

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA
DA ARTE

FABIANE GILBERTO PEREIRA BICALHO

**O PITORESCO E O SUBLIME:
OS “*INDIENS DE CARTON-PÂTE*” NO TOMO I DE *VIAGEM PITORESCA E
HISTÓRICA AO BRASIL DE DEBRET***

São Paulo

2022

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA
DA ARTE

FABIANE GILBERTO PEREIRA BICALHO

**O PITORESCO E O SUBLIME:
OS “*INDIENS DE CARTON-PÂTE*” NO TOMO I DE *VIAGEM PITORESCA E
HISTÓRICA AO BRASIL* DE DEBRET**

Orientadora: Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini

São Paulo
2022

FABIANE GILBERTO PEREIRA BICALHO

**O PITORESCO E O SUBLIME:
OS “INDIENS DE CARTON-PÂTE” NO TOMO I DE VIAGEM PITORESCA E
HISTÓRICA AO BRASIL DE DEBRET**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.
Linha de Pesquisa: História e Historiografia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini

Versão Corrigida

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B583p Bicalho, Fabiane Gilberto Pereira
O Pitoresco e o Sublime: Os "índios de carton-pâte"
no Tomo I de Viagem pitoresca e histórica ao Brasil
de Debret / Fabiane Gilberto Pereira Bicalho;
orientadora Daisy Valle Machado Peccinini - São
Paulo, 2022.
173 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Debret. 2. Viagem pitoresca e histórica ao
Brasil. 3. Índios de carton-pâte. 4. Pitoresco. 5.
Sublime. I. Peccinini, Daisy Valle Machado, orient.
II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: **BICALHO, Fabiane Gilberto Pereira.**

Título: **O Pitoresco e o Sublime: Os “*indiens de carton-pâte*” no Tomo I de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em: 27/05/2022.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Letícia Coelho Squeff

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Rita de Cássia Giraldi

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Aluna: Fabiane Gilberto Pereira Bicalho

Data da defesa: 27/05/2022

Orientadora: Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da Comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07 de julho de 2022.

Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini

Aos meus queridos filhos Isabela e João Victor, com todo o meu carinho.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo, pelo suporte para que esta dissertação fosse realizada, tendo me permitido alçar mais um grau na minha vida acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP), que acolheu tão generosamente o meu projeto de pesquisa.

À querida orientadora Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini, pelos sábios conselhos e pela orientação para alcançar o rigor acadêmico.

Ao Prof. Dr. Edson Roberto Leite e à Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, pela enorme generosidade e pelos apontamentos acerca desse trabalho, por ocasião da qualificação.

Em especial, à minha família, ao meu marido Eudes, à minha mãe Graça e aos meus filhos, Isabela e João Victor, pela paciência, incentivo e apoio durante todos os momentos de realização deste trabalho.

RESUMO

BICALHO, Fabiane Gilberto Pereira. **O Pitoresco e o Sublime: Os “*indiens de carton-pâte*” no Tomo I de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret.** 2022. 173 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho teve como objetivo principal realizar a análise crítica e a interpretação das litogravuras que compõem o Tomo I, *Casta Selvagem*, da obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834-1839), do pintor neoclássico francês Jean-Baptiste Debret, discípulo de Jacques-Louis David. Na França, Debret tinha participado da produção artística dos períodos revolucionário e napoleônico, mas, ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1816, junto com outros artistas franceses, integrando a “Missão Artística Francesa”, deparou-se com um país repleto de contradições nos âmbitos social, político e econômico. Realizamos, então, uma pesquisa qualitativa exploratória a fim de examinar as quarenta e oito pranchas que compõem essa obra “artístico-histórica” e selecionar as que tinham representações dos “*indiens de carton-pâte*” (LEENHARDT, 2015), ou seja, dos nativos brasileiros. Partindo da contextualização histórica, discutimos a chegada da Família Real no Brasil, em 1808, que deu início a um projeto de desenvolvimento visando à inserção no “mundo civilizado”. O conceito de “civilização”, imbuído de novo significado a partir da Revolução Francesa, foi importante para compreendermos a estrutura dessa obra que procurou descrever um “país na infância” (DEBRET, 2015). Para análise, as litogravuras foram classificadas de acordo com os seguintes gêneros pictóricos: retratos, cenas de gênero, paisagens e composições didáticas. Concluímos que os “*indiens de carton-pâte*” são, de fato, uma construção debretiana e foram representados segundo as poéticas neoclássicas e românticas do pitoresco e do sublime, de acordo com os padrões de composição europeus vigentes na época. Debret destacou as “capacidades evolutivas” dos nativos brasileiros e enfatizou sua capacidade de “se desenvolver”, de “se civilizar”, mediante o processo de “assimilacionismo” (TODOROV, [1982] 2010) pelo qual passaram.

Palavras-chaves: Debret. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. *Indiens de carton-pâte*. Pitoresco. Sublime.

ABSTRACT

BICALHO, Fabiane Gilberto Pereira. **The Picturesque and the Sublime: The “*indiens de carton-pâte*” in volume I of Debret’s *Picturesque and historical voyage to Brazil*. 2022. 173p. Dissertation (Master in Arts) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.**

The main objective of this work was to carry out a critical analysis and interpretation of the lithographs that make up Volume I, *Wild Caste*, of the work *Picturesque and historical voyage to Brazil* (1834-1839), by the French neoclassical painter Jean-Baptiste Debret, a disciple of Jacques-Louis David. In France, Debret had already participated in the artistic production of the revolutionary and Napoleonic periods, but upon arriving in Rio de Janeiro, in 1816, along with other French artists, integrating the "French Artistic Mission"; he came across a country full of contradictions in the social, political and economic spheres. Then, we carried out an exploratory qualitative research in order to examine the forty-eight boards that make up this "artistic-historical" work and select those that had representations of the "*indiens de carton-pâte*" (LEENHARDT, 2015), that is, of the Brazilian natives. Starting from the historical context, we discussed the arrival of the Royal Family in Brazil, in 1808, which started a development project aiming at insertion in the "civilized world". The concept of "civilization", imbued with a new meaning from the French Revolution, was important to understand the structure of this work that sought to describe a "country in childhood" (DEBRET, 2015). For analysis, the lithographs were classified according to the following pictorial genres: portraits, genre scenes, landscapes and didactic compositions. We conclude that the "*indiens de carton-pâte*" are, in fact, a Debret's construction and were represented according to the neoclassical and romantic poetics of the picturesque and the sublime, according to the European composition patterns prevailing at that time. Debret highlighted the "evolutionary capabilities" of the Brazilian natives and emphasized their ability to "develop", to "civilize themselves", through the process of "assimilationism" (TODOROV, [1982] 2010) which they went through.

Keywords: Debret. Picturesque and historical voyage to Brazil. *Indiens de carton-pâte*. Picturesque. Sublime.

LISTA DE FIGURAS¹

Figura 1:	Jacques-Louis David, <i>Belisário esmolando</i> , 1781.....	55
Figura 2:	Jacques-Louis David. <i>O juramento dos Horácios</i> , 1784.....	56
Figura 3:	Jean-Baptiste Debret. <i>Regulus voltando a Cartago</i> , 1791.....	58
Figura 4:	Jean-Baptiste Debret. <i>Desembarque de D. Leopoldina no Brasil</i> , 1818.....	67
Figura 5:	Jean-Baptiste Debret. <i>Desembarque da Princesa Leopoldina no Rio de Janeiro</i> , 1818.....	67
Figura 6:	Jean-Baptiste Debret. <i>Pano-de-boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil</i>	68
Figura 7:	Jean-Baptiste Debret. <i>Coroação de D. Pedro I</i> , 1828.....	69
Figura 8:	Jean-Baptiste Debret. <i>A aclamação de Pedro I</i> , 1822.....	70
Figura 9:	Jean-Baptiste Debret. <i>Maxuruna e Yuri</i>	92
Figura 10:	Johann Baptist von Spix; Carl Friedrich von Martius. <i>Iuri parte de Reise nach Brasilien</i>	93
Figura 11:	Jean-Baptiste Debret. <i>Chefe Camacã Mongoió</i>	94
Figura 12:	Jacques-Louis David. <i>Leônidas nas Termópilas</i> , 1814.....	95
Figura 13:	Detalhe das obras de David, <i>Leônidas</i> e de Debret, <i>Chefe Camacã Mongoió</i>	96
Figura 14:	Jean-Baptiste Debret. <i>Kiakhara Mongoió / Jovem selvagem Camacã</i>	96
Figura 15:	Jean-Baptiste Debret. <i>Múmia de um Chefe dos Coroados</i>	98
Figura 16:	Jean-Baptiste Debret. <i>Selvagens Guaranis civilizados, ricos cultivadores de vinhas</i>	100
Figura 17:	Jean-Baptiste Debret. <i>Índia Guarani civilizada indo à missa no domingo</i>	102
Figura 18:	Jean-Baptiste Debret. <i>Guaranis civilizadas prontas para a missa de domingo</i>	104
Figura 19:	Jean-Baptiste Debret. <i>Guaranis civilizados empregados no Rio de Janeiro como artilheiros</i>	105
Figura 20:	Jean-Baptiste Debret. <i>Família de um Chefe Camacã se preparando para uma festa</i>	107

¹ As imagens de Jean-Baptiste Debret utilizadas nesta dissertação fazem parte da 3ª edição de *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015. Organização de Jacques Leenhardt. As figuras foram numeradas de acordo com a sequência desta dissertação, mas foi feita referência à numeração original das pranchas, conforme consta na obra de Debret. Os dados das imagens também estão de acordo com o apresentado no *Quadro geral das pranchas*, presente na obra supramencionada.

Figura 21:	Jean-Baptiste Debret. <i>Caboclo ou índios civilizados</i>	110
Figura 22:	Jean-Baptiste Debret. <i>Aldeia de Caboclos, Cantagalo</i>	111
Figura 23:	Jean-Baptiste Debret. <i>Chefe de Bororenos partindo para ataque</i>	114
Figura 24:	Jean-Baptiste Debret. <i>Bugres, Província de Santa Catarina</i>	116
Figura 25:	Jean-Baptiste Debret. <i>Família de Botocudos em ação</i>	118
Figura 26:	Jean-Baptiste Debret. <i>Botocudos, Puris, Pataxós e Maxacalis</i>	120
Figura 27:	Jean-Baptiste Debret. <i>Sinal de Combate (Coroados)</i>	124
Figura 28:	Jean-Baptiste Debret. <i>Sinal de retirada (Coroados)</i>	125
Figura 29:	Jean-Baptiste Debret. <i>Índios Guaianases (Mar Pequeno)</i>	126
Figura 30:	Jean-Baptiste Debret. <i>Chefe de Charruas Selvagens</i>	128
Figura 31:	Jean-Baptiste Debret. <i>Charruas civilizados (Peões)</i>	129
Figura 32:	Detalhes das obras de David, <i>O juramento dos Horácios</i> (1786) e de Debret, <i>Regulus retornando a Cartago</i> (1791).....	130
Figura 33:	Jean-Baptiste Debret. <i>Chefe Guaicurus partindo para comercializar com europeus</i>	131
Figura 34:	Detalhes das obras de David, <i>Belisário esmolando</i> e de Debret, <i>Chefe Guaicurus partindo para comercializar com europeus</i>	133
Figura 35:	Jean-Baptiste Debret. <i>Tribo de Guaicurus mudando de pastagens</i>	134
Figura 36:	Jean-Baptiste Debret. <i>Carga de cavalaria guaicuru</i>	135
Figura 37:	Jean-Baptiste Debret. <i>Dança de Selvagens, Missão de São José</i>	136
Figura 38:	Georg Heinrich von Langsdorff. <i>Dança dos índios na Missão de São José, Nova Califórnia</i>	137
Figura 39:	Jean-Baptiste Debret. <i>Soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneiros</i>	139
Figura 40:	Jean-Baptiste Debret. <i>Selvagens civilizados, soldados índios de Mogi das Cruzes combatendo Botocudos</i>	141
Figura 41:	Jean-Baptiste Debret. <i>Caboclas (selvagens civilizadas) vivendo como lavadeiras no Rio de Janeiro</i>	143
Figura 42:	Jean-Baptiste Debret. <i>Vale da Serra do Mar (Cadeia de montanhas próxima ao mar)</i>	147
Figura 43:	Jean-Baptiste Debret. <i>Florestas virgens/ Margens do Paraíba</i>	148
Figura 44:	Jean-Baptiste Debret. <i>Diferentes formas de choças de selvagens brasileiros</i>	150
Figura 45:	Jean-Baptiste Debret. <i>Diferentes tipos de máscaras penteados</i>	151
Figura 46:	Jean-Baptiste Debret. <i>Cabeças de diferentes tribos selvagens</i>	152

Figura 47:	Jean-Baptiste Debret. <i>Toucados e sequência de cabeças de diferentes tribos selvagens</i>	153
Figura 48:	Jean-Baptiste Debret. <i>1 Inscrição/ 2 Esculturas em baixo-relevo/ 3 Aldeia de soldados de índios civilizados</i>	153
Figura 49:	Jean-Baptiste Debret. <i>Embira, Cipó-Imbé, Sapucaia, Algodoeiro: vegetais empregados como amarra ou amarrilho</i>	156
Figura 50:	Jean-Baptiste Debret. <i>Coqueiro Barrigudo (Ventru)</i>	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	25
1. FORMAÇÃO DO BRASIL.....	33
1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	33
1.2 A CHEGADA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA NO BRASIL: CONSEQUÊNCIAS POLÍTICAS E ECONÔMICAS.....	35
1.2.1 Fatores Históricos Externos e Internos que Propiciaram a Implementação do Ensino e da Formação em Artes.....	36
2. A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA E A ABERTURA DO BRASIL AO OLHAR ESTRANGEIRO.....	41
2.1 A CHEGADA DA COLÔNIA DE ARTISTAS E A CRIAÇÃO DA ESCOLA DE ARTES E OFÍCIOS.....	41
2.2 OS MODELOS DE RELATOS DE VIAGEM E AS “VOYAGES PITTORESQUES” DO SÉCULO XIX.....	46
3. DEBRET.....	53
3.1 A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE DEBRET E A INFLUÊNCIA DE JACQUES-LOUIS DAVID.....	53
3.2 O MODELO ACADÊMICO.....	60
3.3 O ENCONTRO COM O “PAÍS NA INFÂNCIA”.....	65
3.4 O ENCONTRO COM A ARTE COLONIAL PRATICADA NO BRASIL.....	71
4. VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL.....	73
4.1 CASTA SELVAGEM.....	77
4.2 O PROCESSO CIVILIZADOR: A REPRESENTAÇÃO DE UM ÍNDIO CIVILIZADO	79
4.2.1 A Gradação do Primitivo para o Civilizado.....	84
4.2.2 As Poéticas do Sublime e do Pitoresco.....	85
5. ANÁLISE FORMAL DA REPRESENTAÇÃO DOS “INDIENS DE CARTON-PÂTE” EM CASTA SELVAGEM.....	91
5.1 RETRATOS.....	91
5.2 CENAS DE GÊNERO.....	106
5.3 PAISAGENS.....	145
5.4 COMPOSIÇÕES DIDÁTICAS.....	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS.....	169

INTRODUÇÃO

Esse trabalho debruçou-se sobre a obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*², de Jean-Baptiste Debret³, especificamente sobre o Tomo I, Casta Selvagem, concebendo-a como uma obra composta por uma linguagem própria, que teve como objetivo descrever a história do Brasil em um período pré-estabelecido pelo próprio artista, a saber, de 1808 a 1831, e demonstrar a “capacidade civilizatória” desse país formado por uma população multiétnica.

Viagem pitoresca e histórica ao Brasil foi, e ainda é, objeto de diversas pesquisas e pode ser analisada por diferentes vieses, nas mais diversas áreas das Ciências. Trata-se de uma obra que articula imagens e narrativas, o que a insere na tradição dos ‘*récits de voyages*’ (relatos de viagens) publicados desde o século XVI, como os dos também franceses: André Thévet⁴ e Jean de Léry⁵. Tais obras, assim como as produzidas posteriormente no século XVIII pelos viajantes que realizaram os *Grands Tours*, foram destinadas especificamente ao público europeu e, portanto, apresentavam um olhar eurocêntrico em relação à determinada alteridade e geografia.

No século XIX, o olhar europeu interessava-se por paisagens e povos, sob uma perspectiva “científica”, como se pode constatar nas obras dos naturalistas contemporâneos de Debret, por exemplo, em *Viagem pitoresca ao Brasil*, de Johann Moritz Rugendas⁶, que integrou a Expedição Langsdorff; e em *Reise in Brasilien (Viagem pelo Brasil)*, de Johann Baptist von Spix⁷ e de Carl Friedrich Philipp von Martius⁸, integrantes da Missão Austríaca.

Apesar das semelhanças entre as obras, Debret demonstrou interesse pelo aspecto civilizado. Seu foco foi, majoritariamente, o elemento humano, visto que, antes de chegar ao Brasil, tinha participado da produção da iconografia dos períodos revolucionário e napoleônico. Portanto, na França, tinha vivenciado a consolidação dos conceitos de

² Para realizar a presente dissertação utilizamos as obras: DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Arles: Imprimerie Nationale, 2014 e DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015. Ambas as edições foram organizadas por Jacques Leenhardt, estudioso da obra de Debret, a partir da primeira e até então única edição de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicada na França, de 1834 a 1839. No Brasil, foram publicadas duas outras edições anteriores a utilizada: uma em 1940, pela Livraria Martins, e outra, em 1980, pela Editora Itatiaia e Editora da Universidade de São Paulo, ambas esgotadas.

³ Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

⁴ André Thévet (1502-1590).

⁵ Jean de Léry (1534-1611).

⁶ Johann Moritz Rugendas foi um pintor alemão (1802-1858).

⁷ Johann Baptist von Spix foi um pintor bávaro (1781-1826).

⁸ Carl Friedrich Philipp von Martius foi um pintor bávaro (1794-1868).

‘civilização’ e de ‘nação’, tal qual os compreendemos atualmente, induzindo à ideia de homogeneidade daqueles que pertencem a um determinado território. No entanto, no caso do Brasil, tal ideia foi muito difícil de ser aplicada devido à diversidade dos elementos humanos e, conseqüentemente, dos diferentes estatutos socioculturais constitutivos de “um país ainda na infância” (DEBRET, 2015).

Debret dedicou oito anos de trabalho a essa imensa obra, que se apresenta dividida em três tomos publicados em formato *in-folio*, em Paris, e editados pela Firmin Didot, durante os anos de 1834 a 1839. O Tomo I, *Casta Selvagem*, aborda os índios, aspectos da mata brasileira e a vegetação nativa em geral. O Tomo II, *Atividade do colono brasileiro*, aborda as ruas e o trabalho, principalmente o realizado pelo escravizado africano. O Tomo III, *História política e religiosa, estado das Belas-Artes*, retrata a corte, a vida política e a Igreja. Debret intencionou apresentar ao público europeu “um assunto novo” (DEBRET, 2015, p. 44), portanto, precisou agregar à sua obra um conhecimento abrangente do Brasil, utilizando para isso o modelo enciclopédico. Ao folhearmos sua obra, surgem inúmeros questionamentos acerca das imagens representadas e da configuração da história desse país, considerado “na infância” (DEBRET, 2015).

A edição de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (2015) utilizada como fonte secundária para nossa pesquisa apresenta, no Tomo I, um texto introdutório elaborado por Leenhardt⁹. Ao se referir às representações dos nativos brasileiros, ele os adjetivou como “*indiens de carton-pâte*”, o que chama muito a atenção, pois se trata da parte da obra que mais recebeu críticas quanto ao seu valor documental (LEENHARDT, 2015). Este termo cunhado pelo próprio Leenhardt, foi traduzido por Samuel Titan como “índios de cartolina”, numa tentativa de aproximá-lo do sentido do termo francês.¹⁰

No entanto, na Introdução da obra, Leenhardt explicita a escolha do termo “*indiens de carton-pâte*” (“índios de cartolina”), utilizado para caracterizar as representações do Tomo I, dentro de uma perspectiva documental¹¹. A expressão “*indiens de carton-pâte*” refere-se ao fato de Debret não ter desenhado os indígenas *in situ* e, como ele próprio afirmou, ter utilizado documentação icônica de terceiros. Assim, ao mesmo tempo em que Debret

⁹ Jacques Leenhardt é um sociólogo e filósofo suíço (1942-) estudioso da obra de Debret e das relações Brasil-França.

¹⁰ Segundo o dicionário *Le Robert*, significa: “*faux, imité*”, ou seja, falso, imitado. Portanto Leenhardt poderia ter utilizado um eufemismo, afinal ‘falso, imitado’, daria a impressão de imagens totalmente ‘produzidas’, sem qualquer relação com a ‘realidade’.

¹¹ LEENHARDT, Jacques. Prefácio. Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira. In: DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015, p. 18.

evidenciou o desejo de apresentar a identidade cultural dos índios – explícita em seus textos –, conviveu com a dificuldade de “representar” essa mesma identidade cultural a partir de imagens provenientes do conhecimento de outros. Portanto Leenhardt poderia ter utilizado um eufemismo, afinal, ‘falso, imitado’¹² daria a impressão de imagens totalmente ‘produzidas’, sem qualquer relação com a ‘realidade’.

Ao classificar as representações de Debret como “*indiens de carton-pâte*”, Leenhardt salienta o confronto entre as “exigências da natureza e as suas próprias leis de organização como as da ‘bela natureza’, ligadas às regras da arte acadêmica” (LEENHARDT, 2008, p. 28), ou seja, ao elaborar uma obra artístico-histórica, Debret tentou conciliar o fazer artístico, um modelo de representação, com as exigências das imagens de cunho naturalista, e, portanto, mais “realista”.

É importante ressaltarmos que, no período da Conquista, a partir do século XVI, as populações nativas da América portuguesa foram definidas e nomeadas de acordo com a colaboração (ou não) com o conquistador, e receberam a denominação genérica de “índios”. Os “Índios aliados” eram aqueles que tinham sido integrados à colônia, mas que permaneciam em suas aldeias, normalmente próximas ao litoral, colaborando tanto com os portugueses quanto com outros invasores europeus; os “índios bravos” ou “gentios” eram aqueles com os quais os europeus tinham maiores dificuldades de estabelecer contato.

Em relação a essa nomenclatura genérica atribuída aos nativos brasileiros, a heterogeneidade das populações nas aldeias tornou-se um problema, dada a diversidade de etnias, pois a partir da inserção deste instrumento de controle, os grupos como Tupiniquins, Goitacazes, Guaranis, Bororenos e tantos outros se tornaram “índios”, misturando-se entre si e compartilhando a condição de serem “nativos da América”, em um sentido homogêneo.

As quarenta e oito (48) pranchas que compõem o Tomo I, *Casta Selvagem*, foram, *a priori*, nosso objeto de estudo. Elas foram organizadas por Debret de modo a percorrer a natureza brasileira, o elemento humano e os elementos culturais e utilitários. Nas primeiras pranchas (de 1 a 12) Debret representou as paisagens naturais brasileiras, a flora e um pouco da fauna; a partir da prancha 13, ele passou a representar o nativo brasileiro.

