanto uma condessa se transforma em camponesa” (BURKE, 2002, p. 31).

Era comum o uso de alguns atrativos no Carnaval de Veneza, como por exemplo, os chamados “ovos aromáticos”; as pessoas arremessavam os ovos uns aos outros, os quais eram cheios de água perfumada (água de rosas), tinta ou às vezes uma água não tão cheirosa assim, colocadas em seu interior. Uma das principais fontes para o Carnaval de Veneza, segundo Burke, são as ilustrações dos *ovi odoriferi* (ovos aromáticos)<sup>213</sup>, alguns ovos eram lançados nas pessoas que olhavam das janelas, nos amigos, etc.

De acordo com Priori: “o Carnaval seguiu os navegadores europeus pelo resto do mundo” (PRIORI, 2005, p. 17), com base nesta linha, talvez estes ovos cheios d’água utilizados no Carnaval de Veneza possam ter influenciado os limões de cheiro do Entrudo, assim como o baile de máscaras que apareceu no Rio de Janeiro nos finais do Império.

## **2.2. Harmonia de Carnaval: passos, palmas e marimbas**

Jean-Baptiste Debret, em sua obra realizada no Brasil também retratou um grupo de homens negros que saía pelas ruas no período do Entrudo dançando e cantando ao som de instrumentos musicais de percussão, a exemplo das marimbas, dos atabaques e das zabumbas; especialmente na aquarela *Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi* (Marimba Passeio de domingo à tarde), de 1826. Fica evidente que a reunião destes grupos ocorria frequentemente nas ruas e praças do Rio de Janeiro.

A parisiense Adèle Toussaint-Samson<sup>214</sup>, que viveu no Rio de Janeiro três décadas após Debret, surpreende-se como “dança-se muito no Brasil, o que é surpreendente, com aquele calor excessivo” (SAMSON, 2003, p. 169). Também

---

<sup>213</sup> Trata-se de uma coleção de gravuras seguidas dos comentários. F. Bertelli, *Il carnevale italiano mascherato*. Veneza, s.d; c. 1642; Evelyn, op. Cit; vol.2, pp. 473 e segs; Skippon, op. Cit; pp. 506 e segs. In. BURKE, Peter. **O Carnaval de Veneza**. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002, p. 31.

<sup>214</sup> SAMSON-TOUSSAINT, Adèle. **Uma parisiense no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2003.

Debret em seus escritos tinha sido observador dessa característica popular, quando identifica em seus relatos o caráter particular das danças e cantos das diversas nações negras encontradas no Brasil, muitas vezes inspirados pela lembrança da pátria mãe.

Na aquarela *Passeio de domingo à tarde*, não incluída em *Viagem Pitoresca*, Bandeira e Lago observam nesta obra:

[...] o grupo musical de oito negros passeia dançando descalços numa tarde de domingo ao som de palmas, duas marimbas e um reco-reco. É uma cena tomada a partir de uma elevação, provavelmente o desaparecido Morro do Castelo, vendo-se ao fundo o Pão de Açúcar (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 165).

Os negros de Angola<sup>215</sup> são mencionados por Debret (1978, tomo II) como um dos mais musicistas, pelos seus notáveis instrumentos fabricados por eles próprios. Dentre estes instrumentos estava a viola de Angola, mais conhecida como marimba. Nos relatos de Jean-Baptiste Debret a marimba era uma espécie de harmônica feita de lâminas de ferro fixadas sobre um pedaço de madeira e presas por um cavalete. Nas palavras do artista francês:

Cada lâmina vibra sob a pressão dos polegares do tocador que a obriga a vergar, o que produz um harmônico. Um pedaço enorme de cabaça colocado ao lado do instrumento dá-lhe um som muito mais grave e quase semelhante ao de uma harpa (DEBRET, 1978, tomo II, p. 341).

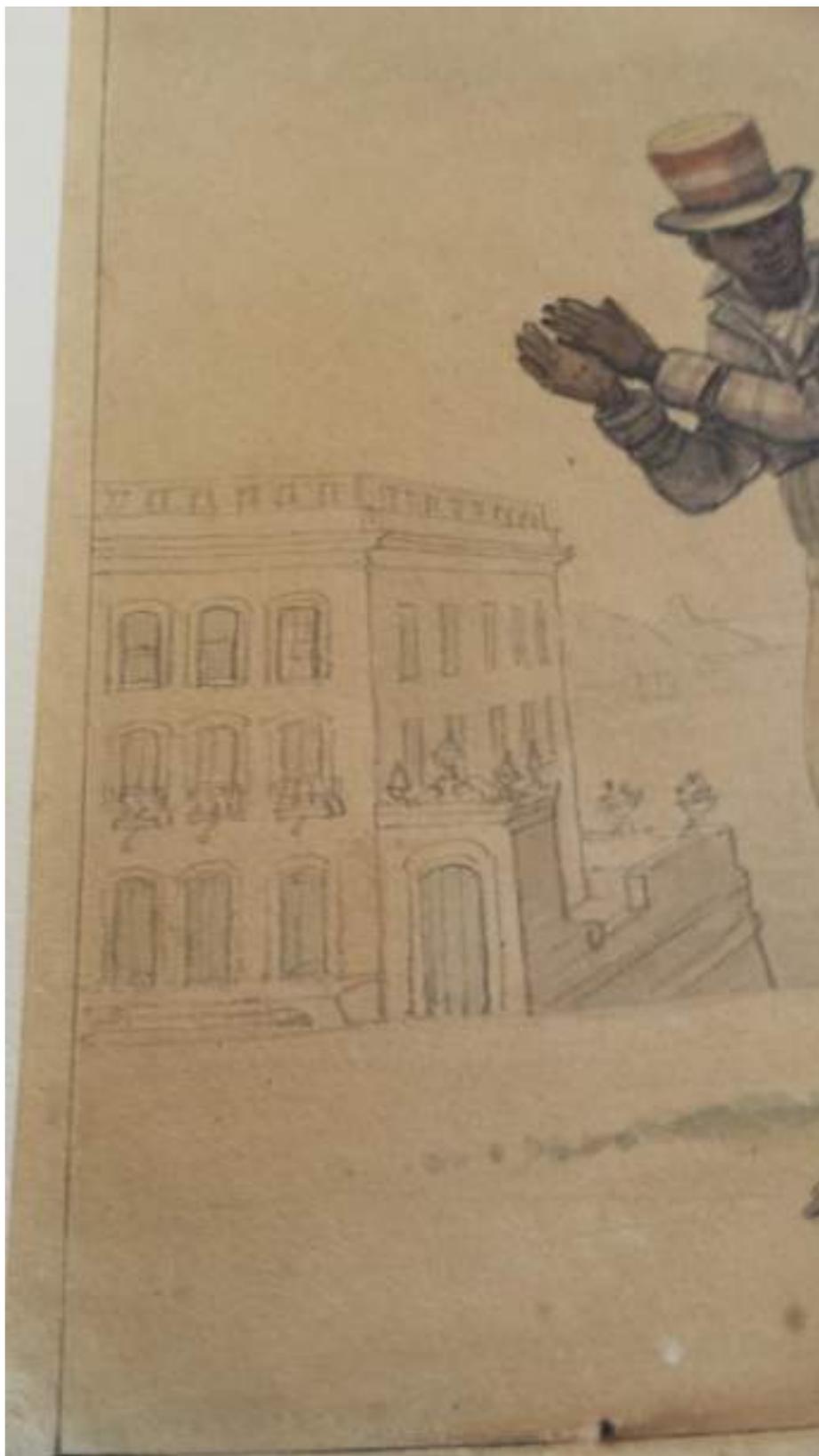
---

<sup>215</sup> Segundo Debret, “os negros mais comuns no Rio de Janeiro são das seguintes nações: *benguela, mina, ganguela, banguela, mina nagô, mina nahijo, rebolo, cassange, mina calava, cabinda de água doce, cabinda mossuda, congo, Moçambique*. Estas últimas compreendem um certo número de nações vendidas num mesmo ponto da costa, como a *astre*, etc” DEBRET, 1978, tomo II, p. 256).



**Figura 35: J.B.DEBRET, *Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi (Passeio de domingo à tarde)*, 1826. Aquarela, 17,5 x 22,6 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0223. Fotógrafo: Horst Merkel**

Esta aquarela por não estar incluída no álbum *Viagem Pitoresca*, não temos os comentários específicos de Debret, mas podemos identificar nesta pintura oito homens negros. Todos descalços, porém bem vestidos caminhando em movimentos rítmicos pelas ruas do Rio de Janeiro, em pleno domingo à tarde – como foi apontado no título da obra.



**Figura 36: J.B.DEBRET, Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi (Passeio de domingo à tarde), 1826. Aquarela, 17,5 x 22,6 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0223. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>216</sup>**

<sup>216</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Neste destaque observamos as mãos em posição de bater palmas ritmados do primeiro homem negro no canto esquerdo, que parecem guiar este passeio musical.



**Figura 37: J.B.DEBRET**, *Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi (Passeio de domingo à tarde)*, 1826. Aquarela, 17,5 x 22,6 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0223. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>217</sup>

Associando a figura 36 com a figura 37 pode-se perceber uma harmonia do som que permite a sincronidade dos pés e do movimento dos corpos num sentido de obedecer ao toque dos instrumentos. Nesta obra não se pode omitir a observação dos pés descalços, que revelam a condição de escravos desses homens desenhados no primeiro plano da aquarela. Todos trajam calças compridas confeccionadas com um tecido aparentemente muito leve, nas cores branco, marrom e azul; as camisas apresentam manga comprida com golas abertas, todas coloridas com listras em tons de vermelho, verde, azul e branco. Quase todos possuem algum acessório na cabeça: lenço colorido, boina, cartolas amarelas listradas (algumas adornadas com penachos), entre outros.

O homem negro, figurado no centro da aquarela, utiliza penas vermelhas e azuis em sua cartola, assim como um homem negro ao fundo também utiliza uma

---

<sup>217</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

pena azul na cabeça. Debret tece comentários sobre acessórios como chapéus em sua aquarela *Les Barbiers Ambulants* (Barbeiros ambulantes)<sup>218</sup>, de 1826. O artista cita que os barbeiros dotados de habilidade e do gênio do desenho, munidos com suas tesouras, navalhas e lâminas davam cortes desenhados nos cabelos dos negros. Como verdadeiros “Dom Quixotes”, por estarem bem vestidos e cheio de adornos, Debret exprimi:

A forma e os ornatos dos chapéus dos jovens barbeiros datam da época da fundação do Império brasileiro. Com efeito, naquele momento de entusiasmo nacional, as frequentes revistas e paradas introduziram o gosto pelas coisas militares em todas as classes da população e os negros, naturalmente imitadores, transformaram o *schako* em um chapéu de palha grotesco ornado de uma roseta nacional e de dois galões pintados a óleo; uma pena de pássaro substitui o penacho do uniforme. [...] A invenção se deve aos negros, pintores dos cenários usados pelos senhores nas festas públicas e o resultado parece tanto mais feliz, quanto a camada impermeável prolonga indefinidamente a vida do frágil chapéu de palha (DEBRET, 1978, tomo II, p. 210).

---

<sup>218</sup> Jean-Baptiste Debret. **Barbeiros Ambulantes**. Aquarela sobre papel; 18,7 x 23 cm, 1826, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.



**Figura 38: J.B.DEBRET, *Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi (Passeio de domingo à tarde)*, 1826. Aquarela, 17,5 x 22,6 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0223. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>219</sup>**

<sup>219</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

No destaque apresentado pela figura 38 pode-se observar outros instrumentos que compunham o musical realizado pelos escravos nesses momentos, a exemplo do violão, feito por “um coco atravessado por um bastonete que serve de cabo e no qual amarra uma única corda de latão presa a uma cravelha e da qual, pela pressão alternada do dedo, tiram sons variados com uma espécie de arco pequeno” (DEBRET, 1978, tomo II, p. 341), além do urucungo:

Este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador que apoia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita (DEBRET, 1978, tomo II, p. 341).

A partir das observações de Debret sabemos que os lugares de reunião dos escravos davam-se principalmente em torno dos chafarizes e das praças. O artista tece comentários destas reuniões em sua aquarela *Le viel orphée Africain – oricongo* (O velho orfeu africano – oricongo) – 1826<sup>220</sup>, (em referência ao personagem da mitologia grega), onde o canto de um negro atraía outros negros que se juntavam para cantar e tocar instrumentos. Contentavam-se apenas com o bater de palmas repetidos em conjunto, substituindo desta maneira o encanto das palavras:

Ao ouvir a voz desse compatriota, os outros, repentinamente entusiasmados, se aglomeram em torno do cantor e acompanham cada estrofe com um refrão nacional ou simplesmente um grito determinado, espécie de estribilho estranho, articulado em dois ou três sons e suscetível, entretanto de mudar de caráter. Quase sempre esse canto que os eletriza se acompanha de uma pantomina improvisada ou variada sucessivamente pelos espectadores que desejam figurar no centro do círculo formado em torno do músico. Durante esse drama muito inteligível, transparece no rosto dos atores o delírio de que estão possuídos. Os mais indiferentes contentam-se com marcar o compasso por meio de uma batida de mãos de dois tempos rápidos e um lento. Os instrumentistas, também

---

<sup>220</sup> Jean-Baptiste Debret. **O velho orfeu africano - oricongo**. Aquarela sobre papel; 15,6 x 21,5 cm, 1826 Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

improvisados, e sempre numerosos, trazem na verdade unicamente cacos de pratos, pedaços de ferro, conchas ou pedras ou mesmo latas, pedaços de madeira, etc. Essa bateria é, como o canto, mais surda do que barulhenta e se executa em perfeito conjunto. Somente estribilhos são mais forçados. Mas terminada a canção, o encanto desaparece; cada um se separa friamente, pensando no chicote do senhor e na necessidade de terminar o trabalho interrompido por esse “*intermezzo*” delicioso (DEBRET, 1978, tomo II, p. 340).



**Figura 39:** J.B.DEBRET, *Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi (Passeio de domingo à tarde)*, 1826. Aquarela, 17,5 x 22,6 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0223. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>221</sup>

Na aquarela *Passeio de Domingo à tarde* figura 35, Debret identifica o ambiente urbano com uma suntuosa construção com sacadas e ao fundo o céu que se funde com o mar. No destaque desta aquarela (figura 39) o ambiente urbano mescla-se com o mar, onde avista-se uma embarcação e logo atrás o Pão de Açúcar, o qual forma os pés do famoso “Gigante Deitado”, descrito por muitos viajantes que aportavam a costa do Atlântico, inclusive por Jean-Baptiste Debret:

[...] ainda na entrada da baía, vê-se um rochedo granítico inteiramente desprovido de vegetação, conhecido pelo nome de Pão de Açúcar, por causa de sua forma extremamente cônica; o pico ergue-se a 682 pés acima do nível do mar e serve de ponto de

<sup>221</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

referência aos navegadores que procuram o Rio de Janeiro (DEBRET, 1978, tomo II, p. 174).

A viola de Angola ou Marimba também foi registrada por Debret em uma outra aquarela, não incluída em *Viagem Pitoresca*, denominada *Viola d'Angola. Música dos pretos*, datada de 1820-1830<sup>222</sup>.



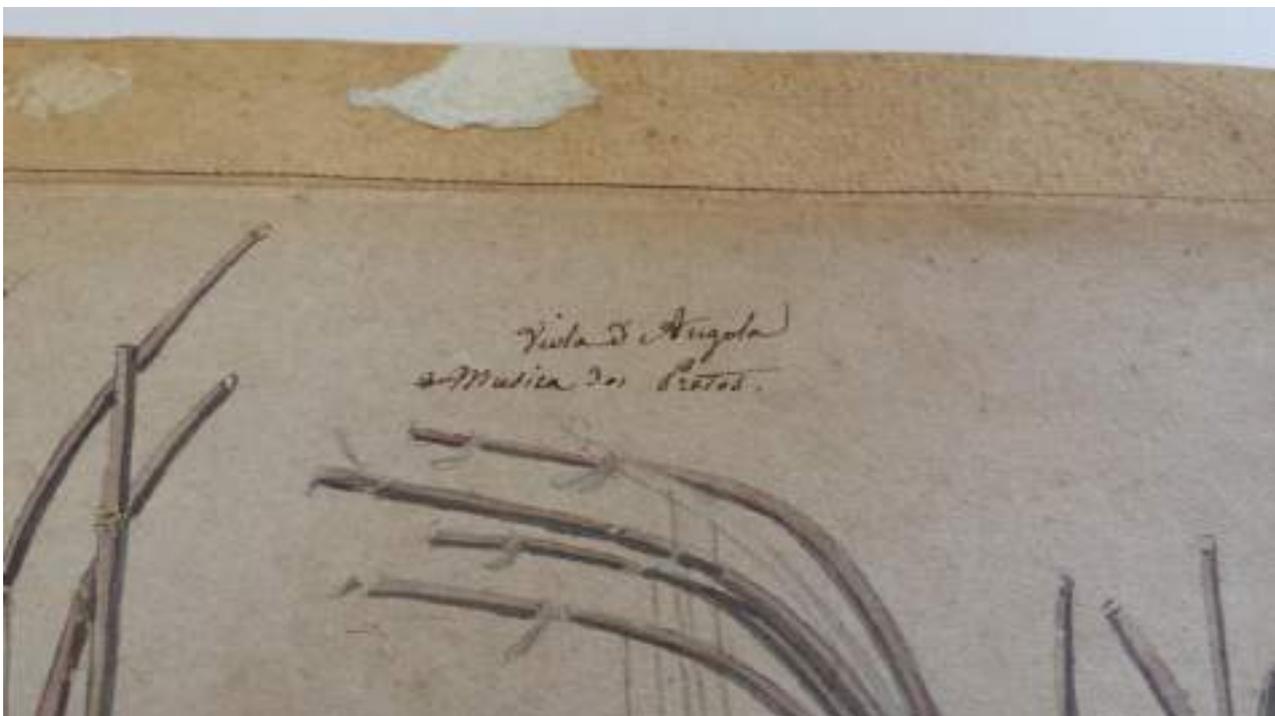
**Figura 40:** J.B.DEBRET, *Viola d'Angola. Música dos pretos*, 1820-1830 C. Aquarela, 14,4 x21cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0298. Fotógrafo: Horst Merkel

É perceptível a mudança no traçado de Debret quando comparamos obras, nas quais o artista utiliza a técnica da pintura a óleo, no estilo Neoclássico, com as obras em aquarela, realizadas no Brasil.

A aquarela *Viola d'Angola. Música dos pretos* também foge do estilo Neoclássico Europeu, nela Debret representa com detalhes os instrumentos musicais, conhecidos como Marimba ou Viola de Angola, fabricados com lâminas e madeiras presas por um cavalete, as quais produzem sons harmônicos utilizados durante o Carnaval.

<sup>222</sup> Em relação à aquarela de Jean-Baptiste Debret: *Viola d' Angola. Música dos pretos*, a qual não fora incluída em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, cuja datação é de 1820-1830, é válido frisar que embora este seja um período prolongado (de 10 anos) para se realizar uma aquarela, estes são dados referentes à obra que constam no acervo dos Museus Castro Maya, ao qual tive acesso em uma pesquisa de campo realizada no período de 21 e 22 de novembro de 2013.

Estes instrumentos, os quais Debret não produziu nenhum comentário podem ser observados na figura 40 e nos destaques das figuras 41 e 42.



**Figura 41:** J.B.DEBRET, *Viola d'Angola. Música dos pretos*, 1820-1830 C. Aquarela, 14,4 x 21 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0298. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>223</sup>



**Figura 42:** J.B.DEBRET, *Viola d'Angola. Música dos pretos*, 1820-1830 C. Aquarela, 14,4 x 21 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0298. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Há registros e alvarás contra o Entrudo no Brasil que datam do século XVII, mas somente a partir de 1820 – 1830 que intensificou-se esta proibição por parte das autoridades públicas. Com o advento da Independência em 1822 o qual vislumbrava um novo Estado Nacional, novas campanhas de proibição ao Entrudo foram criadas, alcançando maior eficácia na década de 1830, com a entrada da imprensa. Segundo Julio Bandeira, o entrudo morre aos poucos, “proibido em 1854, ainda estaria cheio de viço até o final da monarquia” (BANDEIRA, 2005, p. 39).

Mesmo após as proibições, o Entrudo (posteriormente tido como Carnaval), continuou fazendo parte do cotidiano das pessoas no final do Império, que continuaram levando consigo para ruas e bailes venezianos as bisnagas com água para molhar quem estivesse por perto. “Neste clima de tensa convivência, o entrudo e o Carnaval dividiam o espaço público em uma brincadeira que assumia cada vez mais o aspecto de uma conflagração” (CUNHA, 2005, p. 22).

Já em finais do século XIX:

Diante das diferenças e da falta de regras do entrudo, buscava-se uma festa homogênea que reafirmava velhas diferenças. Face à sociedade hierarquizada dos velhos tempos, que parecia prestes a explodir como um limão de cera sonhava-se com uma nação moderna e um povo integrado. Sob a benção de Momo, esperava-se que ele fosse capaz de desfilar sob um mesmo enredo ou de apenas assistir, deslumbrado e passivo, à evolução da ala das cartolas (CUNHA, 2005, p. 24).

Retomando a aquarela de Jean-Baptiste Debret *Dia d'entrudo*, segundo Trevisan,

[...] não é possível tirar conclusões baseadas em elementos que não sejam visíveis, como, por exemplo, dizer que todos estão se divertindo na cena descrita, quando a *personagem central* da imagem é a representação do constrangimento de algumas vítimas do entrudo. [...] Isso significa dizer que, ainda que a imagem esteja sempre aberta ao intérprete, especialmente uma imagem ambígua como essa, há um limite para essa interpretação, sob o risco de cometerem-se arbitrariedades (TREVISAN, 2011, p. 205).

---

<sup>224</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Após os “três dias gordos” de carnaval, nos quais segundo Debret, o tumulto dominava as ruas, a festa chegava ao fim na Quarta-feira de cinzas com as rezas e os jejuns. Na prancha 31, inserida no segundo volume de *Viagem Pitoresca*, o artista relata suas percepções de uma *Manhã da Quarta-feira Santa*:

No Rio de Janeiro, como em Roma, as leis da igreja católica relativas à comunhão impõem igualmente ao cura a obrigação de proceder ao recenseamento de seus paroquianos no início da quaresma, a fim de poder controlar mais tarde a obediência dos fiéis no cumprimento dos atos religiosos. Entretanto esse recenseamento é tanto mais complicado no Brasil quanto o senhor se sente conscientemente no dever não apenas de obrigar todas as pessoas de sua família a comungarem, mas ainda o maior número possível de seus escravos, principalmente suas negras, as quais, empregadas exclusivamente nos serviços das amas, devem compartilhar escrupulosamente com elas as práticas religiosas [...] Essa providência favorece, sobretudo, os funcionários das repartições e aumenta especialmente a afluência a partir da quarta-feira santa, porquanto coloca dia e noite nas diversas igrejas da cidade, confessores à disposição dos fiéis. Por isso, durante os últimos dias, em todas as paróquias tanto as catacumbas como as sacristias e os corredores de comunicação ficam apinhados de penitentes de pé, agrupado em torno dos confessores sentados em banquinhos ou outros assentos improvisados. Os confessionários de dentro das igrejas são especialmente reservados às senhoras de todas as classes (DEBRET, 1978, p. 220, v. II).

É na Quarta-feira de cinzas que se inicia a Quaresma, período de quarenta dias que se encerra no Domingo de Ramos (festa cristã celebrada no domingo antes da Páscoa). No penúltimo dia da Quaresma, denominado de Sábado Santo ou Sábado de Aleluia, se faz a tradicional Malhação de Judas, a qual representa a morte de Judas Iscariotes (um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, que de acordo com os Evangelhos, veio a ser o traidor que entregou Jesus aos seus capturadores).

Em algumas localidades, adotou-se o costume de malhar e queimar publicamente, no Sábado de Aleluia, um boneco de palha que personifica o traidor de Cristo.

### **2.3. Judas algozes de Debret**

Jean Baptiste Debret também representou em suas aquarelas e esboços a malhação de Judas no Sábado de Aleluia. A aquarela *Queima de Judas*, de 1823,

fora incluída na prancha 21, do terceiro volume de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicado em 1839. Sob a ótica do artista:

O sentimento dos contrastes, que fecunda tão marcadamente o gênio dos povos meridionais da Europa, encontra-se igualmente entre os brasileiros, caracterizando-se pela capacidade de fazer suceder ao espetáculo lamentável das cenas da Paixão de Cristo, carregadas processionalmente durante a Quaresma, o enforcamento solene do Judas no Sábado de Aleluia. Compassiva justiça que serve de pretexto a um fogo de artifício queimado às dez horas da manhã, no momento da Aleluia, e que põe em polvorosa toda a população do Rio de Janeiro entusiasmada por ver os pedaços inflamados desse apóstolo perverso espalhados pelo ar com a explosão das bombas e logo consumidos entre os vivas da multidão! Cena que se repete no mesmo instante em quase todas as casas da cidade (DEBRET, 1972, p. 220, v. III).

Segundo o artista, é o primeiro sino da Capela Imperial que anuncia a ressurreição de Cristo e ordena a queima do Judas.

Este vilão alegorizado é o centro da festa em um dia santo.



**Figura 43:** J.B.DEBRET, *Queima de Judas*, 1823. Aquarela, 17 x 23,5 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0228. Fotógrafo: Horst Merkel



**Figura 44: J.B.DEBRET, *Queima de Judas*, 1823. Aquarela, 17 x 23,5 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0228. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>225</sup>**

<sup>225</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Neste detalhe da aquarela, identificamos o boneco (Judas) preso a uma árvore pelo pescoço. Já sem um braço e uma perna, o boneco feito de palha segura com a mão direita um saco (provavelmente, representando o dinheiro). Com uma camisa clara e calça azul, o Judas usa uma bota de montaria na cor escura, luva branca em uma das mãos e um gorro listrado branco e azul. Na descrição de Debret:

A figura indispensável, capital, é a do Judas, de blusa branca (pequeno dominó branco de capuz, usados pelos condenados); suspenso pelo pescoço a uma árvore e segurando uma bolsa suposta cheia de dinheiro, tem no peito um cartaz quase sempre concebido nestes termos: *eis o retrato de um miserável, supliciado por ter abandonado seu país e traído seu senhor* (DEBRET, 1972, p. 191, v. III).

A fumaça ofusca a paisagem, em decorrência dos explosivos colocados no corpo do boneco, mesmo assim, identificamos no canto esquerdo o casario, o mar, os pés descalços dos escravos, e no primeiro plano (no canto esquerdo), a presença de duas mulheres negras devotadas a atenta observação da destruição de Judas; a primeira carrega uma cesta sobre a cabeça, adornada com lenço, brincos e colares, traça um vestido nas cores branco e preto; já a segunda, também com adornos, carrega sobre o ombro um xale escuro e utiliza um vestido com detalhes em vermelho, branco e preto e um cinto na cor azul. A destruição do seu algoz.

Nesta comemoração realizada no Sábado de Aleluia observa-se a presença maciça de escravos e alguns populares que festejam

Abaixo da obra, localizamos a assinatura do artista, com local e datação. O Judas representado na aquarela é branco; os negros malham e assistem a queimação deste boneco, de acordo com Debret:

Passando aos preparativos da festa, vemos a classe indigente, que se presta facilmente às ilusões, armar um Judas enchendo de palha uma roupa de homem a que se acrescenta uma máscara com um boné de lã para formar a cabeça; algumas bombas colocadas nas coxas, nos braços e na cabeça servem para deslocar o boneco no momento oportuno; uma árvore trazida da floresta faz as vezes de uma força econômica, e o povo do bairro sente-se satisfeito. Observe-se que é de rigor fazerem-se esses preparativos durante a noite, a fim de estar tudo pronto pela manhã (DEBRET, 1972, p. 191, v. III).



**Figura 45: J.B.DEBRET, *Queima de Judas*, 1823. Aquarela, 17 x 23,5 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0228. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>226</sup>**

<sup>226</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Neste fragmento, parte central da obra, observamos o céu em degradê sob as leves pinceladas em aquarela, o tom em azul claro colore o céu e o mais escuro o mar. Identificamos algumas embarcações marítimas, conforme Debret: os fogos de artifício e as “salvas da artilharia da marinha e dos fortes” eram motivos de alegria juntamente com os “entusiásticos clamores do povo e o carrilhão de todas as igrejas da cidade” (DEBRET, 1972, p. 190, v. III).

Alguns homens negros descalços observam a queima do Judas ao fundo, um deles carrega um jarro na cabeça. Uma mulher negra com vestido e adornos apoia uma cesta também na cabeça enquanto a outra ao seu lado com lenço vermelho, brincos, vestido branco e xale amarelo, carrega um bebê amarrado em suas costas em um pano vermelho. Ambas descalças observam com atenção o Judas enforcado na árvore, sendo que esta segunda parece até inclinar a cabeça para visualizar melhor o alvoroço. Ao lado, crianças com pedaços de madeira nas mãos batem na perna direita do Judas, já desmembrada do boneco.

No próximo detalhe, a roda formada pelas crianças confere um movimento extraordinário à imagem, todas descalças, seguram nas mãos pedaços de madeira; a posição dos braços levantados indica a ação sobre a bota do Judas (localizada ao centro da roda), é possível notar ainda as palhas que preenchem o calçado do boneco estraçalhado.

Ao fundo, identificamos um homem negro de chapéu, camisa azul e calça vermelha; uma senhora branca de vestido, xale (a qual aparenta ter saído da igreja) e uma menina negra também de vestido, observam de longe o acontecimento do Sábado de Aleluia. Enquanto o homem negro e a menina olham em direção ao Judas, a senhora olha fixamente para os meninos batendo na perna do boneco.



**Figura 46: J.B.DEBRET, *Queima de Judas*, 1823. Aquarela, 17 x 23,5 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0228. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>227</sup>**

<sup>227</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.



**Figura 47:** J.B.DEBRET, *Queima de Judas*, 1823. Aquarela, 17 x 23,5 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0228. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>228</sup>

<sup>228</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Já neste fragmento ao fundo, fiéis saem da igreja, alguns acompanhados de seus escravos que os protegem do sol com sombrinhas. Ao centro, um homem branco de casaco, cartola e bengala, parece conversar com uma mulher na escadaria da igreja. No canto direito um homem acompanha uma senhora na saída da igreja, ambos bem vestidos, observam três meninos negros malharem outra parte do boneco do Judas.

A igreja localizada ao lado direito (em destaque no próximo detalhe) também é representada minuciosamente pelo artista, o sino em movimento de acordo com Debret anuncia a ressurreição de Cristo e ordena o enforcamento do Judas, os fogos de artifício e a descarga simultânea de armas de fogo dos fortes e da marinha deixam fumaças no céu, nitidamente visíveis pelas pinceladas aguadas de Debret.



**Figura 48: J.B.DEBRET, *Queima de Judas*, 1823. Aquarela, 17 x 23,5 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0228. Fotógrafo: Horst Merkel<sup>229</sup>**

<sup>229</sup> Detalhe da obra, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

Esta aquarela foi litografada e inserida no terceiro volume de *Viagem Pitoresca*, de 1839. Segue abaixo uma litografia preta e branca e outra litografia a cores da aquarela realizada por Debret.