Entretanto, após a análise atenta dessas pranchas, decidimos não seguir a mesma sequência de Debret, visto que o nosso objetivo principal foi realizar a análise crítica e a interpretação das representações dos “*indiens de carton-pâte*” (LEENHARDT, 2015), segundo o olhar debretiano. Assim, estabelecemos o recorte e a análise de trinta e quatro (34)

¹² Segundo o dicionário *Le Robert*, “*carton-pâte*” significa: “*faux, imité*”, ou seja, falso, imitado.

pranchas nas quais os mesmos estavam representados; as demais, referiam-se, especificamente, aos aspectos da mata brasileira e da vegetação nativa, apesar de Debret afirmar que os elementos culturais e geográficos são complementares ao conhecimento do elemento humano.

Analisamos, então, as litogravuras de *Casta Selvagem* levando-se em conta as “intenções artísticas” de Debret, formuladas pelas suas representações, associadas ao seu *locus* histórico, ou seja, aos temas que apresentavam, dando atenção ao conjunto de ideias que circulavam no período histórico em que foram concebidas (PANOFSKY, [1939] 2017).

Realizamos, portanto, uma pesquisa qualitativa exploratória para compreender as características ‘civilizadas’, tão valorizadas por Debret ao representar os nativos brasileiros. Para tanto, as pranchas foram classificadas de acordo com os gêneros pictóricos, a saber: retratos, cenas de gênero, paisagens e composições didáticas, e analisadas segundo os conceitos formais das poéticas do pitoresco e do sublime.

Apesar de o presente trabalho ter como objetivo principal analisar as pranchas que compõem o Tomo I da obra de Debret, fez-se necessário observar as manifestações artísticas coloniais no momento de sua chegada ao Brasil, uma vez que elas pouco se assemelhavam à arte praticada na França. Após a Independência do Brasil, o Barroco brasileiro foi associado à expressão artística do passado colonial, o que significou relacioná-lo ao arcaísmo desse sistema, ou seja, à dependência de Portugal.

Para tanto, a presente dissertação apresenta-se dividida em cinco capítulos. No Capítulo 1, abordamos a Formação do Brasil, a partir da chegada da Família Real, em 1808, e os fatores históricos externos e internos que propiciaram a chegada da ‘colônia’ de artistas e a implementação do Ensino e da Formação em Artes.

No Capítulo 2, discutimos a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, e como ela foi, e ainda é, objeto de debate entre diversos historiadores. Muito se discutiu, e ainda se discute, a respeito da formação desta missão. Questiona-se se houve oficialidade no convite feito aos artistas pela monarquia portuguesa, ou se, de fato, tratou-se de uma iniciativa independente dos próprios artistas, bonapartistas, que se encontravam em uma situação política e econômica complicada na França restaurada.

Nesse capítulo, também discutimos a configuração de uma obra histórica a partir dos modelos de obras de viagens (“*Voyages Pittoresques*”), abundantes no século XVIII e XIX, que ajudaram a compreender a nomenclatura e a configuração de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

No Capítulo 3, discutimos a formação artística de Debret, a partir de sua vivência com Jacques-Louis David¹³, a influência deste em sua arte e a dimensão da ruptura com o Barroco, doravante um projeto de inclusão do Brasil no dito “mundo civilizado” e na “História universal”.

A formação neoclássica de Debret estava ligada à trajetória de seu mestre, Jacques-Louis David, e à sua atuação tanto no Período Revolucionário, quanto no Imperial. Após a Restauração da Monarquia dos Bourbon (1814-1830) e, mais especificamente, em 1816, após a derrota final de Napoleão em Waterloo, arrefeceu a disposição do governo francês em anistiar os seus colaboradores. Debret viu-se, então, obrigado a deixar a França, pois o governo recém-restaurado suspeitava de todos os que haviam colaborado com Bonaparte, o que o levou a se juntar à ‘colônia’ de artistas chefiada por Joachim Lebreton¹⁴, e embarcar no navio norte americano *Calphé*, rumo ao Brasil. David, por sua vez, exiliou-se em Bruxelas, onde viveu por dez anos, até o seu falecimento, em 1825.

Também abordamos a chegada de Debret ao Brasil, no Rio de Janeiro, carregando consigo uma grande bagagem, visto ter vivenciado a Revolução Francesa, ter sido discípulo de David, e ter colaborado com a elaboração da iconografia napoleônica. Ao desembarcar no Brasil, Debret deparou-se com uma terra de contrastes: a Corte portuguesa, instalada em sua antiga colônia; os escravizados africanos, força motriz da produção econômica brasileira; e os povos originários, “personagens” de um “país” ávido por se desenvolver e por entrar no “mundo civilizado”, mas que ainda não tinha avançado nesse processo.

Debret, na Introdução do Tomo I, descreve o tipo de relação que estabeleceu com os nativos brasileiros:

(...) dois dias depois de nossa chegada, foi-nos dado ver indígenas Botocudos recém-trazidos ao Rio de Janeiro por um viajante que me facilitou desenhá-los com cuidado, acrescentando a essa amabilidade informações tão fidedignas quão interessantes acerca dos costumes desses índios entre os quais vivera (DEBRET, 2015, p. 45).

Repentinamente, o Brasil foi alçado à condição de Reino e o Rio de Janeiro, cidade colonial, transformada em sede de um Reino europeu. No entanto, a realidade pouco se conformava com esse novo estatuto político, pois as estruturas sociocultural, política e econômica ainda mantinham as características coloniais. Assim, delineamos, brevemente, as

¹³ Jacques-Louis David (1748-1825).

¹⁴ Joachim Lebreton (1760-1819).

polêmicas que envolveram sua historiografia e a implementação do ensino e da produção da arte neoclássica.

A particularidade da História brasileira, principalmente em relação ao elemento humano, deteve o olhar aguçado de Debret, que era um pintor de história estrangeiro, ou seja, sua visão de mundo havia sido construída em um tempo e espaço específicos da História europeia e o seu paradigma para representar os nativos brasileiros e as paisagens era herdeiro do Iluminismo, embora em muitas litogravuras de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, possamos observar aspectos críticos em relação à realidade brasileira.

No Capítulo 4, apresentamos a obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret e analisamos criticamente as pranchas do Tomo I, *Casta Selvagem*, sob o ponto de vista da representação iconográfica dos “*indiens de carton-pâte*”, a partir das poéticas do sublime e do pitoresco, importantes para compreendermos a representação de Debret.

Discutimos o processo civilizador, o conceito de civilização, o assimilacionismo¹⁵ da Cultura europeia, a gradação do primitivo para o civilizado e as poéticas do pitoresco e do sublime.

O conceito de “civilização” surgiu no século XVIII, na época da Revolução Francesa, a partir das reflexões dos teóricos iluministas. Trata-se de uma concepção de mundo adotada pelos europeus, que foi fundamental para a expansão imperialista europeia na América, na África e na Ásia. Tal conceito foi essencial para compreendermos a construção de uma obra que sinaliza a dimensão do “menos” para o “mais” civilizado, já exposta pelo próprio Debret, ao configurá-la por meio de um modelo no qual o termo “histórica” carrega em sua definição um aspecto evolutivo, progressista e, sendo assim, dinâmico.

O pensamento civilizatório, a questão da expansão da civilização e as tentativas de adoção de um modelo desenvolvido de sociedade foram fundamentais para o apagamento das culturas autóctones, vistas como “rudimentares”, “atrasadas”, ou normalmente caracterizadas como “selvagens” e “primitivas”.

Foi importante refletirmos sobre a “entrada” do Brasil nesse mundo dito “civilizado”. Os portugueses, “civilizados”, detinham o poder político e organizavam a sociedade brasileira a partir dos seus parâmetros. Assim, a inserção de todos os membros do corpo social era essencial, mas se questionava como fazê-lo se uma parcela enorme da população era composta por escravizados africanos, que não gozavam de nenhum tipo de estatuto social. O

¹⁵ O conceito de “assimilacionismo” foi utilizado no decorrer do trabalho de acordo com a definição estabelecida pelo historiador Tvezan Todorov ([1982] 2010).

seu único estatuto era o de mercadoria. Outra parcela, composta pelos nativos, “deveria” se integrar ao regime, fazer parte do “pacto social”, incorporando-se à cultura do dominador, e assim, olvidando a sua cultura nativa, ou se refugiando no interior das matas do imenso território brasileiro, tentando preservar como podiam a sua cultura ancestral.

Assim, o processo de estabelecimento de uma História brasileira teve início em 1822, visto que a liberdade política e econômica também deveria refletir na autonomia cultural e, portanto, tornava-se necessário configurar a sua História, unindo o povo em torno de uma mesma origem e fornecendo a fisionomia do que viria a ser a “nação brasileira”.

No Capítulo 5, fizemos a análise formal das trinta e quatro (34) pranchas que compõem o Tomo I, Casta Selvagem, de *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil*, em que os nativos brasileiros estavam representados. Debret não se furtou de qualificar o comportamento dos autóctones como “selvagem”, adjetivo amplamente utilizado nas descrições das pranchas que acompanham as litogravuras.

É importante destacar o fato de Debret pouco ter se afastado do Rio de Janeiro. Pelos relatos de Debret, observamos que suas relações com os nativos decorreram no ambiente urbano e de maneira “intermediada”, isto é, por meio de viajantes, de nativos “civilizados”, ou mesmo de memória. Segundo Debret, “para chegar ao índio selvagem, através desse dédalo de vegetação, somente o índio civilizado pode servir de guia (...)” (DEBRET, 2015, p. 45).

Debret descreveu, na Introdução de sua obra, que as representações dos nativos brasileiros de outras regiões foram realizadas por meio de “desenhos e documentos que já se encontravam organizados no Rio de Janeiro” (DEBRET, 2015, p. 44), ou seja, que já se encontravam catalogados no Museu de História Natural do Rio de Janeiro. Esse fato é relevante, haja vista as inúmeras críticas que esse recorte da obra sofreu por parte de outros naturalistas que visitaram uma parcela expressiva do território brasileiro na época, como Spix e Martius.

Mediante a concepção de ‘civilização’ como um processo de mudança e como o fim desse próprio processo (ELIAS¹⁶, 1994), ou seja, como um movimento ao longo da história das sociedades ocidentais ligado ao abrandamento dos costumes e à consolidação de sociedades estatizadas, demonstramos a preocupação de Debret em expressar a capacidade “civilizatória” dos nativos brasileiros, associados em muitas representações à sua adequação ao modo de vida estabelecido pelo colono português, sendo possível de ser constatada pelas diferentes formas de configurá-los.

¹⁶ Nobert Elias (1897-1990).

Na Introdução de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Debret deixa claro que pretende contar e mostrar a história brasileira, a formação do Brasil, a partir de “sua regeneração política” ocorrida em 1808, por meio do contato mais íntimo com uma corte europeia. Tal fato propiciou a entrada de ideias liberais nos âmbitos político e econômico e levou, inclusive, à Independência do Brasil, em 1822.

1. FORMAÇÃO DO BRASIL

Segundo Debret, a formação da nação brasileira está intrinsecamente ligada à chegada da Família Real portuguesa, fato histórico que configurou o início do processo de autonomia brasileira, em termos políticos, socioculturais e econômicos.

Afonso de E. Taunay ([1956] 1983)¹⁷ também afirmou que a chegada da Família Real portuguesa foi determinante para a formação do Brasil e sua entrada no dito mundo “civilizado”, uma vez que promoveu a modernização da capital e a aproximação com o pensamento e com o fazer artístico da época, impulsionando as elites a aderirem a um pensamento mais progressista.

A transferência da Família Real portuguesa para o Rio de Janeiro não pode ser analisada somente do ponto de vista de um movimento de exílio, mas também do ponto de vista da transferência dos componentes de um Estado soberano para uma colônia. Houve necessidade de estabelecer novas estruturas administrativas, de desenvolver e de modernizar o país, ou mesmo de estabelecer uma política de distribuição agrária. No entanto, o fisco, o sistema judiciário e a organização militar continuaram coloniais.

A partir de 1822, com a Independência do Brasil, apesar de um português ter se mantido como Imperador, ficou evidente a necessidade da produção de uma historiografia nacional, com característica autônoma e com certo “apagamento” das raízes portuguesas.

1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS E SEUS DESDOBRAMENTOS

No início do século XIX, Dom João¹⁸ estava à frente do governo de Portugal, tendo assumido o reino no lugar de sua mãe, Dona Maria I¹⁹, considerada “privada de suas faculdades mentais” (SCHWARCZ, 2008, p. 158). O então príncipe regente estava diante de um enorme desafio político, pois a Europa enfrentava um conflito bélico, liderado pela França, conhecido como Guerras Napoleônicas (1803 – 1815).

Em 1806, Napoleão Bonaparte²⁰, então Imperador da França, mediante implementação de uma política belicista e expansionista pelo território europeu, impôs às

¹⁷ Afonso E. de Taunay (1876-1958).

¹⁸ Dom João (1767-1826).

¹⁹ Dona Maria I (1734-1816).

²⁰ Napoleão Bonaparte (1769-1821).

demais nações o Bloqueio Continental, que consistia em fechar os portos do continente aos navios ingleses.

Entretanto, a expansão do mercado consumidor era crucial para o projeto imperialista inglês e o fechamento dos portos atingiria a exportação de manufaturas, base da economia da Inglaterra, visto que o país havia assumido protagonismo no nascente capitalismo industrial, reacendendo, assim, a rivalidade histórica entre as duas potências: França e Inglaterra.

A partir das Guerras Napoleônicas, e em consequência delas, a dificuldade imposta nas relações comerciais entre a Inglaterra e os demais países europeus acabou levando à saída da crise, pela expansão de suas relações comerciais com a América através do Brasil, visto que, em 1776, com a independência dos Estados Unidos, a Inglaterra perdera sua principal colônia americana.

Apesar do empenho de Dom João em se manter diplomaticamente neutro, os franceses ameaçaram invadir o território português, pressionando-o a tomar uma posição definitiva. Por outro lado, os ingleses, temendo perder um importante aliado histórico e visando aos seus próprios interesses políticos e econômicos, empregaram todos os esforços para convencê-lo a romper relações diplomáticas com a França e a partir com a corte para o Brasil.

O ano de 1807 foi decisivo para os acontecimentos que levaram à fuga da família real portuguesa. Dom João encontrava-se em uma situação política delicada: por um lado, os ingleses, com sua força armada, considerada ‘invencível’ nos mares, o pressionavam, ameaçando tomar os portos portugueses e, conseqüentemente, a frota naval lusitana; por outro, a França, com seu exército que vinha acumulando vitórias expressivas, poderia, a qualquer momento, invadir o território português.

Em julho de 1807, a situação portuguesa tornou-se insustentável, após a assinatura do Tratado de Tilsit, celebrado em segredo entre França, Rússia e Prússia. Tratava-se da extinção da dinastia de Bragança e da partilha do território português e de suas colônias entre esses países.

Em 27 de novembro de 1807, o exército francês, sob o comando do general Junot, encontrava-se em território lusitano. Foi quando Dom João embarcou rumo ao Brasil, acompanhado de toda a Família Real, ministros, nobres, oficiais e alguns amigos mais próximos, sendo escoltados de perto pela marinha inglesa, para garantir a segurança durante a longa viagem.

1.2 A CHEGADA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA NO BRASIL: CONSEQUÊNCIAS POLÍTICAS E ECONÔMICAS

Após cinquenta e quatro dias de viagem, em 22 de janeiro de 1808, a frota portuguesa atracou primeiramente em Salvador, na Bahia, seguindo posteriormente para o Rio de Janeiro, que se tornaria a nova sede do governo português.

Em 28 de janeiro de 1808, ainda em Salvador, Dom João promulgou o decreto de “Abertura dos portos brasileiros às nações amigas”²¹, o que configurou a ruptura da principal base da política monopolista metropolitana. Obviamente, a França estava excluída deste decreto, alçada à condição de inimiga, situação que só viria a se modificar em 1814, após a Restauração da monarquia absolutista dos Bourbon e da assinatura do Tratado de Paz, no Congresso de Viena (1814-1815).

No final de 1814, o coronel Jean-Baptiste Maler foi nomeado cônsul-geral da França no Brasil, aqui se estabelecendo em abril de 1815, propiciando, então, a volta do intercâmbio cultural e econômico entre os dois países.

Em 1815, o Brasil mudou definitivamente o seu estatuto político, sendo elevado à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves. A mudança da sede administrativa de Lisboa para o Rio de Janeiro provocou o surgimento de uma nova complexidade nas estruturas das instituições burocráticas. Houve necessidade não só de formar uma mão de obra mais qualificada, como também se tornou urgente a reforma urbanística do Rio de Janeiro, cidade colonial que, repentinamente, recebeu cerca de quinze mil novos habitantes.²²

É importante destacar que, no caso brasileiro, a mudança da administração da metrópole para a colônia foi problemática, pois gerou um enorme conflito entre os interesses locais e os metropolitanos. O Estado português, no Rio de Janeiro, sempre teve caráter

²¹ A liberdade, do ponto de vista econômico, isto é, a livre negociação entre os países, impôs um modelo de governo em que as antigas colônias, livres dos restritivos monopólios comerciais impostos por suas metrópoles, tiveram autonomia de negociação comercial diretamente com as nações europeias que já apresentavam um processo de industrialização mais avançado. O decreto de abertura dos portos comprova a importância dada à liberdade econômica, mesmo que não tenha se configurado em liberdade política, ou seja, em um país independente.

²² Há muitas dúvidas sobre a real quantidade de portugueses que desembarcaram no Brasil em 1815. Segundo Schwarcz (2008), os números variam: “O secretário do bispo Caleppi avaliou que 10 mil pessoas faziam parte da esquadra real. Já Pereira Silva incluiu em seus cálculos os muitos negociantes e proprietários que tinham fretado navios para seguir a esquadra e afirmou que cerca de 15 mil pessoas tinham nesse dia abandonado Portugal. (...) Outro documento, redigido no calor da hora, pretendia registrar todos os passageiros, mas, depois de relacionar alguns dos mais conhecidos nomes da nobreza, a escrita foi encerrada bruscamente com uma informação taxativa: ‘E mais 5000 pessoas.’ (...) O próprio O’Neal (Thomas O’Neal, integrante da frota Smith), atrapalhado com a quantidade de acontecimentos, oscila entre 16 mil e 18 mil tripulantes. Não há como, portanto, pôr um ponto final nessa questão; o mais importante é destacar o apressado de partida.” (SCHWARCZ, 2008, p. 171-172).

provisório. Os mecanismos burocráticos da administração pública instalados na nova sede e a criação de diversas instituições culminaram na independência brasileira, em 1822, favorecendo a formação de uma elite que participava da administração pública com o objetivo de preservar os privilégios privados.

No século XIX, o Brasil, mesmo antes da emancipação oficial em 1822, já apresentava um estatuto político de Reino, graças à chegada da Família Real, em 1808. Dessa forma, a constituição de um país independente também perpassava pela construção de um passado histórico, no qual a população nativa, o “índio brasileiro”, foi o arquétipo das virtudes da nova nação, como observado nos romances românticos indianistas e nas pinturas da época.

A formação de um Estado regulado, cujas relações sociais eram distintivas, como demonstra Elias (1994) no que concerne ao Ocidente, constituiu ao longo do tempo uma poderosa arma de controle das populações. A mudança de uma corte cavalheiresca para uma corte cortesã demonstrava como o arrefecimento dos costumes das classes mais altas, que invariavelmente se reverbera nas mais baixas, foi um dos motores que conduziu a um controle maior do Estado sobre sua população, pois as sociedades se autorregulavam por meio de instrumentos civilizados, como pela justiça civil.

1.2.1 Fatores Históricos Externos e Internos que Propiciaram a Implementação do Ensino e da Formação em Artes

No Rio de Janeiro, e no Brasil em geral, a presença das ordens terceiras e das irmandades estavam vinculadas às tradições religiosas e tinham relação direta com as antigas corporações de ofício medievais, pois se tratava de uma época em que inexistiam instituições autônomas que congregassem os diferentes atores sociais. As irmandades exerciam um papel mediador entre a sociedade e a Igreja.

As irmandades eram devotas de Santos e podiam ser franciscanas, carmelitas ou dominicanas. Cada qual, dependendo da esfera social a qual seus membros pertenciam, construía igrejas ostentadas com maior ou menor pompa, dentro da proposta barroca, inclusive gerando rivalidades entre elas. As irmandades dos negros, por exemplo, foram fundamentais como fator de imposição da fé oficial católica aos africanos (escravizados e libertos).

Apesar de gozarem de certa liberdade e de autonomia administrativa, as irmandades precisavam de autorização oficial para funcionar. No período colonial, eram uma das únicas

formas de vida social da população, dado que cabia a elas a organização das festas religiosas e das procissões.

Na dinâmica da colônia, a justaposição entre Igreja e Estado foi fundamental para a configuração espacial das cidades, além de exercer funções específicas da fé. A Igreja exercia um importante papel nas esferas política, social, normativa e institucional, exercendo o controle e a administração coloniais.

A chegada da Família Real impôs a necessidade de inserção no mundo civilizado como um objetivo concreto. Romper com o barroco era fundamental no projeto de transformação da colônia como integrante de um Reino europeu. No entanto, a princípio, não houve a criação de nenhuma universidade²³ e nem mesmo de cursos de formação em Artes.

Antes do estabelecimento da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro, as escolas militares exerciam um papel fundamental na formação da paisagem urbana da colônia, além do papel de defesa. Os engenheiros militares imprimiram na paisagem fluminense, principalmente na arquitetura, aspectos ligados à defesa do território e ao urbanismo, como a articulação das vias urbanas de acordo com a função principal da cidade, como porto escoador das mercadorias brasileiras.

Apesar do desejo de modernizar a então capital do Império português, trazendo da Europa novos modelos de práticas artísticas, o estilo barroco adequava-se a uma monarquia ainda muito preocupada em manter o controle de sua colônia que iniciava os primeiros passos rumo à sua emancipação. O que inferimos é que a tradição colonial, fosse ela encontrada de maneira mais robusta na arquitetura da cidade, nas Igrejas ou nas manifestações artísticas e culturais praticadas, ainda se fazia muito presente.

É importante ressaltarmos o aspecto limitador da condição colonial para as artes em geral, visto que a limitação encontrava-se na escassez de instituições de ensino na época, restringindo a formação educacional à apenas uma pequena parcela da população, direcionada às profissões normalmente vinculadas às funções de administração colonial.

No que concerne às artes plásticas, as Igrejas e as irmandades foram importantes para a formação dos artistas e sua produção, afinal, com a escassez de mão-de-obra qualificada,

²³ “A Coroa Portuguesa, ao contrário da espanhola, temia a formação na própria Colônia de uma elite letrada. Já no século XVI, a Espanha criou na América várias universidades como a de São Domingo, em 1538, e as de São Marco, em Lima, e na Cidade do México, em 1551. Nada disso ocorreu na América lusa, durante todo o período colonial. Alias, praticamente a mesma coisa ocorreu com a imprensa, que surgiu nas maiores cidades coloniais da América espanhola no século XVI. Enquanto isso, ressaltando-se uma oficina gráfica aberta em 1747 no Rio de Janeiro, que logo depois foi fechada por ordem real, a imprensa no Brasil só nasceria no século XIX, com a vinda de D. João VI” (FAUSTO, 1995, p. 111-112).

decorrente da não existência de instituições especializadas para seu ensino, o aprendizado das artes em muito se assemelhou ao ensino das primeiras corporações de ofício medievais, nas quais o “ofício” de pintor era aprendido pelo acompanhamento de um mestre, observando o seu estilo e a sua “metodologia” de trabalho. O aprendiz exercia funções que, gradualmente, iam aumentando o grau de complexidade, ou seja, aprendia-se na prática, no exercício diário do ofício.

A arte como manifestação humana não estava desvinculada das transformações sociais. No caso brasileiro, a imposição do modelo neoclássico constituiu-se como expressão estética de mudança de uma sociedade colonial para um país independente.

Na trilha do movimento promovido pela chegada da Família Real e do necessário incremento das instituições de ensino, que visavam ao desenvolvimento cultural da antiga colônia e aos conhecimentos práticos e técnicos, foram criadas instituições públicas, dentre elas a Escola de Ciências, Artes e Ofícios, pelo decreto de 12 de agosto de 1816.

As diretivas da Escola especificavam um projeto ambicioso, que não só tencionava o desenvolvimento das artes, como também o industrial e o tecnológico.

Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecido; fazendo-se necessário aos habitantes o estudo das Belas-Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade dependem dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; (...) (TAUNAY, [1956] 1983, p. 19).

Taunay ([1956]1983) apontou Antônio Araújo de Azevedo²⁴, o Conde da Barca, como idealizador do projeto da Escola e responsável pela contratação de profissionais estrangeiros para formarem o seu corpo docente. Para tanto, contou com o auxílio de Dom Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho²⁵, o Marquês de Marialva, que, por intermédio de Alexander von Humboldt²⁶, foi apresentado a Joachim Lebreton²⁷, recém-demitido do *Institut*

²⁴ Antônio Araújo de Azevedo (1754-1817), o Conde da Barca, na época Ministro da Marinha.

²⁵ Dom Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho (1775-1823), o Marquês de Marialva, embaixador de Portugal em Paris.

²⁶ Alexander von Humboldt (1769-1859) foi um naturalista prussiano.

²⁷ Joachim Lebreton (1760-1819).

de France, que se tornou responsável pelo recrutamento dos membros que viriam compor a futura Missão Artística Francesa²⁸.

²⁸ Taunay (1983) enumera diversas denominações para o grupo de artistas que desembarcou no Brasil em 1816: “Missão Artística Francesa”, “Colônia Francesa de Artistas” e “Colônia de Artistas de 1816”. Cabe ressaltar que foi o próprio Taunay quem consolidou na historiografia brasileira a nomenclatura ‘Missão Artística Francesa’. Segundo Bandeira e Lago (2017), o convite para formação de uma colônia ou grupo de artistas franceses não poderia ter sido diretamente cancelado pelo príncipe D. João, pois poderia causar incômodos diplomáticos com os aliados ingleses, importantes parceiros comerciais para os portugueses. Dessa forma, os autores concluem que o Conde da Barca, francófono, conjuntamente com o Marques de Marialva, embaixador português na França, teria auxiliado o convite a Lebreton com a finalidade de trazer professores, artistas franceses, para implementarem o processo de modernização urbanística e cultural do Rio de Janeiro, a ser reverberado por todo o país (BANDEIRA; LAGO, 2017).

2. A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA E A ABERTURA DO BRASIL AO OLHAR ESTRANGEIRO

Além das circunstâncias históricas apresentadas, o Brasil era o país das Américas que ainda despertava a curiosidade dos viajantes naturalistas europeus do século XIX, em razão das diversas dificuldades impostas pelas políticas protecionistas portuguesas à entrada de expedições estrangeiras de qualquer natureza, a fim de proteger as riquezas naturais brasileiras da cobiça externa.²⁹

No início do século XIX, as expedições naturalistas procuravam conhecer detalhadamente a geografia, a mineralogia, a fauna, a flora e as populações dos locais concebidos como “primitivos” em relação ao seu “mundo civilizado”. Desse modo, conhecer os nativos significava descrever sua constituição física e sua capacidade cognitiva.

Apesar da natureza científica dessas expedições, a tentativa de descrição realística dessas populações foi encoberta pela idealização dos nativos em suas representações, visto que os europeus tinham um desejo civilizador que os movia nessas viagens. Tal projeto civilizador configurava-se, inclusive, na composição artística.

Outro aspecto importante em relação às ilustrações que acompanhavam os relatos dos naturalistas é seu caráter comunicacional, que extrapolava o campo acadêmico e chegava à sociedade em geral. Os aspectos estéticos, ou seja, as características sintéticas dos desenhos seduziam o público europeu, além de transmitirem conhecimentos.

2.1 A CHEGADA DA COLÔNIA DE ARTISTAS E A CRIAÇÃO DA ESCOLA DE ARTES E OFÍCIOS

No século XVI, houve uma primeira tentativa de formar uma colônia francesa no Rio de Janeiro, conhecida como França Antártica e, no século XVII, uma segunda tentativa, de formar, no Maranhão, a França Equinocial, o que demonstra que os nativos e as terras brasileiras já faziam parte do imaginário francês, por meio de relatos de viagem.

²⁹ Após a expulsão dos holandeses, em 1647, os portugueses fecharam e fortificaram ainda mais as fronteiras da sua colônia americana, havendo um hiato de publicações sobre o Brasil, pois se temia que outros países estrangeiros tivessem conhecimento a respeito das riquezas naturais brasileiras. A última obra pública sobre o interior brasileiro foi "História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil e Noutras Partes sob o Governo de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange", de Gaspar Barlaeus, de 1647.

No entanto, pela análise das conjecturas históricas³⁰, podemos afirmar que a vinda desses artistas franceses ocorreu em função da conjunção de fatores externos e internos, uma vez que se tratava de artistas com posições políticas definidas, que participaram da turbulenta vida política francesa do período; bonapartistas que se encontravam, no início do século XIX, em situação política e econômica complicada na França restaurada.

A nova ordem política francesa, com a Restauração da Monarquia dos Bourbon, impulsionou a emigração desses artistas, pois, obviamente, o governo recém-estabelecido não via com bons olhos os artistas declaradamente bonapartistas e que tinham participado ativamente de seu governo e de sua produção iconográfica. Associada a essa situação política na França, havia a curiosidade sobre o ambiente e o povo brasileiro, assim como sobre a monarquia absolutista instaurada no Brasil, cercada por repúblicas emergentes, que produziam o desejo de “redescoberta”. Além disso, havia o próprio desejo dos artistas de restabelecer suas atividades profissionais diante da nova configuração política francesa e, em consequência, visando a alcançar um novo prestígio profissional, só possível no exterior.

Todos estes fatores podem ter impulsionado o estabelecimento da Colônia de Artistas franceses que desembarcou no Rio de Janeiro, em 1816, chefiada por Joachim Lebreton, composta por: Jean-Baptiste Debret, pintor de história; os irmãos Nicolas-Antoine³¹ e Auguste-Marie Taunay³², pintor paisagista e escultor, respectivamente; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny³³, arquiteto; Charles Simon Pradier³⁴, gravador; Sigismund von Neukomm³⁵, professor e compositor de música; e François Ovide³⁶, professor de mecânica.³⁷

³⁰ Schwarcz (2008) descreveu e analisou o período e deu atenção ao trabalho de Nicolas Taunay, destacando o “caráter mal resolvido” acerca da formação e vinda dos artistas ligados à sua oficialidade. Destacamos a seguinte citação: “Mas essa é a versão oficial da ‘missão’, que narra tudo reservando para a corte a proeminência e o controle sobre os atos. O suposto é que essa teria sido uma intenção exclusivamente portuguesa – mais particularmente do *afrancesado* conde da Barca -, que pretendeu ‘convidar’ destacadas figuras do cenário cultural francês, a fim de criar uma escola profissional para a formação não só de artistas como de trabalhadores industriais, que possibilitassem transformar o Brasil num centro independente e autônomo também nas suas artes plásticas. Mas é de estranhar, em primeiro lugar, o motivo de a corte selecionar justamente artistas franceses e, ainda mais, diretamente ligados a Napoleão e a David – o primo de Debret -, mais conhecido como “o regicida de Luís XVI”. Além disso, e como vimos, havia no mercado pintores italianos, paisagistas holandeses e famosos retratistas ingleses, e até mesmo alguns artistas portugueses, igualmente à disposição, os quais, com certeza, trariam menos embaraços políticos do que nossos artistas franceses” (SCHWARCZ, 2008, p. 176).

³¹ Nicolas-Antoine (1755-1830).

³² Auguste-Marie Taunay (1768-1824).

³³ Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850).

³⁴ Simon Pradier (1786-1847).

³⁵ Sigismund von Neukomm (1778-1858).

³⁶ Nos documentos históricos consultados, não encontramos as datas de nascimento e morte de François Ovide.

³⁷ Bandeira e Lago (2017) mencionam os irmãos Ferrez e Neukomm como membros que, posteriormente, se juntaram ao grupo, não tendo embarcado com Debret, sob a liderança de Lebreton no Havre, no final de 1815.

Debret ocupou um lugar de destaque no grupo, devido à sua formação em pintura histórica, tutelado por Jacques-Louis David³⁸, o que entusiasmou a Corte, interessada em manter uma produção iconográfica oficial em terras brasileiras.

A chegada do grupo causou grande mal-estar entre a corte e o então cônsul Maler, além da desconfiança dos aliados ingleses, pois, como destacado anteriormente, tratava-se de bonapartistas que haviam participado ativamente da vida política da época. Todavia, apesar de alguns documentos (como uma carta de Antoine-Nicolas Taunay endereçada ao então príncipe regente, D. João³⁹, oferecendo os seus serviços de pintor à corte portuguesa e de tutor dos filhos do futuro monarca), corroborarem esta visão de independência na formação da Colônia, salientando pouca influência política em relação à vinda dos artistas. É preciso notar que essa chegada colaborou imensamente com a implementação de um projeto “civilizatório” no Brasil, de modo a demonstrar às outras nações europeias que as colônias eram “passíveis de civilização” (SCHWARCZ, 2008, p. 14).

Há algumas discussões acerca da nomenclatura atribuída a esse grupo de artista. Afonso E. de Taunay ([1956]1983) descreveu a chegada dos artistas e as circunstâncias do seu estabelecimento no Rio de Janeiro e, a seguir, apresentou a biografia de seus principais membros. A novidade da obra estava justamente na nomenclatura “Missão Artística”⁴⁰, que

³⁸ Segundo Pierre Francastel, historiador francês de arte, e Galienne Francastel, crítica de arte e escritora, a França tinha tomado a posição prestigiosa na arte, no século XVIII, que até então pertencia aos italianos desde o século XVI, com o Renascimento. Isso ocorreu devido à arte de David e à toda iconografia produzida por Napoleão. Segundo os autores, “*Vers la fin du XVIII^e siècle on voit, enfin, s’organiser l’opposition. Le système politico-intellectuel qui domine depuis trois siècles se trouve attaqué de toutes parts. L’Italie elle-même, celle de Galilée, participe à une évolution que dominant non plus les moralistes et les politiques mais les savants. Descartes et Newton sont les guides du temps, avec les juristes issus de Grotius et les théoriciens sociaux sortis de Locke et de Montesquieu, les doctrinaires de l’athéisme groupés autour de Voltaire et de l’Encyclopédie. La critique sociale et l’effondrement du système figuratif vont de pair. On a vu, dans le précédent volume, la lutte vaine et formaliste menée par la Direction des Bâtiments du Roi en France pour défendre la ‘grande manière’. À cette époque déjà, c’est en France que s’est transporté le centre de l’art international. L’École française de peinture qui ne tenait qu’un rôle secondaire au XVI^e siècle a reconquis la première place. C’est elle qui, au XVIII^e siècle- achève la Renaissance.*” (FRANCASTEL, P. ; FRANCASTEL, G.,1955, p. 8).

No Capítulo 3, abordamos o Neoclassicismo e a arte de David, mas achamos conveniente destacar o trecho supramencionado visto que sintetiza boa parte das ideias do período, presentes nas obras neoclássicas.

³⁹ Em 1980, Donato Mello Júnior, encontrou na Torre do Tombo em Lisboa, duas cartas de Nicolas-Antoine Taunay endereçadas ao então príncipe regente D. João oferecendo os seus serviços de pintor e de preceptor de seus filhos, além de conservador das obras de arte do Reino. Apesar de Lebreton ter sido de fato o organizador do grupo e da viagem, as missivas descobertas pelo historiador permitem concluir que o Brasil já fazia parte dos planos de Taunay, que se encontrava em situação política e econômica muito complicadas na França dos Bourbon (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 29).

⁴⁰ Squeff (2005) destacou que a consolidação historiográfica da nomenclatura “Missão Artística Francesa” iniciou-se com Taunay, pois Debret utilizou o termo ‘*notre colonie*’ para nomear o grupo de artistas, termo também utilizado por seu discípulo Araújo Porto-Alegre (‘*colônia de artistas franceses*’). Outros historiadores também não recorrem ao termo ‘missão’, como Moreira de Azevedo: ‘*artistas franceses ou artistas hábeis*’; Félix Ferreira: ‘*notabilíssima colônia artística que o Conde da Barca fez vir ao Brasil*’; e Gonzaga-Duque que a nomeia ‘*colônia Lebreton*’.

pode ser compreendida como uma característica de continuidade do processo colonial, isto é, se nos séculos anteriores, o processo civilizador era empreendido pela Igreja, principalmente pelos jesuítas, no século XIX, a continuação desse processo acontecia por meio de um projeto oriundo do Iluminismo. Taunay ([1956]1983) destacou os documentos que descreviam a criação da Escola de Artes e Ofícios atrelada à chegada da colônia de artistas franceses como uma iniciativa do governo joanino visando ao desenvolvimento das artes no Brasil.

No início do século XX, Viana⁴¹ (1916) contrapôs-se à posição de Taunay em relação à denominação “Missão”. Viana (1916) discutiu o caráter “missionário” (no sentido de quem recebeu e assumiu a incumbência de determinada tarefa e promoveu os meios necessários para a sua concretização) dado por Taunay para estabelecer o ensino acadêmico brasileiro nos moldes da Academia Francesa, além de contestar “o desprezo” expresso por Taunay em relação à arte colonial.⁴²

Apesar de questões políticas e econômicas terem atravancado a inauguração da Academia brasileira, além das rivalidades travadas entre os artistas franceses e os portugueses pelo protagonismo no ensino e na produção artística brasileira, a vivência dos artistas franceses em terras brasileiras legaram imagens importantes por serem registros iconográficos singulares da época e por contribuírem para a compreensão da História do Brasil.

Pedrosa⁴³ (1955) desmistificou a versão difundida por Taunay que afirmava que a Missão Artística Francesa tinha sido uma iniciativa exclusiva do governo joanino. Ele, inclusive, discutiu a nomenclatura dada à colônia de artistas consolidada pela obra de Taunay, como também a imposição de um modelo neoclássico à arte praticada até então, que rompia, abruptamente, com o desenvolvimento de uma arte com características brasileiras.

Segundo Nunes (2015), Pedrosa compreendeu o uso do termo ‘missão’ no sentido de atribuição de tarefa e do compromisso em realizá-la, o que demonstrava que a arte brasileira somente tinha se desenvolvido a partir da chegada desses artistas. Portanto, ele se contrapôs à

⁴¹ Ernesto da Cunha Araújo Viana (1852-1920) foi engenheiro e historiador de arte.

⁴² Viana (1916) colocou em questão a comparação entre a arte praticada nos períodos colonial e no Reinado: “Para o bom senso, não pode haver maior disparate do que os juízos escarninhos, comparativos, com a sucessão progressiva das coisas, que infelizmente, que muitas vezes, menos ingênua, menos sincera, perturba de algum modo um encadeamento lógico, quebrando elos resultantes de esforços dignos de perpetuo louvor. Recentes escritos, com referências a antigos e modernos documentos brasileiros de arte, ou são de excessiva admiração, ou injusto ao demonstrarem: maldade, absoluta falta de compreensão, ou escassez extraordinária do sentimento de saber ver.

Magníficas obras coloniais, ou antigas, de arte estão levemente a considerar velharias insuportáveis, negando-se primor onde há, não se querendo, ou não sabendo ver o que está à vista. Os brasileiros não poderão se desnacionalizar acompanhando perversos escrevinhadores, que já não se contentam com a propaganda manhosa na palestra...” (VIANA, 1916, p. 537-538).

⁴³ Mário Pedrosa (1900-1981) foi historiador e crítico de arte. Em 1955, apresentou a tese intitulada *Da Missão Artística – seus obstáculos políticos* para o concurso da cátedra de História Geral do Brasil do Colégio Pedro II.

caracterização “missionária” dada por Taunay à colônia de artistas, pois interpretou a chegada dos franceses e o estabelecimento da Academia como um fator de ruptura brusca com uma “arte de contornos locais” que vinha se desenvolvendo por meio da expressão barroca. A imposição do modelo neoclássico europeu resultou no sufocamento das expressões artísticas com características autônomas.

Campofiorito⁴⁴ (1983) ratificou a visão de Pedrosa (1955) em relação à arte oitocentista e discutiu a imposição de um modelo artístico neoclássico, que se configurou artificial e que acabou por sufocar qualquer tipo de manifestação artística autônoma, isto é, com características “locais”, decorrente do Barroco. Segundo ele, a ligação entre arte e sociedade não podia estar dissociada das manifestações artísticas. O sistema colonial visava impedir qualquer avanço autônomo brasileiro e, conseqüentemente, a arte também estaria limitada em seu desenvolvimento. Ele considerou que a imposição das doutrinas estéticas neoclássicas interrompeu a tradição colonial barroca e qualquer expressão genuinamente brasileira, o que legou à arte oitocentista um caráter “insípido e convencional”, baseado na imposição do modelo neoclássico.

Arantes (2004), em obra sobre os textos críticos de Pedrosa, demonstrou como o historiador discutiu os arranjos políticos, as trocas, os favores entre os franceses emigrados, a corte e a elite brasileira que aderiram ao projeto de “aprimoramento espiritual do país”. O que interessava a Pedrosa e que, inclusive, esteve presente no discurso dos primeiros modernistas, era a convicção de que já estávamos a caminho de uma arte própria, orgânica e incompatível com a “intromissão neoclássica”: “os nobres davidianos”, destacou, “vinham alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era barroca, via Lisboa” (ARANTES, 2004, p. 130).

O que nos parece, a partir das diferentes perspectivas apresentadas, é que a arte neoclássica impôs aos posteriores estudiosos da História da Arte Brasileira, um modelo de composição que acomodava artificialmente a produção artística local.

Debret (2015) ressaltou que os dez anos, entre a chegada da Missão Artística Francesa e a criação da Academia Imperial de Belas Artes, foram produtivos e importantes para o projeto inicial da Missão⁴⁵, pois foi possível “inspirar o gosto pelas artes aos jovens

⁴⁴ Quirino Campofiorito (1902-1993) foi artista e historiador.

⁴⁵ Na versão original em francês, fica claro que o termo “Missão” utilizado por Taunay ao se referir à colônia de artistas teve por princípio a maneira como o historiador compreendeu o papel *civilizador* do europeu em terras brasileiras, configurado como detentor do conhecimento e propagador de um “projeto de civilização”. Na Introdução, Debret não utiliza o termo ‘*mission*’, ele refere-se ao grupo de artistas da seguinte maneira: “*gloire de propager la connaissance des beaux-arts chez un peuple encore dans l’enfance, que je n’ hésitai pas à*

brasileiros”. Em consequência, apenas seis anos após a efetiva implementação da Academia, os alunos de pintura já estavam preparados não só para exporem seus trabalhos, como também para serem contratados como “professores de diversas escolas do governo”. Debret destacou ainda que os entraves para implantação do Instituto das Belas Artes do Rio de Janeiro⁴⁶ foram de caráter econômico e político.

A implantação da Academia, como planejada por Lebreton⁴⁷, só poderia se configurar em um país independente. Além disso, os franceses enfrentavam a desconfiança dos diplomatas de seu próprio governo e a rivalidade de artistas portugueses pela hegemonia do projeto e posterior funcionamento da mesma.

A futura Academia e, conseqüentemente, a produção de arte possuíam um caráter oficial, o que prejudicou demais a sua independência, com uma produção artística praticamente exclusiva e financiada ou pelas instituições governamentais ou por uma pequena parcela da elite e de estrangeiros que se instalavam no Brasil e que encomendavam obras a esses artistas.

2.2 OS MODELOS DE RELATOS DE VIAGEM E AS “VOYAGES PITTORESQUES” DO SÉCULO XIX

As viagens, como meio de adquirir conhecimento e, por consequência, educação, foram um fenômeno aristocrático do século XVIII, conhecido como *Grand Tour*, e que foi cultivado principalmente pelos ingleses que, ao visitarem a Itália, sentiam-se próximos à Antiguidade. Essas viagens tinham dupla função: eram tanto uma forma de enriquecimento pessoal, como uma forma de deleite, ou melhor, de prazer oriundo do afastamento do mundo que se configurava sob a égide do tempo de trabalho.

m’associer aux artistes distingués, mes compatriotes, qui, sacrifiant un instant leurs affections particulières, formèrent cette expédition pittoresque.

Animés d’un même zèle, et de l’enthousiasme des savants voyageurs (...) pour aller étudier une nature nouvelle, et imprimer dans ce monde nouveau les traces profondes et utiles, je l’espère, de la présence d’artistes français” (DEBRET, [1834] 2014, p. 7, grifos nossos).

⁴⁶ A atual Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro recebeu diversos nomes ao longo do tempo. Em ordem cronológica, foram os seguintes: Escola Real das Ciências Artes e Ofícios (1816-1822); Academia Imperial de Belas Artes (1826-1889); Escola Nacional de Belas Artes (1890-1971); Escola de Belas Artes (de 1971 em diante).

No entanto, em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, Debret, ao se referir à instituição a nomeia Instituto das Belas Artes o que demonstra o seu desejo de estabelecer na Academia Brasileira os mesmos paradigmas de ensino daqueles implementados por David, na época napoleônica, no *Institut de France*.

⁴⁷ Lebreton morreu no Rio de Janeiro, três anos após a chegada do grupo.

O propósito dos *Grands Tours*, de ampliar o conhecimento sobre a História do mundo antigo, colaborou para a criação de um gênero literário que tinha como objetivo relatar a experiência pessoal do viajante (diário de viagem), servindo também como uma espécie de guia para futuros viajantes.

A relação entre a Literatura e a Imagem foi essencial para a composição dessas obras, pois ampliava o acesso e despertava a curiosidade dos leitores e dos futuros viajantes. Assim, artistas eram contratados para acompanhar os viajantes, a fim de registrarem as paisagens dos locais visitados. Além disso, a forma como esses relatos eram redigidos estreitava a relação com o mercado consumidor. Muitos deles, ao descreverem sítios italianos e para darem maior prestígio à sua obra recorriam aos mestres latinos, como Virgílio e Horácio.

O aumento da circulação dessas publicações fomentou um mercado consumidor que girava em torno dos novos debates acerca, principalmente, dos monumentos antigos e de suas reinterpretações.

No início do XIX, o interesse pelas paisagens ampliou-se. “Paisagens exóticas” foram incluídas como um novo elemento dessas publicações, deixando de lado o seu caráter intelectual e trazendo a aventura ao gênero, incremento para impulsionar esse mercado editorial.

Ressalta-se que o advento da Litografia⁴⁸, em 1796, foi um fator importante para o grande número de publicações desses “álbuns ilustrados”, pois os editores passaram a adotar esse modo de impressão, impulsionados pelas vantagens processuais e econômicas advindas.