**Figura 49: J.B.DEBRET, *Queima de Judas*.** Litografia de Thierry Frères, Succrs. De Engelmann & Cie; 15,6 x 22 cm, gravura inserida na prancha 21 do terceiro volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1839<sup>230</sup>

<sup>230</sup> Item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.



**Figura 50: J.B.DEBRET, *Queima de Judas*.** Litografia em cores de Thierry Frères, Succrs. De Engelmann & Cie; 15,6 x 22 cm, gravura inserida na prancha 21 do terceiro volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1839<sup>231</sup>

Há uma grande diferença de cores se compararmos a litografia colorida à aquarela.

*Queima de Judas* (1823), será unida a *Enforcamentos de Judas* (1839), outra cena do Sábado de Aleluia representada por Jean-Baptiste Debret em esboços a lápis e aquarelados, encontrados no *Carnet*<sup>232</sup> da Biblioteca Nacional da França.

<sup>231</sup> Item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.

<sup>232</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.



**Figura 51: J.B.DEBRET, *O Judas no Sábado de Aleluia*. Litografia de Thierry Frères, Succrs. De Engelmann & Cie; 15,6 x 22 cm, gravura inserida na prancha 21 do terceiro volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1839<sup>233</sup>**

<sup>233</sup> Item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.



**Figura 52: J.B.DEBRET, *Enforcements de Judas*.** Litogravura colorida inserida no terceiro volume de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, Firmin Didot, Paris – 1839. Exemplar do Museu da Chácara Céu<sup>234</sup>

<sup>234</sup> Item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.



**Figura 53:** J.B.DEBRET, *O Carnet da Biblioteca Nacional da França*. (Detalhe). Caderno aquarelado; 16 x 24,5 cm, 1817-1829<sup>235</sup>

Sob a ótica do artista no seu papel de cenógrafo:

Esse efeito teatral, extraordinário, imita perfeitamente a pantomima do enforcamento, prolongada durante longo tempo, apresentando o espetáculo de um horrível grupo agitado sem cessar, entre turbilhões de fumaça, pela detonação dos petardos encerrados dentro de dois

<sup>235</sup> Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006, p.49. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

manequins. Tudo termina afinal com uma última explosão que lança para todos os lados mil parcelas inflamadas logo reduzidas a cinzas. Imagine-se essa obra-prima do fogueteiro suspensa a quarenta ou cinquenta pés de altura a uma árvore colossal, cujos galhos guarnecidos de fitas a coroam vinte pés mais alto e ter-se-á uma ideia dessa cena imponente que provoca, não sem certa razão, os clamores de alegria do povo apinhado nas ruas e os aplausos dos espectadores dos balcões (DEBRET, 1972, p. 192, v. III).

Neste esboço aquarelado, observamos o Judas com vestimenta semelhante à do clero; o boneco pendurado a uma árvore veste uma túnica amarela e segura na mão direita um saco de dinheiro, acima deste, um demônio negro com olhos vermelhos e acorrentado está prestes a cair sobre o pescoço do Judas (que mais uma vez é representado por Debret na cor branca).

A partir das observações de Debret:

Quanto ao detalhe, as peças de que se compõem o fogo de artifício são pequenos grupos de figuras grotescas, engenhosamente fabricadas com simples folhas de papel coladas e coloridas, sempre fixadas a um pequeno tabuleiro girando horizontalmente. [...] Um Diabo negro, o mais feio possível, a cavalo sobre os ombros da vítima, faz às vezes de carrasco e parece apertar com o peso de seu corpo o laço que estrangula o desgraçado. Mais engenhoso ainda é o Diabo amarrado pela cintura, de modo a escorregar pela corda do Judas, e suspenso três ou quatro pés acima da cabeça do boneco por meio de uma outra corda que se distende repentinamente em consequência do estouro de uma bomba e deixa cair o carrasco a cavalo em cima do pescoço da vítima (DEBRET, 1972, p. 191-192 v. III).

Ao lado direito, um homem sentado em uma cadeira e amarrado a uma árvore, veste um chapéu de dois bicos (como o de Napoleão), casaco comprido, gravata, botas de montaria, possui uma espada presa na bainha da calça e segura em sua mão direita um papel com algo escrito. Atrás dele uma nuvem cinza de fumaça indica que o fogo já fora aceso pela serpente alada que voa em direção ao Diabo negro.



**Figura 54: J.B.DEBRET, O Carnet da Biblioteca Nacional da França.**  
Caderno aquarelado; 16 x 24,5 cm; 1817-1829<sup>236</sup>

Em uma nota explicativa, inclusa em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Debret escreve mais detalhes desta cena:

Como o tema religioso consiste em fazer do Diabo um perseguidor e criminoso, o dragão que acende o fogo é sempre uma serpente alada que pula do pedestal de um Lúcifer, suposto ordenador da execução do suplício e que também se abrasa no fim. Reproduzo dois grupos desses belos fogos de artifícios, com essa diferença, entretanto, que no mais complicado dos dois, naquele em que o Diabo cai em cima do Judas, o costureiro se mostrou imitador mais fiel na representação do Diabo (carrasco negro todo acorrentado como se vê nas execuções judiciais) (DEBRET, 1972, nota 254, p.192, v. III).

Ainda sobre a confecção do Judas, Debret escreve:

Nos bairros comerciais a ilusão é mais completa, mas também mais dispendiosa. Os empregados se cotizam para mandar executar, pelo costureiro e fogueteiro reunidos, uma cena composta de várias peças grotescas, aumentando consideravelmente o divertimento sempre terminado com o enforcamento do Judas pelo Diabo que serve de carrasco; *nec plus ultra* da ficção poética e da imitação dos movimentos do grupo das duas figuras, cujos balanços e oscilações são provocados e variados pelo arrebentar dos foguetes que os

<sup>236</sup> Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006, p.51. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

consomem finalmente, excitando a última bomba o mais ruidoso entusiasmo (DEBRET, 1972, p. 191, v. III).

Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)<sup>237</sup>, em sua obra *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão*, escrita na segunda metade do século XIX em 1869 (dezenove anos antes da abolição da escravidão e logo após à Guerra de Secessão 1861-1865), narra três histórias: *Simeão, o crioulo; Pai-Raiol e Lucinda – A Mucama*. Macedo expressa a ideia de que a escravidão deveria ser gradualmente extinta, pois fazia muitas vítimas.

A edição da obra de Macedo, de 1988 possui um prefácio escrito pela crítica literária Maria Flora Sússekind, intitulado: *As Vítimas-Algozes e o imaginário do medo*, o qual irá descrever sobre as cenas de Malhação de Judas no Sábado de Aleluia - aquarelas de Jean-Baptiste Debret.

Jean-Baptiste Debret, em sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de 1839, apresenta duas cenas de “Malhação de Judas no sábado de Aleluia” que, se observadas com os olhos do pânico senhorial, parecem prefigurar, sem querer, os quadros de envenenamento e violência física imprevista por parte dos servos contra seus proprietários, convertidos em espécies de Judas ingênuos e em corpos de palha e máscaras, com os quais um escritor como Joaquim Manuel de Macedo procuraria, três décadas depois, amedrontar a população branca e sugerir como única solução possível para tais “malhações” inesperadas uma emancipação gradual dos escravos com plena indenização para seus senhores por parte do governo. Solução que configura a tese básica, reiterada desde o prólogo, e que passa pela conclusão de cada um dos três quadros de escravidão e traição narrados por Macedo em seu volume de novelas-libelo de 1869, *As vítimas algozes* (SÜSSEKIND, 1988, p. XXI).

Sússekind sobre a aquarela da *Queima de Judas* (1823) chama a atenção para a “bela agitação da cena tão cheia de cores e integrantes” e atenta para o fato de que nas duas aquarelas, os Judas são brancos, sendo que na primeira gravura, a totalidade dos espectadores participantes da festividade da malhação é de negros, de negros escravos “já que nenhum deles aparece calçado” (SÜSSEKIND, 1988, p. XXI). A autora ainda observa que havia poucos brancos, além do boneco do Judas,

---

<sup>237</sup> Foi um médico e escritor brasileiro. Dentre suas obras publicadas estão *A Moreninha* (1844); *O Forasteiro* (1855); *As Vítimas-Algozes* (1869), entre outras.

na imagem aparecem apenas algumas figuras brancas, mas pouco nítidas, saindo da igreja.

Fora qualquer justificativa bíblica para a brancura de tais apóstolos-de-brincadeira, talvez não tivesse mesmo muita graça repetir num sábado de Aleluia malhação absolutamente idêntica às que se assistiam, a qualquer pretexto, no dia-a-dia. Isto é: de negros. Além disso, o próprio Debret chama a atenção para a camada social a que pertenceriam os malhadores: “a classe indigente” (SÜSSEKIND, 1988, p. XXI-XXII).

A autora ressalta a questão das cores nas aquarelas do artista francês: a cor branca utilizada para os bonecos flagelados e a cor negra para seus algozes, concluindo desta maneira, que os escravos são os algozes do Judas.

Mas o sábado de Aleluia de Debret não se limita a essa aquarela. Procurou detalhar um outro tipo de enforcamento, bem mais caro, envolvendo fogos, efeitos teatrais e dois bonecos presos a uma árvore. Um deles, o Judas habitual, com um saco de dinheiro numa das mãos e uma tabuleta com dizeres hostis pendurada no pescoço; o outro, um diabo que se movimenta graças à explosão de alguns foguetes, e, por fim, realiza ele mesmo o enforcamento em meio aos “clamores de alegria do povo apinhado nas ruas” e aos “aplausos dos espectadores dos balcões”. Curioso nesta segunda forma de “queimação” é o fato de os Judas continuarem brancos e os dois diabos, ora acorrentados, ora com roupas tão simples quanto as de um criado qualquer, serem ambos negros. Não que a imagem do carrasco negro fosse alguma novidade. E a representação dos executores, de tão demoníaca, não convida propriamente a uma associação direta a qualquer figura humana. Persiste, entretanto, como na outra cena pintada por Debret, a cor branca para os bonecos supliciados e a cor negra para os seus algozes (SÜSSEKIND, 1988, p. XXII).

Sob a perspectiva de Süsskind, Joaquim Manuel de Macedo provoca seu leitor com “cores bem mais carregadas do que as de uma aquarela como a do viajante-pintor”; quando, em meados do século XIX a violência perde o seu caráter festivo. O literato constrói em suas três histórias um perfil assustador para o escravo “misto de vítima e algoz, capaz de atacar quando menos se espera”; nesta direção, os escravos transformam-se em algozes e os senhores em vítimas.

Debret finaliza seus registros no Brasil, inclusos em *Viagem Pitoresca*, referindo-se à proibição da malhação do Judas no Sábado de Aleluia e relata sua última observação na praça do Rio de Janeiro. Em 1831, antes de partir para a França, seu país de origem, cita:

Graças a um concurso de circunstâncias, vimos ressurgir, na quaresma, esse antigo divertimento caído em desuso há mais de vinte anos, ou melhor, proibido no Brasil desde a chegada da Corte de Portugal, sempre desconfiante dos ajuntamentos populares. O temor é perfeitamente justificável ante a aproximação das novas constituições liberais, pois três dias antes de minha partida do Rio de Janeiro, no sábado de Aleluia de 1831, viu-se nas praças da cidade um simulacro do enforcamento de alguns personagens importantes do governo, como o ministro intendente geral e o comandante das forças militares da polícia. Posteriormente, a liberdade favoreceu o desenvolvimento aparatoso desse divertimento que permaneceu, é preciso dizer, absolutamente estranho às alusões políticas e unicamente adstrito ao talento do fogueteiro e do costureiro. E seus progressos foram tão rápidos que, em 1828, época mais brilhante desse divertimento renascente, um edital da polícia induzia o fogueteiro à maior economia, a fim de prevenir prudentemente os incêndios, sobretudo nas pequenas ruas, e censurava ao mesmo tempo os cidadãos pelo abuso de despesas tão frívolas e vergonhosas para seu patriotismo. A censura deu resultado e as despesas foram moderadas (DEBRET, 1972, p. 191, v. III).

Os detalhes expressos na obra do artista nos mostram como o Brasil foi se transformando e como a linguagem visual expressa os problemas e os impasses vividos pela sociedade brasileira.

As representações da festa nas aquarelas debretianas, em especial em *Cena de Carnaval (Dia d'Entrudo)* (1823), *Passeio de domingo à tarde* (1826), *Viola d'Angola. Música dos pretos* (1820-1830) e *Queima de Judas* (1823) detectamos a extrema importância da produção debretiana para a compreensão da nossa história. Por meio dessas aquarelas podemos ter a dimensão de como eram os festejos carnavalescos no Rio de Janeiro, no século XIX, as brincadeiras comuns aos chamados “três dias gordos”.

A partir das observações de Trevisan, nos anos subsequentes à imagem da aquarela de Debret, *Dia d'entrudo*, fora utilizada por três anos seguidos pela *Revista da Semana* para ilustrar as reportagens de carnaval; esta aquarela é até hoje “uma

das imagens mais conhecidas e utilizadas de Debret no Brasil” (TREVISAN, 2011, p. 207).

Para o estudo da imagem, cabe considerar, segundo Gombrich, que “todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado” (2012, p. 15).

Jacques Aumont em *A Imagem*<sup>238</sup> nos coloca a seguinte questão “Por que se olha uma imagem? Para que elas servem? O que nos trazem?”.

Na linha de E. H. Gombrich, Aumont assinala que: “A imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha o papel de descoberta do visual” (AUMONT, 1995, p. 81).

Aumont escreve que o espectador constrói a imagem, esta mesma imagem constrói o espectador e para finalizar, Gombrich conclui que ambos, imagem e espectador estão ligados à imaginação.

A relação “existencial” do espectador com a imagem tem, pois uma espacialidade referente à estrutura espacial em geral; tem, além disso, uma temporalidade referente aos acontecimentos representados e à estrutura temporal que deles decorre (AUMONT, 1995, p. 108).

O que Aumont propõe é chamado pelo mesmo de metáfora da distância psíquica. Essa pesquisa da origem desta teoria foi proposta pelo escultor alemão Aldolf Hildebrand (1847-1921), no final do século XIX. Hildebrand distinguiu o modo próximo do modo distante e associou o pólo óptico (o da visão de longe) ao pólo háptico (visão de perto). As visões óptica e tátil correspondem, segundo Aumont<sup>239</sup>, a toda uma série de escolas da história da arte e ainda é encontrada em toda a geração dos historiadores de arte do início do século, inclusive em Panofsky. Essas visões se coincidem com o “se aproximar” e o “tocar com os olhos”.

Portanto, podemos dizer que a relação do expectador com a imagem engloba uma série de “acontecimentos”: temporalidade, imaginação, memória,

---

<sup>238</sup> AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

<sup>239</sup> Ibidem, p. 110.

história, percepção, diálogo, afeto, cultura. Assim como um leitor, o espectador ao observar uma imagem, inicia um diálogo com o objeto e o despertar dos sentidos.

## 2.4. Debret: das aquarelas ao enredo de uma escola de samba

Quase 150 anos após a sua morte, Jean-Baptiste Debret foi homenageado por uma escola de samba no Carnaval carioca no ano de 1995. A Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro (G.R.E.S.U. do Viradouro), oriunda do bairro do Viradouro, da cidade de Niterói (Rio de Janeiro), desfilou com as cores vermelho e branco, sob o som do samba-enredo: *O Rei e Os Três Espantos de Debret*<sup>240</sup>.

Antes de iniciarmos a análise dessa composição, cabe-nos lembrar de que a produção historiográfica sobre a música no Brasil ganhou forças, a partir dos debates emergentes no âmbito do modernismo, entre os anos de 1920 e 1930. De acordo com o historiador Arnaldo Contier<sup>241</sup>, este impulso se deu, sobretudo, nas obras de Mário de Andrade (1893-1945)<sup>242</sup> e Renato de Almeida (1921-1980)<sup>243</sup>. Mas, segundo Marcos Napolitano<sup>244</sup>, “para Mário de Andrade, a preocupação em encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil vai remeter à fixação dos traços da música popular desde finais do século XVIII”.

---

<sup>240</sup> Enredo: *O Rei e Os Três Espantos de Debret*, 1995 – Ficha Técnica: Carnavalesco: Joãozinho Trinta; Diretor de Carnaval: Dejahyr dos Santos; Diretor de Harmonia: Guilherme Nóbrega; Diretor de Evolução: Guilherme Nóbrega; Diretor de Bateria: Mestre Paulinho de Pilares; Puxador de Samba Enredo: Rico Medeiros; Primeiro casal de Mestre Sala e Porta Bandeira: André Souza e Patrícia Gomes; Segundo casal de Mestre Sala e Porta Bandeira: Eduardo da Silva e Ana Paula Pereira do Carmo; Responsável pela Comissão de Frente: Helcio Osni Paschool Dias; Responsável pela Ala das Baianas: Nilza Queiroz de Oliveira. Compositores: José Antônio, Gonzaga, Olivério, Rico Medeiros, Wilsinho, Fabiano Portugal, Bernardo, Gilberto e João Sérgio. O desfile fora assinado por João Clemente Jorge Trinta, mais conhecido como Joãozinho Trinta. Em 1995, a escola atingiu a oitava colocação com este samba-enredo. Fonte: <http://academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/ficha-1995.htm>. Acesso em: 20 de junho de 2013.

<sup>241</sup> CONTIER, Arnaldo. **Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980)**. História em Debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, ANPUH/CNPQ, p.151-189.

<sup>242</sup> Foi um poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta brasileiro. Exerceu grande influência na literatura moderna brasileira com a publicação de *Paulicéia Desvairada* em 1922. Foi também pioneiro do campo de estudo da etnomusicologia.

<sup>243</sup> Foi um pintor brasileiro, inicia a carreira artística aos 22 anos, autodidata e com tendência impressionista.

<sup>244</sup> NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, 20/39, ANPUH/ Humanitas / FAPESP, 2000, p. 167-190.

Entre os finais do século XVIII e ao longo do século XIX destacavam-se o lundu, os reisados, as cheganças, os congos e outras manifestações folclóricas. Já no século XX:

Mário de Andrade afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora”. Nessa altura, segundo Mário de Andrade, a modinha já se transformara em música popular, o maxixe e o samba haviam surgido, formaram-se conjuntos seresteiros, conjuntos de “chorões” e haviam se desenvolvido inúmeras danças rurais. A arte nacional estava então feita na “inconsciência do povo”, sendo a arte popular a alma desta nacionalidade. Daí a necessidade das pesquisas folclóricas propostas, como um meio para entrar em contato com as bases da cultura popular [...]. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 169).

Do ponto de vista de Napolitano, não podemos afirmar que havia em Mário de Andrade um culto às origens, como momento a ser reatualizado pela criação musical e sim apenas uma preocupação em estabelecer as bases de um material musical que trouxesse consigo a voz da brasilidade.

Um dos primeiros impulsos para o debate sobre as origens da música urbana deu-se pela obra do jornalista Francisco Guimarães *Na Roda do Samba*, publicada em 1933, o qual delimitava um lugar social para o samba (que fosse ao mesmo tempo garantia de uma marca estética indestrutível); no mesmo ano, o compositor e cronista Orestes Barbosa apresentava outra perspectiva, afirmando que o samba era patrimônio da cidade do Rio de Janeiro e síntese da brasilidade. Em suma, estas duas posições irão impulsionar o debate do samba nas próximas décadas.

Se os autores ligados à imprensa, sobretudo à imprensa carioca, produziram várias obras, nas quais o problema central é determinar o lugar da origem e as formas evolutivas da música que conseguem recolocar a identidade sócio-musical brasileira, as revisões historiográficas recentes têm procurado criticar a própria categoria “origem”, como eixo de um projeto historiográfico para a música popular brasileira. A produção ensaística ligada ao meio acadêmico, que se iniciou nos anos 70 e se consolidou nos anos 80, procurou enfatizar os novos padrões e identidades que os gêneros musicais urbanos tomaram, na medida em que foram configurando-se como músicas para consumo, voltadas para o mercado urbano (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 182).

Neste sentido, buscava-se não mais as origens da música e sim a crítica das origens. As reflexões acadêmicas das décadas seguintes nos remetem às questões metodológicas sobre a história da música no Brasil. Sob a ótica de Contier, vale a pena ressaltar:

Os sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escutas ou interpretações – verbalizadas ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir destas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas “escutas” (conflitantes ou não) nos decodificadores de sua mensagem [...] de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico (CONTIER, 1991, p. 151).

Nessa direção, a partir das observações de Napolitano em *História & música- história cultural da música popular*<sup>245</sup>, a música também ajuda a pensar a sociedade e a história. A partir da década de 1960, além de expressão artística, a música passou também a ser objeto de reflexão acadêmica.

A consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes (NAPOLITANO, 2002, p. 13).

Exposto isso, voltamos à análise do samba-enredo: *O Rei e Os Três Espantos de Debret* apresentado na avenida, pela Escola de Samba Unidos do Viradouro, composto por: José Antônio, Gonzaga, Olivério, Rico Medeiros, Wilsinho, Fabiano Portugal, Bernardo, Gilberto e João Sérgio. A letra exalta a vinda do pintor ao Brasil e evidencia sua reação frente à exuberância da paisagem nos trópicos e aos prenúncios de uma “nova civilização”:

---

<sup>245</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Que felicidade!  
Eu vim da França convidado pelo rei  
Eu trouxe a arte e me espantei maravilhado  
Quando aqui um paraíso encantado encontrei  
Índios, brancos e negros  
Em harmonia racial  
Realçando a natureza deste país tropical

Todo encanto em poesia, oi...  
Traduzi nos meus painéis (eu pintei)  
Pintei, bordei, aquarelei  
Coloquei amor nos meus pincéis

Iluminado parti  
No céu fui descansar  
Tempos depois em Paris renasci  
Um triste espanto me fez lamentar  
Notícias más, de homens maus  
Perturbando a paz, criando o caos...  
Voltei, o que havia?  
Desigualdades da evolução  
Quanto um grito de alegria  
Prenuncia a nova civilização  
Brasil, Brasil, Brasil,... ô ô  
É campeão!!! É campeão!!!

Vai raiar o dia  
O meu terceiro espanto aconteceu  
Eu sou Debret, a minha arte é fantasia  
Explode Viradouro, o carnaval sou eu  
(G.R.E.S UNIDOS DO VIRADOURO, 1995).

A G.R.E.S Unidos da Viradouro começou a disputar colocações no ano de 1987, mas foi fundada em junho de 1946, passou pelos grupos B e C. A partir da década de 1990, subiu para o grupo A, e desde 1994 passou a contar com a atuação do carnavalesco Joãozinho Trinta, que se afastara da escola de samba Beija-Flor.

No entanto, salientamos que desde a década de cinquenta, a Viradouro vinha abordando temáticas relacionadas à história do Brasil em seus sambas-enredos. Entre eles citamos, por exemplo: Tiradentes – Mártir da Independência (1950); Cândido Rondon (1953); Batalha Naval do Riachuelo (1955); Carlos Gomes

(1959); A chegada da Família Real (1962); Rugendas – Viagem Pitoresca através do Brasil (1968); Quilombo dos Palmares (1970), entre outros<sup>246</sup>.

De acordo com Joãozinho Trinta<sup>247</sup>, os versos do samba-enredo *O Rei e Os Três Espantos de Debret* – 1995 mostram as primeiras impressões de quando Debret chega ao Brasil. Sob a ótica do carnavalesco, o Rei é D. João VI e os três acontecimentos que espantam o francês se passam em três épocas diferentes: o “primeiro espanto” é referente à “riqueza da flora” e “fauna brasileira” e a “miscigenação” dos tipos humanos (negros, brancos, índios) retratados pelo artista em suas aquarelas; o sol, o verde, as riquezas minerais e os “tipos humanos” compunham o “primeiro espanto” de Debret; a criatividade dos sambistas compõe o “segundo espanto”: estes imaginaram que Debret, após “descansar no céu”, retorna a Paris dos dias atuais e de lá recebe notícias sobre o Brasil contemporâneo, entristecendo-se com tantas desigualdades, matanças de índios, derrubadas de florestas, calamidades, etc. O artista resolve voltar ao Rio de Janeiro, em pleno século XX para observar com seus próprios olhos o que se passava no país onde vivera durante quinze anos. Chegando lá, percebe que muita coisa mudou, embora ainda existam coisas erradas (como havia antigamente); sob a ótica dos sambistas, Debret fica um pouco atordoado ao ver nas ruas do Rio de Janeiro os mesmo vendedores que existiram no século XIX:

[...] No lugar do vendedor de peru, cerâmica ou flores naturais, agora, os vendedores chamados de camelôs vendem eletrodomésticos, radinho de pilha, relógios, flores de plástico, etc. Sua cabeça fica mais aturdida quando vê a nova moeda o Real. Lembra-se do Brasil Império. Vê camelôs com roupa de nobreza. Muitos são diplomados em Direito, Medicina, etc. Encontra o povo reagindo com as mazelas do país. Sente grandes mudanças, e é envolvido por uma estonteante euforia [...] (TRINTA, 1995)<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup> Disponível no site oficial da escola de samba G.R.E.S Unidos do Viradouro: [http://www.gresuviradouro.com.br/index\\_2.html](http://www.gresuviradouro.com.br/index_2.html). Acesso em 20 de junho de 2013.

<sup>247</sup> Depoimento de Joãozinho Trinta, disponível em site: <http://academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/ficha-1995.htm>. Acesso em: 20 de junho de 2013.

<sup>248</sup> Depoimento de Joãozinho Trinta, disponível em site: <http://academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/ficha-1995.htm>. Acesso em: 20 de junho de 2013.

Jean-Baptiste Debret percebe que o Brasil é muito mais do que esse “caos” e fica emocionado (de acordo com os sambistas) com a garra do povo, com a beleza dos esportes<sup>249</sup>: “é a garra de uma juventude que transformará esta nação”. Na composição do samba, de acordo com o carnavalesco Joãozinho Trinta, Debret ainda ouve no ar a voz de 160 milhões de brasileiros gritando: “Brasil, Brasil, Brasil, é Campeão!”. “É de arrepiar e Debret fica emocionado. A imagem do Brasil está resgatada”.

O artista também vibra de emoção juntamente com o povo brasileiro e assim se dá o “terceiro espanto” do samba enredo, que ocorre no Carnaval, quando a figura de “Debret-turista” vai para as arquibancadas da Marquês de Sapucaí assistir ao desfile das Escolas de Samba. Debret maravilhou-se com tudo, quando percebeu que a escola de samba o homenageava através do samba vibrante, do figurino, os quais falavam de sua extraordinária presença no Brasil no século XIX. Nas palavras de Trinta<sup>250</sup>, “o coração daquele turista francês palpitou mais forte”:

Aquele simples homem comoveu-se até as lágrimas quando lhe traduziram a letra do samba que dizia: “Vai raiar o dia/ o meu terceiro espanto aconteceu/ eu sou Debret, a minha arte é fantasia/ Explode Viradouro, o carnaval sou eu (TRINTA, 1995).

---

<sup>249</sup> É válido lembrar que no ano de 1994 (um ano anterior ao samba enredo), o Brasil participou da Copa do mundo FIFA, também conhecida como Campeonato Mundial de Futebol, a Seleção brasileira conquistou o quarto título mundial ao vencer a Itália nos pênaltis.

<sup>250</sup> Depoimento de Joãozinho Trinta, disponível em site: <http://academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/ficha-1995.htm>. Acesso em: 20 de junho de 2013.



**Figura 55:** Imagens retiradas da filmagem do Carnaval de 1995, G.R.E.S Unidos do Viradouro, *O Rei e Os Três Espantos de Debret*<sup>251</sup>

<sup>251</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=CS8tSLQsWOW>. Acesso em 20 de agosto de 2013. Imagem editada: Mariane Pimentel Tutui, 2013.



**Figura 56:** Imagens retiradas da filmagem do Carnaval de 1995, G.R.E.S Unidos do Viradouro, *O Rei e Os Três Espantos de Debret*<sup>252</sup>

A partir das observações do crítico musical e pesquisador de música brasileira José Ramos Tinhorão em *As Danças e Cantos do Samba Herdeiro dos Batuques dos séculos XIX e XX*<sup>253</sup>, foi nas primeiras décadas do século XX, que o gênero de música urbana cantada ganhou destaque com o decorrer dos anos e recebera o nome de samba.

Assim, quando, pelo despontar do século XX, a aceleração da diversificação social, decorrente da nova divisão do trabalho estabelecida pela produção urbano-industrial, aprofundou essas diferenças no campo cultural, a dicotomia se consolidou: os brancos das camadas média e alta passaram a contar em formas próprias de lazer (bailes, festas de clubes, teatros, espetáculos musicados, discos, fitas e vídeos); os negros, mestiços e brancos das classes mais baixas continuaram herdeiros dos batuques, cultivando até hoje a batucada, o bate-baú, o lundu, o coco, o caxambu, o jongo, o tambor de crioula e todas as modalidades surgidas no calor dos sambas [...] (TINHORÃO, 2012, p. 104).

<sup>252</sup> Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=CS8tSLQsWOW>. Acesso em 20 de agosto de 2013. Imagem editada: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

<sup>253</sup> In: TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folgedos: origens.** São Paulo: Editora 34, 2012 (3ª Edição).

Em relação à letra do samba-enredo, nosso “documento-ficcional”, vale a pena destacar que no primeiro estribilho “um paraíso encantado encontrei”, “em harmonia racial”; identificamos que os sambistas se referem ao período de chegada de Debret ao Brasil (1816). Já no terceiro estribilho “notícias más, de homens maus/perturbando a paz, criando o caos”, “desigualdades da evolução”, referem-se ao Brasil moderno da década de 1990, o qual é interpretado pelos compositores<sup>254</sup> e pelo carnavalesco Joãozinho Trinta como um período alvo de crítica, tendo como contraponto idealizado o período de 15 anos (1816-1831) século XIX, em que Debret esteve no Brasil.

Apesar de não mencionados na letra do samba, no século XIX a sociedade brasileira foi marcada pela contradição da relação senhor e escravo que permeou o conjunto da estrutura. O Brasil da XIX<sup>a</sup> centúria, era o Brasil escravocrata, o qual concentrava terras em uma economia baseada na monocultura e na grande propriedade, portanto, seria o século XIX um exemplo para os anos noventa do século XX?

No depoimento de Trinta<sup>255</sup> (sinopse de 1995 – *O Rei e Os Três Espantos de Debret*, incluso na ficha técnica da G.R.E.S Unidos do Viradouro), o carnavalesco identifica os tipos humanos (mais especificamente os escravos vendedores de rua) retratados por Debret em suas aquarelas: “o vendedor de peru, cerâmica ou flores naturais” e os compara aos vendedores contemporâneos, chamados de camelôs; “vê camelôs com roupagem de nobreza” (assim, como também podemos observar nas aquarelas do artista alguns escravos com vestimentas imitando os trajes europeus). Este trecho evidencia não que esses escravos vendedores de rua se tornaram os camelôs do século XX, mas sim que, tanto naquela época (século XIX) como na década de 1990 do século XX, os problemas sociais sempre existiram e existirão. O fato da letra do samba-enredo não abordar os problemas e dificuldades do século XIX, não elimina os que existem no século XX.