Senefelder⁴⁹ ([1819] 1974), além de tratar dos aspectos históricos de sua invenção, organizou uma espécie de manual desse método de impressão que, dentro das técnicas de

⁴⁸ O método litográfico foi inventado no final do século XVIII, por Aloys Senefelder⁴⁸, a partir da necessidade pessoal de imprimir suas próprias peças de teatro. O autor descreve esse “impulso” para a criação de um novo método de impressão. Segundo ele, “*La lithographie, comme la plupart des découvertes utiles, doit sa naissance, en grande partie, au hasard. Doué d’un esprit inventif peu commun, persévérant par caractère, et animé par le désir de l’indépendance, je mis tout en œuvre pour réussir dans cet art nouveau, qui m’ouvrait une assez vaste carrière pour parvenir justement au but que je me proposais. Je m’occupais de l’art dramatique dans ma jeunesse; une pièce que je faisais imprimer me fournissait si souvent l’occasion d’observer le travail des ouvriers de l’imprimerie, que je finis par acquérir une connaissance parfaite de tous les procédés de cet art; ce qui me fit naître par la suite le désir de pouvoir imprimer moi-même les ouvrages que je composais* (SENEFELDER, [1819] 1974, p. 1).

⁴⁹ O próprio Senefelder iniciou seus experimentos em placas de cobre, base mais cara e que necessitava de materiais mais dispendiosos para a impressão. Grosso modo, a técnica litográfica dependia de uma pedra calcária porosa que recebia diretamente o desenho. Utilizavam-se materiais gordurosos para desenhar a imagem, os quais, mediante processos químicos efetuados na própria pedra, criavam nas áreas desenhadas uma espécie de filme que atraía a gordura, pois a pedra era umedecida antes de receber a tinta oleosa. Estabelecendo-se a repulsão entre o óleo e a água (a placa era prensada contra o papel ou o tecido), a tinta aderiu onde havia óleo e a imagem configurava-se entre os espaços ocupados pela tinta. A água repelia a tinta, formando espaços vazios e, assim, configurava-se o desenho.

gravura, é um processo mais direto; é um método prático e menos dispendioso de impressão. Foi pelo uso dessa técnica que os artistas conseguiram transpor o enorme número de desenhos efetuados ao longo de suas viagens.

Os editores das publicações desse gênero também tiveram um papel importante a ser destacado, pois foram eles que efetuaram a coleta desses desenhos e os litografaram de acordo com o tema e com o estilo específicos. Desse modo, foram eles que constituíram um *corpus* de termos para intitular essas obras. O título deveria seguir uma fórmula composta por um substantivo, ‘*voyage*’ (viagem) ou ‘*promenade*’ (passeio), acompanhado, obrigatoriamente, pelo adjetivo ‘pitoresco’ e o topônimo da região visitada. Adhémar explica como ocorria essa seleção: “para o substantivo do início, podíamos escolher entre cinco ou seis: vistas, memórias, passeio, viagem, itinerário. O adjetivo era sempre o mesmo: “pitoresco”; ele precisava a maneira pela qual as vistas eram representadas (...)” (ADHÉMAR, 1997, p. 88, tradução nossa)⁵⁰.

As obras intituladas “*voyages pittoresques*” iniciaram suas publicações por volta de 1770 e entraram em declínio a partir de 1850. Tais publicações denotavam o interesse em descobrir e em transcrever as paisagens, os monumentos, os costumes, as crenças, as formações geográficas e o clima das regiões visitadas. Em um primeiro momento, houve enorme interesse nas ruínas localizadas nos sítios visitados.

Assim, a estética romântica transformou as “*voyages pittoresques*” (viagens pitorescas) dos europeus, fossem pintores, escritores ou aristocratas, em um gênero literário, no qual a imaginação enfraqueceu-se em benefício do saber, e o aspecto poético e sentimental cedeu lugar a uma espécie de “ambição arqueológica” (LÉNIAUD; BOUVIER, 2018). Assim, nessas produções, a estética das ruínas (monumentos, castelos, igrejas que foram destruídos ou mesmo degradados com o tempo) foi concebida por meio do acréscimo do conhecimento de novas disciplinas como a História e a Arqueologia, que foram, progressivamente, se conformando aos princípios por elas estabelecidos.

Adhémar (1997) destacou que a intenção dos primeiros autores das “viagens pitorescas” foi a de conservação, isto é, graças às suas ilustrações, seriam conservadas, na memória do povo, as igrejas e os castelos que, no fim do século XVIII e início do XIX,

⁵⁰ Texto original em francês: “*Pour le substantif du début, on avait à choisir entre cinq ou six: Vues, Souvenirs, Promenade, Voyage, Itinéraire. L’adjectif était toujours le même : ‘pittoresque’ ; il précisait la manière dont les vues étaient représentées (...)*” (ADHÉMAR, 1997, p. 88).

sofreram com vandalismos, tratando-se da França, oriundos principalmente da Revolução Francesa.

Adhémar percorreu, ao longo de sua obra, a evolu o do gênero do ponto de vista técnico e temático. Segundo ele, “uma paisagem ‘pitoresca’ que evolui à margem do quadro da pintura e que se consagrara em geral na representa o de um sítio urbano, configurado por fábricas e animado por personagens” (ADHÉMAR, 1997, p. 11, tradu o nossa)⁵¹.

O gosto pelo gênero de paisagem na França iniciou-se por volta da metade do século XVIII e atingiu seu auge na época revolucionária. Adhémar (1997) destacou que esse gênero fez sucesso com um público menos erudito que, por ter uma educa o mais simples, tornou-se apreciador desse tipo de obras, de acesso mais fácil do que as históricas.

Ao recompor o percurso dessas publica es, observamos que o substantivo “viagem”, complementado pelo adjetivo “pitoresca” tinha uma característica muito própria: primeiramente, ligada às paisagens do interior, aos lugares do passado, onde as ruínas e os “vislumbres” do passado eram inseridos no presente, permeados por personagens e elementos naturais, mas que, no governo de Napoleão, ganharam valor artístico e documental e, por conseguinte, importância política.

No dicionário da Academia francesa, o termo ‘*pittoresque*’ apareceu pela primeira vez em 1778, compreendido como uma maneira de representa o artística de uma paisagem natural elaborada pelos paisagistas ingleses: “o pitoresco é a união de uma variedade de partes formadas por objetos rugosos, por contrastes e por linhas marcadas, os restos elevantes da antiga arquitetura em ruínas, os grupos felizes de personagens” (ADHÉMAR, 1997, p. 19, tradu o nossa)⁵².

O mercado consumidor dessas obras era composto por uma elite aristocrática, intelectual e financeira,  vida por conhecimento e que compartilhava o conhecimento expresso por seus autores. No início das publica es, o foco estava na própria Europa e, a partir de 1835, o olhar voltou-se para a descoberta do Oriente.

As obras caracterizadas como ‘*récits de voyage*’ (registros ou relatos de viagem), no século XIX, apresentavam ao público informa es acerca da natureza física e da cultura dos povos dos locais visitados, conjugando observa o empírica com experiência sensível. Elas

⁵¹ Texto original em francês: “*un paysage ‘pittoresque’ qui évolue à l’écart de la peinture, et qui se consacre en général à la représentation d’un site urbain, meublé de fabriques, et animé de personnages.*” (ADHÉMAR, 1997, p. 11).

⁵² Texto original em francês: “*le pittoresque est “l’union d’une variété de parties formées par des objets rudes”; des contrastes, des lignes brisées, “les restes élégants de l’ancienne architecture en ruines”, des groupes heureux des personnages*” (ADHÉMAR, 1997, p. 19).

apresentam um determinado “mundo” percebido e realmente “vivido”, de modo que as cenas de gênero foram um instrumento fundamental para “mostrar” determinada relação entre essa população e o mundo que a cercava. No século XIX, os relatos de viagem estavam atrelados à produção de conhecimento, o “se fazer ver” era substituído pelo “se fazer conhecer” (HARTOG, 2014).

Hartog (2014) analisa os ‘*récits de voyage*’ a partir do *modus operandi* de suas composições. Ele destaca que os relatos de viagem eram uma forma de “se ver” e de “se fazer ver”, por meio de elementos constitutivos que aproximavam o espectador da alteridade representada. Hartog destaca que ressalvas afirmativas como ‘*eu vi*’, ‘*eu ouvi*’, ‘*eu digo*’, ‘*eu escrevo*’ impactavam o leitor no seu *pathos*. O narrador é onipresente e onisciente, portador de um discurso autêntico pela presença *in loco*.

O narrador (relator) apresenta um mundo composto pela diferença, ou seja, a alteridade é construída a partir do uso de comparações e analogias. Era preciso inserir um elemento que pertencesse ao saber compartilhado das pessoas a quem o viajante se dirigia. Para o historiador francês, as comparações assinalavam, de fato, as diferenças. Os elementos de representação da tradição, a forma, as referências de modelos e os temas tradicionais colaboraram para aproximar “dois mundos diversos”.

A narrativa de viagem, cujo assunto era inteiramente novo, apresentava característica de inventário. O texto tinha um destinatário que precisava crer na narrativa e, portanto, temos uma tríade formada pela narrativa, narrador e narrado, sendo a narrativa caracterizada por um processo de tradução do narrado que precisa ser crível e inteligível para o destinatário.

Os relatos dos primeiros viajantes franceses descrevem e ilustram o encontro com o ineditismo da terra americana, pensados sob o ângulo de um estágio inicial do processo civilizador. Tais relatos apresentam em sua iconografia a necessidade de adaptar o exotismo, o “encanto pelo novo”, ao valor estético da Renascença, comparando os nativos com os homens descritos pelos textos da Antiguidade Clássica, em seu estágio inicial de civilização já superado pela sociedade europeia da época.

Dessa maneira, observamos que os primeiros relatos de viagem tiveram a intenção de registrar as singularidades de um ambiente desconhecido, em que o mundo natural e sua população nativa foram descritos de modo a enfatizar o contraste com o mundo europeu.

Debret controlou toda a produção editorial de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, inclusive, litografando, pessoalmente, grande parte de seus desenhos. A publicação lançada a partir de 1834, em forma de fascículos, foi recebida por um público pouco sedento de novidades tropicais. No entanto, considerando-se as obras compostas por imagens pitorescas e

o seu posterior declínio, a obra de Debret, não obteve o mesmo sucesso editorial⁵³ que *Viagem pitoresca ao Brasil*, de Rugendas, devido, em grande parte, à saturação do mercado desse tipo de publicação, em concomitância de obras do mesmo teor, mas também devido ao surgimento da fotografia⁵⁴ (criada em 1826).

Leenhardt (2008) aponta que além dos “álbuns ilustrados”, próprios do romantismo francês, o público também já se encontrava fatigado devido ao grande número de publicações dos *carnets* de viagens elaborados a partir dos *Grands Tours* italianos, que faziam parte da formação intelectual da elite europeia. A edição das ilustrações de tais publicações tinha a preocupação de agradar ao gosto do público europeu. No entanto, por volta dos 1800, esse mesmo público almejava obras que apresentassem ilustrações mais próximas do desenho documental, para atenderem à função didática, posteriormente, classificadas como obras etnográficas.

As obras de viagem no século XIX demonstram uma preocupação com o “preparo” dos viajantes, por se tratarem de relatos de ‘testemunhas qualificadas dos lugares visitados’. Havia a forma correta de ver e de descrever os lugares e as respectivas populações, a partir de modelos de observação científica. Entretanto, o livro de viagem também pode ser concebido como uma forma intermediária entre dois modelos: o primeiro, referente ao relato de viagem como uma narrativa íntima; e o segundo, mais sedimentado no século XVIII, atrelado ao discurso científico, que apresentava um caráter mais formal nas descrições e metodologias, com fins políticos, econômicos, educacionais e socioculturais.

⁵³ Bandeira e Lago (2017) destacaram que apesar do insucesso editorial, *Viagem* teve boa repercussão por parte da elite e dos meios acadêmicos europeus.

⁵⁴ O realismo obtido pelo suporte fotográfico trouxe à luz a discussão acerca da exatidão e precisão das representações. O inventário de imagens feitas pelos artistas reacendeu os conflitos entre o documental e o pitoresco, que o advento da fotografia colocou em evidência, pois a fotografia é capaz de fornecer imagens precisas de monumentos, pessoas e lugares. Com a nova técnica, nasceu, também, uma nova categoria de artistas: o fotógrafo paisagista. No decorrer do século XIX, a fotografia foi se aprimorando e, com isso, um número maior de reproduções fotográficas fez com que as litografias caíssem no ostracismo por volta dos últimos decênios do século XIX.

3. DEBRET

Jean-Baptiste Debret nasceu em Paris, em 1768, filho de uma família culta da alta burguesia, sobrinho-neto de François Boucher⁵⁵, um pintor de grande reputação durante o reinado de Louis XV, e primo⁵⁶ de Jacques-Louis David.

A educação de caráter humanista e enciclopedista que Debret recebeu no *Lycée Louis-le-Grand*, considerado, na época, o estabelecimento de ensino mais moderno de Paris, e a influência pela convivência precoce com Jacques-Louis David, grande referência do Neoclassicismo e de quem foi aluno e colaborador, contribuíram para que ele seguisse carreira na pintura.

Debret foi um pintor neoclássico de formação. Em suas obras, observamos inúmeras características neoclássicas, principalmente na maneira como compõe as figuras humanas. Mas, apesar da herança neoclássica, ele sofreu muita influência do Romantismo, a qual está presente, inclusive, na maneira como apresenta sua obra romântica ao público europeu, isto é, no modelo de publicação ‘*voyage pittoresque*’.

3.1 A FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE DEBRET E A INFLUÊNCIA DE JACQUES-LOUIS DAVID

A formação artística de Debret ocorreu sob os preceitos do Neoclassicismo, sob influência de Jacques-Louis David que, na adolescência de Debret, já gozava de grande prestígio. O ambiente de efervescência artística e política no prestigioso ateliê de David permitiu a Debret participar das decorações das festividades revolucionárias, e posteriormente, da elaboração da representação iconográfica do Império napoleônico.

A *Académie Française*⁵⁷ (Academia Francesa), criada em 1648, e a *Académie de France à Rome* (Academia Francesa de Roma), criada em 1665, apresentavam um modelo

⁵⁵ François Boucher (1703-1770).

⁵⁶ Bandeira e Lago (2017) assinalam que o parentesco entre os dois pintores configurou-se apenas após o casamento de Debret com a filha do tio materno de David, que passou a criá-lo após a morte de seu pai, o arquiteto Jacques-François Desmason. O tio de David era, portanto, sogro de Debret (BANDEIRA; LAGO, 2017).

⁵⁷ O programa artístico da Academia iniciou-se com André Félibien (1619-1695) e consolidou-se com Charles Le Brun (1619-1690). A obra de Félibien, *Entretiens sur des vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666) ditou os princípios didáticos da aprendizagem artística, discutindo os princípios da arte dentro dos paradigmas da tradição, o que também incluía a maneira feita por Vasari ([1550] 2011) de biografia dos artistas.

“metodológico” de composição artística baseado no racionalismo. A proposta da Academia foi se configurando, ao longo do tempo, em um maior engessamento do fazer artístico, devido aos padrões rígidos de estudo, baseados na observação da natureza e na sua “correção” por meio de estudos exaustivos da estatuária greco-romana, determinando que o desenho predominasse sobre a cor e que a história representada em tela fosse de caráter elevado. Portanto, a narrativa deveria ser adequada ao modo de expressão.

A partir de 1748, a *Académie Française* passou a realizar, no *Salon Carré* do Louvre, exposições bienais de novas pinturas, abertas ao público, cujas obras inscritas deveriam passar, previamente, por uma seleção. Havia um concurso, o *Prix de Rome*⁵⁸, e a obra vencedora ficaria exposta no *Salon* por um mês, momento em que poderia ser vista por um público amplo, abrangendo todas as classes sociais, visto que o acesso ao Louvre era livre e gratuito. Dessa maneira, criava-se, em Paris, um público para a arte. Ao artista vencedor era garantido um período de estada na *Académie de France à Rome* (Academia Francesa de Roma), local onde teria contato com a arte antiga e, ao retornar dessa espécie de ‘estágio’, ele transferiria para o seu trabalho todo o aprendizado adquirido, configurado em obras que abarcassem a história francesa e a greco-romana.

David foi o vencedor do concurso de 1774 e, nos anos em que permaneceu em Roma, dedicou-se aos estudos das formas das obras clássicas. Foi somente ao retornar para Paris que produziu a obra *Belisário esmolando*, 1781⁵⁹ (Figura 1). Esta obra foi muito importante para Debret pois, como veremos mais adiante, o influenciou na forma de representação dos nativos brasileiros.

⁵⁸ Depois de várias tentativas, David venceu o concurso, em 1774, com a obra *A morte de Sêneca* (Óleo sobre tela, 147,3 x 180,3 cm, que se encontra no Musée du Petit Palais, em Paris). Entretanto, seus insucessos anteriores, o levaram a criticar duramente a instituição acadêmica, como sendo um local focado na submissão e na formação de pintores pouco criativos. As obras deveriam seguir um tema escolhido pelos diretores da Academia, portanto, deveriam ser “adequadas” aos seus gostos, o que significava, de certa maneira, reproduzir o autoritarismo próprio do Antigo Regime.

⁵⁹ A obra *Belisário esmolando*, 1781, comoveu até mesmo o “impossível Diderot” (SCHAMA, 2010) e a multidão que passou pelo *Salon* de 1781.

Figura 1: Jacques-Louis David, *Belisário esmolando*, 1781⁶⁰



Óleo sobre tela, 312 x 288 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.

Fonte: <https://i0.wp.com/virusdaarte.net/wp-content/uploads/2015/12/BELIS.png>.

Com catorze anos de idade, na condição de aprendiz, Debret acompanhou seu primo, Jacques-Louis David, a Roma⁶¹, momento e local em que David compôs *O juramento dos Horácios*⁶² (1784) (Figura 2). Pode-se imaginar o impacto dessa experiência em Debret, ainda

⁶⁰ Trata-se da história do general romano Belisário, que foi acusado injustamente por derrotas militares e que, renegado pelo Imperador Justiniano, passou a viver na mendicância. Na cena retratada por David, observamos um oficial que se estarrece ao ver o estado do velho general que já gozara de um grande prestígio em Roma.

⁶¹ A obra do pintor e também discípulo de David, Alexandre Péron, *Examen du tableau des Horaces*, publicada em 1839, cujo conteúdo é uma defesa de David e de *Os Horácios*, atesta como uma das sete pessoas que acompanham David a Roma, Jean-Baptiste Debret, seu parente, com então catorze anos, “de quem as lembranças de boa vontade compartilhadas, colaboraram na elaboração desse relato”: “*M. Debret, frère aîné de M. Debret, architecte, membre de l’Institut, est auteur de plusieurs tableaux qui sont à Versailles, entre autres celui qui représente Napoléon se découvrant devant les ennemis blessés, et disant : « Honneur au courage malheureux. » Depuis, en 1816, il alla au Brésil fonder à Rio Janiéro une école des beaux-arts ; il y resta quinze ans et revint muni de matériaux très précieux et très intéressants sur ce pays. La publication déjà commencée de ces matériaux l’occupe exclusivement* » (Fac-símile publicado em 1839 por Kessinger’s rare reprints Péron, A. *Examen du tableau des Horaces*. Paris: Imprimerie de Ducassois, 1839).

Essa publicação é um dos poucos relatos sobre a época em que Debret permaneceu em Roma junto com David. São raros os documentos em que Debret escreve sobre si e pouco se conhece sobre a sua convivência com David. Outro documento é uma carta de David ao pai de Debret, cujo trecho foi publicado na obra de Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago: “Com quatro companheiros seus, eles atacaram com socos um rapaz a tal ponto que ele chegou em casa coberto de hematomas. A justiça manda que eu ponha na rua os quatro e ele (Debret) ficará suspenso um mês (...) já faz algum tempo que ele abusa de seus direitos de mais velho no ateliê, muito bem, a única maneira de mostrar que ele pertence ao grupo dos grandes é deixar de fazer bobagens (...). Por outro lado, estou muito satisfeito com seus progressos.” (Carta de David, 1784, endereçada ao pai de Debret. In: BANDEIRA J.; LAGO, P. C.do. *Debret e o Brasil – Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 21).

⁶² David permaneceu em Roma por 5 anos e, ao retornar para Paris, apresentou duas obras que foram aceitas para serem expostas no salão de 1781. No entanto, ele recebeu uma encomenda do rei para pintar Horácio defendendo o seu filho e afirmou que só é possível pintar romanos em Roma. Assim, o rei patrocinou uma nova estadia de David em Roma, local e momento em que compôs *O juramento dos Horácios*.

adolescente, e compreender a influência exercida por David em sua formação artística. Esta obra, assim como a anterior, influenciou Debret na forma de representação dos nativos brasileiros.

Figura 2: Jacques-Louis David. *O juramento dos Horácios*, 1784



Óleo sobre tela, 330 x 425 cm⁶³. Museu do Louvre, Paris.
 Fonte: <https://guiadolouvre.com/o-juramento-dos-horacios/>.

⁶³ Em *O juramento de Horácios*, 1784 (Figura 2), houve uma preocupação em dar atualidade ao momento histórico em que o herói abdica da própria vida em prol da defesa da pátria, dos valores republicanos. Trata-se da negação total do individual pelo coletivo.

O grupo de mulheres na tela de David, postado ao lado direito, representa para muitos historiadores, uma crítica ao drama do Barroco, caracterizado pelo excesso de teatralidade na expressão das emoções, mas também por fazer uma crítica direta à arte ligada ao poder monárquico absolutista. Do nosso ponto de vista, o conjunto de mulheres e o seu lamento são uma forma de o pintor colocar em evidência os dois aspectos da vida: o privado e o público, esse último representado pelo juramento dos filhos ao velho Horácio, em defesa dos valores da República Romana.

A tela retrata a atitude exemplar do cônsul Regulus, que foi um dos comandantes romanos durante a primeira Guerra Púnica, derrotado e feito prisioneiro pelos cartagineses e incumbido de negociar a paz, fazendo o juramento de retornar a Cartago, caso as negociações falhassem. O amor à pátria era maior do que a própria vida, e Regulus convenceu os seus pares a continuarem a Guerra, retornando voluntariamente para Cartago, cumprindo seu juramento (cena retratada).

O tema da obra de David foi inspirado na peça de Corneille (1606-1684), *Os Horácios*, encenada na *Comédie Française*, em 1782, e foi baseada na História de Roma de Tito Lívio. Corneille *mette en scène* a história da nobre família romana dos Horácios que, para defender a República, irá lutar contra os Curiácios de Alba Longa. No confronto entre as nobres famílias, apenas um dos Horácios retorna vivo, e os Curiácios, por sua vez, foram todos mortos. Uma das irmãs dos Horácios era noiva de um dos Curiácios e acusa o irmão pela morte de seu amado, o que o leva a assassiná-la e, conseqüentemente, a ser julgado, fazendo com que o pai se torne advogado do fratricida, defendendo-o publicamente e, dessa forma, enfatizando a maior importância aos valores pátrios, em detrimento à vida familiar.