---

<sup>254</sup> José Antônio, Gonzaga, Olivério, Rico Medeiros, Wilsinho, Fabiano Portugal, Bernardo, Gilberto e João Sérgio.

<sup>255</sup> Depoimento de Joãozinho Trinta, disponível em site: <http://academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/ficha-1995.htm>. Acesso em: 20 de junho de 2013.

Para finalizar, a partir das observações de Napolitano: a música é “um ponto de fusão importante para os diversos valores culturais, estéticos e ideológicos que formam o grande mosaico chamado cultura brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p.75).

O samba-enredo *O Rei e Os Três Espantos de Debret* (1995), contribui muito para a nossa análise e nos mostra a importância do artista sob os olhos de sambistas e carnavalescos, o que comprova mais uma vez que os estudos relacionados à Debret não estão esgotados.

### CAPÍTULO 3: A BANALIZAÇÃO DAS IMAGENS DEBRETIANAS

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro

(Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura, Walter Benjamin).

Neste capítulo pretendemos discorrer sobre a (re) produção da obra de Jean-Baptiste Debret. Para tanto, lembramos que o artista retornou à Paris em 1831, e então, reuniu as obras produzidas durante os quinze anos em que viveu no Brasil e publicou um álbum em formato de livro, composto por três tomos, denominado *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, entre 1834-1839.

No entanto, o livro é publicado no Brasil somente em 1940, principalmente, em decorrência das críticas efetuadas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em relação ao segundo e terceiro volume da obra. A Comissão do Instituto rejeita os tomos II e III em seu parecer, alegando ser de pouco interesse à sociedade brasileira pelo caráter crítico com que ambos retratam a escravidão.

Sua primeira edição brasileira completa é publicada em dois tomos pela Livraria Martins, São Paulo, na Biblioteca Histórica Brasileira, com tradução de Sérgio Milliet<sup>256</sup>. Em fins do século XX, os pesquisadores e especialistas como Mário Barata, Mario Pedrosa, Lucia Olinto, Afonso Arinos de Mello Franco e Lygia Cunha recuperariam o renome de Jean-Baptiste Debret com interpretações diferentes ao sentido dado pelo parecer do IHGB.

As mais de quinhentas obras originais do artista que se encontravam em Paris, nos anos de 1939-1940<sup>257</sup>, foram trazidas para o Brasil pelo empresário

---

<sup>256</sup> Segundo TREVISAN (2011, p. 107), Sérgio Milliet participou como poeta na Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>257</sup> Nesse período, o mercado de arte europeu sofria com os primeiros efeitos devastadores da guerra, cujos beneficiários foram os colecionadores americanos e brasileiros, como por exemplo, o próprio Roberto Heymann. Ver SIQUEIRA, Vera Beatriz. A alegria dos amantes: Jean Baptiste Debret na coleção Castro Maya. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret\\_01.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_01.htm). Acesso em 30 de junho de 2013.

coleccionador Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968). Este empreendimento foi de alta importância para que o nome de Debret se tornasse familiar para os brasileiros. Com base na obra de Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago: *Debret e o Brasil – Obra Completa 1816-1831*, iremos mapear como se deu o processo de aquisição destas obras por Castro Maya, já que François Debret (único irmão do artista) era seu herdeiro universal.

Segundo Bandeira e Lago<sup>258</sup>, uma sobrinha bisneta de Debret, Madame Morize, vendeu 551 trabalhos para o marchand Roberto Heymann, o qual posteriormente vendeu para Castro Maya na década de 1940. Outro conjunto de obras, como esboços de botânica e vários desenhos aquarelados, ressurgiu no Brasil trinta anos depois através de outra sobrinha bisneta de Debret, a espanhola Noy de Serrano.

Castro Maya e o Itamaraty recusam as compras de Serrano e este outro conjunto foi vendido para uma coleção particular de Jean Boghici e seu sócio Erymá Carneiro, os quais dividiram as duzentas peças. Segundo Bandeira e Lago<sup>259</sup>, a metade de Jean Boghici, forma hoje a coleção *Geneviève e Jean Boghici*, com mais de 120 trabalhos originais do artista. A metade de Erymá foi dispersa na década de 1970 e hoje se divide entre alguns colecionadores. Há também um acervo das obras que Debret realizou no sul do país (composto por 40 aquarelas acabadas), as quais foram compradas pelo colecionador paulista Antônio de Almeida Corrêa e herdado por uma descendente de Corrêa, a marquesa de Bonneval.

O exemplar original de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* com mais 31 obras inéditas, foi comprado em um leilão na Inglaterra pelo colecionador paulista Ruy Souza e Silva e adquiridos recentemente pelo Banco Itaú.

O acesso aos originais de coleções particulares é bastante restrito, mesmo assim, como lembra Trevisan (2011)<sup>260</sup> é reproduzida em livros didáticos e na mídia.

---

<sup>258</sup> BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 14.

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

Mas, não raro, essas obras são utilizadas apenas como ilustração: publicadas em tamanho reduzido, com recortes, editadas com efeitos e alterações de cores. Para agravar a situação, a maior parte delas não inclui referências à autoria de Debret, não menciona o nome da obra, a técnica usada pelo artista ou faz menção as suas dimensões, a sua localização e também não fazem alusão as possíveis edições ou alterações sofridas pelas obras.

A era digital e a produção midiática contribuíram para que a reprodução das obras debretianas se multiplicasse; em uma simples pesquisa pela internet, encontramos as gravuras do artista francês fragmentadas, como também confundidas com a de outros pintores: Albert Eckhout, Spix e Martius, Nicolas-Antoine Taunay, Johann Moritz Rugendas, entre outros.

A obra de Debret que já fora utilizada como ilustração em um rótulo<sup>261</sup> de tônico capilar de 1888, localizado em Bandeira e Lago (2009); é encontrada hoje em dia também segundo Trevisan (2011), reproduzida em agendas, calendários, cartazes, azulejos, camisetas, capas de LP<sup>262</sup> e CD<sup>263</sup>, em decorações de carnaval, entre outros<sup>264</sup>.

Mencionado como tema de escola de samba<sup>265</sup>, citado em canções<sup>266</sup> e transformado em personagem de história em quadrinho<sup>267</sup>, hoje Debret é um dos pintores mais conhecidos do século XIX.

---

<sup>261</sup> A obra do artista também ilustra um rótulo de uma tradicional aguardente originária de Fortaleza-CE com mais de 160 anos, conhecida no Brasil e no exterior. Em uma edição comemorativa dos 150 anos do grupo lançada em 1996 como “Ypióca 150”, a garrafa de cachaça tem como ilustração de seu rótulo e de sua embalagem, uma aquarela de Jean-Baptiste Debret (**Engenho manual que faz caldo de cana**, 1822, aquarela sobre papel; 17,6 x 24,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro), onde escravos moem cana para a extração de seu xarope.

<sup>262</sup> LP Trilha Sonora Original da Novela Escrava Isaura/ Rede Globo/ Som Livre, 1976.

<sup>263</sup> Mencionado anteriormente no segundo capítulo, o disco de Zélia Duncan *Eu Me Transformo Em Outras, 2004 – Universal Music / Duncan Discos*, cuja capa é uma reprodução de uma obra de Debret, será mencionado no item 3.4 deste capítulo.

<sup>264</sup> Outro exemplo foi à mostra da artista italiana Essila Paraíso intitulada *Viagem Pitoresca* e exibida no Solar Grandjean de Montigny – Centro Cultural da PUC-Rio em novembro de 1981. A exposição contou com cem objetos (muitos deles partem da decoração de um hotel carioca que recebe ainda hoje o nome do artista francês), os quais foram incorporados reproduções de gravuras de Jean-Baptiste Debret, inseridas em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. A artista nos faz refletir sobre esses objetos, os quais foram feitos segundo ela “para atender às necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome”. Ver: TREVISAN, Anderson. Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil. **Resgate** – vol. XX, nº 23, jan./jun.2012 – p. 18-27.

<sup>265</sup> Samba-enredo: *O Rei e Os Três Espantos de Debret*, 1995, G.R.E.S Unidos do Viradouro (citado no item 2.4 no segundo capítulo).

A quantidade de livros e exposições nas quais foram incluídas as obras de Debret é praticamente incontável<sup>266</sup>. Pretendemos reforçar neste capítulo, a importância de Debret como precursor do ensino acadêmico das artes plásticas no Brasil e ressaltar que a sua arte representa um registro da memória histórica brasileira. Segundo o próprio artista:

Cabia-me, pois como testemunha estrangeira e como pintor de História, colher dados exatos e de primeira ordem a fim de servir a uma arte dignamente consagrada a salvar a verdade do esquecimento (DEBRET, 1978, p. 14, v. III).

Jean-Baptiste Debret, além de pintor, considerava-se um historiador. Em um de seus relatos para os “senhores membros da Academia de Belas Artes do Instituto de França” e inserido logo no início de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Debret escreve:

[...] Historiador fiel, reuni nesta obra sobre o Brasil os documentos relativos aos resultados dessa expedição pitoresca, totalmente francesa, cujo progresso acompanhei passo a passo. Vós vos dignareis acolhê-la, espero-o, como um monumento erguido à vossa glória e à vossa generosidade, a qual, expandindo as belas artes em outro hemisfério, se compraz em aí criar rivais. Vosso muito dedicado correspondente J. B. Debret (DEBRET, 1978, p. 21, v. I)

É necessário reforçar a importância da indicação de referências detalhadas de uma obra de arte para que se possa elaborar um estudo fiel às fontes, portanto, o acesso às informações sobre a autoria da obra, a técnica utilizada pelo artista, as dimensões exatas da obra, sua localização e procedência é indispensável para a pesquisa científica. Além disso, devemos estar atentos à questão da banalização

---

<sup>266</sup> Jean-Baptiste Debret é citado na canção *Um Velho Malandro de Corpo Fechado/Da Melhor Qualidade*, composição de Almir Guineto, Arlindo Cruz e Franco Lattari, (faixa 02 do álbum MTV/ Ao Vivo Arlindo Cruz – 2009, DECKdisc): [...] Uma pintura é um quadro de Debret/ Um arrastão de paz [...]. E na canção *Em paz – 5 a Seco*, composição de Rafael Altério/Rita Altério/ Pedro Altério, (faixa 10 do álbum Maria Gadú – Nós – 2013, Som livre): [...] Beleza rara de se ver/ Mágica música no tom/ Uma escultura de Debret/ O meu poema de Drummond [...].

<sup>267</sup> SPACCA. **Debret em viagem histórica e quadrinhesca ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>268</sup> BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 13.

das imagens; nesse caso cabe-nos atentar para as questões que envolvem a industrialização da cultura<sup>269</sup>.

### 3.1. A banalização de Debret e o conceito de “Indústria cultural”

O termo “indústria cultural” foi empregado pela primeira vez no livro *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, publicado em 1947, em Amsterdã. Segundo Adorno, a expressão “indústria cultural” substituiu os termos “cultura de massa”. Para Adorno e Horkheimer, a “indústria cultural” é “a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior”<sup>270</sup>.

Conforme Adorno, com o prejuízo de ambas, a arte superior encontra-se frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito e a inferior, através de sua domesticação civilizadora, perde o elemento de natureza rude e resistente que lhe era inseparável, enquanto o controle social não era total. Neste processo, diferentemente da cultura de massas, a “indústria cultural” especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas. Na perspectiva de Adorno, as massas são um elemento secundário, de cálculo, acessório de maquinaria; portanto, o consumidor é o objeto da indústria e não o sujeito.

[...] O que é novo na indústria cultural é o primado imediato e confesso do efeito, que por sua vez é precisamente calculado em seus produtos mais típicos. A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural [...] (ADORNO, 1977, p. 288).

Para Adorno, os numerosos investimentos na “indústria cultural” são ultrapassados por novas técnicas (distribuição e reprodução mecânica) durante as

---

<sup>269</sup> Para tanto, tomaremos como referencial obras de: Adorno (1977, p. 287-295), Adorno e Horkheimer (2002), Benjamin (1985), Arendt (1979), Pelegrini (2000), Trevisan (2011), Levy (2002), entre outros.

<sup>270</sup> ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977, p. 287.

crises e raramente conduzem a algo melhor. Nas palavras do autor, a “indústria cultural”:

[...] vive, em certo sentido, como parasita sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética [...] (ADORNO, 1977, p. 290).

Por essa via, fica indicado que a “indústria cultural” pretende fornecer aos homens, num mundo caótico, critérios para a sua aceitação. Conforme Adorno, estes homens caem no engano, desde que isso lhe dê prazer e aquilo que é assegurado pela “indústria cultural” seja completamente destruído por ela mesma. “Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência: jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens”<sup>271</sup>.

Não obstante, a indústria cultural permanece a indústria do divertimento. O seu poder sobre os consumidores é mediado pela diversão que, afinal, é eliminada não por um mero *diktat*, mas sim pela hostilidade, inerente ao próprio princípio do divertimento, diante de tudo que poderia ser mais do que divertimento (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.18).

O sistema da “indústria cultural” reorienta as massas, impondo sem parar os esquemas de seu comportamento, provocando desta maneira, servidão e dependência dos homens.

[...] A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia [...] (ADORNO, 1977, p. 294-295).

---

<sup>271</sup> ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977, p. 293.

Para Adorno e Horkheimer, o efeito da “Indústria cultural” é o de uma antidesmistificação, de um anti-iluminismo. A desmistificação se transforma em atrativo das massas, isto é, em meio de atravancar a sua consciência, impedindo a formação de indivíduos independentes qual seja, a de serem capazes de opinar e decidir-se de forma consciente.

A desmistificação da linguagem, como elemento de todo processo iluminista, inverte-se em magia. Reciprocamente distintos e indissolúveis, palavra e conteúdo eram unidos entre si. Conceitos como melancolia, história e, inclusive, "a vida" eram conhecidos nos termos que os representavam e custodiavam. A sua forma os constituía e, ao mesmo tempo, os reproduzia (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.41).

Do ponto de vista dos autores, a “mistificação não está, portanto no fato de a indústria cultural manipular as distrações, mas sim em que ela estraga o prazer, permanecendo voluntariamente ligada aos clichês ideológicos da cultura em vias de liquidação”<sup>272</sup>.

A técnica da “indústria cultural” só chegou a se padronizar e a produzir em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se diferenciava da lógica do sistema social. Em relação às obras de arte, Adorno e Horkheimer afirmam que a “indústria cultural” absolutiza a imitação e a reduz ao estilo, traindo sua intencionalidade: a obediência à hierarquia social. Continuamente, esta mesma indústria, priva seus consumidores do que sucessivamente promete.

Sob o prisma destes dois pensadores, a arte como domínio separado foi possível, desde o início, apenas como burguesa:

Mesmo a sua liberdade, como negação da funcionalidade social que se impõe pelo mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia mercantil. As puras obras de arte, que negam o caráter de mercadoria da sociedade já pelo fato de seguirem a sua própria lei, sempre foram, ao mesmo tempo, também mercadorias: e à medida que, até o século XVII, a proteção dos patronos defendeu os artistas do mercado, estes eram sujeitos, em troca, aos patronos e a seus propósitos. A liberdade dos fins da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado. As

---

<sup>272</sup> ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas. In: Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida, tradução Juba Elisabeth Levy. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 23.

exigências deste são tão complexamente mediadas que o artista permanece isento, seja apenas em uma certa medida, da pretensão determinada: pois sua autonomia, simplesmente tolerada, foi acompanhada, durante toda a história burguesa, por um momento de falsidade, que se desenvolveu por último na liquidação social da arte [...] O valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valoração social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem. Assim o caráter de mercadoria da arte se dissolve no próprio ato de se realizar integralmente. Ela é um tipo de mercadoria, preparado, inserido, assimilado à produção industrial, adquirível e fungível, mas o gênero de mercadoria arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se — hipocritamente — o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.35-36).

Já nos dias atuais, as obras de arte como palavras de ordem política, segundo Adorno e Horkheimer, são oportunamente adaptadas pela “indústria cultural”, levadas a preços reduzidos a um público resistente, tornam-se acessíveis a todos. Estas condições na visão dos autores contribuem para a própria “ruína da cultura” e para o “progresso da bárbara inconsistência”. À medida que era cara, a arte ainda mantinha o burguês dentro de certos limites, com a redução dos preços, isso se acaba:

Na indústria cultural, desaparece tanto a crítica como o respeito: àquela sucede a *expertise* mecânica, a este, o culto efêmero da celebridade. Para os consumidores não existe mais nada que seja caro. Estes, entretanto, intuem que quanto mais se lhes regala certa coisa, tanto menor se toma o seu preço. A dupla desconfiança para com a cultura tradicional como ideologia se mistura à desconfiança quanto à cultura industrializada como fraude. Reduzidas a pura homenagem, as obras de arte pervertidas e corruptas são secretamente empurradas pelos beneficiados para o meio dos trastes, com os quais são assimiladas. Os consumidores podem se alegrar que haja tanta coisa para ver e ouvir. Praticamente pode-se ter de tudo (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p.35-36).

Nessa direção, a publicidade de acordo com Adorno e Horkheimer, é o “elixir da vida”, pois amalgamada à “indústria cultural”, ela seria responsável por transformar tudo o que não leva o seu selo em algo economicamente suspeito.

Em contrapartida, sob a ótica de Walter Benjamin, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, o qual vem se desenvolvendo na história através de longos intervalos, mas sempre de forma crescente. Como exemplo, Benjamin cita a técnica da xilogravura, a qual permitiu que pela primeira vez o desenho se tornasse tecnicamente reproduzível muito antes da existência da imprensa.

Já com a litografia praticada no início do século XIX, a técnica de reprodução atinge uma nova etapa, permitindo às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, mas também sob as formas de novas criações. Ainda em seus primórdios, a técnica da litografia é ultrapassada pela fotografia, onde pela primeira vez em um processo de reprodução de imagem, “o olho apreende mais depressa do que a mão desenha”<sup>273</sup>.

O advento da fotografia fora um dos motivos pelos quais a obra de Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, que traz as aquarelas litografadas, acaba perdendo a sua atualidade logo que chega ao Brasil, porque o processo de reprodução de imagens passa por uma aceleração. De acordo com Benjamin, ocorre a perda de sua autenticidade, uma vez que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”<sup>274</sup>.

Nesta existência única que se revela a história da obra, compreendemos as transformações que ela sofreu ao longo do tempo (em sua estrutura física) e também as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios de transformações só podem ser investigados através de análises químicas e físicas. Quanto aos vestígios de propriedade, este precisa partir do lugar em que se achava o original.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica [...] (BENJAMIN, 1985, p.167).

---

<sup>273</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica.** In. Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 167.

<sup>274</sup> Ibidem.

Para Benjamin, em geral, a reprodução manual é considerada uma falsificação, já a reprodução técnica não, pois esta possui maior autonomia que a manual.

Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (BENJAMIN, 1985, p.168).

Por mais que estas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam o seu “aqui e agora” – um fenômeno não exclusivo da obra de arte, mas que afeta a sua autenticidade, considerada por Benjamin como a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição a partir de sua origem, “desde sua duração material até o seu testemunho histórico”<sup>275</sup>.

A partir das observações de Benjamin, o testemunho histórico depende da materialidade da obra, quando esta se afasta do homem através da reprodução, o testemunho se perde fazendo com que a autoridade e o peso tradicional desapareçam com ele. O que resume estas características é o conceito de aura (um processo sintomático que vai muito além da esfera da arte) e considerado por Benjamin responsável pelo atrofiamento das obras. Contudo, segundo o filósofo a reprodução técnica apresenta um aspecto positivo na medida em que a existência em série aproxima o observador da arte, e em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.

Para Benjamin, esses dois processos se relacionam intrinsecamente com os movimentos de massa em nossos dias, resultando no abalo da tradição. O valor único da obra de arte é semelhante a sua inserção no contexto da tradição, algo que Benjamin exemplifica citando uma antiga estátua de Vênus, a qual está inscrita

---

<sup>275</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In. Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.168.

numa tradição entre os gregos e em outra tradição na Idade Média e o que há de comum entre essas duas tradições é a unicidade da obra, ou seja, sua aura.

A forma mais primitiva de inserir a obra de arte no contexto da tradição se manifesta no culto às obras de arte mais antigas, fenômeno iminente a partir de sua função ritual, portanto, a unicidade da obra tem sempre um fundamento teológico, “por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo”<sup>276</sup>. As formas profanas do culto do belo surgidas na Renascença permaneceram em vigor durante três séculos e deixaram evidente esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo.

Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. [...] É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985, p. 171).

Essas questões segundo Benjamin são indispensáveis, pois preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte pela primeira vez na história, se torna livre de sua existência “parasitária, destacando-se do ritual”.

A partir do confronto de dois pólos (valor de culto e valor de exposição) no interior da própria obra de arte, Benjamin relata que seria possível reconstituir a história da arte. Segundo o autor, o valor de culto quase mantém secreta as obras de arte: “certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, [...] certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis [...]”<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> BENJAMIN, op. cit, p. 171.

<sup>277</sup> BENJAMIN, op. cit, p. 173.

Conforme as obras se emancipam desses cultos e rituais, aumentam as oportunidades de que sejam expostas. Com os diversos métodos de reprodutibilidade técnica, a exponibilidade da obra de arte cresceu: fotografar um quadro é um modo de reprodução; conforme Benjamin: “o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é”<sup>278</sup>.

Segundo Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. A cada dia, torna-se mais sedutor a necessidade de possuir um objeto (seja ele na imagem, na reprodução); graças à reprodução ela consegue captar o que Benjamin chama de “semelhante no mundo”, ou seja, a característica dessa percepção consiste em retirar o objeto do seu invólucro e destruir a sua aura.

Sob o prisma do filósofo, a obra de arte para as massas seria um objeto de diversão, distração, enquanto que para o conhecedor, um objeto de devoção, de recolhimento. Segundo o autor, quem se recolhe diante da obra de arte, mergulha dentro dela e diferentemente da massa, acaba absorvendo-a em seu fluxo.

Como exemplo deste contraste entre “distração e recolhimento”, Benjamin cita a arquitetura (que desde o início foi o modelo de uma obra de arte, cuja recepção se dá coletivamente) e descreve que muitos edifícios acompanham a humanidade desde a sua pré-história, já as obras de arte não, pois muitas (nas palavras de Benjamin), “nasceram e passaram”: “O quadro é uma criação da Idade Média, e nada garante sua duração eterna. Mas a necessidade humana é permanente. A arquitetura jamais deixou de existir”<sup>279</sup>.

Nesta linha, para Benjamin os edifícios se comportam em uma dupla forma de recepção, por meios “táteis e óticos” ou através do “uso e percepção”; portanto, não podemos compreender esta recepção se a imaginarmos como o modelo de recolhimento do conhecedor de arte, pois não existe nada na recepção “tátil” que retribua equivalentemente ao que a contemplação representa na recepção “ótica”. A recepção “tátil” se cumpre menos pela atenção que pelo hábito e na arquitetura, o hábito determina a própria recepção “ótica”.

---

<sup>278</sup> BENJAMIN, op. cit, p. 177.

<sup>279</sup> BENJAMIN, op. cit, p. 193.

[...] As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito. Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas (BENJAMIN, 1985, p. 193-194).

De acordo com a filósofa política Hannah Arendt em *A Crise na Cultura: Sua Importância Social e Política* (1979) há entre os intelectuais uma preocupação cada vez maior com o fenômeno da cultura de massa<sup>280</sup>. Sob a ótica de Arendt, cultura de massas (que se originou do termo “sociedade de massas”) é a cultura de uma sociedade de massas. Para Arendt (1979), o que difere a sociedade e a sociedade de massas é o indivíduo e o último indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista.

O libelo que o artista, em contraposição ao revolucionário político, atirou à sociedade foi sintetizado muito cedo, no final do século XVIII, numa única palavra, que tem sido, desde então, repetida e reinterpretada geração após geração. A palavra é “filisteísmo”. Sua origem, um pouco mais antiga que seu emprego específico, não possui grande importância; ela foi utilizada a princípio, no jargão universitário alemão, para distinguir burgueses de togados; a associação bíblica já indicava, porém, um inimigo numericamente superior e em cujas mãos se pode cair. Quando foi utilizado pela primeira vez como termo [...] designava uma mentalidade que julgava todas as coisas em termos de utilidade imediata e de “valores materiais, e que, por conseguinte, não tinha consideração alguma por objetos e ocupações inúteis tais como os implícitos na cultura e na arte” (ARENDR, 1979, p. 253).

De acordo com Hannah Arendt, com a desintegração da cultura, esta mesma, torna-se aquilo que as pessoas passaram a denominar de um “valor”, ou seja, uma mercadoria social que poderia circular e converter-se em moeda. A autora ainda questiona sobre o que seria mais difícil, “descobrir os grandes autores do passado sem auxílio de nenhuma tradição ou resgatá-los do entulho do filisteísmo

---

<sup>280</sup> A publicação desta obra ocorreu três anos depois da publicação de *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*, no qual surgiu o termo *indústria cultural* cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer.

educado”, o qual despreza a diversão e o entretenimento, pois nenhum valor pode emanar deste mesmo.

Talvez a principal diferença entre a sociedade e a sociedade de massas esteja em que a sociedade sentia necessidade de cultura, valorizava e desvalorizava objetos culturais ao transformá-los em mercadorias e usava e abusava deles em proveito de seus fins mesquinhos, porém não os “consumia”. Mesmo em suas formas mais gastas esses objetos permaneciam sendo objetos e retinham um certo caráter objetivo; desintegravam-se até se parecerem a um montão de pedregulhos, mas não desapareciam. A sociedade de massas, ao contrário, não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo. Os produtos necessários à diversão servem ao processo vital da sociedade, ainda que possam não ser tão necessários para sua vida como o pão e a carne. Servem, como reza a frase, para passar o tempo, e o tempo vago que é “matado” não é tempo de lazer, estritamente falando – isto é, um tempo em que estejamos libertos de todos os cuidados e atividades requeridos pelo processo vital e livres, portanto para o mundo e sua cultura -, ele é antes um tempo de sobra, que sobrou depois que o trabalho e o sono receberam seu quinhão. [...] (ARENDDT, 1979, p. 257, 258).

Segundo Arendt<sup>281</sup>, as mercadorias oferecidas pela indústria de divertimentos não possuem valor de troca ou de uso, “são bens de consumo [...], exatamente como quaisquer outros bem de consumo”. Comparando esta mesma categoria ao *Panis et circensis*, a autora assinala que ambos são essenciais à vida e desaparecem no decorrer do processo vital, ou seja, devem ser frequentemente produzidos para que esse processo não se finde. Para Arendt, essa busca pelo entretenimento começou a ameaçar o mundo cultural quando passamos a julgar que objetos artísticos e culturais permaneçam no mundo mesmo depois que os abandonamos. Nesta linha de pensamento, a sociedade de massas seria uma ameaça à cultura, visto que busca somente o divertimento.

Sob a ótica de Arendt, não podemos censurar a indústria de divertimentos pela não durabilidade de seus próprios bens de consumo:

---

<sup>281</sup> ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 258.

[...] A verdade é que todos nós precisamos de entretenimento e diversão de alguma forma, visto que somos sujeitos ao grande ciclo vital, e não passa de pura hipocrisia ou esnobismo social negar que possamos nos divertir e entreter exatamente com as mesmas coisas que divertem e entretêm as massas de nossos semelhantes [...] (ARENDDT, 1979, p. 259).

Quando refletimos sobre a questão da banalização das imagens debretianas, em contraponto, Hannah Arendt expõe que a indústria de entretenimentos, perante o desaparecimento de seus produtos pelo consumo, precisa estar sempre na busca constante por novas mercadorias: “esse material, além do mais, não pode ser fornecido tal qual é; deve ser alterado para se tornar entretenimento, deve ser preparado para consumo fácil”<sup>282</sup>.

Conforme Arendt, muitos autores do passado sobreviveram a séculos de esquecimento, mas é duvidoso que fossem capazes de sobreviver a uma versão para entretenimento do que eles têm a dizer.

[...] Quando livros ou quadros em forma de reprodução são lançados no mercado a baixo preço e atingem altas vendas, isso não afeta a natureza dos objetos em questão. Mas sua natureza é afetada quando estes mesmos objetos são modificados – reescritos, condensados, resumidos (digested), reduzidos a kitsch na reprodução ou na adaptação para o cinema. Isso não significa que a cultura se difunda para as massas, mas que a cultura é destruída para produzir entretenimento (ARENDDT, 1979, p. 260).

Sobre a perspectiva de Arendt, as obras de arte se distinguem dos bens de consumo pela sua durabilidade e por não possuírem função no processo vital. “Não são fabricadas para homens, mas antes para o mundo que está destinado a sobreviver ao período de vida dos mortais, ao vir e ir das gerações”<sup>283</sup>.

Como já citadas no início do capítulo, são inúmeras as reproduções referentes às obras do artista Jean-Baptiste Debret e para melhor apreender estas questões em relação à denominada “indústria cultural” e a relação entre cultura e consumo, buscaremos nas percepções dos autores nosso fio condutor.

---

<sup>282</sup> ARENDT, op.cit, p.259.

<sup>283</sup> ARENDT, op.cit, p.262.

Para Pelegrini<sup>284</sup>, por exemplo, o conceito de cultura industrializada não equivale ao de “indústria cultural”, cunhado por Adorno e Horkheimer. A autora adverte que a interpretação deste conceito deva ser contextualizada:

[...] Portanto o conceito original manteve-se arraigado à esfera da reconciliação entre a produção material e o mundo das ideias. Esse produto cultural, integrado à lógica do mercado e das relações de troca, tenderia, por essa via, a exaurir a cultura de suas características originárias na medida em que satisfazia a necessidade de acumulação do sistema. Nessa direção, a *indústria cultural* definir-se-ia como a forma **sui generis** pela qual a produção artística e cultural seria organizada no contexto das relações capitalistas (PELEGRINI, 2000, p. 107).

Os encaminhamentos da transformação do produto cultural em mercadoria seriam decifrados a partir de duas vertentes muito importantes, segundo Pelegrini<sup>285</sup>: “uma que nega as suas características essenciais, e outra que procura atribuir-lhe caracteres diferenciados”. De acordo com Adorno e Horkheimer (expoentes da chamada Escola de Frankfurt), essa produção perderia a sua extraordinariedade e seu caráter único, ao estabelecer-se como um bem de consumo coletivo e passaria a ser avaliada pelo grau de lucratividade que passasse a produzir e não pelo seu valor “intrínseco, estético ou filosófico”.

Numa outra perspectiva, Walter Benjamin propunha que a destruição da “aura da obra artística” e sua qualidade de única, durante o decorrer da modernização da sociedade burguesa do século XIX não seria de todo modo negativa, pois esta poderia expandir o alcance de cultura e torná-la mais acessível a todos. Para Benjamin, a destruição da “aura da obra artística” era resultado da “tecnificação crescente do mundo” e da “reprodutividade técnica da obra”. Em síntese, para Benjamin, a aura seria:

---

<sup>284</sup> PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**. 2000. Tese (Doutorado) – Pós Graduação em História da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2000.

<sup>285</sup> PELEGRINI, op.cit, p. 107.

Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade [...] (BENJAMIN, 1985, p. 170).

A obra de arte estaria desencadeando modificações nas atitudes e percepções dos consumidores, o que por um lado, manteria a habilidade em promover transformações e converter-se-ia em um instrumento de politização, mas por outro, iria atuar como instrumento de redução de tensões e como meio de promoção da “estetização da política”.

Se para Adorno e Horkheimer o processo de massificação implicava a dissolução do conteúdo artístico da obra e a perda da sua dimensão crítica (incluindo-se o fim da dialética), para Benjamin, a “desaurização” da obra de arte e sua conseqüente democratização, ao intensificar-lhe o valor de exposição, criar-lhe-ia uma nova qualidade, a do valor de consumo, aspecto que em última instância acabaria por acenar para a possibilidade de promover a politização das massas. (PELEGRINI, 2000, p. 108).

Diante de diferentes perspectivas, a que mais nos aproxima é a ótica de Walter Benjamin, o qual propõe uma “democratização” da imagem, ou seja, uma socialização da imagem e do conhecimento. Nesta linha, quando refletimos sobre o nosso objeto de pesquisa (o conjunto de obras do artista Jean-Baptiste Debret), podemos dialogar com Benjamin compactuando com o autor, quando este discorre que a reprodutibilidade da obra de arte não seria de todo negativa, pois torna-se mais acessível a todos e amplia o alcance da cultura.

Quando as obras de Debret são reproduzidas, seja em uma capa de CD ou em um livro didático ou em um rótulo de bebida, ela permite que o artista torne-se conhecido do grande público por várias gerações. Porém, é preciso ter em mente a importância do artista, a complexibilidade da técnica e o valor artístico da obra.

Reafirmamos que a preservação do legado de Debret ou de qualquer outro artista, independente de seu processo de reprodução, prescinde da salvaguarda de informações sobre o nome do artista, o título do trabalho, o ano e local que foram realizadas, a técnica desenvolvida, as dimensões, a procedência da obra, onde está localizada, se é uma reprodução fotográfica ou não, se passou por alguma alteração de cores ou um recorte, entre outras alterações. Não se pode esquecer também de mencionar o nome do responsável pela reprodução. São estas informações valiosas que servirão de parâmetro para análises mais aprofundadas e bem contextualizadas.

### **3.2. A reprodução e utilização das obras debretianas nos livros didáticos**

Como já citado anteriormente, a quantidade de livros e materiais didáticos, revistas, jornais, etc em que as obras de Jean-Baptiste Debret foram reproduzidas são praticamente incontáveis. No entanto, é difícil encontrar um livro ou uma revista que inclua as obras do artista com as devidas informações. Geralmente, elas são utilizadas como ilustração de conteúdos históricos referentes principalmente à chegada da “Missão Artística Francesa”, ao Rio de Janeiro, à época da escravidão, ao século XIX ou ao Brasil oitocentista e Brasil Império.

Para exemplificar a reprodução e utilização das obras de Jean-Baptiste Debret nos livros didáticos, selecionamos alguns materiais onde encontramos as obras do artista francês. Na maioria deles as aquarelas ou pinturas são inseridas como “testemunhos do real” e encaradas como imagens verdadeiras de uma época, de uma sociedade ou modos de viver, além de omitirem, em grande maioria, referenciais da obra original.

No livro *História & vida integrada* (2004)<sup>286</sup>, direcionado para alunos de 5ª a 8ª séries, localizamos no quarto capítulo, intitulado *A Consolidação do Território Colonial* um subitem *Transportes para ricos e pobres*, três obras de Debret.



Figura 57: Imagem retirada do livro *História & vida integrada*<sup>287</sup>

A legenda da imagem indica “Representações de meios de transporte no Rio de Janeiro realizadas por Jean-Baptiste Debret: 1. rede carregada por escravos; 2. liteira transportada por animais; 3. liteira conduzida por escravos”.

Comparadas com as aquarelas originais do artista, além da intervenção dos números nas obras e a nítida alteração em relação às cores: título, ano e local, procedência, técnica, dimensões e outros dados são omitidos pelo livro didático. A

<sup>286</sup> PILETTI, Nelson; PILETTI Claudino. *História & vida integrada*. São Paulo: Ática, 2004. Obra em 4 v. para alunos de 5ª a 8ª séries.

<sup>287</sup> PILETTI, Nelson; PILETTI Claudino. *História & vida integrada*. São Paulo: Ática, 2004. Obra em 4 v. para alunos de 5ª a 8ª séries, p. 44. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

primeira imagem corresponde a *Volta à cidade de um proprietário de chácara*<sup>288</sup>, a segunda *Liteira para viajar no interior do país*<sup>289</sup> e a terceira *Uma senhora indo à missa numa cadeirinha*<sup>290</sup>.

No capítulo 13, denominado *O Brasil conquista a sua autonomia*, encontramos mais uma obra de Debret:

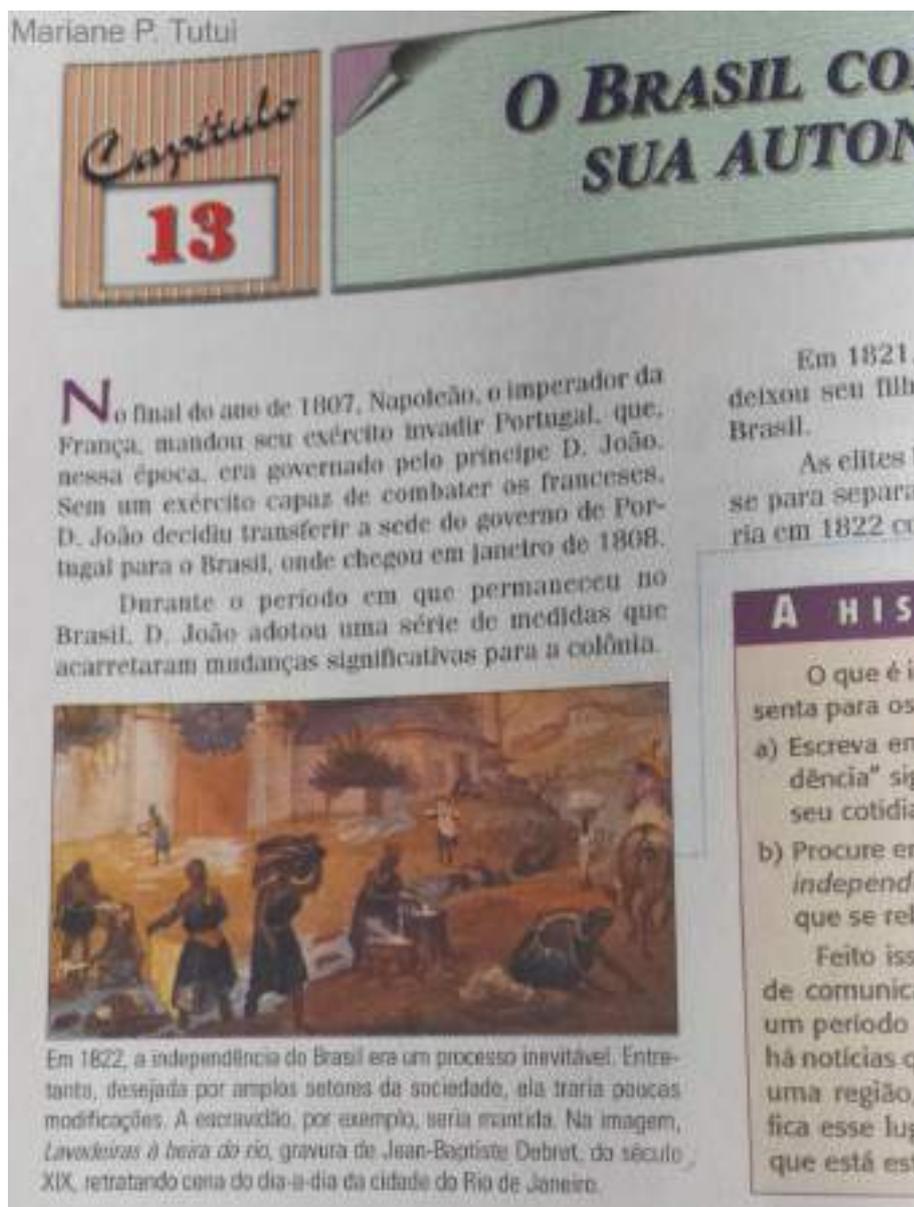


Figura 58: Imagem retirada do livro *História & vida integrada*<sup>291</sup>

<sup>288</sup> *Retour en ville d'un propriétaire de Chacra*. Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 16,2 x 24,5 cm, Rio de Janeiro, 1822 – Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>289</sup> *Litière pour voyager dans l'intérieur des terres*. Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 16,2 x 24,5 cm, Rio de Janeiro, 1822 – Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>290</sup> *Une dame allant à la Messe dans sa chaise à porteur*. Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 16,5 x 23,9 cm, Rio de Janeiro, 1823 – Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>291</sup> PILETTI, Nelson; PILETTI Claudino. *História & vida integrada*. São Paulo: Ática, 2004. Obra em 4 v. para alunos de 5ª a 8ª séries, p. 120. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

Com o título diferente do original (designado pelo artista)<sup>292</sup>, a imagem também não é acompanhada dos seus respectivos dados.

No capítulo 20, dedicado a análise das *Mudanças no Segundo Reinado Brasileiro*, o texto que acompanha a imagem<sup>293</sup> só indica que se trata de uma referência ao século XIX, de autoria de Jean-Baptiste Debret.



Figura 59: Imagem retirada do livro *História & vida integrada*<sup>294</sup>

Além das alterações de cores, é importante ressaltar que todas estas imagens omitem a assinatura do pintor francês (localizadas no canto da aquarela, nas originais). No final do livro, na página 231 localizamos os créditos das imagens;

<sup>292</sup> Lavadeiras do rio das Laranjeiras. *Lavandieras au Rio da Laranjeira*. Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 16,6 x 22,3 cm, Rio de Janeiro, 1826 – Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>293</sup> Imagem referente à obra: Feitores açoitando negros na roça. *Feitores corrigeant des nègres à la roça*. Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel; 15 x 19,8 cm, Rio de Janeiro, 1828 – Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>294</sup> PILETTI, Nelson; PILETTI Claudino. *História & vida integrada*. São Paulo: Ática, 2004. Obra em 4 v. para alunos de 5ª a 8ª séries, p. 187. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

todas as imagens referentes à Debret constam como retiradas da Biblioteca Nacional.

Em outro material analisado, *História temática: terra e propriedade*, voltado para alunos da 7ª série<sup>295</sup>, encontramos no capítulo 9: *Independências políticas e a ideia de nação*, duas obras de Debret.



Figura 60: Imagem retirada do livro *História temática: terra e propriedade*<sup>296</sup>

A imagem referente à obra de Debret<sup>297</sup> vem acompanhada de um breve texto sobre a vida do artista e o contexto histórico correspondente ao período no qual viveu no Rio de Janeiro. O texto indica o título e o ano da obra, destacando que

<sup>295</sup> MONTELLATO, Andrea Rodrigues Dias. **História temática: terra e propriedade**, 7ª série / MONTELLATO; CABRINI; CATELLI. São Paulo: Scipione, 2000 – Coleção História Temática.

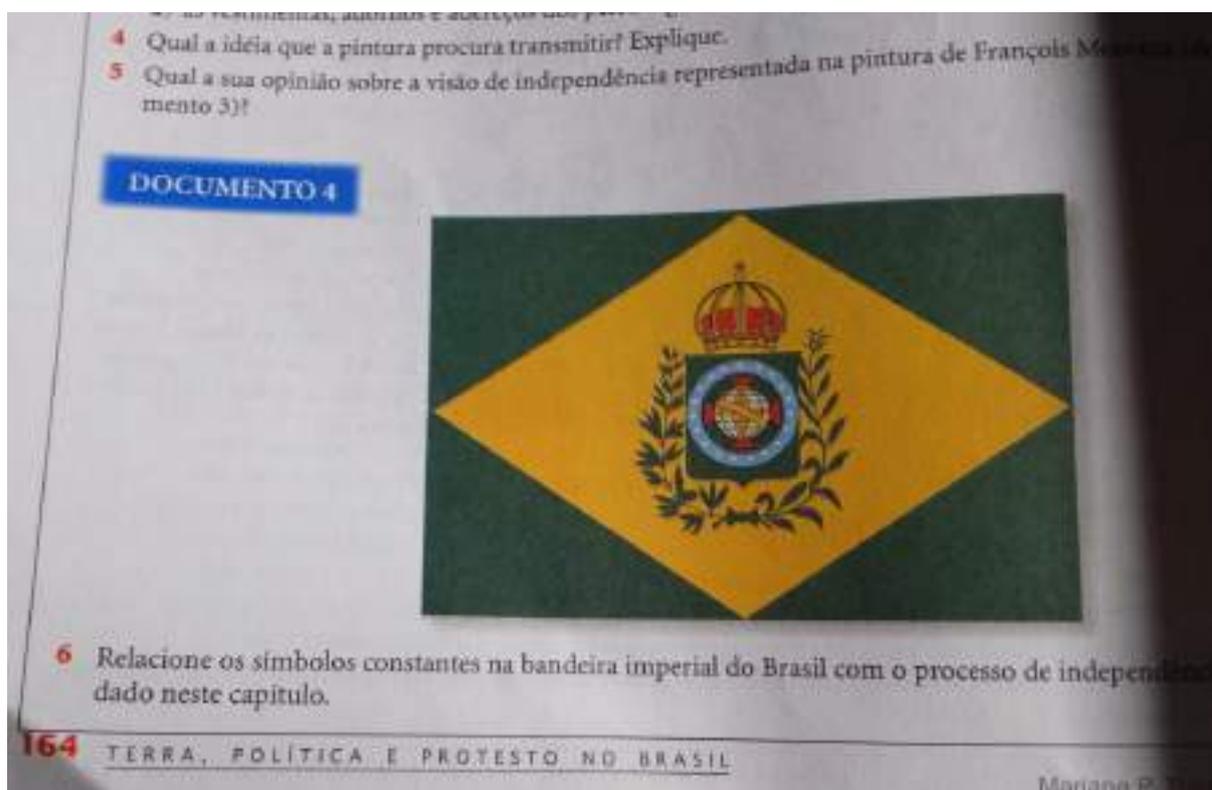
<sup>296</sup> MONTELLATO, Andrea Rodrigues Dias. **História temática: terra e propriedade**, 7ª série / MONTELLATO; CABRINI; CATELLI. São Paulo: Scipione, 2000 – Coleção História Temática, p. 163. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

<sup>297</sup> Título original: *Coroação de D. Pedro I*. Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela; 380 x 636 cm; 1828– Coleção do Paço Imperial, Rio de Janeiro, Família Imperial, Castelo d'Eu, França; comprado por Assis Chateaubriand e doado ao Ministério das Relações Exteriores; Palácio Itamaraty, Brasília.

esta, é uma “importante contribuição iconográfica para a documentação histórica do Brasil”.

É possível notar uma pequena alteração nas cores, se comparada à obra original de Debret e um leve sombreado fosco nas bordas. No final do livro (na página 208) estão os créditos das fotos, onde consta que esta imagem está localizada no Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty, Brasília – DF.

Na página 164 segue outra obra de Debret<sup>298</sup>, ilustrando as questões referentes ao conteúdo.



**Figura 61:** Imagem retirada do livro **História temática: terra e propriedade**<sup>299</sup>

A imagem que corresponde ao exercício de número 6 indica que se trata da bandeira imperial do Brasil, mas em nenhum momento indica referências de que fora executada por Debret. Além das alterações nas cores, a imagem vem cortada (na aquarela original, a bandeira brasileira vem acompanhada do mastro e ao lado do pavilhão imperial). Somente no final do livro (p. 208) há uma indicação de que a

<sup>298</sup> Bandeira Brasileira e Pavilhão Imperial. *Drapeau Brésilien. Pavillon Impérial Brésilien*. Jean-Baptiste Debret; aquarela; 16,5 x 22,7 cm; 1822. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>299</sup> MONTELLATO, Andrea Rodrigues Dias. **História temática: terra e propriedade**, 7ª série/ MONTELLATO; CABRINI; CATELLI. São Paulo: Scipione, 2000 – Coleção História Temática, p. 164. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

imagem reproduzida pertence ao Museu Imperial (Petrópolis – RJ) e ao Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro – RJ), no entanto, ressaltamos que a aquarela original encontra-se nos Museus Castro Maya, na cidade do Rio de Janeiro.

Encontramos outra obra do artista no capítulo 10 (p. 169): *O Império brasileiro: revoltas, terra e escravidão*:

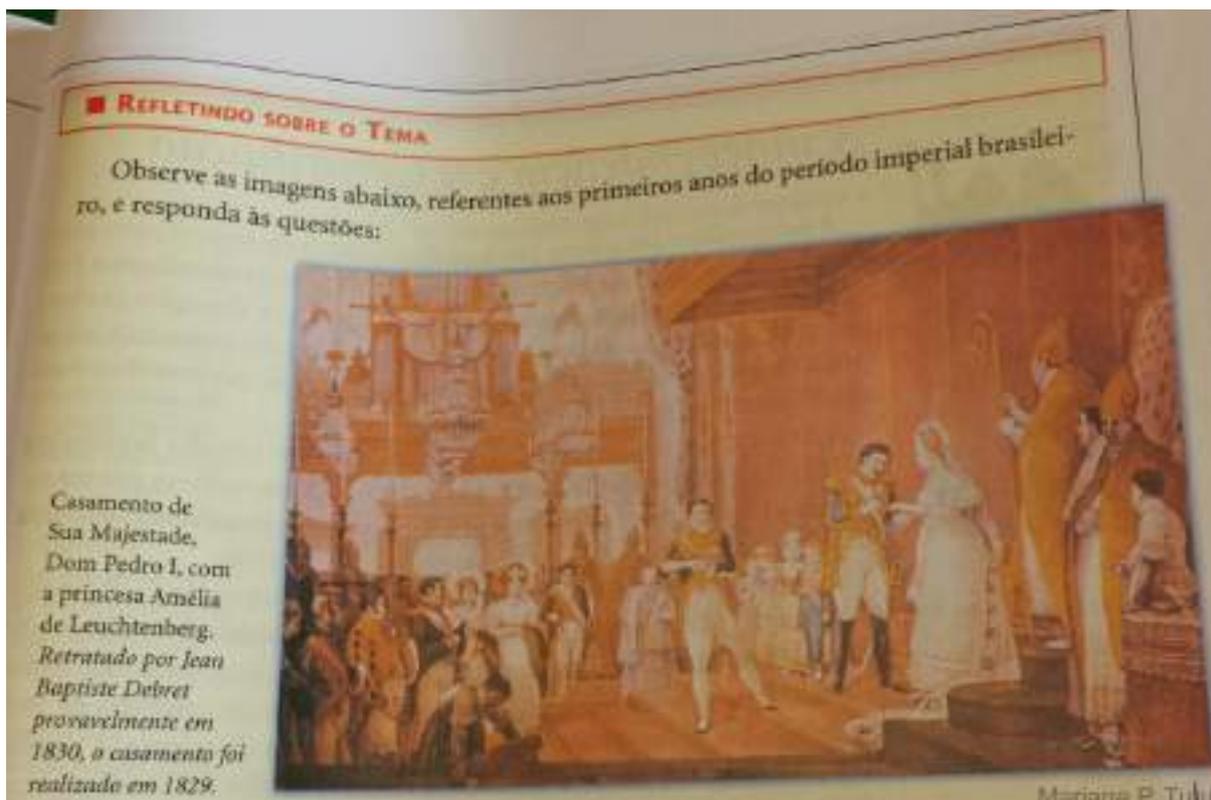


Figura 62: Imagem retirada do livro *História temática: terra e propriedade*<sup>300</sup>

O livro indica que a imagem é referente aos primeiros anos do período imperial brasileiro, trata-se do segundo casamento de D. Pedro I com a princesa Amélia de Leuchtenberg, retratado por Jean-Baptiste Debret provavelmente em 1830. Com alterações de cores, a imagem reproduzida possui uma borda sombreada em cor azul (diferentemente da original), e também, não indica as dimensões, a técnica utilizada. Nas páginas finais do livro (p. 208) são mencionados os créditos das fotos que se trata de obra pertencente ao acervo da Biblioteca

<sup>300</sup> MONTELLATO, Andrea Rodrigues Dias. *História temática: terra e propriedade*, 7<sup>a</sup> série / MONTELLATO; CABRINI; CATELLI. São Paulo: Scipione, 2000 – Coleção História Temática, p. 169. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

Pública Municipal Mário de Andrade (São Paulo – SP). Nos dados originais da obra, encontramos as seguintes informações que deveriam constar no livro: Casamento de D. Pedro I e D. Amélia; Jean-Baptiste Debret; óleo sobre tela; 45 x 72,3 cm; 1829; procedência: Família Real, Rio de Janeiro; Família Real, Lisboa; Mercado de Arte, Portugal; Patrícia Telles, Rio de Janeiro; Coleção Banco Itaú, São Paulo.

Em outro material didático analisado: *Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem – História Integrada: Brasil e América I*, livro 26<sup>301</sup>, encontramos somente uma única obra de Debret no capítulo 7 (p. 88): *O Estado português no Brasil*.



Figura 63: Imagem retirada do livro *Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem - História Integrada: Brasil e América I*<sup>302</sup>

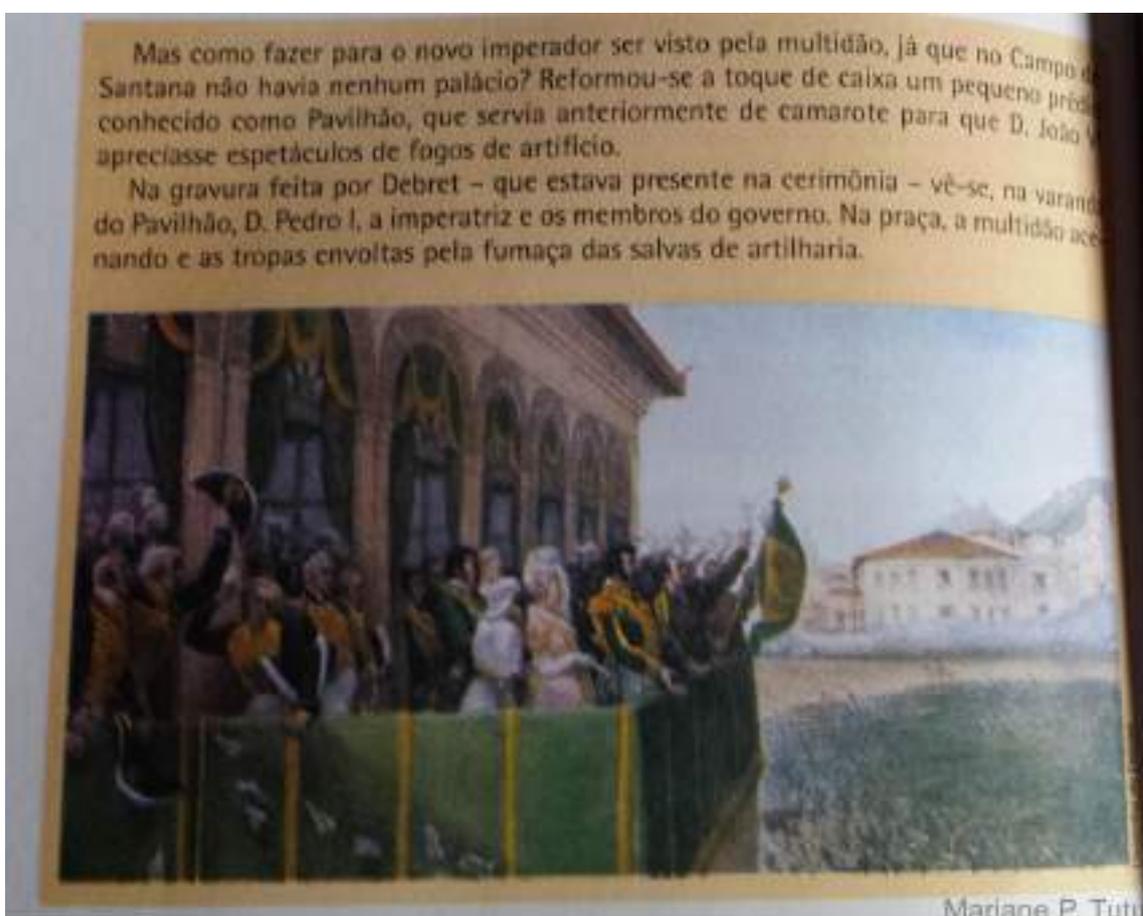
A imagem também é apresentada mediante o acompanhamento de um texto complementar sobre a “Missão Artística Francesa”, no qual são mencionados os

<sup>301</sup> Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem - História Integrada: Brasil e América I, Livro 26; Professores Francisco Alves da Silva e Hernani Maia Costa do Curso e Colégio Objetivo.

<sup>302</sup> Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem - História Integrada: Brasil e América I, Livro 26; Professores Francisco Alves da Silva e Hernani Maia Costa do Curso e Colégio Objetivo, p. 88. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

integrantes deste grupo de artistas dirigidos por Joachim Lebreton: Jean-Baptiste Debret, Auguste e Nicolas Antoine Taunay, etc. A figura que ilustra o texto indica que se trata de uma obra de J.B Debret, cujo título consta como “Interior de um trapiche”. Todavia, este título não confere com o original designado pelo artista<sup>303</sup>. Ademais, com cores muito escuras, a imagem se limita apresentar um recorte da aquarela original e não possui nenhuma referência sobre data de execução, técnica, dimensões, localização, etc.

No livro *Anglo - Ensino Médio: livro-texto*<sup>304</sup>, o capítulo 11 intitulado *Brasil Império: o Primeiro Reinado (1822-1831)* traz uma obra de Debret referente à aclamação de D. Pedro I.



**Figura 64:** Imagem retirada do livro *Anglo - Ensino médio: livro-texto*<sup>305</sup>

<sup>303</sup> Engenho manual que faz caldo de cana. *Machine à Exprimer le Jus de la Canne à sucre*. Jean-Baptiste Debret; aquarela sobre pape; 17,6 x 24,5 cm, Rio de Janeiro, 1822 – Museus Castro Maya, RJ.

<sup>304</sup> *Anglo - Ensino médio: livro-texto*. São Paulo: Anglo, 2002. Vários autores. Ensino Médio – 2ª série; Cláudio Vicentino, José Carlos Pires de Moura.

<sup>305</sup> *Anglo - Ensino médio: livro-texto*. São Paulo: Anglo, 2002. Vários autores. Ensino Médio – 2ª série; Cláudio Vicentino, José Carlos Pires de Moura, p. 108. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

Novamente nos deparamos com mais uma imagem sem as devidas referências e com as cores bem destoantes das originais. Com uma reprodução um tanto desfocada que inviabiliza a visualização de detalhes minuciosos destacados por Debret. Notamos que no prédio denominado “Pavilhão”, “que servia anteriormente de camarote para D. João VI apreciar espetáculos de fogos de artifício”, no livro aparece nas cores verde e amarelo e na obra original<sup>306</sup> em vermelho.

Neste sentido, cabe mencionar ainda, que os livros didáticos possuem um papel essencial no processo de ensino-aprendizagem:

[...] torna-se importante ressaltar o papel exercido pelos livros didáticos na sociedade, haja vista que o mesmo tem o poder de ampliar, socializar e agilizar a comunicação de forma maciça, auxiliando docentes e discentes no processo de ensino/aprendizagem dentro do ambiente escolar, afinal esses livros acabam por constituírem-se como uma fonte intermediária entre o saber científico e saber escolar, momento em que o professor deve ter a capacidade de transformar este conhecimento em algo mais palpável aos educandos. Em outras palavras, o docente tem que analisar o livro didático e abordar os conteúdos de modo a aguçar a criticidade do aluno (SCHIAVON, C. G. B.; LIMA, C. R.; SOARES, L. P. S., p.277, 2013).

Em suma, a partir da análise de materiais didáticos, pudemos ter a dimensão de como se dá essa reprodução e utilização das imagens debretianas nestes materiais e de como é necessária à inserção de referências (principalmente quando uma imagem é reproduzida). As indicações de título, autor, técnica utilizada, dimensões da obra, ano, local, procedência, se a obra sofreu algum tipo de alteração, entre outras, constituem informações de extrema importância para a valorização do trabalho do artista, para o entendimento do conteúdo a ser trabalhado, como também, para seleção e reconhecimento da qualidade do material didático.

---

<sup>306</sup> Aclamação de D. Pedro I. Jean-Baptiste Debret; óleo sobre tela; 46 x 69 cm; 1822. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

### 3.3. A reprodução na mídia: Jean-Baptiste Debret na discografia

Em 1976, os registros pictóricos de Jean-Baptiste Debret foram utilizados como fonte documental para a telenovela *Escrava Isaura*, baseada na obra do poeta e romancista Bernardo Guimarães, cuja abordagem tratava da luta abolicionista e da paixão doentia de um senhor por sua escrava branca. Escrito em 1875, o romance se passa em uma fazenda localizada em Campos dos Goytacazes (Rio de Janeiro), e nos remete à segunda metade do século XIX, durante o reinado de D. Pedro II, especificamente logo após a promulgação da Lei do Ventre Livre<sup>307</sup>.

Cerca de cem anos depois, em 1976 a obra de Guimarães é revisitada e adaptada para televisão no formato de telenovela pelo então crítico de cinema e teatro, escritor Gilberto Braga. Com direção de Milton Gonçalves e de Herval Rossano, *Escrava Isaura* vai ao ar em outubro de 1976 até fevereiro de 1977, estruturada em cem capítulos; foi disponibilizada pela empresa brasileira Rede Globo aos telespectadores no horário das 18 horas, na grade de programação semanal da emissora. “Trata-se do maior sucesso de exportação da Rede Globo, sendo vendida para 80 países até 2002”<sup>308</sup>.

A personagem principal, Isaura é descrita como uma escrava<sup>309</sup> branca (fruto do relacionamento do feitor Miguel com a escrava mestiça Juliana); na adaptação, Isaura foi interpretada pela atriz Lucélia Santos, uma das personagens mais conhecidas e marcantes de sua carreira na TV. No Brasil, essa versão já foi apresentada diversas vezes, sendo pela emissora Rede Globo entre dezembro de 1979 e janeiro de 1980 reapresentada em um compacto de 30 capítulos, reeditados por Ubiratan Martins. Já em setembro de 1982, a reprise foi ao ar dentro do

---

<sup>307</sup> A Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871 estabelecia que todo filho de escrava nascido a partir da publicação desta lei fosse livre, abrindo ao proprietário duas opções: poderia ficar com seu escravo até este atingir a maioridade 21 anos ou entregar ao estado mediante um valor de 600 mil réis pagos pelo estado em títulos da vida pública. Vários artifícios permitiram que os escravos não parassem de trabalhar, como por exemplo, quando este atingia a maioridade, encontrava-se totalmente preso às dívidas adquiridas com os senhores (por terem investido em seus cuidados). É válido ressaltar que neste período, o índice de mortalidade infantil aumentou devido ao descaso dos senhores para com os recém-nascidos (já que esta lei estabelecia a perspectiva de liberdade).