Os valores éticos foram configurados por David pela placidez e dignidade dadas às figuras masculinas em contrapartida à configuração emocionada das mulheres, o que mobiliza dois movimentos distintos, concebidos para exaltar os valores morais e éticos em detrimento aos sentimentos pessoais.

David, ao retornar de sua segunda permanência em Roma e com o prestígio alcançado pelo sucesso de *O juramento dos Horácios*, empreendeu a criação de quatro ateliês diferentes: um destinado às suas próprias criações; outro, aos alunos mais avançados e que colaboravam efetivamente com os trabalhos do mestre; o terceiro, aos alunos principiantes; e o quarto, ao ensino para as mulheres. Debret participava do grupo dos alunos avançados.

O sucesso do “ateliê-escola” de David foi enorme, impulsionado, em grande parte, pelo sucesso de seu *Horácios*, mas também pelo enfraquecimento do sistema acadêmico, que já vinha sofrendo severas críticas por oferecer uma formação artística arbitrária e exclusivista.

Além da função pedagógica, o ateliê de David funcionava como um local de sociabilidade, onde, na época revolucionária, costumava abrigar reuniões de vários artistas de gêneros diferentes, como também atos políticos, caracterizando-se como um ambiente não só de ensino, mas de exercício da liberdade e de preparo dos alunos para os concursos acadêmicos; funcionava como um local de amadurecimento e construção da personalidade dos jovens artistas.⁶⁴

A partir de 1784, os alunos de David começaram a ganhar notoriedade, abocanhando os primeiros prêmios dos salões, o que acirra a rivalidade com outros professores e membros da Academia, fazendo com que a maioria dos concorrentes ao prêmio de 1786 “adotassem o estilo de David” em suas composições.

Nas artes, as discussões políticas vigentes reverberavam nas obras expostas nos *Salons*. Para o *Salon* de 1791, Debret compôs *Regulus voltando a Cartago* (Figura 3), obra que seguia os princípios formais e a narrativa de cunho elevado, como observamos nas obras de David, principalmente, nas classificadas como “revolucionárias”. Ao ganhar o segundo prêmio para a escolha do pensionista da Academia de Roma, Debret demonstrou como o

Ambas as telas (Figuras 1 e 2) criam uma imagem “inspiradora” ao exaltar as atitudes cívicas em detrimento à vida pessoal, o que muito se adequava ao momento político pelo qual a França estava atravessando.

O cenário simplificado, composto sobriamente e com poucos elementos decorativos, segue as regras da *rareté* apreciadas por Winckelmann (1975), concentrando a atenção do espectador nas ações dos indivíduos. O desenho é extremamente valorizado em detrimento da cor. Na tela de David observamos a linearidade da composição e a rigidez dos corpos que remetem à estatuária romana.

Segundo Starobinski (1988), David resgata o valor significativo do termo *juramento*, o que veremos se repetir em outro trabalho emblemático do período, *O Juramento do jogo de pela*, cujo ato significativo marca o elo indissolúvel contraído entre os homens, ponto de partida de uma nova aliança, diferentemente da Sagração dos monarcas, ato cerimonial que conferia ao monarca poderes transcendentais.

⁶⁴ Os relatos dos discípulos de David, como os de Jean-Germain Drouais (1763-1788), que, assim como Debret, também o acompanhou à Roma, descrevem a relação do pintor com seus alunos, a partir dos anos 1780, caracterizando-a pela reciprocidade e fraternidade, o que implicou em uma relação de camaradagem e de profunda troca com o mestre. Diferentemente do que se via nos ateliês de outros pintores, nos quais os alunos exerciam tarefas mais básicas nas composições (como a elaboração do fundo ou dos detalhes menos importantes da tela), David, por sua vez, demandava aos alunos que pintassem cópias de suas obras, que ele corrigia e depois assinava (BORDES, 2014).

Neoclassicismo preocupava-se em colocar em cena não apenas um herói composto por belas formas físicas, mas principalmente “o” herói virtuoso; não uma figura genérica, mas um “indivíduo” capaz de se sacrificar a favor da pátria, ou seja, um homem configurado por meio de uma dignidade estoica.

Figura 3: Jean-Baptiste Debret. *Regulus voltando a Cartago*, 1791⁶⁵



Óleo sobre tela, 108 x 143 cm. Musée Fabre, Montpellier.

Fonte: <https://arcadismoesculturasepinturas.wordpress.com/2017/04/06/jean-baptiste-debret/>.

A política e, principalmente, a ação política fizeram parte da vida pessoal e profissional de David. Não há como separar o político do pintor. No início da Revolução Francesa, ele se uniu ao grupo jacobino de Robespierre e foi eleito para a *Convention Nationale* (Convenção Nacional), em 1792, votando, em 1793, a favor da execução de Louis XVI.

Foi durante o ‘período do terror’ que David, ao se tornar membro da Comissão de Artes, iniciou um movimento de mudança na estrutura da Academia, que fora substituída por uma espécie de Comuna das Artes e, posteriormente, no período napoleônico, implementou o que viria a ser o *Institut de France*, existente até hoje.

⁶⁵ A escolha do tema romano reforça a preocupação de Debret em seguir os modelos temáticos e formais da época. A tela retrata a atitude exemplar do cônsul Regulus, um dos comandantes romanos durante a primeira Guerra Púnica. Após ser derrotado em uma batalha, é feito prisioneiro pelos cartagineses e incumbido de negociar a paz, fazendo o juramento de retornar a Cartago, caso as negociações falhassem. O amor à pátria e o orgulho de ser romano eram maior que a própria vida, e Regulus convence os seus pares a continuarem a Guerra, retornando voluntariamente para Cartago cumprindo seu juramento (cena retratada).

David enxergava o fazer artístico como um importante instrumento de propaganda e de promoção das ideias revolucionárias. Na época de maior engajamento político, como no momento em que foi eleito deputado pela Convenção, e, em 1792, quando foi nomeado pelo Comitê de Instrução Pública, ele foi responsável por organizar as festividades revolucionárias, as medalhas comemorativas e a ornamentação do espaço com finalidade política.

David empregou seus alunos na realização das decorações e das pinturas das festividades públicas revolucionárias, contando, inclusive, com a colaboração de Debret. Isso aconteceu também ao se tornar *premier peintre* de Napoleão e ao assumir uma função política empenhada em modificar as relações institucionais com a cultura, recriando um novo modelo institucional de ensino artístico e de preservação da cultura.

Após deixar a Academia e passar por uma formação na *École des Ponts et Chaussées* (1793-1795), Debret tornou-se professor de desenho na Escola Politécnica de Paris, função que exerceu em paralelo com a de pintor de história, pois, a grave crise econômica da França pós 1789, levou os artistas a exercerem outras funções para complementarem sua renda devido à escassez de encomendas.

Debret deixou poucos escritos biográficos. Péron (1839), na obra *Examen au tableau des Horaces*, utilizou alguns deles ao abordar a convivência de Debret com David durante o período italiano e em seu ateliê em Paris, uma das poucas evidências da participação de Debret no chamado período italiano de David. Além de funcionar como documento comprobatório da participação de Debret no período italiano de David, o “exame” proposto por Péron (1839) estava relacionado com uma reflexão aprofundada da tela, em resposta às críticas dos românticos, que a caracterizavam como acadêmica e teatral.⁶⁶

Ter passado pelo ateliê de David tornou-se algo de valor, proporcionando uma enorme relevância para aqueles que possuísem o epíteto “*élève de David*” (aluno de David).

⁶⁶ No período da publicação da obra, a crítica romântica era contundente em caracterizar a obra de David como acadêmica. No *Examen* de Péron, ele discutiu a caracterização romântica da obra como teatral (*théatral*), aqui tomado como sinônimo de dramático, mas em um sentido negativo, como afetado e pretencioso, mas principalmente artificial. Péron defendeu seu mestre, falecido em 1825, destacando uma diferença fundamental da Escola Francesa em relação às demais. Tal diferença era de cunho ideológico, pois a Escola Francesa considerava a arte como um meio pelo qual, sobretudo, se exprime ideias e se “imita” objetos (imitação aqui tomado como um meio pelo qual as ideias e as impressões dos artistas tomam uma forma expressiva. Trata-se mais fortemente dos costumes e das “inteligências”, ou seja, a imitação é subordinada ao efeito proposto). Dessa forma, para Péron, a ideia é anterior à imagem, isto é, a Escola francesa representa ideias; as outras escolas, segundo o autor, procedem de forma diversa, pois, dotadas de outra imaginação, os pintores se precipitam em representar a imagem, o objeto, e a ideia vem depois, a Escola Francesa é, portanto, espiritualista e se propõe, no geral, a um fim sobretudo moral que material, justificando assim a maior dramaticidade da arte francesa.

3.2 O MODELO ACADÊMICO

O programa artístico da *Académie Française* iniciou-se com Félibien⁶⁷ e se consolidou com Le Brun⁶⁸. Félibien (1666) ditou os princípios didáticos da aprendizagem artística discutindo os princípios da arte dentro dos paradigmas da tradição, o que também incluía a maneira feita por Vasari⁶⁹, e da biografia dos artistas tratados.

A proposta da Academia configurou-se ao longo do tempo, em um maior engessamento do fazer artístico, devido aos padrões rígidos de estudo, baseados na observação da natureza e na sua “correção”, por meio de estudos exaustivos da estatuária greco-romana, o que determinou a primazia do desenho sobre a cor e a adequação da história, da narrativa, ao modo de expressão. A proposta da Academia consistia em juntar a dimensão teórica da arte, a elaboração de tratados com viés dogmático, com o prático, caracterizado pelo ensino do desenho, especial enfatizando especialmente o aspecto racional da criação artística.

No século XVII, Félibien e Le Brun colocaram em prática o que Leonardo da Vinci⁷⁰ já tinha pensado a respeito do *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura)⁷¹. Nos trabalhos teóricos destes pintores, observa-se uma metodologia que tipificou determinados gestos, expressões corporais, vestimentas, isto é, estabelece-se uma espécie de ‘decoro’ para as composições, além da hierarquização dos gêneros, de forma que a pintura histórica seria a mais importante, pois exigiria do pintor uma maior habilidade e conhecimento. O artista tornava-se um “imitador de Deus”⁷².

É importante pensar que o Classicismo francês valorizava a característica racional, ligada ao desenho. O desenho, por sua vez, correspondia à lógica do pensamento, enquanto a cor seria um elemento sensual da linguagem artística.

⁶⁷ André Félibien (1619-1695).

⁶⁸ Charles Le Brun (1619-1690).

⁶⁹ Giorgio Vasari (1511-1574).

⁷⁰ Leonardo da Vinci (1452-1519).

⁷¹ Leonardo da Vinci, no século XV procurou inverter a hierarquia tradicional que existia e estabelecia a superioridade da poesia sobre a pintura: “a pintura pode por meio dela pôr as coisas “efetivamente diante dos [nossos] olhos”, “como se fossem naturais”. O que Da Vinci quis dizer é que a *imediatez* da pintura é capaz de proporcionar ao homem uma compreensão das coisas muito mais clara, diferentemente da poesia, pois a linguagem poética chega ao homem de maneira muito mais confusa e mais lenta. Da Vinci colocou o sentido da visão como o mais importante, pois nos aproxima mais rapidamente da realidade: “A imaginação [*imaginatione*] não vê tão excelentemente quanto o olho.” (SELIGMANN- SILVA, M. *Introdução /Intradução: Mimesis, Tradução, Enérgeia e a Tradição da ut pictura poesis*. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, [1766] 2020.)

⁷² *Ibidem*, p. 17.

Le Brun (1698) descreveu a maneira pela qual se deve representar os gestos, as expressões e os sentimentos humanos, sendo assim, o particular deve se adequar a esses modelos, criando-se um esquema universal de “tipos humanos”.

As discussões sobre os fundamentos das Artes já se encontravam em textos da Antiguidade, mas foi na época do Renascimento que se atribuiu à pintura características de Arte Liberal, *ars pictorica* semelhante à *ars poetica*. Para os humanistas a expressão corporal e as emoções humanas são fundamentais para o pintor, sendo assim, é necessário o conhecimento teórico acerca da anatomia e da matemática, o que elevava a pintura ao estatuto de ciência.

Alberti⁷³ ([1435] 2015) representou o pensamento da época, configurando a pintura como objeto de teoria. O texto era baseado na linguagem retórica e matemática, singularizando-a como arte liberal e de maneira semelhante à proposta por Da Vinci, um produto do intelecto.

(...) A finalidade da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais que riqueza. A isto chegarão os pintores cuja pintura cativar os olhos e a alma dos espectadores. (...) gostaríamos que o pintor, para bem obter todas essas coisas, fosse uma pessoa boa e instruída nas artes liberais.
 (...) A companhia dos poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma (ALBERTI, [1435] 2015, p. 28-29).

Le Brun, *premier peintre* de Luís XIV, grande símbolo do Absolutismo, destacava a importância do modo de expressão na obra de arte, “a expressão para mim, é uma simples e natural semelhança com as coisas que se tem que representar: ela é necessária entre todas as partes da pintura (...)” (LE BRUN, 1648, p. 1-2, tradução nossa)⁷⁴. Observa-se como a preocupação do ‘artista-teórico’ estava voltada para a maneira de representação, uma concepção ainda muito ligada aos preceitos valorizados desde a época do Renascimento, como conceituado por Alberti. Le Brun via a expressão artística como a maneira de configurar as figuras de uma representação, de formas artificiais, de modo a parecerem verdadeiras. Para isso, era necessário um método, ou seja, o conhecimento sobre os mecanismos da natureza.

⁷³ Leon Battista Alberti (1404-1472).

⁷⁴ Texto original em língua francesa: “*Dans l’Assemblée dernière vous approuvâtes le dessin que je pris de vous entretenir de l’expression. Il est nécessaire avant toutes les choses de savoir en quoi elle consiste.*” (LE BRUN, 1648, p. 1-2).

Le Brun pensava a arte dentro de um tempo histórico, no qual também a estrutura social era rígida. Portanto, a produção artística deveria seguir certo ‘decoro’ nas suas composições. O racionalismo cartesiano era a tendência filosófica dominante no período, e via a razão como fonte do verdadeiro conhecimento. Como se pode observar na *Conférence* (1668), tal tendência em tipificar as paixões humanas, isto é, a expressão dos sentimentos humanos deveria seguir determinado esquema de composição nas representações artísticas.

A expressão, em minha opinião, é uma ingênua e natural semelhança das coisas que se quer representar: ela é necessária entre todas as partes da Pintura, um quadro não pode ser perfeito sem a expressão, é ela que indica as verdadeiras características de cada coisa. É por ela que distinguimos a natureza dos corpos, das figuras que parecem estar em movimento e tudo que parece ter sido feito para parecer verdadeiro (LE BRUN, 1668, p. 2, tradução nossa)⁷⁵.

No século XVIII, a teorização da arte apresentava uma retórica mais dirigida aos aspectos estilísticos da arte. As faculdades sensíveis, os meios pelos quais se percebiam os objetos e a afetação ou sentimento que eles causavam, eram discutidos de maneira mais abrangente.

Lessing⁷⁶ ([1766] 2020) elaborou uma reflexão mais ampliada acerca das diferenças inerentes entre a arte visual e a literária. Segundo ele, a arte visual é a expressão do *espaço*, ela é estática e não narrativa, pois a sua forma de representação permite captar um único momento no tempo, cabendo ao pintor ou ao escultor eleger a melhor maneira para sintetizar a cena que pretende retratar.

Winckelmann⁷⁷ analisou a arte antiga, tendo como modelo os gregos, a partir de um paradigma de representação baseado na “simplicidade e serena grandeza”. A escultura, na visão de Lessing, conjugava-se com a visão de Winckelmann, pois expressava sentimentos mais comedidos e serenos, características ligadas ao Belo. Portanto, as artes plásticas eram regidas pela redução dos excessos, pela “lei suprema da beleza”.

Dubos⁷⁸ (1719), na primeira parte da obra, propôs-se a explicar a diferença entre a ‘afetação’ sobre os homens, de um quadro, de uma escultura e de uma poesia, além de refletir

⁷⁵ Texto original em língua francesa: “*L’expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l’on a à représenter: Elle est nécessaire et entre toutes les parties de la peinture, et un tableau ne sauroit être parfait sans l’expression; c’est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose (...)*” (LE BRUN, 1668, p. 2).

⁷⁶ G. E. Lessing (1729-1781) foi um filósofo e dramaturgo alemão.

⁷⁷ Johan Joachim Winckelmann (1741-1742).

⁷⁸ Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) foi um pintor francês, membro da *Académie*.

sobre o que cada expressão artística, visual e literária pode oferecer uma a outra, tendo como paradigma que a poesia e a pintura têm “formas diferentes” de abordar assuntos específicos. É nesse período que se observa a separação teórica nas discussões sobre as artes em geral.

Na seção III, Dubos refletiu acerca dos sentimentos que uma pintura excita nos sentidos humanos. Para ele, a sensação que a representação de um objeto real causa nas pessoas seria a natureza da representação que desperta o sentimento da obra de arte, isto é, o medo e a aflição duram o tempo da ficção. Há uma sensibilidade natural no coração humano, uma disposição para se comover através dos objetos representados por pintores e poetas, Dubos valorizava as faculdades sensíveis, a emoção que a percepção causa à alma humana e como a sua natureza é diferente das reflexões oriundas da razão.

Dubos, ao comparar a poesia com a pintura, considera a última como detentora de um poder maior sobre o homem, pois ela está diretamente ligada à visão, ou seja, agindo primordialmente sobre nós por meio desse sentido. A pintura utiliza “signos naturais” em suas imitações, retomando, dessa forma, a tradição do *paragone*⁷⁹ de Leonardo da Vinci. Assim, para Dubos, “o olho está mais próximo da alma que a orelha”. A representação do “instante” na pintura teria uma capacidade maior de ação sobre os homens.

As discussões acadêmicas posteriores sobre a arte, como se pôde observar em Winckelmann, estão ligadas tanto aos aspectos formais das representações artísticas como aos morais e didáticos. A questão de estabelecer uma historiografia da arte era um elemento importante para Winckelmann, entretanto, em Dubos, as discussões referiam-se aos aspectos formais das artes em geral, tornando-as mais complexas, a partir de um novo paradigma de concepção que tinha como núcleo o seu efeito.

A partir de 1748, como mencionado anteriormente, a Academia realizou no *Salon Carré* do Louvre uma exposição bienal de novas pinturas. As obras inscritas e selecionadas passaram por uma avaliação rigorosa de seus membros, pois garantia ao vencedor um período na Academia Francesa de Roma. Tratava-se de uma formação *in loco*, ou seja, em que se teria contato direto com a arte antiga. Ao retornar dessa espécie de estágio, o artista transferiria

⁷⁹ Da Vinci queria elevar o estatuto das artes plásticas como arte liberal e, para isso, ele ressaltou a *virtù* da pintura como *media* de se alcançar o conhecimento, em relação à poesia, que por suas características expressivas levava a um conhecimento mais lento e confuso. A pintura para Da Vinci era direta e não necessitava de intérpretes, diferentemente das línguas e das letras, pois a pintura “satisfaz a espécie humana imediatamente, não diferentemente das próprias coisas produzidas pela natureza (...)”. (SELIGMANN-SILVA, M. “Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, *Enargéia* e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, G. E. *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2020, p.15).

para o seu trabalho todo esse aprendizado, configurado em obras que abarcassem a história francesa e a greco-romana.

Os grandes vencedores do *Prix de Rome* teriam suas obras expostas no *Salon* por um mês. Assim, elas seriam vistas por um público amplo, abrangendo todas as classes sociais, pois a entrada era livre e gratuita. Dessa maneira, criou-se, em Paris, um público para a arte.

David, apesar de ser professor da Academia, criticava duramente a instituição, como sendo um local focado na submissão e na formação de pintores pouco criativos, pois as obras deveriam seguir um tema escolhido pelos seus diretores, portanto, teriam que ser “adequadas” ao gosto do mestre, o que significava, de certa maneira, reproduzir o autoritarismo próprio do Antigo Regime. As academias atuavam em conjunto com os ateliês dos artistas; eram atividades complementares para a formação dos artistas. Como já destacado anteriormente, David dedicou-se à criação de diversos ateliês.

Em um discurso proferido em agosto de 1793, diante da Convenção Nacional, David criticou duramente a Academia, apesar de ser professor desta Instituição, afinal, o espírito da Revolução procurava suprimir as desigualdades e as exclusões. A ideia de uma arte menos hierarquizada, conseqüentemente menos institucionalizada, fazia parte dos planos do novo governo republicano.

Eu disse que provaria o mal que as Academias fazem à arte que apregoam e mantenho a minha palavra. Não os irei enfasiar, cidadãos, com detalhes maçantes sobre o mau método da educação que adotava a Academia de Pintura e Escultura; será fácil convencê-los quando souberem que doze professores por ano – ou seja, um por mês (note-se que eles são inamovíveis) – entregam-se à tarefa de destruir os primeiros princípios que um jovem artista recebeu e recebe diariamente de seu mestre; isso porque cada um daqueles doze professores acredita (como podem facilmente imaginar) que somente os seus princípios são corretos. Para agradar a todos eles, o pobre aluno é obrigado a mudar doze vezes por ano sua maneira de ver e de fazer e, por tê-lo feito doze vezes num ano, acaba não sabendo coisa alguma, pois não sabe a que recorrer. Entretanto, se devido a qualidades raras que recebeu do céu ele supera essa má instrução, esse filho de tantos pais – que não pode confiar em nenhum em particular - desperta a inveja mesquinha de todos os seus mestres reunidos para desgraçá-lo. A política dos reis é manter o equilíbrio das coroas; a das Academias, o equilíbrio dos talentos (DAVID. In: LICHTENSTEIN, 2013, p. 109-110).

É importante destacar esses pressupostos teóricos discutidos a partir do século XVI, pois Debret, discípulo de David e forjado pintor no ambiente acadêmico, cujo modelo pedagógico de ensino procurava manter a tradição a partir de diretrizes canônicas para condensar na imagem retratada o seu ponto mais importante, apresentava nas configurações dos nativos brasileiros um ‘tipo’ de nativo.

Debret, em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, buscou apresentar um saber prático e teórico. Os seus nativos, apesar das particularidades das diferentes etnias encontradas no Brasil, foram configurados de forma a se adequarem a um ‘modelo universal’, conjugados com uma nova perspectiva de representação pitoresca, como abordado detalhadamente no Capítulo 5.

3.3 O ENCONTRO COM O “PAÍS NA INFÂNCIA”

Como mencionado anteriormente, Debret foi um pintor que vivenciou um ambiente de discussão, não somente acerca da política dos períodos revolucionário e napoleônico, mas também da composição artística. No momento em que veio para o Brasil, especificamente para o Rio de Janeiro, como integrante da Missão Artística Francesa, Debret havia perdido seu filho único e havia recebido do czar da Rússia, Alexandre I, um convite oficial para exercer a função de pintor de história junto à sua corte. Mas, tal convite não foi tão bem acolhido, pois se tratava de uma corte que havia sido inimiga do Império francês e de um país onde Napoleão havia sofrido uma derrota decisiva para o encerramento do conflito, em 1812.

Ao chegar ao Brasil, Debret sustentava o prestígio de ser pintor de história e de ter sido aluno de David, o que acirrou ainda mais a rivalidade com Nicolas-Antoine Taunay⁸⁰, membro da *Académie Française*, com certo prestígio no mundo das artes francesas. Taunay almejava certa diferenciação de estatuto perante o grupo, mas Lebreton, ao qualificá-lo como pintor de paisagem e Debret como pintor de história, acabou dando mais destaque a Debret.