<sup>308</sup> **DICIONÁRIO** da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 72.

<sup>309</sup> Em determinado momento, a Censura Federal proibiu o uso da palavra “escravo” e a saída encontrada pelo autor foi trocá-la por “peça” (MEMÓRIA GLOBO – Curiosidades sobre *Escrava Isaura*). Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm> Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

programa TV Mulher (produzido pela Rede Globo) e também encerrou o Festival de 25 anos da emissora em 1990.

De acordo com o site da emissora Rede Globo: Memória Globo<sup>310</sup>, a novela alcançou países do então bloco comunista:

Em Cuba, por exemplo, o racionamento de energia chegou a ser suspenso para que os telespectadores não perdessem os capítulos. Na China, Lucélia Santos ganhou o Prêmio Águia de Ouro, com os votos de cerca de 300 milhões de pessoas – foi a primeira vez que uma atriz estrangeira recebeu um prêmio no país. *Escrava Isaura* foi responsável pelo sucesso de venda da versão do livro de Bernardo Guimarães para o chinês e também ultrapassou as expectativas na Polônia, onde milhares de pessoas lotaram um estádio para assistir a uma competição de sócias dos personagens Isaura e Leôncio. Já na Rússia, a palavra “fazenda” foi incorporada ao vocabulário nacional. [...] Mesmo 40 anos após sua estreia, *Escrava Isaura* ainda está na lista das novelas mais comercializadas no exterior. Já foi exibida sete vezes na França, cinco na Alemanha e três na Suíça e chegou a países africanos como Congo, Gabão, Gana e Zimbábue (MEMÓRIA GLOBO)<sup>311</sup>.

Segundo dados da emissora<sup>312</sup>, a telenovela teve suas sequências externas gravadas em autênticas fazendas do século XIX, a cenografia e o figurino foram baseados em pesquisas históricas<sup>313</sup>, localizadas na cidade de Conservatória e fazendas na região de Vassouras no interior do Rio de Janeiro. Em função de um incêndio que destruiu as instalações da TV Globo em meados de 1976, as cenas de interior foram gravadas nos estúdios da TV Educativa e da Herbert Richers.

Em 2004, a obra do literato foi novamente adaptada para televisão, desta vez, pela emissora Rede Record de Televisão. Escrita por Tiago Santiago e Anamaria Nunes, contou com a colaboração de Altenir Silva e direção de Herval Rossano, Fábio Junqueira, Emílio Di Biasi e Flávio Colatrello Júnior. Organizada em

---

<sup>310</sup> <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm>  
Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

<sup>311</sup> Ibidem.

<sup>312</sup> Ibidem.

<sup>313</sup> Pesquisadora de época: Ana Maria Magalhães. Disponível em:  
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/ficha-tecnica.htm>  
Acesso em 18 de fevereiro de 2014.

167 capítulos<sup>314</sup> e com o título *A Escrava Isaura*, esta segunda versão trazia como personagem principal a atriz Bianca Rinaldi. Além da versão inédita de 2004 no horário nobre (às 19h), a emissora reprisou a telenovela em 2005 (às 22h) e em 2006 (às 14h). Recentemente o canal de televisão Fox Life confirmou a reapresentação da telenovela da Rede Record (que fará dez anos de sua primeira exibição), exibindo um final inédito, já que na época foram filmados vários desfechos<sup>315</sup>.

Na abertura da telenovela (tanto na exibida pela Rede Globo, como na exibida pela Rede Record), foram utilizadas imagens referentes às aquarelas de Jean-Baptiste Debret; é importante frisar que nenhuma das duas aberturas traz referência ao artista e nem às suas obras.

Em 1976, a programação visual da Rede Globo entra na era Hans Donner, revolucionando o padrão visual da televisão brasileira. Nilton Nunes, na Globo desde 1965, também participa da criação de diversas aberturas de novelas, dentre elas *Escrava Isaura* (ALENCAR, 2002, p. 144).

Com um minuto de duração, a abertura de *Escrava Isaura* exibida na TV Globo trazia imagens referentes às obras de Debret pontuadas pela música *Retirantes* de Jorge Amado e Dorival Caymmi (com seu famoso refrão “lerê, lerê”), era “interpretada pela orquestra e pelo coro da Som Livre e até hoje lembrada pelos telespectadores da novela”<sup>316</sup>.

Embora em nenhum momento o nome de Jean-Baptiste Debret seja citado<sup>317</sup>, suas obras podem ser identificadas na abertura da telenovela: 1) *Castigo*

---

<sup>314</sup> Exibidos em 18 de outubro de 2004 a 29 de abril de 2005.

<sup>315</sup> “A *Escrava Isaura*” será exibida no canal Fox Life em 2014 – disponível em: <http://natelinha.ne10.uol.com.br/novelas/2013/10/07/a-escrava-isaura-sera-exibida-no-canal-fox-life-em-2014-66843.php> Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

<sup>316</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm> Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

<sup>317</sup> Somente na página *Memória Globo*, encontramos na Ficha Técnica da novela dados referentes à abertura: “Abertura: Nilton Nunes e Eugênio Fernandes. Gravuras de Debret cedidas pela fundação Castro Maya”. É válido ressaltar que o nome do artista não aparece completo e as referências das obras não são mencionadas. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/ficha-tecnica.htm> Acesso em 18 de fevereiro de 2014.

*imposto aos negros* – 1816-1831; 2) *Vendedor de flores e de fatias de coco* – 1829; 3) *Uma senhora de algumas posses em sua casa* – 1823; 4) *Desembargadores a caminho do Palácio da Justiça* – 1826; 5) *Um jantar brasileiro* – 1827; 6) *Negra com tatuagens vendendo cajus* – 1827; 7) *Primeiras ocupações da manhã* – 1826; 8) *Mercado de escravos na Rua do Valongo* – 1816-1828; 9) *Cadeirinha de baiana* – 1825; 10) *Voto d'uma missa pedida como esmola* – 1826 e 11) *Negros puxando carro* – 1835<sup>318</sup>.

Como já citadas, a sequência de imagens que ilustra a abertura da telenovela *Escrava Isaura* são aquarelas e/ou litografias de Jean-Baptiste Debret. Logo na primeira imagem, identificamos a obra *Castigo imposto aos negros* (1816-1831), cuja edição de imagem enfoca em alguns ângulos da obra ora centralizando os três escravos retratados pelo artista com o colar de ferro preso ao pescoço; esta mesma imagem apresenta cores pouco fiéis à aquarela original de Debret, quanto à litografia.

Diferentemente da obra do artista, a imagem inclusa na abertura apresenta um céu com tonalidades alaranjadas, trazendo logo em sequência o título da telenovela, a referência ao romance de Bernardo Guimarães e a adaptação de Gilberto Braga. Na continuação, a obra *Vendedor de flores e de fatias de coco* (1829), também com cores destoantes das originais como, por exemplo, a escrava que acompanha a senhora segura um xale de cor azul (já na aquarela original, o xale é vermelho), a criança que tenta alcançar as flores, veste uma calça e uma blusa em tons de azul (na aquarela, a calça é amarela e a blusa vermelha), o elenco

---

<sup>318</sup> 1) Jean-Baptiste Debret. **Castigo imposto aos negros** – 1816-1831; aquarela, 22 x 14,5 cm, Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro; 2) Jean-Baptiste Debret. **Vendedor de flores e fatias de coco** – 1829; aquarela sobre papel, 17,5 x 23,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 3) Jean-Baptiste Debret. **Uma senhora de algumas posses em sua casa** – 1823; aquarela sobre papel, 16,2 x 23 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 4) Jean-Baptiste Debret. **Desembargadores a caminho do Palácio da Justiça** – 1826; aquarela sobre papel, 15,8 x 22 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 5) Jean-Baptiste Debret. **Um jantar brasileiro** – 1827; aquarela sobre papel, 15,9 x 21,9 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 6) Jean-Baptiste Debret. **Negra com tatuagens vendendo cajus** – 1827; aquarela sobre papel, 15,7 x 21,6 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 7) Jean-Baptiste Debret. **Primeiras ocupações da manhã** – 1826; aquarela sobre papel, 18,7 x 24,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 8) Jean-Baptiste Debret. **Mercado de escravos na rua do Valongo** – 1816-1828; aquarela sobre papel, 17,5 x 26,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 9) Jean-Baptiste Debret. **Cadeirinha de baiana** – 1825; aquarela sobre papel, 14,5 x 20,4 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 10) Jean-Baptiste Debret. **Voto d'uma missa pedida como esmola** – 1826; aquarela sobre papel, 16,1 x 22,1 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 11) Jean-Baptiste Debret. **Negros puxando carro** – 1835; gravura inserida na prancha 38 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1835. Litografia de Thierry Frères, Succrs. de Engelmann & Cie; 16,3 x 22,6 cm.

da telenovela aparece sobreposto às obras de Debret. A terceira imagem, *Uma senhora de algumas posses em sua casa* (1823), também apresenta diferença de cores, o vestido da senhora que está a bordar é azul e na aquarela original encontra-se em vermelho com detalhes brancos; a manta estendida no encosto da cadeira aparece em tons vermelhos e na original, em tons cinza e azul.

A obra, *Uma senhora de algumas posses em sua casa* (1823), também não aparece completa, a edição é centralizada nas figuras da senhora e da menina sendo esta mesma obra utilizada para ilustrar o LP<sup>319</sup> com a trilha sonora original da novela. A quarta obra *Desembargadores a caminho do Palácio da Justiça* (1826), centra-se no desembargador que desce da carruagem (o qual traça uma roupa vermelha e na obra original vem em tons escuros) e em outro desembargador que está de costas (o qual aparece com uma roupa azul e na original em preto). A quinta obra identificada, *Um jantar brasileiro* (1827), o movimento da câmera focaliza a obra da esquerda para a direita, primeiro centra-se na escrava que abana a senhora sentada (há também uma diferença em relação as cores das vestimentas tanto da escrava, como da senhora); logo em seguida, o foco se detém no senhor que está sentado a jantar e no escravo em pé que o observa (mais uma vez observamos tonalidades diferentes nas vestimentas de ambos); a edição omite o restante da obra (a mesa posta para o jantar e duas crianças negras ao chão, as quais distraem a senhora e se alimentam das sobras de comida). Em seguida, a *Negra com tatuagens vendendo cajus* (1827), observamos também pequenos detalhes divergentes em relação às cores; na próxima imagem *Primeiras ocupações da manhã* (1826), nos chama a atenção uma interferência realizada na obra do artista (um efeito especial de edição), onde uma vela acesa é colocada dentro do lampião, além do efeito de movimento da chama da vela, podemos notar também o de luminosidade. Na penúltima imagem *Mercado de escravos na rua do Valongo* (1816-1828), uma cena interna, observamos outra interferência: na sala de venda de escravos reproduzida por Debret, notamos ao fundo uma porta aberta, onde há um fragmento de uma outra obra do artista, *Cadeirinha de baiana* (1825) é colocada em movimento nesta obra (este efeito de edição, dá a impressão de que a cena se passa em tempo real e que através desta porta aberta, podemos olhar o que se passa na rua, no caso, uma senhora sendo transportada em uma cadeirinha por

---

<sup>319</sup> Long Play.

seus escravos. Na última imagem, *Voto d'uma missa pedida como esmola* (1826), aparece o nome dos atores principais da trama: Lucélia Santos, a qual interpreta a escrava Isaura e Edwin Luisi, o qual interpreta Álvaro (o jovem abolicionista e par romântico de Isaura); outro efeito de edição é incluso nesta imagem, um fragmento da obra *Negros puxando carro* (1835) é transposto em movimento sobre esta. A movimentação do fragmento da direita para a esquerda, resulta no efeito do movimento e da força com que os homens negros fazem para puxar a pequena carreta de quatro rodas. Finaliza-se a abertura da telenovela com o nome do diretor geral Herval Rossano.

Detectamos onze obras de Jean-Baptiste Debret durante a abertura da telenovela realizada pela Rede Globo, novamente é importante enfatizar que nenhuma referência foi feita ao primeiro artista contratado pela corte e a sua produção que foi inclusa nesta passagem. Já na segunda versão (realizada pela emissora Rede Record de Televisão), localizamos vinte e duas imagens referentes às aquarelas e/ou litografias do artista, as quais não obtiveram referências.

Com um minuto e 49 segundos de duração, a abertura de *A Escrava Isaura* tem como tema a canção *Luz do sol que clareia a terra*, interpretada por Henrique Daniel, seguida pelas obras de Debret: 1) *Castigo de escravo que se pratica nas praças públicas* – 1826; 2) *Negros serradores de pranchas* – 1835; 3) *Uma tarde na praça do Palácio* – 1826; 4) *Engenho manual que faz caldo de cana* – 1822; 5) *Vendedor de flores e de fatias de coco* – 1829; *Feitores açoitando negros na roça* – 1828; 7) *Vendedores de capim e de leite* – 1835; 8) *Castigo imposto aos negros* – 1816-1831; 9) *Anjinho voltando de uma procissão conduzido por um membro da Confraria de N.S. do Carmo* – 1825; 10) *Volta à cidade de um proprietário de chácara* – 1822; 11) *Enterro de uma negra católica chegando à Igreja da Lampadosa* – 1826; 12) *Negros puxando carro* – 1835; 13) *Negros ao tronco* – 1826; 14) *Lavadeiras do rio das Laranjeiras* – 1826; 15) *Retorno dos negros de um Naturalista* – 1826; 16) *Cortejo fúnebre para o enterro de um rei ou filho de rei negro africano católico* - 1826; 17) *Um jantar brasileiro* – 1827; 18) *Loja de sapateiro* – 1820-1830; 19) *Casa de um doente preparado para ser sacramentado* – 1826; 20) *Uma*

*brasileira mulata indo passar as festas de Natal no campo* – 1826; 21) *Desembarque de telhas* – 1823; 22) *Presentes de Natal* – 1827<sup>320</sup>.

A abertura da telenovela *A Escrava Isaura* inicia-se com a imagem de um assoalho de madeira trazendo o título da novela em tons alaranjados, logo em seguida, a primeira obra de Debret exibida é *Castigo de escravo que se pratica nas praças públicas* (1826), as cores fortes (destoantes das aquarelas) podem ser um indício de que a imagem utilizada trata-se de uma litografia; vale ressaltar que as litografias foram realizadas a partir das aquarelas do artista. Sobre esta mesma imagem aparecem as informações de que a telenovela é uma adaptação livre do livro de Bernardo Guimarães.

---

<sup>320</sup> 1) Jean-Baptiste Debret. **Castigo de escravo que se pratica nas praças públicas** – 1826; aquarela sobre papel, 16,3 x 22,1 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 2) Jean-Baptiste Debret. **Negros serradores de pranchas** – 1835; litografia de Thierry Frères, Succrs. de Engelmann & Cie, 19,6 x 31,4 cm, gravura inserida na prancha 18 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1835; 3) Jean-Baptiste Debret. **Uma tarde na praça do Palácio** – 1826; aquarela sobre papel, 15,5 x 21,4 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 4) Jean-Baptiste Debret. **Engenho manual que faz caldo de cana** – 1822; aquarela sobre papel, 17,6 x 24,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 5) Jean-Baptiste Debret. **Vendedor de flores e de fatias de coco** – 1829; aquarela sobre papel, 17,5 x 23,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 6) Jean-Baptiste Debret. **Feitores açoitando negros na roça** – 1828; aquarela sobre papel, 15 x 19,8 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 7) Jean-Baptiste Debret. **Vendedores de capim e de leite** – 1835; litografia de Thierry Frères, Succrs. de Engelmann & Cie, 22 x 31 cm, gravura inserida na prancha 21 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1835; 8) Jean-Baptiste Debret. **Castigo imposto aos negros** – 1816-1831; aquarela, 22 x 14,5 cm, Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro; 9) Jean-Baptiste Debret. **Anjinho voltando de uma procissão conduzido por um membro da Confraria de N.S. do Carmo** – 1825; aquarela sobre papel, 15 x 22,9 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 10) Jean-Baptiste Debret. **Volta à cidade de um proprietário de chácara** – 1822; aquarela sobre papel, 16,2 x 24,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 11) Jean-Baptiste Debret. **Enterro de uma negra católica chegando à Igreja da Lampadosa** – 1826; aquarela sobre papel, 15,3 x 22,4 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 12) Jean-Baptiste Debret. **Negros puxando carro** -1835; litografia de Thierry Frères, Succrs. de Engelmann & Cie, 16,3 x 22,6 cm, gravura inserida na prancha 38 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1835; 13) Jean-Baptiste Debret. **Negros ao tronco** - 1826; aquarela sobre papel, 14,9 x 22,6 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 14) Jean-Baptiste Debret. **Lavadeiras do rio das Laranjeiras** – 1826; aquarela sobre papel, 16,6 x 22,3 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 15) Jean-Baptiste Debret. **Retorno dos negros de um Naturalista** – 1826; aquarela sobre papel, 17,5 x 21,9 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro; 16) Jean-Baptiste Debret. **Cortejo fúnebre para o enterro de um rei ou filho de rei negro africano católico** – 1826; aquarela sobre papel, 14,7 x 21,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 17) Jean-Baptiste Debret. **Um jantar brasileiro** - 1827; aquarela sobre papel, 15,9 x 21,9 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 18) Jean-Baptiste Debret. **Loja de sapateiro** – 1820-1830; aquarela sobre papel, 16,7 x 23,1cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 19) Jean-Baptiste Debret. **Casa de um doente preparado para ser sacramentado** – 1826; aquarela sobre papel, 15,3 x 21,7 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 20) Jean-Baptiste Debret. **Uma brasileira mulata indo passar as festas de Natal no campo** – 1826; aquarela sobre papel, 15,3 x 23,6 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 21) Jean-Baptiste Debret. **Desembarque de telhas** – 1823; aquarela sobre papel, 14,1 x 21,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro; 22) Jean-Baptiste Debret. **Presentes de Natal** – 1827; aquarela sobre papel, 15,5 x 21,7 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

A obra *Negros serradores de pranchas* (1835) dá sequência à abertura, cuja litografia é uma junção das aquarelas *Serradores horizontais* (1821)<sup>321</sup> e *Serradores* (1821)<sup>322</sup>; com o nome da atriz Bianca Rinaldi inserido no canto esquerdo da obra. A terceira imagem *Uma tarde na praça do Palácio* (1826), também possui tonalidades de cores mais fortes em relação às observadas nas aquarelas; a quarta obra *Engenho manual que faz caldo de cana* (1822) também com cores muito intensas se comparada à aquarela, aparece sobreposta ao mesmo assoalho de madeira que dá início a abertura. Na sequência, a imagem da obra *Vendedor de flores e de fatias de coco* (1829), igualmente com cores fortes aparece editada com o foco centrado na senhora e no homem negro vendedor de flores; em seguida, *Feitores açoitando negros na roça* (1828), centrando-se no escravo sendo castigado e no feitor. A sétima imagem aparece sobre o assoalho de madeira com as bordas tortuosas, esta litografia *Vendedores de capim e de leite* (1835) também é composta pela junção de duas aquarelas: *Carregadores de capim* (1826)<sup>323</sup> e *Carregadores de leite vindo para a cidade* (1827)<sup>324</sup>. Logo em seguida, identificamos a obra *Castigo imposto aos negros* (1816-1831) e *Anjinho voltando de uma procissão conduzido por um membro da Confraria de N.S. do Carmo* (1825) – esta última apresenta uma grande diferença de cores em comparação com a aquarela, como por exemplo, nos tons das indumentárias e detalhes ao fundo da obra; na aquarela observamos tons mais claros, os quais realçam o traçado de Debret e podemos notar também, a riqueza dos detalhes, os quais não aparecem nesta imagem inclusa na abertura da telenovela: algumas construções (casarões, a igreja), o mar e outras pessoas que caminham no plano de fundo. A imagem editada apresenta efeitos irregulares nas bordas, sendo inserida também sobre o plano de madeira; este mesmo efeito é utilizado na próxima imagem *Volta à cidade de um proprietário de chácara* (1822) - bordas assimétricas sobre a superfície de madeira.

Na sequência, *Enterro de uma negra católica chegando à Igreja da Lampadosa* (1826) e *Negros puxando carro* (1835), ambas com tonalidades

---

<sup>321</sup> Jean-Baptiste Debret. **Serradores horizontais** - 1821; aquarela sobre papel, 18,4 x 24,3 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>322</sup> Jean-Baptiste Debret. **Serradores** – 1821; aquarela sobre papel, 17,3 x 24 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>323</sup> Jean-Baptiste Debret. **Carregadores de capim** – 1826; aquarela sobre papel, 15,5 x 21,6 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>324</sup> Jean-Baptiste Debret. **Carregadores de leite vindo para a cidade** – 1827; aquarela sobre papel, 16,2 x 22,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

intensas. A próxima obra: *Negros ao tronco* (1826) aparece em um pequeno recorte sobre o fundo de madeira, centrando-se nos homens negros presos ao tronco. A imagem seguinte, *Lavadeiras do rio das Laranjeiras* (1826) também aparece com um recorte omitindo alguns detalhes da obra, sobre a mesma consta a participação especial do ator Rubens de Falco como Comendador Almeida no elenco da telenovela (Falco também atuara na primeira versão realizada pela Rede Globo em 1976, interpretando Leôncio).

*Retorno dos negros de um Naturalista* (1826) também não é exibida por completo; *Cortejo fúnebre para o enterro de um rei ou filho de rei negro africano católico* (1826); *Um jantar brasileiro* (1827); *Loja de sapateiro* (1820-1830); *Casa de um doente preparado para ser sacramentado* (1826); *Uma brasileira mulata indo passar as festas de Natal no campo* (1826); *Desembarque de telhas* (1823) e *Presentes de Natal* (1827), aparecem editadas com bordas assimétricas e/ou não são exibidas por inteiro sobre o fundo de madeira. Com cores mais intensas e com tonalidades diferentes (se comparadas às aquarelas do artista) não podemos afirmar se os efeitos de edição foram aplicados sobre as aquarelas ou litografias de Jean-Baptiste Debret. Além dos nomes dos atores que compõem o elenco, mais informações aparecem inclusas nas obras, como os escritores, colaboração, direção e roteiro.

A imagem que encerra a abertura se refere à obra *Engenho manual que faz caldo de cana* (1822), a única obra que se repete. Sobre ela, uma corrente de ferro em movimento rompe-se em faíscas, resultando no título da telenovela: *A Escrava Isaura*. Percebe-se aqui a inserção de elementos visuais que oferecem movimento e maior dramaticidade a cena (o rompimento das correntes indica a existência de tensões na trama). O elenco da telenovela é exibido juntamente com as obras de Debret.

Assim como a abertura da telenovela *Escrava Isaura* (1976) da Rede Globo, a de *A Escrava Isaura* (2004) exibida pela Rede Record também não inclui o nome de Jean-Baptiste Debret e as devidas informações alusivas às suas obras. As duas versões baseadas na obra de Guimarães obtiveram um grande êxito em relação ao público e diversos produtos midiáticos foram lançados (LP, CD, DVD), etc.

A trilha sonora<sup>325</sup> da novela global era “composta por músicas inéditas que lembravam melodias antigas associadas ao tema da escravidão. A exceção era *Banzo*, do maestro *Eckel Tavares*, gravada pelo conjunto *Os Tincoãs*”<sup>326</sup>.

A capa do LP é ilustrada pela aquarela de Debret intitulada *Uma senhora de algumas posses em sua casa* (1823)<sup>327</sup>, ela também integra o conjunto de obras do artista que compõem a abertura da telenovela. Nessa embalagem do disco notamos algo singular, no espaço publicitário geralmente reservado aos mocinhos da trama (Isaura e Álvaro) ou ao elenco escalado para novela, inserem uma referência imagética histórica, ou seja, uma pintura. No mercado fonográfico, as capas dos discos tornam-se o “cartão de visitas” das obras, devotadas a marcar o perfil ou a identidade dos cantores no campo artístico, no caso, das trilhas sonoras são incorporadas imagens de personagens marcantes, em geral, de protagonistas das principais tramas do enredo.

Embora as obras do artista francês tenham sido amplamente utilizadas pelos produtores midiáticos, tornando-as mais próximas do público após mais de um século de sua elaboração, as referências à Debret não foram mencionadas nem na abertura da telenovela, nem na capa do disco com a trilha sonora da mesma.

---

<sup>325</sup> As músicas que compõem a trilha sonora da telenovela *Escrava Isaura* são: *Prisioneira* compositores: Paulo César Pinheiro/ João Mello, intérprete: Elizeth Cardoso; *Amor Sem Medo* compositores: Francis Hime/ Paulo César Pinheiro, intérprete: Francis Hime; *Retirantes* – Tema de abertura - compositores: Jorge Amado/ Dorival Caymmi, intérprete: Dorival Caymmi; *Nanã* compositores: Moacyr Santos/ Mário Telles, intérprete: Orquestra Som Livre; *Banzo* compositor: Hekel Tavares, intérprete: Os Tincoãs; *Mãe Preta* compositores: Caco Velho/ Piratini, intérprete: Coral Som Livre. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/trilha-sonora.htm> Acesso em 17 de fevereiro de 2014.

<sup>326</sup> Ibidem.

<sup>327</sup> Jean-Baptiste Debret. **Uma senhora de algumas posses em sua casa** – 1823; aquarela sobre papel, 16,2 x 23 cm, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.



Figura 65: LP Trilha Sonora Original da Novela Escrava Isaura<sup>328</sup>

A obra original assinada por Debret e datada embaixo à esquerda, é de 1823, uma aquarela sobre papel inserida em litografia na prancha número 6 da obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* – primeiro tomo, 1834.

<sup>328</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.



**Figura 66: J.B.DEBRET**, *Une dame d'une fortune ordinaire dans son intérieur au milieu de ses habitudes journalières* (Uma senhora de algumas posses em sua casa), 1823. Aquarela, 16,2 x 23 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0202. Fotógrafo: Horst Merkel

A aquarela encontra-se em uma moldura de vidro e se comparada à imagem que ilustra a capa do disco, podemos notar alguns sinais de edição, como por exemplo: cortes na imagem, alteração de cores, entre outros.

Se colocarmos, lado a lado, uma fotografia do LP de *Escrava Isaura* e da obra original de Jean-Baptiste Debret com certeza perceberemos as diferenças. De pronto, notamos que a imagem impressa na capa do disco apresenta alguns cortes de edição como, por exemplo, a supressão de detalhes do teto e a assinatura de Debret, acompanhada da cidade e ano em que a obra fora realizada.

Há também uma interferência na obra, o símbolo da emissora de televisão Rede Globo ocupa um pequeno espaço localizado embaixo à direita da tela. Ademais, notamos significativa diferença entre as tonalidades das cores apresentadas na capa do disco e na aquarela do artista: a parede da sala aparece com uma coloração cinzenta, já na aquarela em tons azulados; no canto direito, a mulher negra sentada no chão veste um lenço branco e cinza e uma calça azul, na

aquarela o lenço possui três cores: branco, rosa e vermelho e a tonalidade da calça é de um azul bem intenso.

Além disso, a menina branca que aparece sentada usa um vestido amarelo claro e sobre a cadeira observamos uma manta de cor rosada, entretanto, na aquarela, o vestido é branco e a manta possui cores verde e azul; o bebê que engatinha veste uma roupa de cor clara, o outro ao seu lado brinca com uma laranja que quase não tem cor, no original detectamos detalhes da roupa do bebê como listras brancas e vermelhas, a laranja é representada com um tom de alaranjado bem forte; a senhora sentada sobre sua marquesa usa um vestido estampado e um xale, ambos em tons de azul, na aquarela, o vestido é florido em tons vermelho e branco e o xale azul, também com detalhes vermelho e branco; o mico-leão preso à marquesa não tem uma cor bem definida, mas na pintura original aparece em tons amarelo dourado.

Debret é cuidadoso na representação da mulher negra: o gestual, os adereços (colar nas cores branco e vermelho) e as características do penteado são bem distintos dos da senhora de escravos. A personagem surge do lado esquerdo da pintura, seu vestido é confeccionado com tecido na cor azul ultramarino<sup>329</sup>, porém, na capa do disco o vestido aparece em tons bem escuros (quase preto); o chão possui uma tonalidade bem apagada, diferentemente da aquarela que inclui também a assinatura de Debret.

Cumpramos destacar que no canto superior direito da pintura, um retrato na parede aparece coberto por um tecido, na aquarela quase não notamos a presença deste pano; possivelmente, a imagem que ilustra a capa do disco, pode ter sido baseada na litografia que, grosso modo, é a reprodução da aquarela. Podemos observar nesta, que o retrato também aparece coberto por um tecido.

---

<sup>329</sup> Conforme a tabela visual inclusa na obra: SIDAWAY, Ian. **Mistura de Cores**. Tradução: Sabrina Gabrich de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012.



**Figura 67:** J.B.DEBRET, Litografia inserida na prancha número 6 da obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, primeiro tomo – 1834<sup>330</sup>

Diante de cada prancha litografada, o artista inseria textos explicativos. Em relação à obra *Uma senhora de algumas posses em sua casa*, Debret escreve:

O sistema dos governantes europeus, nas colônias portuguesas, tende constantemente a deixar a população brasileira privada de educação e isolada na escravidão de seus hábitos rotineiros. Isso levou a educação das senhoras ao simples cuidado de sua faina doméstica: assim, desde nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultado da falta de educação, reduziu as senhoras nas reuniões mais ou menos numerosas e, ainda mais, impediu toda espécie de comunicação com os estrangeiros. Então tentei captar essa solidão habitual desenhando uma mãe de família, de pequenas posses, em seu lar onde a encontramos sentada, como de hábitos,

<sup>330</sup> Jean-Baptiste Debret. *Une Dame Brésilienne Dans Son Intérieur*. Litografia de Charles Motte; 15,8x 22 cm. In *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC. É importante ressaltar que esta imagem fotográfica foi retirada da primeira edição de *Viagem Pitoresca* (de 1834), portanto, trata-se de uma litografia sem cores.

sobre sua marquesa [...], lugar que serve de dia como sofá fresco e cômodo em um país quente, para descansar o dia inteiro, sentada sobre as pernas, à maneira asiática. Imediatamente ao seu lado e bem ao seu alcance se encontra o gongá (paneiro) destinado a conter os trabalhos de costura; entreaberto, deixa à mostra, a extremidade do chicote enorme feito inteiramente de couro, instrumento de castigo com o qual os senhores ameaçam seus escravos a toda hora. Do mesmo lado, um pequeno mico-leão, preso por sua corrente a um dos encostos desse móvel, serve de inocente distração à sua dona [...] (DEBRET, 1978, p. 185-186).

Neste fragmento, o artista relata sobre a falta de civilidade no país e critica o sistema de governo da coroa Portuguesa, o qual privava a população da educação, deixando-a isolada na escravidão dos hábitos comuns. Atento aos detalhes de sua obra, Debret descreve cada personagem presente na cena.