No Brasil, Debret confrontou-se com uma realidade sociocultural que em nada se assemelhava aos ideais da França revolucionária ou aos do Império de Napoleão, com paisagens naturais exuberantes e, principalmente, com uma paisagem urbana colonial na qual a monarquia absolutista encontrava-se “exilada”. A economia era baseada no trabalho do africano escravizado (a escravidão era o alicerce dessa estrutura econômica e social). A paisagem urbana, além dos escravizados, também era composta pelos nativos aldeados e, dessa forma, Debret constatou a necessidade de calibrar o seu olhar de pintor de história, flexibilizando, em suas obras, as formas e as normas de expressão idealizadas pelo Neoclassicismo⁸¹, e adaptando seu estilo aos novos conteúdos apresentados por este cenário tão diverso.

⁸⁰ Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830).

⁸¹ Apesar de os temas neoclássicos estarem ligados à exemplaridade ética das figuras retratadas, no *Regulus* de Debret há também uma tentativa de demonstrar um sentimento patriótico, ligado a um tipo ideal de nação. Isso

Debret foi um dos responsáveis pela transformação da aparência da corte instalada no Brasil. Ele, Grandjean de Montigny e Auguste Taunay foram incumbidos da cenografia do Teatro São João, atual João Caetano, único palco dos grandes eventos da monarquia na época.

Paulatinamente, Debret foi se tornando pintor oficial da corte portuguesa e, posteriormente, do Império brasileiro. Ele foi um pintor neoclássico que trabalhou de maneira semelhante à de David, visto que na França, também havia atuado como cenógrafo das festividades da Revolução Francesa e, posteriormente, do Império napoleônico.

Debret registrou os principais momentos históricos da monarquia portuguesa e, posteriormente, da brasileira, demonstrando sua versatilidade artística, participando dos preparativos cerimonias, configurando os cenários para os eventos oficiais e produzindo as representações das festas cívicas e das festas de representação⁸² imperiais. Ele produziu as imagens oficiais da corte no Brasil, tais como o Desembarque da Princesa Leopoldina, em 1817⁸³ (Figuras 4 e 5; a Aclamação de Dom João VI, em 1818, dado o falecimento de Dona Maria I); a Coroação de Pedro I, em 1822, a Aclamação de D. Pedro I, em 1822 (Figura 8) e o Pano-de-boca para a representação da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil (Figura 6).⁸⁴

Tais imagens, embora, diretamente, não tenham nenhuma relação com o tema de nossa análise, são importantes para mostrar que, em certos momentos, Debret utilizou os modelos neoclássicos de representação, diferentemente do que veremos na representação dos ‘*indiens de carton-pâte*’, cuja forma empregada foi, principalmente, a pitoresca.

nos leva a pensar em como, ao compor a “história da nação brasileira”, em *Viagem pitoresca e história ao Brasil*, todo o ideário que o formou apresenta-se de maneira a pensar a constituição de uma nação ligada à ideia de liberdade e de emancipação.

⁸² Festas de representação eram festas associadas a eventos da Família real, tais como aclamações, nascimentos, casamentos e outros, inclusive as festas fúnebres.

⁸³ O Desembarque da Princesa Leopoldina ocorreu em 1817, mas a pintura foi realizada apenas em 1818.

⁸⁴ A Figura 6 registra o momento do acontecimento, com um olhar específico do pintor, cabendo a ele acrescentar à narrativa o cenário que proporciona o efeito estético.

Figura 4: Jean-Baptiste Debret. *Desembarque de D. Leopoldina no Brasil, 1818*



Óleo sobre tela, 44,5 cm x 69,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jean-Baptiste_Debret_-_Estudo_para_Desembarque_de_Dona_Leopoldina_no_Brasil.jpg

Figura 5: Jean-Baptiste Debret. *Desembarque da Princesa Leopoldina no Rio de Janeiro, 1818*



Aquarela, 25,7 cm x 34,9 cm.

Fonte: Debret (2015, prancha 129, p. 524).⁸⁵

⁸⁵ O mesmo cenário criado por Debret no momento do desembarque da princesa Leopoldina é utilizado na configuração da tela composta posteriormente, o que promove maior proximidade com o evento histórico. A ênfase da pintura é no momento em que Pedro recebe e conhece a sua futura esposa.

David também criou os cenários para os cortejos fúnebres de Marat e para os de outras festividades, seguindo o mesmo modelo greco-romano, como a composição de arcos, para simbolizar, por exemplo, os triunfos de Napoleão ao entrar em Paris depois de uma vitória militar.

As colunas gregas dispostas no Porto carioca enfatizam a solenidade do momento. O tapete vermelho remete à Antiguidade e à chegada de reis, como sinal de distinção. Debret, assim como David, representou os fatos contemporâneos de maneira realista.

Outros pintores, como Lebrun, também deram vida a diversos feitos de Louis XIV, no século XVIII, porém, por meio de alegoria.

Figura 6: Jean-Baptiste Debret. *Pano-de-boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil, 1818*



Aquarela, 9,9 x 18,5 cm. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

Fonte: Debret (2015, prancha 146. p.571).⁸⁶

⁸⁶ Na cenografia composta por Debret, em 1822, logo após a Independência, constatamos a inserção dos três grupos étnicos que compõem a nação brasileira: o nativo brasileiro, o negro escravizado e o europeu/colono branco brasileiro, o que se repetirá na composição de outras pranchas da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Notamos que essa representação da “nação brasileira” ocorre de modo hierarquizado: o Império (a matriarca) está colocado em um plano superior aos demais membros da jovem nação. Segundo relato de Debret, a composição foi submetida, primeiramente, ao então primeiro-ministro José Bonifácio de Andrada e Silva que a aprovou, mas solicitou que o artista retirasse da composição as palmeiras naturais, para não passar nenhuma ideia de “estado selvagem”. As palmeiras foram, então, representadas em segundo plano, fazendo parte do fundo da cena.

Debret descreveu os elementos que compõem a cenografia de acordo com o princípio de “regeneração política” pelo qual o Brasil passava naquele momento, um país independente, destacando a união de todos os elementos em defesa da pátria. O elemento central é o governo, configurado alegoricamente por uma figura feminina, vestindo o manto do Império brasileiro, sustentando as armas do Estado em um dos braços e, no outro, as tábuas da Constituição (promulgada somente em 1824).

Debret descreveu os demais elementos da cena, configurados em forma de prestarem um juramento em defesa do território e da pátria brasileira. O tema do juramento foi muito importante no decorrer da Revolução Francesa. Debret descreve a sua composição: “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, que vem entregar à proteção do governo seu filho recém-nascido. Não longe uma indígena branca, ajoelhada ao pé do trono e carregando à moda do país os mais velhos de seus filhos, apresenta dois gêmeos recém-nascidos para os quais implora a assistência do governo, único esteio de uma jovem família durante a ausência do pai, que combate em defesa do território imperial. Do lado oposto, e no mesmo plano, um oficial de marinha, arvorando o estandarte da independência amarrado sua lanada, jura, com a espada sobre uma peça de canhão, sustentar o governo imperial. 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” (DEBRET, 2015, p. 570). Debret tenta representar uma espécie de união brasileira em torno do Império que se configurava. Os brasileiros são descritos como mineiros e paulistas, refletindo assim o aspecto regional do processo de Independência, o que nos remete às inúmeras revoltas que ocorreram no Nordeste antes e depois da Independência, denotando um distanciamento dessa parcela da população do processo. A configuração da pátria entronada retoma a maneira como a política é sacralizada no período Iluminista.

Segundo Naves (1997), Debret parece tentar aclimatar a forma neoclássica de composição com o tema, apesar da formação do Estado brasileiro ter se constituído de forma unilateral, por meio de um processo dirigido pelas

Figura 7: Jean-Baptiste Debret. *Coroação de D. Pedro I*, 1828



Óleo sobre tela, 380 x 636 cm, Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Palácio Itamaraty.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Jean-Baptiste_Debret_-_Coroa%C3%A7%C3%A3o_de_D._Pedro_I%2C_1828.jpg.

elites e não revolucionário, o que demonstra certa dificuldade em adequar a forma clássica com a sua temática edificante (NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997). As cenografias compostas para o Teatro da Corte perderam-se com o tempo, restando apenas as aquarelas e os esboços para a realização de suas composições.

Figura 8: Jean-Baptiste Debret. *A aclamação de Pedro I*, 1822⁸⁷



Óleo sobre tela, 46 x 69 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1198/aclamacao-de-d-pedro>.

Refletindo acerca do contexto brasileiro, em que as revoltas começavam a estourar, principalmente no Nordeste, geograficamente distante do Rio de Janeiro, toda a cenografia

⁸⁷ A Família Real instalada no Rio de Janeiro tinha a intenção de produzir uma iconografia monárquica semelhante ao que se produziu no Império de Bonaparte, mas o caráter provisório do governo, a crise econômica e a configuração da sociedade brasileira, cujos rumos do país eram conduzidos por uma pequena parcela da população, por uma elite que parecia pouco se importar com o desenvolvimento de todo o país, dificultava a produção da arte com características grandiloquentes.

Interessante notarmos que a obra *Aclamação de Dom Pedro I* (Figura 8) de Debret não foi concluída (ela apresenta o caráter de obra preparatória), pois ele pretendia produzir outro quadro de grandes dimensões, como ele mesmo explicou ao expor o quadro preparatório na Academia, em 1829, com a seguinte menção: “este assunto deve ser executado a grande” (DEBRET apud BANDEIRA E LAGO, 2017, p.88). Outro aspecto notável é o fato de a parte inacabada ter sido a do povo, índice de enorme importância, pois manifesta o caráter elitista do próprio processo de independência e manifesta o desejo do pintor em receber, do agora Imperador, uma encomenda para retratar a sua aclamação em grandes dimensões. A obra é descrita por Debret da seguinte maneira: “Os brasileiros resolvidos a manter a qualquer preço a integridade de seu território para preservá-lo da recolonização tentada pelos portugueses, reconheciam no jovem príncipe regente uma tendência natural para a justiça e uma dedicação sincera ao bem público, e tentaram a emancipação do Brasil nomeando-o Imperador. José Bonifácio, ajudado por seus partidários, tudo preparara para assinar em 12 de outubro de 1822 o Ato de Aclamação de D. Pedro, defensor perpétuo e constitucional do Brasil. (...) O desenho representa o momento em que, após haver D. Pedro aceitado o título de Imperador, o presidente do Senado da Câmara Municipal ergue o primeiro viva, a que responde a tropa com salvas e mosquetões e artilharia. A primeira fila, junto ao balcão, é ocupada no centro pelo Imperador; à esquerda encontra-se o presidente do Senado da Câmara, segurando ainda na mão o ato que acaba de ler e dando com seu lenço o sinal de último viva; a seu lado o procurador da mesma corporação, porta-estandarte, saúda com a nova bandeira ornada com as armas do Império. À direita do Imperador, e um pouco para trás, encontra-se a Imperatriz.” (DEBRET, 2015, p. 564).

Debret descreve os personagens que efetivamente conduziram o processo de independência, ressaltando pela imagem, na qual o povo não está representado, o processo conduzido pela elite política local. Assim como em *A Coroação de Dom Pedro*, a representação do espaço, de maneira hierarquizada, distingue o estatuto das figuras representadas. A obra de Debret configura-se como um primeiro ato de “criação” de um país independente, o Império do Brasil, que aconteceu a partir desses atos retratados. Entendemos que o passado português, ou seja, colonial, faz parte de uma História primitiva, no sentido de uma pré-civilização brasileira, assim como a História dos nativos pertence a uma espécie de pré História do Brasil.

composta para as cerimônias da corte coadunava para legitimar a nova configuração política, acentuando o poder monárquico e o controle da população pelo Estado. As diferentes realidades brasileiras não se adequavam à homogeneidade representada nas composições. As questões políticas e, principalmente, as econômicas ficaram ainda mais evidentes com a instalação da Corte portuguesa no Brasil. As publicações das representações iconográficas das festas também serviam para reforçar a nova ordem estabelecida e exaltar o Império português e posteriormente brasileiro.

3.4 O ENCONTRO COM A ARTE COLONIAL PRATICADA NO BRASIL

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Debret deparou-se com uma produção artística barroca de temática predominantemente religiosa, uma arte colonial talhada ao gosto da metrópole. As Igrejas eram, quase que unicamente, os locais possíveis de sua produção, o que cerceava a liberdade de criação artística, pois a arte sacra, destinada a enaltecer a virtude da religião, obedecia a normas rígidas em sua representação.

No Barroco, a configuração das igrejas foi elaborada a partir dos temas da vida de Cristo e dos Santos, que ganharam um novo verniz dramático. O espaço e a decoração das igrejas foram pensados de modo a deter a atenção total do homem, que além de fiel era também um espectador.

A teatralidade da Arte Barroca e sua linguagem retórica com finalidade persuasiva expressam a necessidade de a Igreja Católica e as Monarquias Absolutistas reafirmarem e manterem o seu poder.

Venturi (2016) destaca que o Concílio de Trento estabeleceu diretrizes para a composição sacra, levando em consideração a moralidade cristã e a maior rigidez nas interpretações do texto sagrado, com a finalidade de evitar “erros dogmáticos”, haja vista a experiência da Reforma Protestante, o que corrobora o cerceamento das liberdades poéticas dos artistas, mencionado anteriormente.

O Barroco foi uma expressão artística intrinsicamente ligada à Contrarreforma. Segundo Argan (2004), a Igreja Católica revalorizou as imagens que a Reforma proibiu, fornecendo aos seus devotos uma nova iconografia sagrada, com o objetivo de confirmar a fé na “verdadeira Igreja” e de persuadir novos fiéis.

O Barroco brasileiro apresentava similaridades com o germânico, provavelmente devido à circulação de gravuras no período que serviriam de parâmetro para as composições religiosas. Os artistas “interpretavam” as imagens e as “traduziam”, constituindo uma

produção singular. Em decorrência das peculiaridades culturais e diferentes técnicas aplicadas a essas composições⁸⁸, a Arte Barroca brasileira ganhou leitura e produção próprias.

Segundo Taunay ([1956]1983), a arte colonial brasileira era qualificada como “primitiva”, salvo uma ou outra manifestação “notável”⁸⁹, mas, no geral, os escultores e os pintores barrocos brasileiros eram considerados medíocres. Tal afirmativa foi justificada pela “influência racial”, pois, segundo ele, os portugueses gozavam de pouco prestígio nas artes plásticas europeias.

Guimarães⁹⁰ (1918) apresentou uma concepção similar à de Taunay no que se refere à arte colonial e à arte que passou a vigorar após a chegada dos franceses. O autor dividiu as artes brasileiras em dois períodos distintos: o colonial e o “autônômico”, este último iniciado a partir da chegada da Missão Artística Francesa. Guimarães desqualificou a arte barroca praticada no período colonial, ao afirmar que “até a Missão Francesa, o Brasil vegeta[va] na mediocridade do barroco, e nas algemas da pintura de devoção portuguesa” (GUIMARÃES, 1918, p. 407).

Taunay (1983) destacou o fato da arte brasileira, do início de 1800, estar “estacionada e decadente”. Isso se devia ao fato de Portugal, até 1808, ter abandonado o desenvolvimento educacional da colônia. De acordo com o historiador, a chegada dos mestres franceses ao Brasil propiciou um ensino artístico com orientação metodológica, substituindo aquele configurado de modo “empírico”.

Taunay (1983, p. 49) também destacou a importância da introdução dos temas elevados da arte na produção brasileira, como a mitologia e a história, que “substituíram a obra exclusivamente religiosa dos ‘santeiros’ pictoriais da Colônia e do último Vice-Reinado.”

O modelo neoclássico aclimatou-se em terras brasileiras de maneira própria, adaptando a forma e a temática à realidade brasileira e flexibilizando o apeço aos valores morais da República romana, rompendo, assim, de modo contundente, com a arte colonial.

⁸⁸ Os diferentes materiais utilizados nas composições e as dificuldades com a importação dos instrumentos artísticos são elementos importantes que ajudam a compreender a singularidade do Barroco brasileiro.

⁸⁹ Como no caso de Antônio Francisco Lisboa (1738 – 1814), conhecido como Aleijadinho.

⁹⁰ Argeu Guimarães (1892-1967) também foi historiador. Essa afirmação consta em sua tese para o concurso da Academia de Belas Artes (1918).

4. VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL

Debret passou quinze anos no Brasil (de 1816 a 1831), exercendo o ofício de pintor de história e outras atividades artísticas, grande parte delas de maneira oficial, como pensionista do governo⁹¹ produzindo pinturas de caráter cerimonial e de coroação, com a ideia de uma unidade constituída a partir de vários elementos. Em paralelo, Debret dedicou oito anos de trabalho elaborando vários desenhos que, posteriormente, foram litografados e que compõem *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*; alguns dos quais foram produzidos de memória.

Essa imensa obra empreendida por Debret apresenta-se dividida em três tomos publicados em formato *in-folio*, em Paris, e editados pela Firmin Didot, durante os anos de 1834 a 1839. O Tomo I, *Casta Selvagem*, foco do presente trabalho, aborda os “índios”, aspectos da mata brasileira e a vegetação nativa em geral. O Tomo II, *Atividade do colono brasileiro*, aborda as ruas, o trabalho e tem como personagens principais os escravizados africanos. O Tomo III, *História política e religiosa, estado das Belas-Artes*, retrata a corte e a igreja. Dessa forma, a obra assumiu um projeto histórico, no sentido de legar à jovem nação brasileira um vislumbre de seu passado, ordenado de maneira cronológica, como proposto por ele, a partir da “regeneração⁹² política do Brasil, operada pela presença da Corte de Portugal, que se fixou na capital da colônia brasileira, elevando-a, inicialmente, à categoria de Reino, e, pouco depois, à de Império independente” (DEBRET, 2015, p. 44).

Na Introdução do Tomo I de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, o próprio Debret deixou claro sua intenção: tratava-se de uma obra que abordaria a história brasileira a partir de 1808, data da Chegada da Família Real. Seu foco foi a civilização brasileira a partir do contato mais estreito com o europeu. Os nativos e seu modo de vida ancestral faziam parte de uma espécie de pré-história brasileira.

Viagem pitoresca e histórica ao Brasil de Debret é uma obra de arte que segue, em certa medida, o modelo de publicações de ‘relatos de viagens’ que tiveram muito sucesso em meados do século XVIII e início do XIX, como mencionado anteriormente e, sobretudo, os

⁹¹ Taunay descreve o despacho de 12 de agosto de 1816, no qual detalha as pensões anuais a serem pagas aos artistas. Debret e Taunay, por exemplo, receberiam 800\$000.

⁹² O termo “regeneração”, usado por Debret, também corrobora o sentido que a Revolução Francesa deu à palavra “reforma”. Anteriormente, o termo “Revolução” estava ligado ao seu sentido próprio de “retorno periódico de um astro a um ponto da própria órbita”, ou seja, as Revoluções eram feitas para reorganizar o mundo, em sentido de conservação, mas a Revolução Francesa ampliou a semântica do termo, pois a revolução não tinha mais o preceito de reorganização, mas sim o de *refundação*. Era preciso construir e organizar um mundo novo (noção de utopia), o que pode ser demonstrado pela adoção de um calendário novo, adotado pelos revolucionários, em que o mundo natural, isto é, o ciclo da natureza, tornava-se parâmetro para a contagem do tempo, rompendo radicalmente com a tradição cristã.

critérios das publicações das “*voyages pittoresques*” tão em voga na época, acrescentada do elemento histórico.

Debret, o pintor “viajante”, praticamente foi um sedentário que tentou configurar seu trabalho de modo a se adequar a esses modelos de publicações, ao mesmo tempo em que tentou conjugá-los com as influências das representações dos naturalistas europeus que visitaram o território brasileiro. Ele foi influenciado pelo aspecto “etnológico” das imagens. Diferentemente do que observamos em obras de artistas franceses do período, Debret não estava interessado em ser simplesmente um ‘*artiste promeneur*’, mas em ser um artista a retratar a História de um povo e de um país em construção.

No título da obra, chama a atenção o uso do adjetivo ‘pitoresco’. Afinal, não se trata de um mero deslocamento espacial, e sim de uma viagem assim considerada. Atualmente, o termo é empregado como característica de algo exótico, original, diferente e incomum, mas, na História da Arte, ‘pitoresco’ está relacionado com uma forma de representação artística, desenvolvida, principalmente, pelos paisagistas ingleses.

As imagens, compostas de forma pitoresca, em muito se adequavam ao gosto do público europeu, pois conjugavam a curiosidade pelo novo ou pelo “exótico” com o conhecimento. A isso se acrescenta o fato de Debret ter sido influenciado pelas imagens produzidas por naturalistas que haviam visitado o Brasil no início do XIX, cujas ilustrações apresentavam características científico-descritivas.

No entanto, Debret era pintor de formação, diferentemente de outros viajantes como Spix e Martius que eram zoólogo e botânico, respectivamente. Todavia, isso não o impediu de acrescentar em suas imagens características próprias das ilustrações científicas da época, o que significava descrever detalhadamente os traços morfológicos da paisagem natural como também detalhes das populações, acrescentando algumas informações culturais relevantes para o público ao qual a obra se dirigia. A característica de formação dessas obras, como transmissoras de conhecimento está presente nas composições didáticas de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

O conceito de História, que encontramos nos primeiros relatos de viagem, ainda é aquele ligado ao “vivenciado ao natural”, ao *Historie* grego, que a compreende como um conhecimento dos fatos passados, obtido por fonte testemunhal. O termo ‘*histórica*’, que compõe o título da obra de Debret, apesar de ainda conservar o sentido antigo, traz consigo um vislumbre de como a modernidade, após a Revolução Francesa, adicionou ao conceito os processos das realizações humanas, das culturas, das técnicas e seus resultados para a humanidade.

A História de Debret é a da “civilização brasileira”, a partir do contato com o europeu. A obra registra as práticas culturais e os diversos aspectos do “civilizado”, ligados à produção do conhecimento, ou seja, o olhar do pintor estava focado em representar a capacidade da população nativa brasileira de se inserir no projeto civilizatório adotado naquele momento. Obviamente, o novo modelo artístico a ser implementado deveria sofrer uma assepsia do conteúdo revolucionário, afinal, em 1816, data da chegada da Missão Artística Francesa, o Brasil estava sob regime monárquico absolutista.

Na obra de Debret, a associação da imagem com o discurso torna-se complementar. Segundo ele: “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” (DEBRET, 2015, p. 44).

No relato de “primeiro encontro” de Debret, a linguagem do discurso é de caráter explicativo e descritivo, aproximando-se do gênero enciclopédico. O mundo natural e o exotismo dos primeiros relatos de viagem perderam espaço para o mundo urbano, destacado pelo seu caráter civilizado. O que entra em cena é a particularidade dos povos. Belluzzo (1999) observa que o foco do olhar desloca-se do natural para o civilizado. Debret encontrou no Brasil um mundo em franca mudança e o que lhe interessou foi descrever o movimento dessa sociedade em processo de desenvolvimento civilizatório. Os quase trezentos anos que separam Debret dos primeiros viajantes franceses demonstram a diferença e a transformação do pensamento em relação à configuração pictórica de uma alteridade.