A criada de quarto, mulata, trabalha sentada no chão aos pés da madame – a senhora. É reconhecido o luxo e as prerrogativas dessa primeira escrava pelo comprimento de seus cabelos cardados, (...) penteado sem gosto e característico do escravo de uma casa pouco opulenta. A menina no centro à direita, pouco letrada, embora já crescida, conserva a mesma atitude de sua mãe, mas sentada numa cadeira bem menos cômoda, e esforça-se por ler as primeiras letras do alfabeto traçadas sobre um pedaço de papel. À direita, outra escrava, cujos cabelos cortados muito rentes revelam seu nível inferior. Avança do mesmo lado um moleque com um enorme copo de água, bebida frequentemente solicitada durante o dia para acalmar a sede devido ao abuso de alimentos apimentados. Os dois negrinhos, apenas na idade de engatinhar, que gozam no quarto da dona da casa, dos privilégios do mico-leão, experimentam suas forças na esteira da criada (DEBRET, 1978, p. 185-186).

Na composição da aquarela, Jean-Baptiste Debret representa o interior de uma casa, uma das poucas cenas internas registradas pelo artista, pois a maioria de suas aquarelas mostram cenas exteriores, flagrantes comuns nas ruas. Enquanto os homens se ocupavam de seus afazeres fora de suas casas, como: cuidar das terras, as típicas reuniões, entre outras coisas, as mulheres cuidavam de seus afazeres domésticos e só saíam acompanhadas e em dias pré-estabelecidos.

Observamos à senhora sentada em seu sofá, bordando, enquanto as escravas sentadas no chão costumam. O bordado envolve uma questão mais complexa: pode ser considerado como um ponto mais sofisticado, diferente da

costura, uma tarefa comum que exigia pouco conhecimento e que poderia ser realizada por uma escrava.

O chicote sempre a mostra revela nos tempos de escravidão o poder e o domínio dos senhores sobre seus servos. A menina sentada à direita, filha da senhora, segura em suas mãos um papel com as letras iniciais do alfabeto e parece ler para a mãe que provavelmente a alfabetizava. Outra escrava sentada no chão faz algum outro tipo de trabalho com um pano na mão, enquanto o jovem escravo carrega um copo d'água para refrescar a senhora e a menina. Os dois bebês (provavelmente filhos das escravas) engatinham na esteira e distraem-se, um brincando com uma fruta no chão e o outro olhando fixamente para o macaquinho que está amarrado no encosto do móvel, certamente assim que crescerem mais um pouco já irão se ocupar de alguma tarefa pela casa, assim como os demais.

Quase duzentos anos depois, são claramente perceptíveis as alusões às obras de Jean-Baptiste na abertura da telenovela *Escrava Isaura*, no figurino dos seus personagens, e principalmente, na capa do LP com a trilha sonora da mesma. Usadas como mera ilustração e publicadas em tamanho reduzido, as obras do artista aparecem com alteração de cores, não acompanham legendas e não trazem o nome de Jean-Baptiste Debret nos créditos.

Apesar da maior parte de seu legado ser reproduzido pela mídia sem as devidas referências, talvez a recorrente alusão à figura de Debret e sua obra tenha contribuído muito pra que este se tornasse um dos pintores mais conhecidos do século XIX.

A capa do disco com a imagem do artista francês legitima a obra de Bernardo Guimarães; o escritor que descreve a escrava Isaura como uma moça branca, órfã desde o nascimento, pura e principalmente de caráter nobre, porventura tenha se inspirado na menina sentada numa cadeira, localizada ao centro à direita da aquarela de Debret. Assim, como os produtores do LP também possam ter se inspirado nesta mesma obra, já que além de ilustrar a capa do disco, ela também está inclusa na abertura da telenovela.

A menina representada pelo artista parece se enquadrar nestas descrições de Guimarães: uma jovem amparada por sua senhora, que a protege como se fosse

sua filha e a cria como uma jovem da corte; era exatamente assim que se comportava Isaura, sempre com penteados nos cabelos, vestidos bonitos, acompanhados de acessórios, sendo educada como uma dama da sociedade. Além da figuração do cotidiano, da mulher no lar (que estão presentes na imagem) e que caracterizam a personagem Isaura, estas são as possíveis justificativas para o uso da obra debretiana como ilustração do disco com a trilha sonora da telenovela.

O conjunto composto pela obra de Guimarães, pela telenovela de Gilberto Braga e pelo disco, revela a importância da obra de Jean-Baptiste Debret para o estudo de temáticas relacionadas ao século XIX, em especial, ao Brasil oitocentista.

Em 2012, a adaptação de Gilberto Braga é lançada em DVD, *Escrava Isaura* é o quinto Box de DVD<sup>331</sup> da Globo Marcas, composto por cinco discos com mais de 15 horas de duração - versão compactada (restaurada e remasterizada), exibida em comemoração aos 25 anos da TV Globo.

As capas dos discos são ilustradas por um personagem da telenovela no primeiro plano e com a imagem referente à aquarela de Debret *Mercado de escravos na rua do Valongo (1816-1828)*<sup>332</sup> ao fundo. Podemos identificar no disco 1 a personagem principal da trama (escrava Isaura, interpretada pela atriz Lucélia Santos), no disco 2 o personagem Leôncio (interpretado por Rubens de Falco), no disco 3 Tobias (Roberto Pirillo), disco 4 André (Haroldo de Oliveira) e disco 5 Isaura e Álvaro (Lucélia Santos e Edwin Luisi). Em todas as laterais das capas um recorte de outra aquarela de Debret *Negra com tatuagens vendendo cajus (1827)*<sup>333</sup> compõe a ilustração.

---

<sup>331</sup> DVD: Digital Versatile Disc.

<sup>332</sup> Jean-Baptiste Debret. **Mercado de escravos na rua do Valongo** – 1816-1828; aquarela sobre papel, 17,5 x 26,2 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

<sup>333</sup> Jean-Baptiste Debret. **Negra com tatuagens vendendo cajus** – 1827; aquarela sobre papel, 15,7x 21,6 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.



Figura 68: Capas dos DVDs *Escrava Isaura* da Globo Marcas<sup>334</sup>

A capa do box tem como imagem a foto de Lucélia Santos e de fundo a mesma obra *Mercado de escravos na rua do Valongo* (1816-1828) de Jean-Baptiste Debret. A imagem editada mescla a obra do artista e a face da escrava Isaura (Lucélia Santos) sob o efeito de desenho; se comparada à aquarela original, percebemos que além do recorte, a obra também passou por alterações nas cores. Na lateral do box observamos um recorte de uma outra obra de Debret, a escrava representada pelo artista em *Negra com tatuagens vendendo caju* (1827), aparece entre duas imagens (face de Lucélia Santos), com uma coloração esverdeada.

<sup>334</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

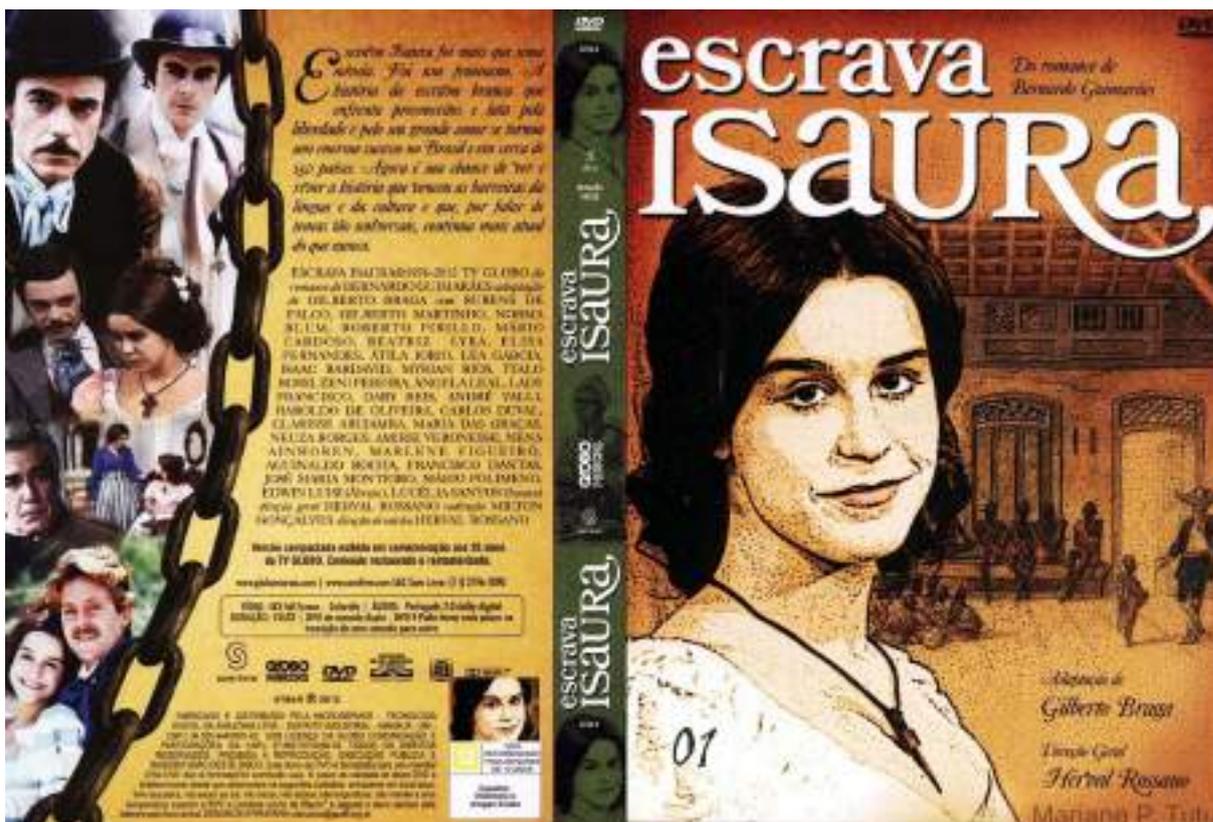


Figura 69: Capa do box DVD *Escrava Isaura* da Globo Marcas<sup>335</sup>

Tanto na capa do box, como nas capas dos DVDs, nenhuma referência à Debret e as suas obras são encontradas.

A segunda versão *A Escrava Isaura*, realizada pela Rede Record de Televisão em 2004, também obteve um grande êxito e teve sua trilha sonora disponível em CD no ano de 2005<sup>336</sup>. Em 2011 a Record Entretenimento (responsável pelo licenciamento de produtos da emissora de televisão), lançou a telenovela em DVD (uma versão reduzida da trama, constituída por 50 capítulos)<sup>337</sup>.

Sem dúvida, as representações das paisagens, das pessoas de distintas etnias, das vestes, dos costumes, dos modos de viver e de situações cotidianas vivenciadas por escravos e seus senhores estão presentes na obra de Jean-Baptiste Debret. No entanto, há de se tomar cuidado com estas obras e com as representações do Brasil oitocentista impressas em livros didáticos e tomadas como

<sup>335</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

<sup>336</sup> O CD contém 12 faixas e possui como capa a atriz Bianca Rinaldi, a qual interpretou a escrava Isaura, fotografada por Luiz Antônio Fernandês. Fotógrafos: Antonio Chahastian e Paulo Figueiredo. Projeto Gráfico encarte: Vision Brasil Comunicação. Masterizado na Master House por Amaury Machado. Logomarca "A Escrava Isaura" gentilmente cedida pela Rede Record.

<sup>337</sup> A capa do DVD *A Escrava Isaura* também é uma fotografia da atriz Bianca Rinaldi.

expressão da verdade e “testemunhos do real”. É importante lembrarmos que estas pinturas do artista francês não constituem reflexos do real e sim, sintetizam a visão de um europeu em relação à cultura e a sociedade distinta da europeia. De igual modo, a exposição e a veiculação de suas obras na mídia como mera ilustração ou “pano de fundo” nas aberturas de telenovelas e capas de discos são prejudiciais por não exibirem os devidos créditos e por deixarem a desejar pela falta de informações pontuais sobre as obras.

Detalhes da capa do CD de Zélia Duncan serão discutidos a seguir.

### 3.4. Releituras de Debret na discografia de Zélia Duncan

No ano de 2004, a cantora e compositora Zélia Duncan utilizou a aquarela de Jean-Baptiste Debret intitulada *Dia d'entrudo – 1823*<sup>338</sup>, para ilustrar a capa e o encarte de seu disco *Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras* (Universal Music/Duncan Discos), 2004.

---

<sup>338</sup> Anderson Trevisan menciona o álbum de Zélia Duncan em uma nota de rodapé em TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011, p. 207 – nota 588.



**Figura 70:** Capa do disco **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>339</sup>

Trata-se do sexto álbum gravado no estúdio de Zélia Duncan e o primeiro lançado por ela com o selo independente, *Duncan Discos*. A cantora celebrou os seus trinta anos de carreira. Nascida em Niterói, Rio de Janeiro em 28 de outubro de 1964 (onde viveu até os seis anos de idade); mudou-se para Brasília, na década de 1970<sup>340</sup>. Na década de 1990, a artista gravou seu primeiro disco, o qual teve duas

<sup>339</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

<sup>340</sup> Zélia Cristina Duncan Gonçalves Moreira começou a cantar profissionalmente em 1981, na Sala Funarte. A repercussão do show de Duncan abriu portas para a artista, a qual se apresentou ao lado de grandes nomes, como Luis Melodia; fora selecionada para representar Brasília no projeto Pixinguinha viajando por sete cidades do Brasil. Aos 22 anos retorna ao Rio de Janeiro, onde cursa por um ano e meio a CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), monta seu primeiro show e no final dos

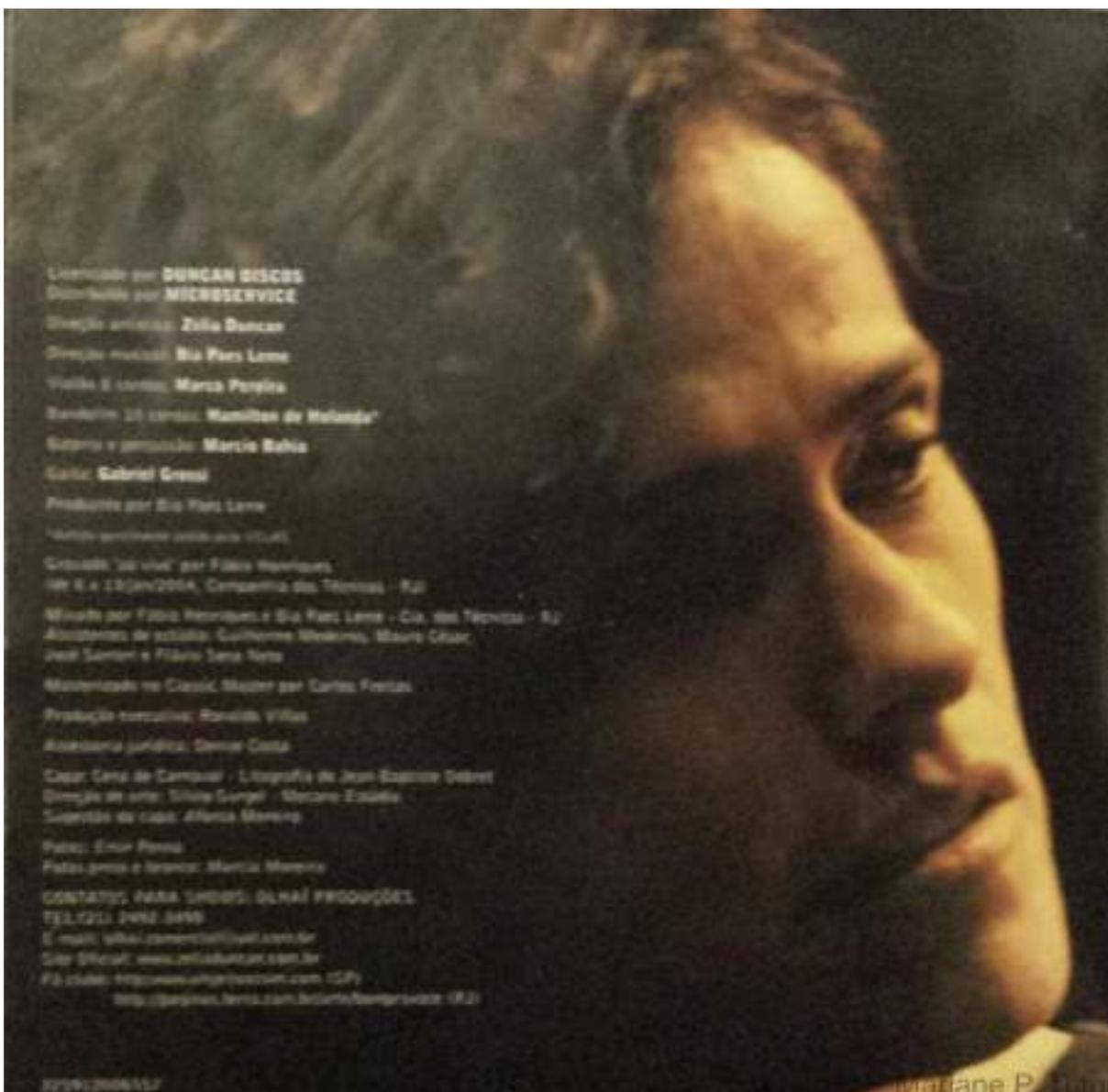
indicações para o prêmio Sharp, como revelação e melhor cantora pop-rock, a partir deste momento Duncan se apresenta e é convidada para passar três meses nos Emirados Árabes cantando, onde acaba ficando cinco meses.

Retornou ao Brasil em 1992 e participou do Songbook de Dorival Caymmi, cantando *Sábado em Copacabana*. A partir deste momento, passou a trabalhar para a gravadora WEA (Warner Music) e gravou o disco “*Zélia Duncan*”, em 1994; fez grande sucesso com a música *Catedral*. Em 1996 lançou o álbum *Intimidade* (Warner Music); em 1998, *Acesso* (Warner Music); em 2001 *Sortimento* (Universal Music); em 2004 *Eu Me Transformo Em Outras* (Universal Music); em 2005 *Pré-Pós-Tudo-Bossa-Band* (Universal Music); em 2009 *Pelo Sabor do Gesto* (Universal Music); em 2012 *Tudo Esclarecido* (Warner Music)<sup>341</sup>.

---

anos 80 conhece a diretora de teatro Ticiania Studart, que trouxe de Nova York novas ideias para um novo show.

<sup>341</sup> Álbuns de estúdio. Disponível em site oficial de Zélia Duncan: <http://www2.uol.com.br/zeliaduncan/index2.html>. Acesso em 20 de agosto de 2013. Além dos álbuns de estúdio, Zélia também gravou álbuns ao vivo: 2002 *Sortimento Vivo* (Universal Music); 2006 *Mutantes ao vivo – Barbican Theatre, Londres* (Sony BMG); 2011 *Pelo Sabor do Gesto– Em Cena e Ensaio*. DVDs: 2001 *Sortimento Vivo*; 2004 *Eu Me Transformo em Outras*; 2007 *Pré-Pós-Tudo-Bossa-Band*; 2011 *Pelo Sabor do Gesto – Em Cena*; 2011 *Ensaio*. Participações: 2008 *Amigo é casa (Ao Vivo Com Simone) – (Biscoito Fino)*. Singles: 1990 *Outra luz*; 1994 *Não vá ainda*; 1994 *Catedral*; 1994 *Tempestade*; 1996 *Enquanto durmo*; 1998 *Toda vez*; 1998 *Depois do perigo*; 2001 *Alma*; 2001 *Me revelar*; 2002 *Sentidos*; 2006 *Vi, não vivi*; 2006 *Carne e osso*; 2009 *Pelo sabor do gesto*; 2009 *Tudo sobre você*; 2011 *Breve canção de sonho*; 2012 *Tua boca*.



**Figura 71:** Contracapa do encarte. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>342</sup>

O álbum *Eu Me Transformo Em Outras* (Universal Music) – 2004 contém dezenove faixas musicais: 1. *Quem canta seus males espanta*; 2. *Nova ilusão*; 3.

<sup>342</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013. Informações da Contracapa: Licenciado por Duncan Discos; distribuído por Microservice; direção artística: Zélia Duncan; direção musical: Bia Paes Leme; Violão 8 cordas: Marco Pereira; Bandolim 10 cordas: Hamilton de Holanda; Bateria e Percussão: Marcio Bahia; Gaita: Gabriel Grossi. Produzido por Bia Paes Leme. Gravado “ao vivo” por Fábio Henriques (de 8 a 13 de janeiro de 2004, Companhia dos Técnicos – RJ). Mixado por Fábio Henriques e Bia Paes Leme – Cia. Dos Técnicos – RJ. Assistentes de estúdio: Guilherme Medeiros, Mauro César, José Sartori e Flávio Sena Neto. Masterizado no Classic Master por Carlos Freitas. Produção executiva: Ronaldo Villas. Assessoria jurídica: Denise Costa. Capa: Cena de Carnaval – Litografia de Jean-Baptiste Debret. Direção de arte: Silvio Gurgel – Mecano Estúdio. Sugestão da capa: Afonso Moreira. Fotos: Emir Penna; Fotos preto e branco: Marcia Moreira.

*Quando esse nego chega*; 4. *Nega manhosa*; 5. *Deusa da minha rua*; 6. *Janelas abertas*; 7. *Doce de coco*; 8. *Boca de siri*; 9. *Tô*; 10. *Disfarça e chora*; 11. *Linda flor*; 12. *Meu rádio e meu mulato*; 13. *Renúncia*; 14. *Dream a little dream of me*; 15. *Sábado em Copacabana*; 16. *Eu não sou daqui*; 17. *Capitu*; 18. *Presente*; 19. *O habitat da felicidade*; e uma faixa bônus: *Jura secreta*.

O repertório se complementa com duas canções: *Capitu*, de Luiz Tatit e Itamar Assunção (já gravada por Ná Ozzetti) e a faixa bônus *Jura Secreta*, de Sueli Costa<sup>343</sup>. Diferentemente de seus discos anteriores (na sua maioria compostos por canções autorais da cantora), *Eu Me Transformo Em Outras*, exalta clássicos que influenciaram a artista ao longo de sua carreira, como por exemplo: Herivelto Martins, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Tom Zé, Cartola, entre outras grandes vozes reconhecidas pelo público e pela crítica.

Gravado entre os dias 8 e 13 de janeiro de 2004<sup>344</sup> na Companhia dos Técnicos, no Rio de Janeiro, Zélia descreve o projeto da seguinte maneira:

No repertório, minha memória recente e remota, o desejo de homenagear vozes e autores que me fizeram tomar a decisão de também dedicar minha vida à música. Minha Elizeth Cardoso, Araci de Almeida, Sílvia Telles, Ná Ozzetti, Herivelto Martins, Nelson Gonçalves, Wilson Batista, Hermínio Bello de Carvalho, Tom Zé, Itamar Assunção, Tom e Vinícius, Haroldo Barbosa, Ella Fitzgerald, Luiz Tatit, Cartola, Lula Queiroga, Jacob Wisnik, Claudionor Cruz, Pedro Caetano... (DUNCAN, 2004).

A cena de carnaval concebida por Jean-Baptiste Debret ilustra a capa e a contracapa do disco de Duncan e ainda, aparece fragmentada no interior do disco e no encarte do álbum. A imagem da capa possui uma coloração diferente se

---

<sup>343</sup> *Jura Secreta* foi incluída na trilha sonora da novela *Da cor do Pecado*, exibida pela Rede Globo em 2004.

<sup>344</sup> Um show que virou disco. Foi gravado “ao vivo”, mas não se trata de um “disco ao vivo” como estamos acostumados a ver. Complicado? Não, simples como água pura, simples como antigamente. Gravamos juntos, todos no mesmo momento, dentro de um estúdio. Daí a enorme importância de já conhecermos tanto essas músicas, a ponto de podermos “brincar” com elas, buscando levar para as gravações aquele espírito das apresentações absolutamente prazerosas que fizemos no Centro Cultural Carioca, no Rio, e depois nos Sescs Santo André e Vila Mariana, em São Paulo, todos com suas lotações esgotadas (DUNCAN, 2004).

comparada à aquarela do artista francês; nesse álbum, as cores aparecem mais vivas em relação às da obra original, *Dia d' entrudo* (Cena de Carnaval) - 1823.



**Figura 72:** Capa do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos) e **J.B.DEBRET**, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823 Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museu Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181 Fotógrafo: Horst Merkel<sup>345</sup>

Além da alteração nas cores, é possível notarmos um pequeno recorte realizado na imagem da capa do disco. O menino segurando uma bisnaga d'água no canto direito da aquarela de Debret fica totalmente de fora na imagem editada; a mulher negra segurando um tabuleiro com limões de cheiro, posicionada logo atrás do menino (no canto direito da tela), também não aparece na capa de Duncan, assim como o horizonte e parte do casario. Mais ao fundo, observamos apenas um senhor caminhando com seu guarda-chuva (na original, ele se protege de outro homem que se encontra na posição de ataque para jogar-lhe um limão de cheiro). O outro recorte realizado no canto esquerdo suprime a assinatura de Jean-Baptiste Debret com a datação e local em que a aquarela fora realizada, bem como parte das mulheres negras (representadas na venda da esquina), as quais encontram-se fragmentadas.

O disco de Duncan centraliza a imagem da mulher negra com o cesto na cabeça, as cores fortes do vermelho no vestido, e o realce das cores amarelo e azul

<sup>345</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013. É válido destacar que para aprimorar a nossa análise, a capa do disco de Duncan foi colocada ao lado da aquarela original de Jean-Baptiste Debret, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret.

de seu xale ganham um destaque maior na capa. Ao lado superior direito (sobre a paisagem da tela) observamos o nome de Duncan e o título de seu álbum.

Com o auxílio da tabela visual de Ian Sidaway (inclusa no primeiro capítulo de suportes e técnicas), utilizando a mídia aquarela e suas variadas tonalidades de cor (obtidas através das misturas), iremos analisar as cores da aquarela de carnaval de Jean-Baptiste Debret de 1823, comparando-as com a capa do disco de Duncan de 2004. Para demonstrar a diferença de tons existentes entre as duas imagens, iremos enumerar os principais pontos da obra aproximando suas cores das tonalidades contidas na paleta de Sidaway.

1- Mulher negra sentada: veste uma saia azul (na capa do disco, este azul é mais intenso); 2- Tabuleiro de limões: na aquarela é vermelho (já na capa do disco, possui tons alaranjados); 3- Limões de cheiro: na aquarela aparecem em tons brancos e amarelo claro (na capa do disco, azuis e amarelos); 4- Lenço no cabelo: observamos na aquarela uma tonalidade de vermelho bem vivo (já no disco uma cor mais puxada para o marrom); 5- Mulher negra na porta: veste uma blusa amarela bem clara (no disco o tom de amarelo é bem realçado); 6- Lenço da mulher: na aquarela observamos um tom vivo de azul (já na capa do disco é bem escuro, aproximando-se do preto); 7- Cestas penduradas na porta: identificamos na aquarela de Debret tons bem claros (já na capa do disco de Duncan, aparecem em um amarelo intenso); 8- Porta da venda: na aquarela possui tons de azul acinzentado (no disco, a porta é amarela); 9- Vassouras: possuem tons claros na aquarela (na capa do disco aparecem em tons de amarelo intenso); 10- Céu: na aquarela é bem “aguado” em tons claros (na capa do disco é azul claro); 11- Homem espiando a rua: na aquarela utiliza uma roupa em tons claros de azul (já na capa do disco aparece acinzentado); 12- Homem com limões de cheiro: veste uma calça clara (no disco possui um tom na cor laranja mais claro); 13- Camisa: na aquarela o homem veste uma camisa de cor rosa clara com bolinhas azuis (no disco aparece em um tom de rosa mais escuro); 14- Mancha no rosto: a mancha no rosto causada pelo polvilho aparece esbranquiçada na aquarela (no disco, em uma cor amarela bem forte); 15- Chapéu: na aquarela o chapéu é representado na cor cinza clara (já no disco a cor é bem mais escura); 16- Pena no chapéu: na aquarela é vermelha e no disco é cinza escuro; 17- Pavimento: na aquarela identificamos um tom bem claro de amarelo (no

disco, um tom mais forte de amarelo); 18- Cachorro: na aquarela possui uma tonalidade clara (no disco um amarelo mais escuro); 19- Cartola do homem negro: na aquarela, possui tons claros de amarelo (no disco aparece em um amarelo mais escuro com detalhes em azul marinho); 20- Camisa: na aquarela a camisa do homem negro aparece em azul com detalhes listrados (no disco, este azul é bem intenso); 21- Cesta: na aquarela a cesta possui um tom de palha (no disco possui uma tonalidade alaranjada); 22- Xale: na aquarela, o xale utilizado pela mulher negra aparece com tonalidades claras de azul e amarelo (já na capa do disco, o azul e o amarelo são bem realçados); 23- Vestido: O vestido da mulher negra na aquarela é vermelho com pequenos detalhes em branco, inclusive observamos que esta mulher utiliza um cinto na cor branca (na imagem da capa do disco, o vestido possui tons alaranjados, quase não notamos seus detalhes) e o cinto também aparece em tons de laranja.



**Figura 73:** Disco e Aquarela (edição e montagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2014) <sup>346</sup>

<sup>346</sup> Imagem referente à Capa do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos) e aquarela de **J.B.DEBRET**, *Dia D'entrudo (sic) (Carnaval)*, 1823 Aquarela, 18x23 cm, Acervo Museológico| Museus Castro Maya/IBRAM/MINC, código MEA 0181 Fotógrafo: Horst Merkel.

Numeração referente às imagens	Cores na aquarela de Carnaval de Debret	Cores da imagem (capa do disco de Duncan)
1)		
2)		
3)		
4)		
5)		
6)		
7)		
8)		
9)		
10)		

11)		
12)		
13)		
14)		
15)		
16)		
17)		
18)		
19)		
20)		
21)		
22)	 	 



Figura 74: Tabela com indicações de cores<sup>347</sup>

No interior do encarte as imagens referentes à aquarela debretiana são utilizadas como “pano de fundo” e acompanham as letras de Zélia Duncan.



Figura 75: Encarte do disco. Zélia Duncan – *Eu Me Transformo Em Outras*, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>348</sup>

Nesta imagem, podemos identificar o recorte realizado na aquarela de Debret, a imagem editada segue com efeitos foscos ilustrando o lado direito do encarte. Trata-se de um recorte localizado ao lado direito superior da aquarela debretiana, onde identificamos apenas o topo dos casarios do século XIX e a torre de uma igreja. É curioso destacar que a palmeira, visível entre as torres e os telhados, não aparece na aquarela original do artista francês e sim, somente em sua litografia (detalhe que confirma que a imagem utilizada na capa do disco de Duncan é uma litografia de Debret).

<sup>347</sup> Indicações de cores referentes às imagens da aquarela *Cena de Carnaval (Dia d'Entrudo)* – 1823, de Jean-Baptiste Debret e capa do Disco de Zélia Duncan *Eu Me Transformo Em Outras* – 2004. Cores: Detalhe da tabela visual de Ian Sidaway – *Mistura de Cores – Aquarela* - 2012 p. 62-77. Imagem editada: Mariane Pimentel Tutui, 2014.

<sup>348</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.