A obra de Debret apresenta diversos aspectos contraditórios e não é de se estranhar que seja essa característica que a torne tão interessante. Em seus relatos, o processo colonial encontra-se em outro patamar. Os seus mecanismos eram mais sofisticados e o capitalismo era de ordem industrial. Portanto, era necessário inserir completamente as populações autóctones na “cultura civilizada” (da maneira como concebida pelos europeus), pois, assim, tornar-se-iam uma mão de obra controlada e, conseqüentemente, consumidores dos produtos que singularizam o estilo de vida europeu.

A viagem de Debret é um relato da experiência, das percepções e dos sentimentos de um viajante, transmitido de modo franco, autêntico, espontâneo e com maior liberdade formal (sobretudo algumas gravuras), com o intuito de apresentar ao leitor lugares e pessoas com as quais o autor se deparou pela primeira vez ao chegar ao Brasil.

Em relação à estrutura da obra, as litogravuras apresentam as etnias dos povos originários⁹³, estabelecidos nas aldeias próximas ao Rio de Janeiro, com os quais Debret, direta ou indiretamente, teve contato ou travou conhecimento por meio das imagens de exploradores naturalistas que haviam viajado pelo interior brasileiro, ou mesmo pelos documentos históricos já inventariados e organizados por Instituições no Rio de Janeiro. O uso desses documentos ajudou Debret a “ordenar cronologicamente” a história do Brasil, como consta na Introdução de *Casta Selvagem*, que, inclusive, apresenta a preocupação de Debret em dimensionar a importância do Estado na inserção da população autóctone no “mundo civilizado”.

Sob o império, os governadores das províncias, quase todos brasileiros, dedicaram-se mais particularmente aos progressos da civilização e pela primeira vez viu-se nessa época serem conduzidas ao Rio de Janeiro frequentes deputações de índios selvagens, que vinham solicitar, do soberano, instrumentos de trabalho, na qualidade de cultivadores, ou armas, para servirem nos corpos auxiliares (DEBRET, 2015, p. 45).

Debret, certamente, teve contato com as teorias “simonistas”⁹⁴ presentes não apenas em suas representações pictóricas, como também, em muitas descrições que acompanham algumas pranchas do Tomo I, quando destaca a capacidade de “indústria” das populações nativas.

Debret vivenciou as mudanças na sociedade após a Revolução Francesa, e compreendeu uma “sociedade civilizada”, a partir dos parâmetros estabelecidos pelo Iluminismo. Era muito importante dimensionar os nativos dentro de um paradigma evolutivo,

⁹³ As etnias autóctones representadas nas litogravuras de *Casta Selvagem* foram: Camacãs, Coroados, Caboclos ou “Índios civilizados”, Bororenos, Bugres, Botocudos, Puris, Pataxós, Maxacalis ou Gamelas, Guaianases, Charruas (Chirrus), Guaicurus e Guaranis. Segundo a FUNAI, a população nativa do Brasil em 1500 era de aproximadamente 3.000.000 (três milhões) de habitantes divididos em 1.000 (mil) povos diferentes, sendo que 2.000.000 (dois milhões) habitavam o litoral e o restante (1.000.000, um milhão) o interior do Brasil (FUNAI, n. d., n.p.).

A Constituição Brasileira de 1824 não diferencia as populações autóctones, tratando-as de forma homogênea. Somente a Constituição promulgada em 1988 retomou a questão indígena.

⁹⁴ Em relação ao pensamento da época (século XIX), o Conde de Saint-Simon (1760-1825) elaborou uma teoria política e econômica conhecida posteriormente por “sansimonismo”, cuja principal característica era reconhecer que a classe industrial ou trabalhadora era o motor de uma sociedade justa e de uma economia eficiente. Sua concepção de classe industrial era diferente da concepção atual, pois se tratava do estrato da sociedade envolvido no trabalho produtivo, o que incluía desde banqueiros até trabalhadores manuais.

Saint-Simon (1817) concebeu a Ciência como chave para o progresso das sociedades; ele rejeitou os privilégios de classe e defendeu os méritos individuais. O industrialismo, para Saint-Simon, era um conceito a ser aplicado nas sociedades, pois se tratava da construção de um novo modelo social liderado pela “classe industrial”. A Revolução Francesa agregou ao seu ideário a ideia de hierarquia do mérito baseada nas ideias “simonistas”.

salientando a capacidade de se adequarem ao trabalho mais especializado, como também de “aderirem” aos costumes de uma sociedade dita civilizada, a partir de critérios eurocêntricos.

Outra questão importante a destacar é a nomenclatura atribuída por Debret às diferentes etnias que compunham a população nativa brasileira. Debret recorreu ao termo genérico “caboclo” para se referir ao “índio civilizado”, isto é, o batizado, das aldeias próximas ao Rio de Janeiro, com os quais teve maior contato. No entanto, em muitas pranchas, observamos o uso de um nome genérico atribuído pelos colonos portugueses a essas populações, que apesar de sua diversidade, foram viver em comunidade como “índios aldeados”, protegidos pela Lei do Aldeamento.

Foram os jesuítas que iniciaram o projeto de aldeamento e se esforçaram nesse processo de homogeneização do “índio brasileiro”, com a criação de uma língua geral, colaborando para anular a diversidade cultural dos povos originários brasileiros que, para preservarem sua autonomia, tinham que se isolar nas regiões mais afastadas do território brasileiro.

As representações das populações nativas devem ser analisadas sob o ponto de vista de um pensamento mais crítico do processo iconográfico atrelado ao ideário colonial. Trata-se de imagens que representam, a partir do ‘eurocentrismo’, as diferentes etnias brasileiras.

4.1 CASTA SELVAGEM

O Tomo I, *Casta Selvagem*, é composto por quarenta e oito (48) pranchas publicadas em 1834 como parte do primeiro fascículo de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, pela editora Firmin Didot, e litografadas por Charles Motte, na famosa oficina de impressão de Thierry Frères. Essas pranchas refletem o pensamento de um artista que não estava preocupado em configurar uma alteridade *strictu senso*, visto se tratar de um projeto para estabelecer a História do Brasil, a partir da sua “*regeneração política*”, concebida pela constituição de um Estado “operado pela presença da Corte de Portugal” (DEBRET, 2015, p. 9) e, sucessivamente, pela independência de um “país na infância”.

As pranchas abordam os “índios”, os aspectos da mata brasileira e a vegetação nativa em geral e abarcam o período de 1808 a 1831, recorte temporal justificado por Debret pelo seu interesse no que chamou “*formação do Brasil*”, a partir da constituição de um Estado autônomo, independente, ordenado juridicamente e regenerado politicamente (DEBRET, 2015), o que veio a ocorrer a partir de 1808, com a chegada da Família Real portuguesa, com o processo de Independência de Portugal, em 1822, com a formação do Império brasileiro e

com a publicação da primeira Constituição Brasileira, outorgada em 1824. O ano de 1831 também foi um marco, pois foi quando D. Pedro I abdicou ao trono em favor de seu filho, dando início, então, ao período regencial. Segundo Debret, a história da formação do Brasil iniciou-se:

exatamente na época da regeneração política do Brasil, operada pela presença da Corte de Portugal, que se fixou na capital da colônia brasileira elevando-a à categoria de Reino, inicialmente, e, pouco depois, à de Império independente, essa coleção termina com a revolução de 1831 (DEBRET, 2015, p. 44).

Cabe destacar que as representações debretianas não podem ser discutidas sem elencarmos alguns fatores importantes, a saber: terem sido produzidas por um pintor europeu, francês, discípulo de David, portanto, forjado por um ideário Neoclássico que se notabilizava pela rigidez formal e moral da arte.

Debret intitulou *Estatística* um subcapítulo do Tomo I de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, traduzido por Sérgio Millet (2015)⁹⁵ com o sentido de “*état présent*” ou “*present état*”, isto é, a denominação *Estatística* servia tanto para descrever os costumes, como também os dados econômicos, demográficos e naturais. Tais características aproximam a obra de Debret das obras denominadas *Statistiques Departamentales*, publicadas no período napoleônico, pois este modelo de publicação procurou abarcar, além de uma descrição geral, as especificidades culturais, geográficas e econômicas das diversas regiões francesas.

As imagens de Debret e os textos que as acompanham muitas vezes não se complementam, diferentemente de sua intenção, como mencionado anteriormente. Todavia, a representação possui um caráter de reminiscência, isto é, quanto mais “primitiva” a imagem, mais no passado ela está. No entanto, o texto, ou seja, a escrita – “instrumento da civilização” –, corrobora a imposição de modelos alheios aos povos originários. É preciso inseri-los no mundo do trabalho, na sua regulação, na constituição de uma propriedade privada com fins de produção de mercado.

Em *Casta Selvagem*, as imagens foram sequenciadas de modo que um progressivo estado de civilização se fizesse visível. O nativo só se tornaria brasileiro a partir de sua total imersão no processo civilizatório que teve uma arma poderosa na imposição cultural.

⁹⁵ Sérgio Millet foi o tradutor da edição utilizada neste trabalho. Em nota na página 49, ele destaca o sentido do uso do termo *Estatística* em *Viagem*, como compreendido na época da publicação da obra.

4.2 O PROCESSO CIVILIZADOR: A REPRESENTAÇÃO DE UM ÍNDIO CIVILIZADO

Viagem pitoresca e histórica ao Brasil é uma obra que demonstra o quanto o conceito de civilização era importante no século XIX, haja vista o pensamento acerca da História e do desenvolvimento da humanidade diante do paradigma do progresso. Nessa obra, Debret fez com que o processo civilizador adquirisse um aspecto externo à Europa, pois, após a Revolução Francesa, por meio da reflexão teórica oriunda do período das Luzes, algumas sociedades já se reconheciam como totalmente civilizadas e, assim, viam-se como “transmissoras” da civilização para outros povos, como vislumbrado por Condorcet ([1793] 2013).

Embora nas litogravuras e em suas respectivas descrições Debret apresente aspectos prodigiosos a respeito da terra brasileira, por exemplo, “desta parte do globo tão admirada pela abundância dos benefícios que a natureza lhe prodigalizou” (DEBRET, 2015, p. 45), sua obra está intrinsecamente ligada ao elemento humano e a um projeto civilizador propiciado pelo intercâmbio cultural entre o europeu e um “povo ainda na infância” (DEBRET, 2015, p. 43).

As imagens de *Casta Selvagem* são representações que visaram exprimir a capacidade de “desenvolvimento” ou de “evolução” de uma população, concebida em um nível “inferior” ou “rudimentar” de civilização. O aspecto realístico e documental não era importante, pois, segundo Debret (2015), tratava-se de representar o Brasil a partir de uma linha cronológica que tinha como ponto zero a Chegada da Família Real Portuguesa.

A questão do comportamento é muito importante para entendermos como o conceito de civilização foi ganhando corpo ao longo dos séculos. Civilização, como conceito, descreve um processo dinâmico e seu conseqüente resultado, movendo-se invariavelmente para frente, ou seja, visando ao “aprimoramento” da vida humana. Para Elias (1994), o conceito de civilização incluía a ideia de expansionismo; os colonizadores foram responsáveis pela expansão do conceito dessa identidade nacional já definida.

O termo *civilisation* foi cunhado, num primeiro momento, numa época de reformas sociais, o que dimensionava a importância da crítica aos costumes e às artes. Mas, como analisa Elias (1994), na retórica da época, era preciso que os governantes entendessem como se desenrolava esse processo cíclico de desenvolvimento das sociedades.

Elias, ao discutir o conceito de civilização, partiu de um princípio “muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo, poderíamos até dizer: a

consciência nacional” (1994, p. 23). O autor traz à luz uma ideia importante: como a sociedade europeia via a si mesma e, no caso, como se “julga[va] superior a sociedades mais antigas (no caso do Oriente) ou às sociedades contemporâneas ‘mais primitivas’” (1994, p. 23).

De acordo com Starobinski (2001), a palavra civilização, designando um processo, está intrinsicamente ligada à ideia de progresso, termos “destinados a manter estreitas relações”. Segundo o autor, a história e o historiador (considerado aquele que reflete acerca dos progressos perpetrados pela alma humana) são condutores da compreensão de civilização como um processo para alcançar um estado aperfeiçoado em relação a outro anterior, como também da resultante desse processo, pois se contrasta um estado dito primitivo da natureza e da barbárie humana, com o de estabilidade, sedentarismo, arrefecimento dos costumes e, portanto, de uma constituição mais complexa de sociedade.

Eagleton (2011, p. 20) concebeu a civilização, assim como a cultura, como portadoras de duas faces: uma descritiva e outra normativa, sendo esta uma forma de recomendação implícita do modo de vida de determinada parcela da humanidade por seus aspectos de esclarecimento e refinamento.

É preciso pensar criticamente as relações que se estabeleceram entre os europeus e as civilizações americanas, asiáticas e africanas, pois o conceito de civilização adotado é eurocêntrico. No que concerne especificamente ao Brasil, o projeto de país que se almejava estava vinculado ao modelo de civilização europeia em termos de configuração social, política, econômica e jurídica.

A ideia de um progresso contínuo da humanidade e de seu aperfeiçoamento ao longo da História como parâmetro para se entender o próprio processo histórico da humanidade ruiu há muito tempo, assim como também ruiu a ideia de civilização baseada no paradigma eurocêntrico. Mas, para a análise das imagens de Debret é preciso considerar como o mundo europeu compreendia o conceito de civilização e de que maneira a importação desse processo foi útil para a configuração do capitalismo da época.

Devemos refletir acerca das imagens dos nativos brasileiros presentes em *Casta Selvagem* a partir da perspectiva de evolução e de progresso humano, própria da época, ou seja, a partir de um processo que teve origem em um estado primitivo da natureza passando para o estado civilizado.

Assim, podemos afirmar que o ‘processo civilizador’ (ELIAS [1939] 1994) foi um movimento dinâmico e contínuo, não significando, como muito se acreditou, que levaria o homem ao seu “aprimoramento” e, conseqüentemente, a uma civilização mais avançada e

igualitária. Ele deve ser compreendido juntamente com o processo de expansão econômica, pois, ao criar o mercado mundial, a expansão colonial europeia do século XIX assumiu um papel de “missão civilizatória”. A difusão da “civilização” encontrava-se atrelada aos ditames políticos e econômicos das grandes potências, reconhecidas como modelos bem-definidos de “nações civilizadas”. O projeto colonizador estava inserido em uma perspectiva global de um empreendimento político, econômico e religioso.

No início do projeto colonial, as populações nativas eram importantes para implementar esse empreendimento, pois se contava com um pequeno número de colonos europeus dispostos a seguirem suas vidas em um novo continente. Além disso, a colonização era um projeto que deveria ter baixo custo, mas alta lucratividade.

Na civilização americana, os nativos não tinham em seu modo de vida as mesmas relações com o trabalho que o colono europeu, nem o seu valor e nem os mecanismos de produção. Tratava-se de sociedades que se organizavam coletivamente para produzir com fins puramente de subsistência. O sistema colonial e capitalista⁹⁶ era composto por um Estado que visava atender aos interesses privados; uma produção com finalidade lucrativa. Portanto, era necessário inserir essa população em um novo modelo de sociedade, em uma nova cultura, com novos hábitos e costumes que acabariam por suplantam a cultura e os valores ancestrais.

O que caracterizou a Era Imperialista foi o domínio político, econômico e cultural, simultaneamente, configurado pela afirmação de superioridade da *civilização* europeia. Os povos emancipados tinham a Europa e os Estados Unidos como modelos de constituição de seus Estados e as peculiaridades próprias de cada lugar, principalmente no que se refere às populações nativas, não foram levadas em conta na estruturação dos Estados pós-coloniais.

Elias (1994) analisou a maneira como a sociedade da segunda metade do século XVIII colocava-se diante da ideia de “homem simples” e “selvagem” (seu arquétipo mais radical) *versus* “homem civilizado”. Nesse embate, Rousseau (2020) foi um dos principais críticos, visto que atacava os valores dominantes do seu tempo. Apesar de atacar duramente o modelo de civilização vigente e a desigualdade proporcionada por esse ordenamento, Rousseau não propunha um modelo radicalmente diferente. Segundo Elias (1994), sua opção era reformar os modelos de ordenamento social e não estabelecer uma ruptura radical.

Retomando Condorcet ([1793] 2013) que, de maneira similar aos enciclopedistas, percebeu a História humana a partir de uma perspectiva cíclica e progressiva, observamos que

⁹⁶ O capitalismo implementado nas colônias não foi o mesmo da metrópole. O sistema colonial estabeleceu relações muito mais próximas àquelas estabelecidas no sistema feudal.

Debret, em sua obra sobre o Brasil, também utilizou essas mesmas ferramentas de análise para conceber uma ideia de nação ‘ainda na infância’. A metáfora da infância, utilizada por Debret na Introdução de sua obra, fornece a primeira pista da formulação de uma ideia de um quadro a ser desenvolvido.

Para Condorcet ([1793] 2013), os costumes humanos moderavam-se, ou melhor, arrefeciam-se a partir do momento em que o espírito se esclarecia. Condorcet, ao elaborar o quadro histórico dessa evolução do espírito, apresentou uma visão sincrônica dos progressos em diferentes momentos, o que lhe permitiu evidenciar as interações e analisar o jogo de fatores históricos, denominados por ele “causas e efeitos”, que não eram aqueles paradigmáticos da História tradicional, mas os determinados pelos avanços sucessivos, os mais significativos da marcha do espírito humano.

O primeiro estado de civilização em que se observa a espécie humana é, segundo Condorcet, a “sociedade pouco numerosa de homens subsistindo da caça e da pesca, conhecendo apenas a arte grosseira de fabricar suas armas e alguns utensílios domésticos (...)” ([1793] 2013, p. 21). Para ele, a invenção da escrita foi a primeira causa de um primeiro efeito de progresso nessa sociedade, pois permitiu ao homem exprimir-se por meio de signos ideias morais. Para o autor, a escrita foi fundamental para conhecer as sociedades humanas em diferentes épocas.

Ao tratar das primeiras sociedades, Condorcet dá uma pista sobre a distinção entre as “diferentes espécies de homens”:

Tenho em vista essa separação da espécie humana em duas classes: uma destinada a ensinar, a outra feita para crer; uma escondendo orgulhosamente aquilo que ela se gaba de saber, a outra acolhendo com respeito aquilo que os outros se designam a lhe revelar; uma querendo elevar-se acima da razão e a outra renunciando humildemente à sua, e rebaixando-se para aquém da humanidade, reconhecendo em outros homens prerrogativas superiores à sua comum natureza (CONDORCET, [1793] 2013), p. 34-35).

É notável como Condorcet ([1793] 2013) defende a razão e a importância das luzes para o esclarecimento dos homens e, em consequência, o seu desenvolvimento. Segundo ele, os efeitos do conhecimento poderiam ser reduzidos a três questões fundamentais para a humanidade da época: a destruição da desigualdade entre as nações; os progressos da igualdade em um mesmo povo; e o aperfeiçoamento real do homem. Para isso, de acordo com o autor, as nações menos desenvolvidas deveriam se aproximar dos povos mais esclarecidos, mais livres e mais libertos de preconceitos, isto é, os franceses e os anglo-americanos.

Baseando-nos nessas reflexões teóricas, é importante pensarmos o próprio processo brasileiro de constituição de nação, a partir da Independência que estava diretamente vinculada à ideia que o europeu já tinha pré-estabelecido: “um processo acabado” de Estado. Condorcet apresentou claramente essa perspectiva de processo acabado, isto é, pronto para ser reverberado pelos locais menos desenvolvidos.

Os povos saberão que não podem tornar-se conquistadores sem perder sua liberdade; que confederações perpétuas são o único meio de manter sua independência; que eles devem procurar a segurança e não a potência. Pouco a pouco os preconceitos comerciais se dissiparão; um falso interesse mercantil perderá o terrível poder de ensanguentar a terra e de arruinar nações, sob o pretexto de enriquecê-las. Como, enfim, **os povos se aproximarão nos princípios da política e da moral; como cada um deles, para seu próprio benefício, chamará os estrangeiros a uma partilha mais igual dos bens que ele deve à natureza ou à sua indústria**, todas essas causas que produzem, envenenam, perpetuam as raivas nacionais se esvaecerão pouco a pouco; elas não fornecerão mais o furor belicoso nem alimento, nem pretexto (CONDORCET, ([1793] 2013), p. 210, grifo nosso).

É claro que esse pensamento estava de acordo com os novos modelos econômicos que se encontram em pleno desenvolvimento na Europa. Após a Revolução Industrial, os modelos protecionistas dos Estados Nacionais em relação às suas colônias começavam a ser analisados como um empecilho para o movimento da expansão de mercado. A liberdade das colônias era peça fundamental nesse processo expansionista, que interessava aos países já adiantados na produção de produtos industriais em larga escala.

Para Elias (1994), o processo civilizador no Ocidente constituiu uma mudança na conduta e nos sentimentos humanos, direcionados para um controle maior do Estado sobre a população. As funções sociais, ao longo da evolução do sistema capitalista, tornaram-se cada vez mais diferenciadas e a “competição”, característica desse sistema, diferenciava os comportamentos aceitáveis dos não aceitáveis dentro da reorganização do tecido social.

A partir do momento em que se controla o comportamento dos indivíduos, por meio de relações sociais racionais, os espaços vão se tornando mais pacificados. A justiça e o desenvolvimento de instituições que “protegem” o cidadão assegurando seus direitos mediante “contrato social”, também lhes “cobra” os deveres impostos por esse modelo de Estado. Portanto, a violência física começa a se apartar da vida do cidadão e passa a ficar a cargo de instituições monopolistas como o exército e a polícia.

A ascensão das nações europeias em relação às não europeias deve-se à reverberação da ideia de superioridade; uma ideia que foi se amplificando na época do Iluminismo, pautada no princípio de sua superioridade no domínio das mais diversas áreas do conhecimento. Assim, o poder que podiam exercer sobre outras nações era manifestação de uma “missão

eterna” que lhes fora concedida por Deus, pela natureza e pelo destino histórico, expressão de superioridade essencial sob os demais povos (ELIAS, 1994, p. 229).

José Bonifácio de Andrada e Silva (1825), na representação à Constituição de 1824, discutiu a incorporação dos nativos ao Estado brasileiro por meio “da civilização geral dos Índios do Brasil, que farão com o andar inúteis os escravos” (SILVA, 1825, p. 5). Constatamos, assim, o quanto a inserção dessa população à “civilização” foi importante para se ter um país civilizado e sem escravos, ao fazer parte de um projeto de nação. Sua integração foi necessária para implementá-lo, de modo a que se pudesse vislumbrar algum tipo de progresso social, político e econômico.

A legislação, como ferramenta civilizadora, impôs ao nativo sua inserção a um modelo determinado, a partir de referências únicas e das configurações sociais e jurídicas de matriz europeia.

4.2.1 A Gradação do Primitivo para o Civilizado

Nas descrições e no relato de Debret para nomear as pranchas de *Casta Selvagem*, os termos ‘selvagem’ e ‘civilizado’ foram amplamente utilizados. Debret apresenta o processo de gradação do “primitivo” para o “civilizado”, observado de acordo com os elementos que compõem as cenas, característicos do processo civilizatório, como: vestimentas; comportamentos; uso de utensílios; emprego de animais domesticados; e cenografia, composta por paisagens naturais e artificiais.