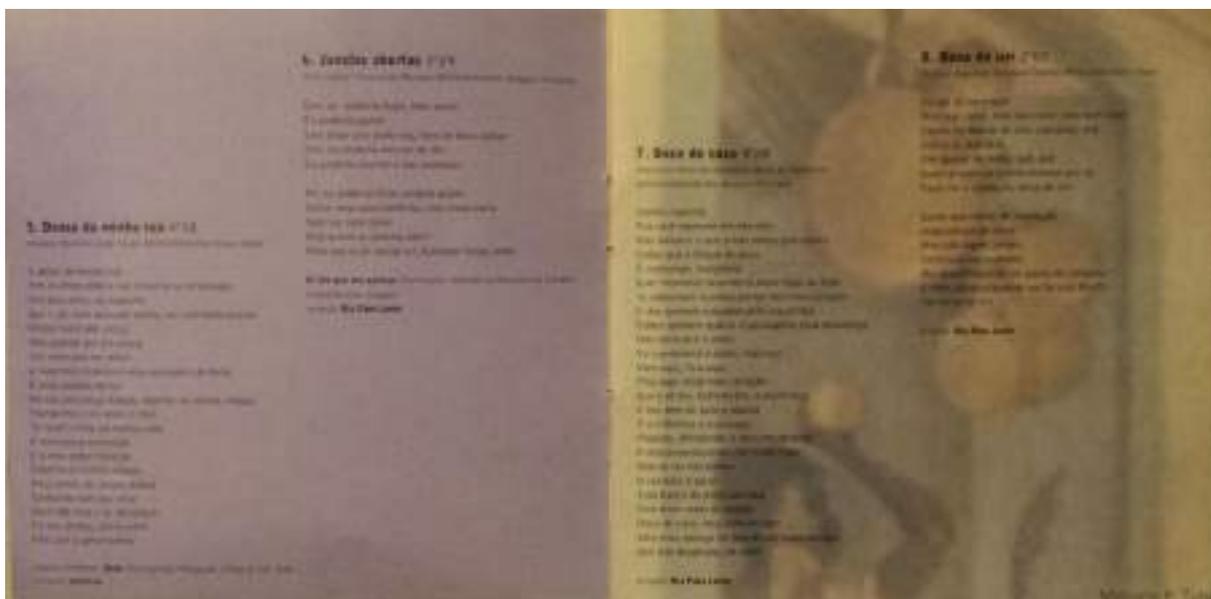
**Figura 76: J.B.DEBRET**, Litografia inserida na prancha número 33 da obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, segundo tomo – 1835<sup>349</sup>

Como podemos perceber nesta litografia, a palmeira fica em evidência entre o telhado do casario e a torre da igreja.

Na próxima ilustração que segue no encarte, o recorte da imagem é realizado no lado superior esquerdo da aquarela de Debret, onde se destaca o rosto da mulher negra (localizada na porta da venda de esquina), com um dos braços levantados e pronta para arremessar seu limão de cheiro. Neste fragmento, ficam evidentes os cestos e os balaios pendurados no alto da porta. Mais uma vez

<sup>349</sup> Jean-Baptiste Debret. *Scene de carnaval*. Litografia de Thierry Frères, Succrs. de Engelmann & Cie; 18,1 x 22,4 cm. In *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC. É importante ressaltar que esta imagem fotográfica foi retirada da segunda edição de *Viagem Pitoresca* (de 1835), portanto, trata-se de uma litografia sem cores.

identificamos uma imagem com alteração de cor e também sob o efeito fosco, se comparada à imagem original.



**Figura 77:** Encarte do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>350</sup>

No recorte seguinte, o qual acompanha as letras das músicas *Linda flor (Yayá) (Ai, yoyô)* e *Meu rádio e meu mulato*, identificamos que o fragmento fora retirado do canto esquerdo da aquarela de Jean-Baptiste Debret. A mulher negra sentada na porta da venda de esquina carrega em seu colo um tabuleiro repleto de limões de cheiro, o homem negro ao seu lado (já com o rosto lambuzado de polvilho), enche as mãos com os atrativos de carnaval. As cores do recorte aparecem sobre efeito fosco de edição, só é possível identificar uma terceira pessoa nesta cena se consultarmos a obra original de Debret. Entre a figura da mulher negra sentada e o homem negro em pé, temos um terceiro homem negro posicionado entre estes dois personagens (localizado na beirada da porta da venda), o qual observa o entrudo acontecendo nas ruas. Também fica de fora deste fragmento a mulher negra com o braço levantado, a qual segura um limão de cheiro.

É importante destacar que na obra original logo abaixo da mulher negra sentada, temos a assinatura de Jean-Baptiste Debret, a data da realização da

<sup>350</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

pintura e o local onde fora realizada e neste fragmento, mais uma vez, estas informações são omitidas.

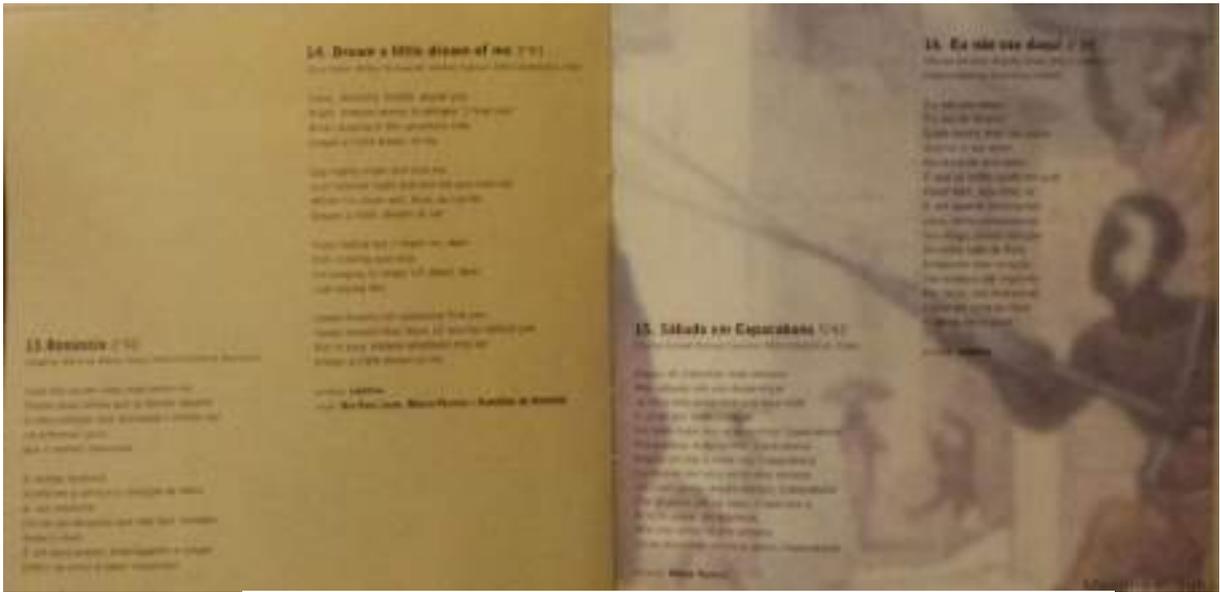


**Figura 78:** Encarte do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>351</sup>

No penúltimo recorte detectado no encarte do disco de Zélia Duncan, identificamos (com base na aquarela original de Debret) o homem negro posicionado ao lado direito da obra, segurando uma bisnaga d'água e logo atrás deste, uma mulher negra equilibra um tabuleiro com limões de cheiro em cima da cabeça. Este fragmento que compõe a cena da aquarela, fora a parte que ficara de fora na capa do disco. Na capa só é possível identificar o jato d'água que sai da bisnaga, pois o homem negro que o segura e a mulher negra não aparecem.

Voltando a imagem deste encarte, é possível observar que a imagem fora aumentada (com efeito de zoom) e suas cores alteradas novamente. Quase não se vê o senhor ao fundo se protegendo com seu guarda-chuva, o homem (o qual segura um limão em suas mãos) e outra mulher negra (a qual leva sobre sua cabeça mais um tabuleiro de limões), aparecem com efeitos de distorção. Este fragmento da obra de Debret que não fora incluso na capa do disco, ganha um certo destaque no encarte.

<sup>351</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.



**Figura 79:** Encarte do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>352</sup>

Na última imagem, identificamos no recorte uma parte da porta da venda onde aparecem o telhado e as vassouras penduradas ao alto. No primeiro plano, o cesto que a mulher negra segura em cima de sua cabeça recebe um destaque, no qual podemos identificar os objetos contidos nele: a garrafa, o pato e o abacaxi – uma fruta tropical.

É importante frisar que estas observações podem ser feitas somente tomando como base a aquarela original de Jean-Baptiste Debret *Dia d'entrudo (Cena de Carnaval) – 1823*. Sem a consulta da obra original do artista, torna-se impossível detectar os sentidos representados nos referidos recortes, pois o efeito de zoom (o qual amplia a imagem) amplifica ainda mais o efeito fosco no encarte.

Se prestarmos atenção na capa do disco e depois observamos o encarte, ficam perceptíveis as imagens suprimidas, os resultados das edições e seus efeitos visuais. Já quando observamos a quarta imagem do encarte (a do menino negro com a bisnaga d'água) não, pois esta fica de fora na capa.

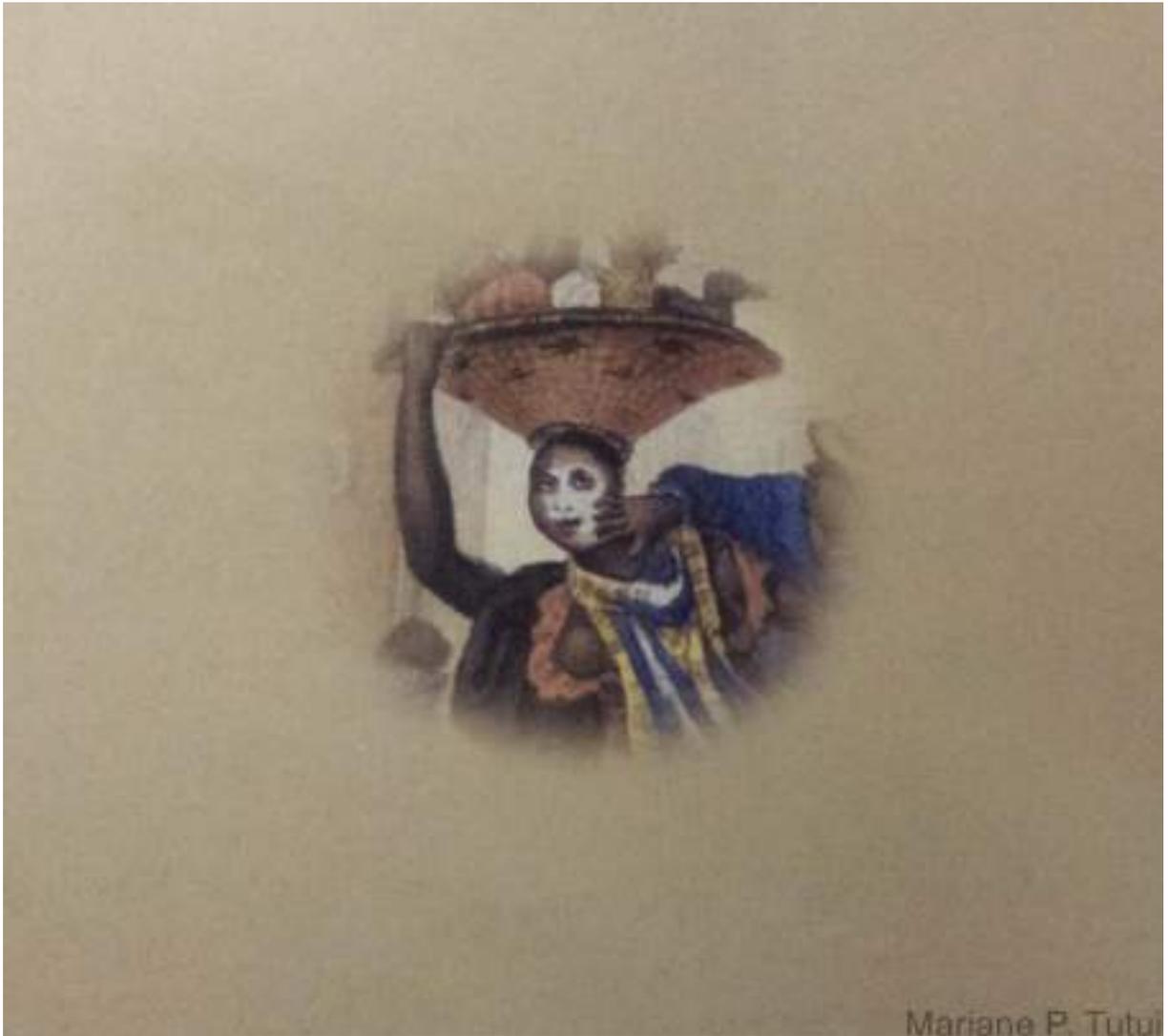
<sup>352</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.



**Figura 80:** Encarte do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>353</sup>

Dentro do disco de Duncan, ainda encontramos a seguinte imagem (localizada embaixo do suporte, o qual se encaixa o disco), trata-se de mais um fragmento da aquarela do Dia d' entrudo, do artista francês Debret. O recorte centra-se no rosto da mulher negra (carregando o cesto sobre a cabeça) e na mão do homem negro, o qual a lambuzava com polvilho, deixando seu rosto todo branco.

<sup>353</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.



**Figura 81:** Encarte do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>354</sup>

Quando o CD está armazenado dentro de sua caixa plástica, no encaixe central, reaparece o rosto branco da mulher negra, como podemos notar na imagem abaixo:

---

<sup>354</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.



**Figura 82:** Disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>355</sup>

Na contracapa do disco, repete-se a terceira imagem utilizada no encarte, porém desta vez, efetuam um recorte maior. Em tons amarelados, aparecem em destaque o rosto da mulher negra sentada, a outra mulher negra localizada atrás

<sup>355</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

desta (com apenas uma parte dos braços erguidos), o homem negro que observa a rua no canto da porta da venda e outros dois homens, os quais compram limões de cheiro. Sobre esta imagem são inseridas as faixas musicais que compõem o álbum de Duncan e as referências sobre a fabricação e a gravadora do disco.



**Figura 83:** Contracapa do disco. **Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras**, 2004, (Universal Music/Duncan Discos)<sup>356</sup>

O nome de Jean-Baptiste Debret não aparece na capa do disco, a autoria referente à obra do artista utilizada aparece somente na contra capa do encarte. As informações contidas neste livreto se restringem ao título da obra já traduzida para o português, ou seja, *Cena de Carnaval*, o nome do artista: *Jean-Baptiste Debret* e a técnica por ele utilizada: a litografia.

<sup>356</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

Faltam informações sobre o ano em que a pintura fora produzida, quais as medidas da obra, a sua procedência e o local onde se encontra na atualidade, de onde os produtores artísticos do disco retiraram esta obra para utilizá-la como capa do CD, entre outros dados importantes, que devem ser destacados quando se trabalha com imagens.

Segundo dados contidos na contracapa do encarte do disco de Duncan, a sugestão de capa deste álbum fora dada por Afonso Moreira, cujos comentários reproduzimos a seguir:

Zelíssima: A ilustração da capa vai muito além da ideia de exaltação da música negra, que, no caso brasileiro, é tão negra quanto a música branca é branca, ou seja, híbrida por definição, mas esvaziando até a conotação de hibridez. Acho o máximo aquela mulher com a cara pintada de branco – e que são os brancos brasileiros se não negros com a cara pintada de branco? -, acho que a sua arte vai em linha com aquilo tudo, e mais, muito mais, que aquela mulher não cantou quando celebrou o carnaval que inspirou o Debret, nem poderia ter cantado àquela época. E você não cantaria agora, se ela não tivesse pintado a cara de branco e cantado algo primeiro, longe da África, perto do carnaval, subscrevendo a uma geopolítica de poder e prazer peculiarmente brasileira, tão complexa e tão fascinante. O lance é que culturalmente, no Brasil, nós, na prática, destituímos a expressão hibridez de significado, e a substituímos por ambiguidade. Hibridez cultural sugere, mesmo quando rejeita, a existência de uma cultura pura, unívoca e auto-referencial, que nunca existiu, nem nos países da velha Europa Ocidental, onde estão os supostos berços do tal ocidente... Culturalmente híbridos não, ambíguos, por favor; com muita honra e não menos prazer. Me conta. Um beijo muito saudoso, Afonso Moreira (MOREIRA, 2004).

A partir das observações de Afonso Moreira, podemos constatar que a proposta de utilizar a imagem de Debret vai além de uma mera ilustração da capa do disco, *Eu Me Transformo Em Outras – 2004*, de Zélia Duncan, pois além de adensar a qualidade da música negra, há referências aos vários papéis sociais desenhados pela mulher negra impressos na aquarela, os quais inspiraram a concepção do próprio título tão sugestivo *Eu Me Transformo Em Outras – 2004*, de Duncan.

A figura feminina muitas vezes aparece associada à dependência da figura masculina, a fragilidade e até mesmo de acordo com algumas culturas, associadas ao pecado. Devido ao longo do período de discriminação e opressão, Moreira enfatiza que a mulher negra que celebrava o Carnaval não teria cantado, pois

naquela época não era visto com bons olhos o fato de uma mulher sair na rua sozinha e muito menos sair cantando. De acordo com Moreira, se esta mesma mulher negra não tivesse tomado a iniciativa de sair às ruas cantando, talvez, ainda hoje, em pleno século XXI, a mulher ainda se mantivesse submissa a uma sociedade patriarcal. Isto explica a fala “e você não cantaria agora, se ela” (as negras, as mulheres) “não tivesse pintado a cara de branco e cantando algo primeiro, longe da África [...]”.

A escrava rompe com o cerco do preconceito, entra na festa e dela participa sem deixar de carregar o cesto de frutas e aves que vende cotidianamente, ao contrário das mulheres livres, que apenas observavam o carnaval das janelas, sacadas e só saíam às ruas acompanhadas portando seus guarda-chuvas como escudos de proteção dos limões de cheiro e jatos d’água.

Moreira insiste na inexistência de uma “cultura pura”, unívoca que não está nem na Europa e em lugar algum e marca a diferença do termo “ambíguo”, quando trata o Brasil como um país “culturalmente híbrido”. Para refletirmos sobre isto, recorreremos ao historiador inglês Peter Burke<sup>357</sup>, na medida em que ele nos apresenta o debate sobre a globalização da cultura a partir de uma perspectiva histórica.

Do ponto de vista de Burke, a globalização cultural envolve hibridização, o que para ele, já pressupõe uma prática coletiva e adverte sobre as dificuldades enfrentadas por aqueles que tentam fugir da “hibridização”, uma vez que se trata de tendência global para a “mistura” como, por exemplo, o consumo de “curry com batatas-fritas”; a concepção de um “judaísmo zen” ou a gravação dos filmes de “Bollywood”- elementos e práxis envolvida em diversos tipos de hibridização. Curiosamente, o historiador menciona outros exemplos de hibridização que envolve o viver de alguns teóricos que tratam do tema como Homi Bhabha que foi um professor da Inglaterra e que hoje está nos Estados Unidos; Stuart Hall, que nasceu na Jamaica e hoje vive na Inglaterra; Ien Ang nasceu na Indonésia, fora educada na Europa e hoje vive na Austrália; Nestor Canclini nasceu na Argentina e vive no

---

<sup>357</sup> BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução Leila Souza Mendes, Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos, Coleção Aldus 18, São Leopoldo, RS, 2008.

México e Edward Said, palestino que cresceu no Egito e hoje atua como professor nos Estados Unidos. A presença da hibridização na cultura de massas é notável no jazz, na salsa, reggae, entre outros gêneros musicais; nas religiões, filosofias, línguas, culinárias, arquitetura, literatura, etc<sup>358</sup>.

Segundo Burke, cabe-nos observar tudo por meio de uma perspectiva mais ampla, adverte para o fato de que os processos de hibridização se manifestam nas esferas sociais, econômicas, políticas, mas, chama a atenção para essa abrangência salientando que ela se aplica também às tendências culturais, cujo universo possui amplos sentidos e implicam “atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações”<sup>359</sup>.

Conforme o autor, o processo de hibridização envolve respectivamente novos artefatos, práticas e relações entre povos, podendo incluir a perda das raízes locais e tradições regionais e, neste caso, a globalização cultural é também a era das reações étnicas ou nacionalistas.

Tomando como base a obra de Peter Burke, ao voltarmos à fala de Afonso Moreira, identificamos um exemplo de hibridismo<sup>360</sup> quando este se refere à mulher negra (a qual já havia cantado na África, mas agora pusera-se a cantar no Brasil). De acordo o historiador “a hibridização é ainda mais óbvia em outra das principais instituições culturais brasileiras: o carnaval”<sup>361</sup>.

E mais:

Como outras instituições europeias, o carnaval foi transportado para o Novo Mundo, especialmente para aquela parte que foi colonizada pelos católicos do Mediterrâneo. O uso de fantasias e máscaras era um costume tradicional europeu, e mesmo algumas das fantasias favoritas seguiram modelos europeus, dos hussardos e arlequins do Rio aos pierrôs e polichinelos de Trinidad. O desfile das Escolas de Samba do Rio de hoje segue a tradição dos cortejos e carros alegóricos da Florença e da Nuremberg do século XV [...] (BURKE, 2008, p. 34-35).

---

<sup>358</sup> BURKE, op.cit, p. 15.

<sup>359</sup> Idem, p. 17.

<sup>360</sup> O termo “hibridismo” foi originalmente cunhado por botânicos para se referir a uma variedade de planta adaptada a um determinado ambiente pela seleção natural. Carl von Sydow tomou-o emprestado para analisar modificações em contos folclóricos, que ele via como adaptados a seus ambientes culturais (BURKE, 2008, p. 53-54).

<sup>361</sup> BURKE, op. cit, p. 34.

Segundo o historiador, o Carnaval foi se transformando nos trópicos:

Era um ritual para provocar a possessão dos dançarinos por espíritos ou deuses, como no caso dos iorubas de Daomé e da Nigéria. Nestes rituais religiosos, as mulheres tradicionalmente representavam um papel importante. São provavelmente estas tradições africanas que explicam o papel ativo das mulheres no carnaval das Américas, que saem dançando pelas ruas em vez de ficarem observando das sacadas. No Brasil, a participação das mulheres no entrudo já era notada no início do século XIX por visitantes estrangeiros como os ingleses Henry Koster e John Mawe (BURKE, 2008, p. 35).

Ao contrário do que afirma Afonso Moreira seria um equívoco tratar a cultura como algo “puro” ou “unívoco”. Edward Said, lembra que nenhuma forma de manifestação cultural é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas”. Ao referir-se aos termos “hibridismo”, “hibridismo cultural”, Burke sugere que “um modo esclarecedor de analisar estas tendências é trabalhar com o conceito de *crioulização*” [...] <sup>362</sup>.

Sobre a expressão “crioulização”, o historiador oferece como exemplo o Brasil, onde “diferentes culturas africanas se fundiram e se mesclaram com tradições nativas e portuguesas e produziram uma nova ordem” <sup>363</sup>.

Voltando a produção de Zélia Duncan, consideramos válido lembrar que também no ano de 2004, a cantora lança o DVD (Digital Versatile Disc) do álbum *Eu Me Transformo Em Outras*; com a introdução de Hermínio Bello de Carvalho e vinte faixas musicais. A capa do DVD *Eu Me Transformo Em Outras (Universal Music) – 2004*, traz uma outra litografia de Jean-Baptiste Debret: *Esclaves nègres de différents nations - 1835 (Escravas Negras de diferentes Nações)* <sup>364</sup>, uma gravura inserida na prancha de número 22, do segundo tomo de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Nesta prancha, Debret reúne (como descreve em suas próprias palavras), “uma coleção de negras de raças e condições variadas”. Enumerando-as

---

<sup>362</sup> BURKE, op.cit, p. 113.

<sup>363</sup> Idem, p. 62.

<sup>364</sup> Jean-Baptiste Debret. ***Escravas negras de diferentes nações***. Litografia de Thierry Frères, Succrs. De Engelmann & Cie; 20,7 x 31,6 cm, gravura inserida na prancha 22 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1835.

do número 1 ao número 16, identifica as raças, os trajes e os penteados de cada uma.



**Figura 84: J.B.DEBRET, *Esclavas negras de diferentes nações*. Litografia de Thierry Frères, Succrs. De Engelmann & Cie; 20,7 x 31,6 cm, gravura inserida na prancha 22 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1835<sup>365</sup>**

A capa do DVD de Zélia Duncan menciona somente o título em português desta obra, o nome do artista Jean-Baptiste Debret e a técnica de litografia. É válido ressaltar que esta litografia foi realizada por Thierry Frères e inserida no segundo volume de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839); pode ser encontrada em uma gravura preta e branca, como também colorida (litografia em cores).

A imagem de Debret utilizada para ilustrar o encarte do DVD de Duncan trata-se de uma litografia colorida.

<sup>365</sup> Item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC.



**Figura 85: J.B.DEBRET, *Escravas negras de diferentes nações*. Litografia de Thierry Frères, Succrs. De Engelmann & Cie; 20,7 x 31,6 cm, gravura inserida na prancha 22 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1835<sup>366</sup>**

<sup>366</sup> Fonte: Acervo da Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393053/icon393053\\_092.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393053/icon393053_092.htm). Acesso: 10 de setembro de 2013.

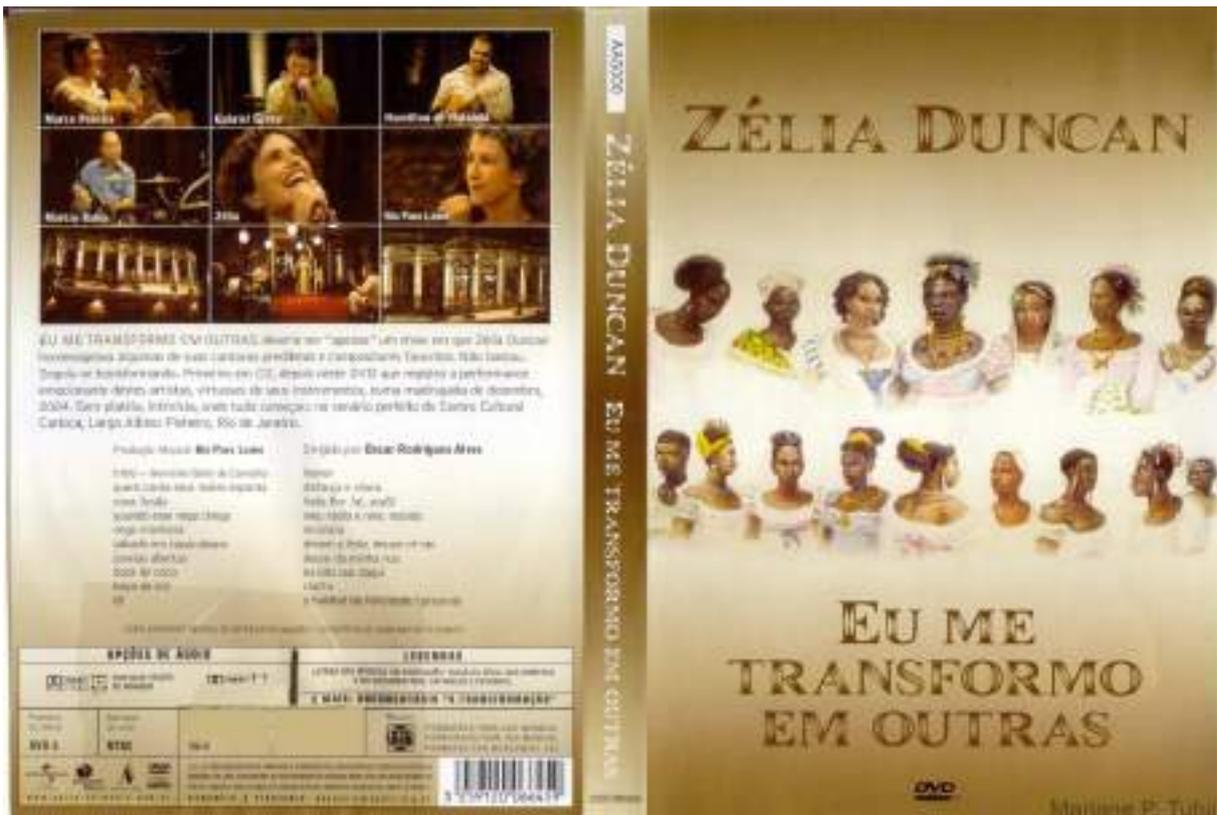


Figura 86: Capa do DVD: Zélia Duncan – Eu Me Transformo Em Outras, 2004, (Universal Music)<sup>367</sup>

Este grande conjunto composto pela produção de Zélia Duncan (CD e DVD), também revela a importância da obra de Jean-Baptiste Debret como fonte documental para o estudo do período do século XIX e como referência de Brasil oitocentista.

Em relação ao conteúdo trabalhado neste capítulo, é válido salientarmos que além do LP, DVD e da abertura da telenovela da Rede Globo *Escrava Isaura*; da abertura da telenovela *A Escrava Isaura* da Rede Record; do CD e DVD *Eu Me Transformo Em Outras* de Zélia Duncan, detectamos menções a Jean-Baptiste Debret em outros meios midiáticos como, por exemplo: no filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati e lançado no ano de 1995 (onde o ator Ney Latorraca faz uma participação especial interpretando o artista francês Debret).

<sup>367</sup> Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013.

Referências às obras de Debret podem ser identificadas também em algumas cenas do filme *Xica da Silva*, dirigido por Carlos Diegues e lançado no ano de 1976<sup>368</sup> e em *Quanto Vale Ou É Por Quilo?* - dirigido por Sérgio Bianchi em 2005<sup>369</sup>. Até no seriado *Toma Lá, Dá Cá*, exibido pela Rede Globo de Televisão, aparecem menções ao artista no episódio de número 33, da segunda temporada, denominado *Império sem Sentidos*, que foi ao ar em 09 de setembro de 2008<sup>370</sup>. Com direção de Mauro Mendonça Filho, roteiro de Miguel Falabella e Maria Carmen Barbosa; na trama, os personagens se deslocam no tempo e por meio de uma regressão ressurgem no século XIX.

Parecem-nos muito positivas as menções e mostras de aquarelas, litografias ou telas de Debret em diversas formas de linguagem artística, contudo, para que tais obras de arte não sejam banalizadas e o pintor não seja esquecido faz-se necessário que as obras sejam devidamente apresentadas ao público. Nesse caso, nos deparamos com alguns problemas: estranho seria que, em meio ao diálogo entre os atores, fossem introduzidas informações como as dimensões da obra, sua datação, etc. Ainda assim, seria possível mencioná-las de forma sutil ou nos créditos do programa de TV ou do filme. Desse modo, a autenticidade e a memória do pintor seriam salvaguardadas.

O público tem direito a ter acesso as tais informações, mais do que isso, é de direito do artista, ter a sua obra preservada da maneira em que fora criada. Por essa via, denotamos maior respeito em relação ao artista e ao espectador, porque este último teria condições de saber sobre as interferências sofridas pela obra original. Além disso, produtores e empresas alcançariam maior credibilidade.

---

<sup>368</sup> Ver: TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011, p. 68.

<sup>369</sup> Ver: PELEGRINI, Sandra C.A.; GREGIO, Gustavo Batista; TUTUI, Mariane Pimentel, **Quanto Vale Ou É Por Quilo: Memórias e Histórias construídas em duas épocas**. Disponível em Anais do II Congresso Internacional de Museologia “Patrimônios e Acervos”: <http://www.mbp.uem.br/cim/pages/arquivos/anais/TS5/TS5-05.pdf>. Acesso: 28 de janeiro de 2014.

<sup>370</sup> Fonte: Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/toma-la-da-ca/2-temporada-2008.htm> Acesso: 28 de janeiro de 2014.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, no intuito de tratar de uma maneira completa um assunto tão novo, acrescentei diante de cada prancha litografada uma folha de texto explicativo, a fim de que pena e pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua

(Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, Jean-Baptiste Debret).

Por meio das aquarelas e de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Jean-Baptiste Debret tentou mostrar aos seus leitores, em especial aos europeus, um panorama que ultrapassasse a simples visão de um Brasil exótico e atrativo apenas do ponto de vista da história natural. Mais do que isso, o artista tentou criar uma obra histórica com seus textos descritivos, os quais acompanhavam as pranchas litografadas dos três volumes de sua obra – atitude que não era comum entre os artistas viajantes que vieram para retratar o Brasil, ao longo dos séculos XVI a XIX.

Ao conhecer a obra de Debret, o literato Afonso Henriques Lima Barreto (1881-1922) declara no ano de 1905 em sua obra *Diário Íntimo*<sup>371</sup>: “É curioso comparar a maneira com que Debret pinta os negros e os brancos. O ponto de verdade dos dois...”.

Os negros das festas representados por Debret são os mesmos negros de rua, os quais exercem uma diversidade de ocupações no decorrer do dia. Eles “se transformam em outros”, futuros cidadãos de uma nova nação. Na aquarela *Cena de Carnaval – Dia d’Entrudo* (1823), a escrava se abstrai do trabalho e sai do jugo da escravidão por alguns momentos, entrando na festa mesmo sem deixar de carregar o cesto.

Como a personagem principal da aquarela e como parte da ilustração da capa do disco de Zélia Duncan *Eu Me Transformo Em Outras* (2004), essa mulher negra constitui um exemplo de “ponto de verdade” entre o escravo e o seu senhor.

Em *Passeio de domingo à tarde* (1823), os escravos não se deixam brutalizar totalmente, eles reagem à subordinação e dão voz ao seu lado artístico: saem às

---

<sup>371</sup> BARRETO, Lima Afonso Henriques. *Diário Íntimo*. Rio de Janeiro: Ed. Mérito, 1953, p. 59.

ruas entre palmas, passos e marimbas; mesmo que depois de terminada a canção, cada um volte ao trabalho interrompido.

Cumpre-nos salientar que as representações da festa em Debret expressas, por exemplo, em o *Dia D'Entrudo* e em *Passeio de Domingo à tarde* apresentam-se como formas de resistência contra a ordem escravocrata. Sob a ótica da historiadora Martha Abreu, “as festas tornaram-se o efetivo exercício de um direito e a bandeira de luta de muitos outros”<sup>372</sup>.

Celebrações herdadas do cativo sobrevivem à Abolição, atravessam o século e ainda hoje fortalecem a identidade afrodescendente [...] As festas negras criaram possibilidades para o exercício de outras dimensões da cidadania, para muito além do voto ou da representação política instituída pelas Constituições republicanas (ABREU, 2013, p.01).

Jean-Baptiste Debret transporta suas pinturas em aquarela e “as figurinhas”, para as pranchas litografadas de *Viagem Pitoresca*. Tanto estas aquarelas, como “as figurinhas” (denominadas por Julio Bandeira<sup>373</sup> e inclusas no *Carnet da Biblioteca Nacional da França*), são partes das cenas que irão compor as litografias de *Viagem Pitoresca*. Nas figuras isoladas, de acordo com Bandeira, “está presente todo um vigor libertário que Debret não ousou levar para as composições. É o caso do ambulante que segura um vaso de flores [...] as figurinhas são, entretanto, muito mais sinceras que a prancha [...]”<sup>374</sup>. O que reforça mais uma vez o fato de que *Viagem Pitoresca* era um projeto destinado para vendas e que o artista não poderia ser tão sincero nas pranchas que o compunham. Em relação à *Viagem Pitoresca*, segundo Leenhardt, cabe-nos observar:

É também provável que graças às boas e antigas relações que David havia estabelecido com o impressor Firmin Didot, Debret tenha conseguido realizar inteiramente o seu ambicioso projeto brasileiro (LEENHARDT, 2013, p. 513).

---

<sup>372</sup> ABREU, Martha. A festa é dos negros. In **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n° 99, dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/a-festa-e-dos-negros>. Acesso em 28 de janeiro de 2014.

<sup>373</sup> BANDEIRA, Julio. Elementos de estilo. Fragmentos do Brasil no caderno de *Viagem* de Jean-Baptiste Debret. In. DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

<sup>374</sup> BANDEIRA, op.cit, p. 19.

É válido ressaltar também que mesmo assim, o segundo e o terceiro volume da obra de Debret foram rejeitados no parecer da Comissão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o qual considerou a obra do artista de pouco interesse para o Brasil por apresentar ao público uma aspereza irrecusável, devido à representação dos escravos de origem africana.

Quase duzentos anos após a chegada da colônia, liderada por Lebreton, as obras debretianas continuam sendo um documento contemporâneo para a pesquisa histórica. Os olhos de Debret se focavam na descoberta do dia-a-dia, entre fauna, flora, tipos, usos, costumes e paisagens, registrados com o zelo etnográfico, é muito importante frisar que estas são representações construídas por um artista inserido no mundo e que não devem ser tomadas como expressão de verdade e “testemunhos do real”. De igual modo, a exposição e a veiculação de suas pinturas em livros didáticos e na mídia.

Todos esses elementos apontam para uma valorização de Jean-Baptiste Debret para a cultura do país, embora valha a pena ressaltar que é a importância que o artista tem sob os olhos de cantoras, autores de novela, escolas de samba, entre outros, que nos dão a indicação de que devemos desconfiar dessas imagens.

Cumpramos mais uma vez destacar a importância da inserção de referências acompanhando as iconografias: nome do artista, título da obra, ano e local, procedência, onde a obra está localizada, técnica, dimensões e se esta passou por alguma edição e/ou alteração em sua reprodução. Desta maneira, o legado do artista, a autenticidade de suas obras e sua memória serão salvaguardados.

Esperamos que os resultados da pesquisa ora apresentada possam contribuir nesta direção e, quem sabe, instigar a realização de novos trabalhos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. A festa é dos negros. In **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, nº 99, dezembro de 2013.

\_\_\_\_\_. As Memórias do Divino. In. **Revista do Patrimônio (Arte e Cultura Popular)**, Rio de Janeiro, nº 28, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia/** Martha Abreu e Rachel Soihet, organização. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Império do Divino – Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)**. Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977, p. 287-295.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas. In: Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida, tradução Juba Elisabeth Levy. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 5- 44.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.

ARAÚJO, Ana Cristina. Retrato de um jovem genial. In **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, setembro de 2007.

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ASSIS, Machado de. **Um dia de Entrudo**. Publicado originalmente em Jornal das Famílias, de 6/1874 a 8/1874. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn049.pdf>. Acesso em 19 de setembro de 2013.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

BANDEIRA, Julio. Brincadeiras no Carnaval do Rio de Janeiro de Augustus Earle. **Revista Nossa História**. Rio de Janeiro. Ano 2, nº 16, fevereiro de 2005.

\_\_\_\_\_. Elementos de estilo. Fragmentos do Brasil no caderno de Viagem de Jean-Baptiste Debret. In. DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

BANDEIRA, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto, **A missão Francesa**, Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BAHKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo- Brasília: Edunb- Hucitec, 1996.

BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. **Entre a Corte e a Cidade: o Rio de Janeiro no tempo do Rei (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio, 2009.

BARRETO, Lima Afonso Henriques. **Diário Íntimo**. Rio de Janeiro: Ed. Mérito, 1953.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In. Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BERTONHA, Ivone. **A Arte de Nicolas-Antoine Taunay: Um diálogo com o Iluminismo.** Anais do IV Congresso Internacional de História da UEM, Maringá-Paraná, 2009.

BLADÉ, Rafael. La Estética de la Revolución – El Regalo del “Ciudadano” David. **Revista Historia Y Vida**, Barcelona, nº480, páginas 99-102, março de 2008.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Imagens da Nação Brasileira. Juiz de Fora - MG: **Locus Revista de História**. 2001. p.09-26.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Tradução de Fernando Tomaz, Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2009.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

\_\_\_\_\_. **Hibridismo Cultural.** Tradução Leila Souza Mendes, Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos, Coleção Aldus 18, São Leopoldo, RS, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Carnaval de Veneza.** In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

\_\_\_\_\_. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da História.** São Paulo: Campus Elsevier, 2011.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. Playboy entrevista Gilberto Braga. **Uma conversa franca sobre sexo, censura, dinheiro, sucesso, os bastidores da TV e o fantástico mundo da novela das oito, com o autor de Água Viva.** Disponível em <[http://members.tripod.com/dancin\\_days/entrevistas/playboy.htm](http://members.tripod.com/dancin_days/entrevistas/playboy.htm)>. Acesso em: 18 de Julho de 2013.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. **À beira da falésia:** a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRS, 2002, p. 17-18.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural.** Entre Práticas e Representações. Editoro Bertrand Brasil, 1998.

COLI, Jorge. Claro-Escuro. **Diálogos – Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.** Maringá – PR, v.1, p. 53-66, 1997.

CONTIER, Arnaldo. **Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980).** História em Debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, ANPUH/CNPQ, p.151-189.

CORBIN, Alain. O prazer do historiador. Entrevista concedida a Laurent Vidal. **Revista Brasileira de História**, vol. 25, nº 49. São Paulo jan/jun 2005.

COSTA, Emília Viotti da. De onde vem o mito. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, setembro de 2007.

COSTA, Flávio. O Rio de Debet. **Revista Manchete.** Rio de Janeiro, nº 667, p. 81-95, 30 jan., 1965.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. A capital cai na folia. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, nº 16, fevereiro de 2005.

\_\_\_\_\_. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

DIAS, Elaine Cristina. Pano de boca para a Coroação de D. Pedro I, de Jean Baptiste Debret. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, nº 11, setembro de 2004.

\_\_\_\_\_. **Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da Missão Artística de 1816.** Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 14, n. 12, p. 301-313, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. **Debret, a pintura de História e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”.** 2001. Tese (Mestrado) – Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2001.

**DICIONÁRIO** da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões.** Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mito do eterno retorno.** Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIAS, Norbert. **O Processo civilizador.** Tradução Ruy Jungmann; revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix.** Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 33.

FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo – Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, 2012.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2005.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10 ed. Tradução Tomaz Tadeus da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.) **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: Um olhar Francês sobre os primórdios do Império Brasileiro. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 03-06, p.509-523, novembro, 2013.

LIMA, Heloísa Pires. **Negros debretianos: representações culturais na obra Voyage Pittoresque et Historique au Brésil [1816-1839]**. Tese de doutorado em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2005.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura**. 2003. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Uma Viagem com Debret.** Coleção: Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais.** Tradução Christine Nazareth. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MIGLIACCIO Luciano. Um pintor de paisagem e gênero. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz e DIAS, Elaine: **Nicolas-Antoine Taunay Uma leitura dos trópicos.** Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994.** Rio de Janeiro, Top-books, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, 20/39, ANPUH/ Humanitas / FAPESP, 2000, p. 167-190.

NAVES, Rodrigo. **Debret, o neoclassicismo e a escravidão.** In A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira; São Paulo: Ática, 2011.

\_\_\_\_\_. **Três vezes Debret.** Revista Nossa História, Rio de Janeiro, nº6, páginas 22-26, abril de 2004.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Cotidiano Oitocentista pelos olhos de Debret.** Saeculum – Revista de História. João Pessoa, nº 19, jul/dez. 2008.

PELEGRINI, Sandra C. A. e ZANIRATO, Silvia H. Dimensões da imagem. Maringá: EDUEM, 2005.

PELEGRINI, Sandra C.A; GREGIO, Gustavo Batista; TUTUI, Mariane Pimentel, Quanto Vale Ou É Por Quilo: Memórias e Histórias construídas em duas épocas. Disponível em **Anais do II Congresso Internacional de Museologia “Patrimônios e Acervos”**: <http://www.mbp.uem.br/cim/pages/arquivos/anais/TS5/TS5-05.pdf>. Acesso: 28 de janeiro de 2014.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano**. 2000. Tese (Doutorado) – Pós Graduação em História da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. **Revista Patrimônio e Memória**. São Paulo: UNESP, v. 9, n° 2, p. 17-42, julho-dezembro, 2013.

\_\_\_\_\_. A arte e o patrimônio latino-americano no ensino e na pesquisa histórica”, artigo publicado nos. **Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Campinas - SP: ANPLHAC, 2006, p. 5.

\_\_\_\_\_. A arte pública e a materialização das memórias históricas na cidade de Maringá. **Revista Esboços**. Florianópolis - SC: UFSC - Programas de Pós-graduação em História, n. 19, p. 217-242, 2008.

PEREIRA, Cristiana Schettini. **Os Senhores da Alegria: A presença das Mulheres nas grandes Sociedades Carnavalescas Cariocas em fins do século XIX**. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. (Org.) **Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural**. Bauru, SP, Edusc, 2004.

PINSKY, Carla B.; LUCCA, Tânia Regina de. (Org). **O historiador e suas fontes**. SP: Contexto, 2009.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

PRIORI, Mary Del. Outros Carnavais. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, nº 16, fevereiro de 2005.

\_\_\_\_\_. **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROUSSEAU, Jean- Jacques. **Do Contrato Social**, São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1973.

SAPIR, Edward. “*Culture, genuine and spurious*” In: **Select writing in language, culture and personality** (Ed. Davis G. Mandelbaum), Berkeley: University of California Press, 1985 [1924].

SARAT, Magda. “**Literatura de Viagem**”: **Olhares sobre o Brasil nos Registros dos Viajantes Estrangeiros**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.2, p. 33-54, dez. 2011.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. 2006. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2006.

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.

\_\_\_\_\_. **As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos**, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay**. Oxford, UK: Centre for Brazilian Studies/ University of Oxford, 2004. Disponível em: <http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Schwacz49.pdf>. Acesso em 26 de abril de 2012.

\_\_\_\_\_. Eram os franceses missionários? **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, nº 28, janeiro de 2008.

\_\_\_\_\_. **O dia em que Portugal fugiu para o Brasil**. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, nº 01, julho de 2005.

SCHIAVON, C. G. B.; LIMA, C. R.; SOARES, L. P. S. Representações do ensino da cultura afro-brasileira em alguns livros didáticos de história. **Revista Latino-Americana de História**, v. 2, p. 274-285, 2013.

SCHIAVON, C.G.B. (Org.); SENNA, A. K. (Org.); SILVA, Rita de Cássia Portela da (Org.). **Sul do Sul: memória, patrimônio e identidade – presença luso-açoriana em Rio Grande**. Porto Alegre: EST Edições, 2011.

SCHIAVON, C.G.B. **Maçonaria, Abolição e Festas: o caso do Brasil meridional**. 1998. Tese (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 1998.

SIDAWAY, Ian. **Mistura de Cores**. Tradução: Sabrina Gabricht de Oliveira. São Paulo, Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2012.

SILVA, José Bonifácio de Andrada. **Coleção Formadora do Brasil (Organização e tradução Jorge Caldeira)**, São Paulo, Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. **Projetos para o Brasil** (Textos reunidos e comentados por Miriam Dolnikoff), São Paulo, Companhia das Letras, Publifolha, 2000. - (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

SIMAN, Lana M. de Castro e FONSECA, Thaís N. de Lima (orgs.). **Inaugurando a história e construindo a nação. Discursos e imagens no ensino da história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 7-16.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Árvores altas demais: As aquarelas do francês Jean-Baptiste Debret transformaram a exuberante natureza tropical brasileira em paisagem artística. **Revista de História da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro, nº 10, julho de 2006.

\_\_\_\_\_. A alegria dos amantes: Jean Baptiste Debret na coleção Castro Maya. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret\\_01.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_01.htm). Acesso em 10 de setembro de 2013.

SPACCA. **Debret em viagem histórica e quadrinhesca ao Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

STAROBINSKI, Jean. **1789: Os Emblemas da Razão.** Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STRAUSS, Claude Lévi. **Tristes Trópicos.** Tradução Rosa Freire D' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **“As vítimas-algozes e o imaginário do medo”.** Joaquim Manuel de Macedo. As vítimas-algozes: quadros da escravidão. São Paulo: Scipione, 1988, XXI - XXXVIII.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens.** São Paulo: Editora 34, 2012 (3ª Edição).

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945).** 2011. Tese

(Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret. in **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.3, jul.2009. [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_jbd\\_art.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_jbd_art.htm). Acesso em: 29 de julho de 2011.

\_\_\_\_\_. Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil. **Resgate** – vol. XX, n° 23, jan./jun.2012 – p. 18-27.

VILANOVA, Welington. **A Festa do Divino em Cunha – São Paulo: Devoção, folia e comensalidade (1930-2012)**. 2013. Tese (Mestrado) – Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, 2013.

## **CORPO DOCUMENTAL**

### **Produção do artista:**

DEBRET, Jean-Baptiste, 1768-1848. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. - tradução e notas de Sérgio Milliet / apresentação de M. G. Ferri – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. Tomo I, volumes I e II.

\_\_\_\_\_. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. - tradução e notas de Sérgio Milliet, notícia biográfica de Rubens Borba de Moraes. São Paulo, Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. Tomo II, volume III.

\_\_\_\_\_. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Júlio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

### **Arquivos Consultados:**

- Obras do acervo do Museu da Chácara do Céu (Rio de Janeiro)
- Obras do acervo do Museu do Açude (Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC) – Rio de Janeiro.
- Obras do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo.
- Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

### **Catálogos de exposições:**

- O Teatro de Debret. Uma exposição realizada na Casa França-Brasil no âmbito das comemorações dos 200 anos da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil – Curador: Julio Bandeira; março-abril, 2008. BANDEIRA, Julio. **O Teatro Pitoresco e Histórico de Debret.**
- **Debret Viagem ao Sul do Brasil – Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC.** Curadoria: Anna Paola Baptista. Caixa Cultural Salvador – 14 de agosto a 13 de outubro de 2013.
- Jean-Baptiste Debret. Curadoria: Vera Beatriz Siqueira, Giovanna Moriconi. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Debret: A Cidade e o Trabalho.**
- **Exposição Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816.** Dezembro, 1960 - Ministério da Educação e Cultura, Museu Nacional de Belas Artes.

### **Memorialistas / Viajantes:**

KOSTER, Henry. **Travels In Brazil** (Viagens ao Nordeste do Brasil). Tradução e notas de Luís da Câmara Cascudo; Companhia Editora Nacional. São Paulo- Rio de Janeiro- Porto Alegre, 1942.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil.** Tradução do Prof. Milton da Silva Rodrigues, apresentação de Mário Guimarães

Ferri. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

MAWE, John. **Viagens ao interior do Brasil principalmente aos distritos de Ouro e do Diamante**. Rio de Janeiro. Zélio Valverde, 1944.

RUGENDAS, J.M., **Viagem Pitoresca através do Brasil**, Belo Horizonte, Itatiaia, 1998.

SAMSON-TOUSSAINT, Adèle. **Uma parisiense no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2003.

TOLLENARE, Louis-François de Tollenare (1780-1853). **Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818 (Parte Relativa A Pernambuco)**. Traduzida do manuscrito Francês inédito por Alfredo de Carvalho com um Prefácio de M.de Oliveira Lima. Recife, 1906.

#### **Livros didáticos:**

Anglo - **Ensino médio: livro-texto**. São Paulo: Anglo, 2002. Vários autores. Ensino Médio – 2ª série; Cláudio Vicentino, José Carlos Pires de Moura.

Coleção Objetivo Sistema de Métodos de Aprendizagem - **História Integrada: Brasil e América I**, Livro 26; Professores Francisco Alves da Silva e Hernani Maia Costa do Curso e Colégio Objetivo.

MONTELLATO, Andrea Rodrigues Dias. **História temática: terra e propriedade**, 7ª série / MONTELLATO; CABRINI; CATELLI. São Paulo: Scipione, 2000 – Coleção História Temática.

PILETTI, Nelson; PILETTI Claudino. **História & vida integrada**. São Paulo: Ática, 2004. Obra em 4 v. para alunos de 5<sup>a</sup> a 8<sup>a</sup> séries.

### Endereços eletrônicos:

- Acervo Brasileira USP <http://www.brasiliana.usp.br>
- Acervo da Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon393053/icon393053\\_092.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393053/icon393053_092.htm). Acesso: 10 de setembro de 2013.
- Acervo do Instituto Cultural Itaú <http://www.itaucultural.org.br>
- Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro:  
<http://www.ihgb.org.br/acervo1.php>
- Arquivo da Revista do IHGB – Edições do Século XIX:  
<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=19>
- Art Institute Chicago <http://www.artic.edu/>
- Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin:  
<http://www.brasiliana.usp.br/node/504>. Acesso em 10 de setembro de 2013.
- Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/  
Jean-Baptiste Debret:  
<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=jean-baptiste+debret>. Acesso em 05 de setembro de 2013.
- Ficha técnica do Carnaval de 1995:  
<http://academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/ficha1995.htm>.  
Acesso em: 20 de junho de 2013.
- Filmagem do Carnaval de 1995, G.R.E.S Unidos do Viradouro, *O Rei e Os Três Espantos de Debret*.  
<http://www.youtube.com/watch?v=CS8tSLQsWOW>. Acesso em 20 de agosto de 2013. Imagem editada: TUTUI, Mariane Pimentel, 2013.

- Fundação da Biblioteca Nacional: <http://www.bn.br/portal/>. Acesso em 18 de agosto de 2013.
- Fundação Biblioteca Nacional /Ministério da Cultura: A França no Brasil: [http://bndigital.bn.br/francebr/missao\\_artistica.htm](http://bndigital.bn.br/francebr/missao_artistica.htm)
- Fundação Casa de Rui Barbosa – O prazer do percurso: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/index.htm>. Acesso em 16 de fevereiro de 2014.
- Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB): <http://www.ihgb.org.br/>. Acesso em 27 de setembro de 2013.
- Instituto Moreira Salles (IMS): <http://ims.uol.com.br/>. Acesso em 30 de setembro de 2013.
- Instituto Moreira Salles - Glossário de Técnicas e Processos Gráficos e Fotográficos do Século XIX: <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix>. Acesso em: 10 de junho de 2013.
- Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm>  
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/toma-la-da-ca/2-temporada-2008.htm>
- Museu Castro Maya: <http://www.museuscastromaya.com.br/chacara.htm>. Acesso em 12 de junho de 2013.
- Museu Chateau de Versailles: <http://www.chateauversailles.fr/homepage>
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): <http://masp.art.br/masp2010/>. Acesso em 27 de agosto de 2013.
- Museu Histórico Nacional (MHN): <http://www.museuhistoriconacional.com.br/>. Acesso em 20 de julho de 2013.
- Museu Imperial: <http://www.museuimperial.gov.br/>. Acesso em 06 de agosto de 2013.

- Museu Nacional de Belas Artes (MNBA): <http://www.mnba.gov.br/>. Acesso em 10 de outubro de 2013.
- Palácio do Itamaraty: <http://www.itamaraty.gov.br/servicos-do-itamaraty/visitacao-ao-palacio-itamaraty-em-brasilia>. Acesso em 22 de setembro de 2013.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/>. Acesso em 28 de janeiro de 2013.
- Portal do IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br>
- Site oficial da escola de samba G.R.E.S Unidos do Viradouro: [http://www.gresuviradouro.com.br/index\\_2.html](http://www.gresuviradouro.com.br/index_2.html). Acesso em 20 de junho de 2013.
- Visões do Brasil, século XIX – Artes Visuais / UNIVESP TV - Curso organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo- (USP), 2010: Natureza e escravidão na obra de Taunay (Lilia Moritz Schwarcz); Artistas Viajantes: Uma tradução dos trópicos (Valéria Lima); A pintura histórica entre o Império e a República (Luciano Migliaccio):  
[http://www.youtube.com/results?search\\_query=vis%C3%B5es+do+brasil+%2C+s%C3%A9culo+xix-+artes+visuais%3A+a+pintura+hist%C3%B3rica&oq=vis%C3%B5es+do&gs\\_l=youtube.3.0.35i39j0i9.420.2008.0.3387.9.9.0.0.0.256.1647.1j4j4.9.0...0.0...1ac.1.11.youtube.6F4g-iwHsAU](http://www.youtube.com/results?search_query=vis%C3%B5es+do+brasil+%2C+s%C3%A9culo+xix-+artes+visuais%3A+a+pintura+hist%C3%B3rica&oq=vis%C3%B5es+do&gs_l=youtube.3.0.35i39j0i9.420.2008.0.3387.9.9.0.0.0.256.1647.1j4j4.9.0...0.0...1ac.1.11.youtube.6F4g-iwHsAU). Acesso em 22 de julho de 2013.
- Zélia Duncan – Página Oficial: <http://www2.uol.com.br/zeliaduncan/index2.html>. Acesso em 20 de agosto de 2013.

## **ANEXO**

**Termo de compromisso – autorização para reprodução das  
imagens do acervo do Museu Castro Maya/IBRAM/MinC**

## Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC

FORMULÁRIO PARA REQUERIMENTO E EMISSÃO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM  
E DE REPRODUÇÃO DE BENS CULTURAIS E DOCUMENTOS/USO DE ESPAÇOS  
PESSOA FÍSICA

Requerimento de Autorização nº \_\_\_\_/20\_\_

### 1. REQUERENTE

#### 1.1 DADOS DO REQUERENTE:

1.1.1 Nome: Márcia Pimentel Tubi

1.1.2 RG: 43.196.106-9 / SSP-SP

1.1.3 C.P.F.: 356.745.858-55

1.1.4 Residente à: Rua Maria Moura, n.º 879, Centro, São Manoel Aracaju - SP

1.5.5 Telefone: (44) 7779 9736 / (15) 3279 1639. (CEP. 13230-000)

1.1.6 Estado Civil: solteira

1.1.7 Natural de: Itapevitina - SP

1.1.8 Nacionalidade: brasileira

#### 1.2 OBJETIVO DA SOLICITAÇÃO

Disertação apresentada pela aluna Márcia Pimentel Tubi ao  
Núcleo de Pós-Graduação em História da Universidade  
Estadual de Maringá - PR.

#### 1.3 OBJETO DA SOLICITAÇÃO

Nº ITEM OU COLEÇÃO DO ACERVO (DESCRIÇÃO) / ÁREA DA EDIFICAÇÃO (INTERNA E EXTERNA)
1 <u>Processo de domínio à tarde (1826)</u> MEA 00223
2 <u>Viola d'Arco - Música dos Pretos (1820-1830)</u> MEA 00248
3 <u>Carta de Chegado - Dia d'Entrada (1823)</u> MEA 00181
4 <u>Visões de Judas (1823)</u> MEA 00222
5 <u>Uma senhora de águas-passas em sua casa (1823)</u> MEA 00202

#### 1.4 ESPECIFICAÇÕES

1.4.1 Suporte: (especificar: publicação, mídia eletrônica etc) trabalho impresso e CD-ROM

1.4.2 Autor(es): Márcia Pimentel Tubi

1.4.3 Título: As Representações de festa em Debet: Um destaque ao Dia d'Entrada e à

1.4.4 Editor(es) ou Produtor(es), se for o caso:

1.4.5 Instituição à qual está vinculada a pesquisa, se for o caso: Universidade Estadual de Maringá - PR.

1.4.6 Data prevista para conclusão: 31/03/2014

#### 1.5 TERMO DE COMPROMISSO

1.5.1 Comprometo-me a:

I - citar o nome da unidade museológica do Ibram, por extenso, em cada uso da sua imagem ou reprodução de bens culturais e documentos que constituem seus acervos, seguido do nome do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), do Ministério da Cultura (/MinC), em sua forma abreviada, e número de autorização e ano (nº \_\_/20\_\_).

II - encaminhar à unidade museológica do Ibram, conforme disposição da Instrução Normativa Ibram nº01/2013:

a) um exemplar do trabalho concluído no qual tenham sido usadas as imagem da unidade museológica ou reprodução de seu respectivo acervo, independentemente do suporte ou outras fornecidas a mim pelos **Museus Castro Maya/IBRAM/MinC**.

b) uma cópia impressa e digital do trabalho concluído, no caso de tese, dissertação, trabalho de conclusão de curso, relatório de pesquisa ou qualquer outra publicação acadêmica.

III a não ceder ou transferir a terceiros, a qualquer título, as prerrogativas e direitos decorrentes deste documento.

IV estar ciente de que as situações não previstas na Instrução Normativa Ibram nº 01/2013 serão analisadas pela direção dos **Museus Castro Maya/IBRAM/MinC** ou da Presidência do Ibram, quando for o caso.

V atender às normas de segurança e conservação adotadas pelo (nome da unidade museológica do Ibram).

VI atender às normas de conduta do (nome da unidade museológica do Ibram), nas suas dependências.

VII assumir o compromisso de realizar as atividades de reprodução no(s) dia(s) e horários agendados pelo (nome da unidade museológica do Ibram).

VIII responsabilizar-me por quaisquer danos causados ao acervo, instalações ou dependências dos - mesmo que involuntários - decorrentes das atividades desenvolvidas, ressarcindo os prejuízos.

IX obter, providenciar e anexar:

a) para o acervo que não se encontra em domínio público, autorização dos detentores dos direitos das obras protegidas pela lei de direito autoral, lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998;

b) para o acervo que se encontra depositado judicialmente na instituição museológica do Ibram, autorização judicial, exceto se a autorização já constar em termo de depósito.

c) quaisquer outras autorizações necessárias, especialmente aquelas previstas pela lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 e pela Instrução Normativa Ibram nº 01/2013.

1.5.2 Declaro que:

I - Estou ciente que, para o caso do acervo que se encontra em regime de comodato, esta solicitação ficará sujeita a autorização do proprietário das respectivas obras.

II - A atividade para qual requeiro autorização para captação de imagem dos **Museus Castro Maya/IBRAM/MinC** ou do seu acervo:

Não tem finalidade comercial.

Tem finalidade comercial, e, neste caso, comprometo-me a arcar com os custos relativos ao uso de espaço interno e externo dos **Museus Castro Maya/IBRAM/MinC** para a captação da imagem dos **Museus Castro Maya/IBRAM/MinC** ou do seu acervo, sendo o pagamento da tarifa a ser fixada pelo Autorizador, em consonância com o art 8º da IN Ibram nº 01/2013, e recolhida nos moldes da Instrução Normativa-STN nº 02, de 22/05/2009, bem como em regulamentação própria do Ibram.

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Assinatura: Mariaze Pimentel Jutini

## 2. DECISÃO

Defiro o requerimento acima nº \_\_\_/20\_\_\_, em \_\_\_/\_\_\_/20\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

Indefiro o requerimento acima nº \_\_\_/20\_\_\_, em \_\_\_/\_\_\_/20\_\_\_, pela seguinte razão:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

- Aguardamos o envio do documento supracitado, com a autorização por parte do Museu Castro Maya.