A origem desses termos nos ajuda a compreender a maneira como Debret concebeu sua obra. Etimologicamente, os termos ‘bárbaro’ e ‘selvagem’ têm significados muito próximos. De acordo com Houaiss, o primeiro significa, entre outros, aquele que “pertence a outra raça ou civilização e que fala outra língua ...” (HOUAISS, 2008, p. 90), dentro do sentido mais antigo do termo, que remete ao Império Romano, à figura do estrangeiro, isto é, ao “não romano”. O termo ‘selvagem’, por sua vez, significa, entre outros, aquele “indivíduo não civilizado ou de civilização primitiva; nômade, bárbaro. [...] aquele que vive longe dos aglomerados urbanos” (HOUAISS, 2008, p. 679).

Debret representou o nativo de modo a ressaltar a sua capacidade “evolutiva”, de se inserir no mundo civilizado promovido pelo contato com o europeu. Ele enfatizou a “indústria” dessas populações, como compreendida na época, quer dizer, a sua capacidade de produção, dentro da perspectiva de construção de um país que pretendia se inserir no mundo da lógica capitalista.

O explicar da obra encontra-se, assim, ligado a um juízo de valores. A correspondência com o mundo europeu do viajante é destacada pelo uso abundante, por parte de Debret, de adjetivos e advérbios que conferem aos nativos brasileiros um estatuto inferior, em termos civilizatórios e estéticos: “um primeiro grau de civilização”, “pouco civilizados”, “ciosos”, “selvagens”, “de aparência estúpida”, “feios” e outros.

A adesão a um pensamento civilizatório, isto é, ao olhar que diferencia por gradação os povos mais ou os menos “evoluídos”, no qual o homem europeu está posicionado no mais elevado grau de civilização, deixou sequelas históricas nos povos explorados pela política imposta pelo Império brasileiro e, posteriormente, pela República.

Rousseau (2020) não via muitas vantagens para o homem dito civilizado na comparação feita pelos viajantes entre eles e o selvagem (ainda que canibal). Então, houve necessidade de distinguir a verdadeira e a falsa civilização, estabelecidas mediante critério de ordem moral.

O termo ‘*civilité*’ foi usado como elemento de diferenciação entre os comportamentos “bárbaros” e os “civilizados”, isto é, socialmente aceitáveis e diretamente relacionados à organização da sociedade (pelo paradigma histórico do mundo ocidental), sob forma de Estado, ou mesmo pensado a partir da perspectiva processual de enfrentamento da natureza com propósito de desenvolvimento das estruturas sociais. Na representação iconográfica dos nativos de Debret, constata-se a tendência em captar essas situações de mudança socioculturais, a partir de uma gradação que leva do menos ao mais civilizado.

O mundo dos primeiros relatos, dito primitivo e de natureza exuberante, não mais se aplicava para descrever o Brasil, que, em 1831 (ano de retorno de Debret à Europa), era um país independente e empreendia a criação de uma unidade nacional, estruturada por uma monarquia constitucional. Assim sendo, necessitava incorporar os nativos a essa nova dinâmica política e sociocultural que se anunciava. Os autóctones brasileiros, na perspectiva de um novo modelo de país, necessitavam ser “incorporados” a essa sociedade civilizada, cujo processo de desenvolvimento, segundo Debret (2015), foi acelerado pelo contato com o colono europeu.

4.2.2 As Poéticas do Sublime e do Pitoresco

Nas litogravuras do Tomo I de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, observamos que a representação visual ganhou uma nova dimensão e percorreu o curso do

desenvolvimento de uma nação constituída pelos nativos, colonos europeus e escravizados africanos. Debret representou esteticamente o nativo brasileiro e realizou uma espécie de “redescoberta” do Brasil, que se fez por um novo prisma, adequando forma e conteúdo. Para isso, ele conjugou soluções estéticas típicas do neoclassicismo com as poéticas do pitoresco e do sublime.

Argan (1992), ao analisar as poéticas⁹⁷ do sublime e do pitoresco, não as coloca como opostas, mas diferentes, quando pensadas a partir do parâmetro da postura diversa do sujeito em relação à realidade. O pitoresco integra o indivíduo à realidade, enquanto o sublime, a partir dos sentimentos de angústia e de terror, coloca o indivíduo em posição de isolamento, determinado pela pequenez do “eu” em relação à grandiosidade da natureza.

A respeito das poéticas do pitoresco e do sublime, a presente pesquisa contemplou as teorias dos seguintes autores: Uvedale Price⁹⁸, William Gilpin⁹⁹, Alexander Cozens¹⁰⁰, Edmund Burke¹⁰¹ e Immanuel Kant¹⁰².

Price (1794) caracterizou a pintura pitoresca como a que foi criada pelos pintores para expressar a qualidade, não simplesmente o essencial de sua arte, mas sim a maneira “peculiar” de realizá-la. O pitoresco seria uma forma muito própria de expressão pictórica, que possuía a vantagem de engrandecer as obras, pois valorizava objetos considerados insignificantes dentro da tradição.

O pitoresco, de acordo com Price (1794), não é determinado por tudo o que pode ser expresso em uma obra, mas o que pode ser representado com efeito na pintura, na qual observamos o desenvolvimento extensivo das formas tornarem-se objeto de atenção. A pintura pitoresca é constituída pelas qualidades dos objetos, como a maciez (*smoothness*), a continuidade, as ondulações e as linhas curvas (*serpentine lines*), isto é, os elementos configurados em uma paisagem de modo harmônico.

Price (1794) considerou a pintura pitoresca como a dotada de efeitos expressivos e atrativos, não os da natureza *per se*, pois, devem ser misturados uns com os outros em vários graus. O intuito dessa combinação é produzir uma beleza que se configure na melhor escolha de elementos variados, intrincados, conexos e em harmonia. Seriam elementos rugosos

⁹⁷ O termo ‘poética’, utilizado por Argan (1992), foi compreendido à maneira desenvolvida por Aristóteles, na sua obra *Poética*, ou seja, como descrição ou prescrição de uma composição de caráter mimético.

⁹⁸ Uvedale Price (1747-1829).

⁹⁹ William Gilpin (1724-1804) foi artista, clérigo anglicano e escritor de obras de viagem.

¹⁰⁰ Alexander Cozens (1717-1786) foi um pintor, desenhista e escritor inglês.

¹⁰¹ Edmund Burke (1717-1786).

¹⁰² Immanuel Kant (1724-1804).

(*roughness*), dispostos de modo abrupto e inesperado (*abruptness*), que juntos produziriam transições discretas no plano espacial da pintura, a fim de evitar a monotonia.

A união, a harmonia, a conexão e o tamanho, isto é, a coerência das partes, podem ser considerados como princípios de uma pintura pitoresca. Segundo Price, parece ser esse o seu principal princípio, o que é também necessário para todos os demais estilos. A congruência entre as partes de uma pintura, o que chamamos de ‘coerência’, para Price, é o que caracteriza uma obra como bela, seja ela estritamente pitoresca ou seja estritamente sublime.

De acordo com Price (1794), a discussão sobre a diferença entre o ‘belo’ e o ‘pitoresco’ não é importante, pois o sentido de ‘belo’, como uma ideia coletiva, incluiria não apenas o ‘sublime’, como também o ‘pitoresco’.

Outro autor inglês elencado nessa discussão teórica foi William Gilpin, um dos primeiros teóricos a refletir sobre a ideia do pitoresco. Em 1768¹⁰³, ele publicou *Three Essays*, obra na qual apresenta as características de uma pintura pitoresca, fazendo distinção entre o ‘belo clássico’ e o ‘belo pitoresco’. No primeiro ensaio, dedicado à beleza pitoresca, Gilpin apresenta a diferença entre esta e a ‘beleza clássica’. Para tal tarefa, procurou responder à questão sobre o que faz com que os objetos sejam pitorescos, ou seja, quais características são inerentes ao ‘belo pitoresco’, estas similares às apresentadas por Price.

Em relação à beleza¹⁰⁴, a primeira característica colocada por Gilpin é que ao observarmos um objeto real, uma das fontes de sua beleza é a caracterizada pela sua “maciez ou lisura” (*smoothness*) ou simplicidade do seu ordenamento que dispõe o objeto de maneira “suave” (*neatness*).

Tratando-se da beleza pitoresca, ela apresenta uma natureza diversa: a ‘rugosidade’ (*roughness*) que é sua principal característica, ou seja, em sua constituição, ela apresenta uma ‘feliz união’ da simplicidade com a variedade, na qual a ‘rugosidade’ contribui para um efeito semelhante (verossimilhança) ao encontrado na natureza.

Gilpin explica o modo de compor uma obra que apresenta beleza pitoresca. Segundo ele:

(...) o artista tem mais a dizer que o homem das letras, por manter a atenção à sua execução. Uma verdade é uma verdade, mesmo se entregue na linguagem filosófica, ou na de um camponês: pois se trata do mesmo *intelecto*. Mas o artista, aquele que negocia linhas, superfícies e cores, o que se dirige imediatamente ao olho, concebe

¹⁰³ A primeira edição de *Three Essays* foi publicada em 1768, de forma anônima. No presente trabalho, foi utilizado um fac-símile da edição de 1794, impressa em 2019.

¹⁰⁴ A Beleza, configurada por Gilpin (1768/1794), está diretamente ligada ao pensamento de um modelo universal, como pensado por Winckelmann (1975), e que tem na estatuária greco-romana o seu principal paradigma.

a verdade em si mesma no que se refere ao seu modo de representação, o anjo de Guido e o anjo de um cartão postal são seres muito diferentes, mas toda a diferença consiste na maneira artística em aplicar linhas, superfícies e cores” (GILPIN, [1794] 2019, p. 18-19, tradução nossa)¹⁰⁵.

Gilpin apresenta, portanto, as características de uma obra pitoresca, na qual a variedade de sua composição, os contrastes apresentados e implementados pelas mais diversas técnicas são imprescindíveis.

Ao abordar a pintura histórica, Gilpin destaca que o pintor desse gênero deve dispor os grupos e os ornamentos de forma a salientar os respectivos contrastes. Nesse tipo de pintura, o *panejamento* das vestes e a variação das cores proporcionam movimento e intensidade. Nessas representações, são as aparentes interrupções das linhas e a variação das sombras e das cores que produzem o efeito dramático.

No segundo ensaio, Gilpin ([1794] 2019) abordou a ‘viagem pitoresca’ e os objetos aos quais o ‘olhar pitoresco’ deve se ater. Os elementos que compõem as paisagens, como as árvores, as rochas, a diversidade dos terrenos e seus abruptos recortes, as madeiras, os rios, os lagos, as montanhas e outros permitem ao artista produzir infinitos cenários.

A primeira fonte de deleite para o viajante pitoresco é a *investigação* de seu objeto - a expectativa de novas cenas continuamente abertas e surgindo para sua contemplação. Nós supomos que o país deve ser inexplorado. Sob essas circunstâncias, a mente é constantemente colocada em um suspense agradável. O amor pela novidade é a fundação desse prazer. Cada horizonte distante promete algo novo; e por meio dessa expectativa agradável, nós seguimos a natureza pelos seus caminhos. Nós a perseguimos do monte até o vale, caçando uma após outra essas variadas belezas, que são abundantes por todos os lugares (GILPIN, [1794] 2019, p. 47-48, tradução nossa)¹⁰⁶.

A primeira fonte de encantamento do viajante pitoresco é a investigação dos objetos naturais diante da perspectiva de novas cenas que vão surgindo. Quanto mais variada for a experiência do artista com a natureza, melhor será o estímulo para a sua imaginação. Ademais, o artista não deve apenas se ater à forma de composição dos objetos, mas também à

¹⁰⁵ Texto original em língua inglesa: “(...) *the artist has more to say, than the man of letters, for paying attention to his execution. A truth is a truth, whether delivered in the language of a philosopher, or a peasant: and the intellect received it as such. But the artist, who deals in lines, surfaces, and colours, which are an immediate address to the eye, conceives the very truth itself concerned in his mode of representing it Guido’s angel, and the angel on a sign-post, are very different beings, but the whole of the difference consists in artful application of lines, surfaces, and colours*” (GILPIN, [1794] 2019, p. 18-19).

¹⁰⁶ Texto original em língua inglesa: “*The first source of amusement to the picturesque traveler, is the pursuit of his object – the expectation of new scenes continually opening and arising to his view. We suppose the country to have been unexplored. Under this circumstance the mind is kept constantly in an agreeable suspense. The love of novelty is the foundation of this pleasure. Every distant horizon promises something new; and with this pleasing expectation we follow nature through all her walks. We pursue her from hill to dale, and hunt after those various beauties, with which she everywhere abounds*” (GILPIN, [1794] 2019, p. 47-48).

construção da atmosfera da obra. Por isso, esse olhar pitoresco deve se estender por outros objetos artificiais, como ruínas antigas e estátuas.

A expressão sublime ajudou a equilibrar o aspecto racional e o sensível na obra de arte. O sujeito romântico pode ser concebido como um indivíduo cindido (racional e sensível), entretanto, a obra de arte é capaz de representar esses dois aspectos humanos antagônicos.

Em relação ao conceito de sublime, Edmund Burke¹⁰⁷ ([1757] 2016) descreveu a maneira como as artes afetam as nossas paixões e, a partir dessas sensações, discutiu as noções comuns a todos os objetos caracterizados como belos ou sublimes.

Burke ([1757] 2016) analisou os princípios comuns (universais) que nos afetam em função dos sentimentos provocados pelas obras de artes. Ele considerou que a beleza induz à afeição e à ternura, enquanto as fontes do sublime excitam em nossa imaginação ideias de dor e de perigo.

Os objetos afetam as pessoas por meio dos sentidos, os quais apreendem as imagens percebidas e elaboradas pela imaginação ou pelo “poder criativo”, dando-lhes significado. Portanto, é pela reflexão que a faculdade do juízo, ou seja, que o julgamento que fazemos dos objetos percebidos pelos sentidos e manuseados pela imaginação sejam considerados belos ou sublimes.

O sublime, de acordo com Burke ([1757] 2016), é a afetação condicionada ao sentimento de terror causado pelos objetos grandiosos. No prefácio de sua obra, o autor justificou o porquê de escrever acerca desse assunto, pois observou que as ideias de beleza e de sublime eram frequentemente confundidas. Segundo ele, é por meio da experiência que se percebe a maneira como as qualidades das coisas afetam as paixões. Desse modo, seria pela investigação “sóbria e atenta das leis da natureza” (p. 22) que se poderia aplicá-las às artes imitativas.

Diferentemente do observado em Price (1794), Burke ([1757] 2016) delimitou os conceitos de beleza e de sublime, muito próximos aos que Gilpin ([1794] 2019) fez em seus ensaios sobre o pitoresco. Para Burke, a beleza é anterior a qualquer conhecimento de utilidade; a proporção e a adequação não são causas da beleza; o conceito de beleza pode ser definido a partir das qualidades sensíveis dos objetos, por meio dos quais causam amor ou alguma paixão semelhante em seu espectador. A causa real da beleza está associada às

¹⁰⁷ Edmund Burke (1717 – 1786) foi um filósofo irlandês que publicou, em 1757, a obra *Investigação Filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*.

qualidades que afetam os seres humanos positivamente, que atuam na mente humana por meio dos sentidos.

Burke ([1757] 2016) qualificou os objetos belos como pequenos, suaves, lisos ou polidos, diferentemente dos sublimes, que causam admiração, pois habitam os objetos grandiosos e terríveis. O belo em um objeto de arte encontra-se na variação gradual de suas linhas e cores, na delicadeza desse processo; as cores, por sua vez, não devem ser sombrias ou turvas, e sim leves e claras.

Kant ([1790] 2016) elaborou uma análise crítica do belo e do sublime e, a partir das ideias propostas por Burke ([1757] 2016), refletiu acerca do gosto estético que estava mudando, numa tentativa de sistematizar esse conhecimento dentro de uma perspectiva da História da Arte.

Para Kant ([1790] 2016), a sensação que um objeto exerce sobre o sujeito apresenta duas dimensões: a primeira, é a intuição que trata da sensação imediata que o sujeito tem do objeto; e a segunda, é a da percepção que se refere ao sujeito, pois são as modificações que o objeto causa no estado do sujeito.

A partir da sensação, o homem imagina, reflete e entende (razão) o conhecimento proporcionado pelo contato sensível com o objeto. Segundo Kant ([1790] 2016), o prazer do belo é uma espécie de felicidade compartilhada; o prazer do sublime experimenta-se pela desproporção – a grandeza dos objetos da natureza estabelece-se no sujeito a partir de uma relação de forças; o sentimento sublime é um juízo refletido e não objetivo, pois é julgado segundo o estado que provoca no sujeito.

Segundo Kant ([1790] 2016), o sublime é um sentimento do espírito, que não é a natureza em si, suas formas ou as obras das formas, mas a quantidade em estado puro, a presença que excede o que o pensamento imaginante pode apreender de um só golpe. Desse modo, o juízo do gosto não seria um juízo do conhecimento porque não é lógico, e sim estético, pois o fundamento de sua determinação é subjetivo. Entretanto, as referências para as suas representações podem ser objetivas. Assim, segundo Kant ([1790] 2016), o sublime pode ser encontrado em algo sem forma e, assim, o sentido que aparece para o sujeito acontece indiretamente (comoção – prazer negativo). Ele afirma que o “sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno.”

5. ANÁLISE FORMAL DA REPRESENTAÇÃO DOS “INDIENS DE CARTON-PÂTE” EM CASTA SELVAGEM

O processo da análise formal das quarenta e oito (48) pranchas que compõem o Tomo I, *Casta Selvagem*, de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret constituiu um exercício reflexivo que demandou um exame das ideias que circulavam em um período repleto de mudanças nas estruturas política, econômica e social do mundo europeu e brasileiro. Para tanto, e para atingir os objetivos propostos, foram selecionadas as pranchas em que os “*indiens de carton-pâte*” estivessem representados, o que resultou na análise de trinta e quatro (34) pranchas, as quais foram agrupadas de acordo com os seguintes gêneros pictóricos: Retratos, Cenas de gênero, Paisagens e Composições Didáticas. Algumas delas poderiam ser classificadas tanto como retratos quanto como cenas de gênero ou mesmo composições didáticas, mas, apesar disso, ao as classificarmos, procuramos fazê-lo de modo a destacar as características formais mais evidentes e com foco, sobretudo, na representação dos nativos brasileiros presentes nas imagens.

Ao representar várias imagens brasileiras, Debret valeu-se de formas características do Neoclassicismo, conjugadas com as do pitoresco e as do sublime, pois sua intenção não foi realizar uma obra com característica estritamente naturalista, taxinômica, nem um relato de viagem *stricto sensu*, mas uma obra de História a partir de uma leitura muito particular, subjetiva e livre. O olhar de Debret pouco se deteve nas relações desiguais entre os colonos portugueses e as tribos locais. Quanto à adoção de tais fórmulas, Zanini afirmou:

A adoção de normas formais de base classicista é uma das características da época romântica, porém, cada vez mais, no avanço do tempo, a arte abre-se à participação, por introspecções ou veemências, na fase de excepcionais transformações históricas onde a sociedade moderna toma mais proximamente seu ponto de partida (ZANINI, 2013, p. 186).

5.1 RETRATOS

A palavra ‘retrato’ é oriunda do latim *retraere* e significa copiar, o que condiciona esse gênero à própria ideia de *mimese*.

Em relação ao gênero retrato, destacamos que eles foram utilizados pelos viajantes naturalistas para apresentar ao público europeu uma alteridade da maneira mais verossímil possível, diferentemente do observado nas imagens dos primeiros viajantes do século XVI, que não se preocupavam substancialmente com esses aspectos documentais.

A partir do século XVII, pintores holandeses como Frans Hals¹⁰⁸ e Rembrandt¹⁰⁹ iniciaram uma mudança importante nessas composições, principalmente nos retratos individuais, incorporando uma dimensão “psicológica” aos tipos que retrataram.

Nos séculos XVIII e XIX, os retratos serviram para representar segmentos sociais mais amplos, pois durante muito tempo foi um instrumento para representar figuras de poder político e do alto estrato social.

As litogravuras apresentadas a seguir (Figuras 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18 e 19) foram classificadas como retratos por representarem os nativos, a partir de modelos vivos, de documentos ou pelo auxílio da memória.

No caso dos retratos de Debret, os nativos foram configurados como “tipos étnicos”. Tratava-se de configurar um arquétipo do nativo brasileiro conciliado às representações naturalistas que circulavam na época, sem a existência da dimensão “psicológica”, que traria uma dimensão individual e própria dos sujeitos retratados.

Figura 9: Jean-Baptiste Debret. *Maxuruna e Yuri*, 1817-1829



Aquarela, 9,7 x 17,8 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.
Fonte: Bandeira e Lago (2017, p. 381).

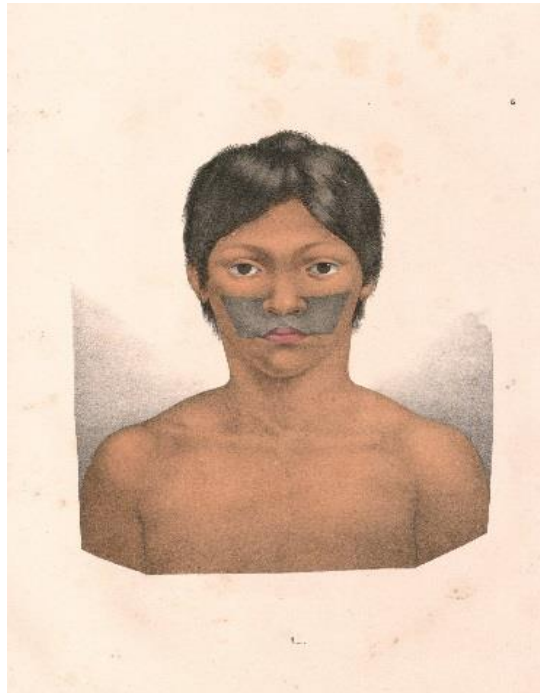
Como mencionado anteriormente, Debret pouco se deslocou no território brasileiro, no entanto, ele se beneficiou das imagens produzidas pelos naturalistas que visitaram o Brasil na época, ‘copiando’ diversas imagens dos autóctones, as quais foram, posteriormente, utilizadas

¹⁰⁸ Frans Hals (1581-1666).

¹⁰⁹ Rembrandt (1606-1669).

para compor sua obra. Na imagem acima (Figura 9), intitulada *Maxuruna e Yuri*, podemos constatar claramente que Debret teve acesso ao *Iuri* de Spix e Martius (Figura 10), e que elaborou sua aquarela a partir dessa referência. O nativo *Maxurana* também foi inspirado em outra gravura dos mesmos naturalistas.

Figura 10: Johann Baptist von Spix; Carl Friedrich von Martius. *Iuri* parte de *Reise nach Brasilien*, 1823



Litografia colorida à mão, 69,8 x 50,7 cm. Coleção Brasileira Itaú Cultural.
Fonte: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18708/iuri>.

Podemos constatar que Debret utilizou a forma clássica do retrato, principalmente nas Figuras 11 e 14 (Pranchas 13 e 14, respectivamente), que se referem a bustos dos Camacãs. Ele utilizou ferramentas tradicionais próprias do gênero, com destaque para a singularidade facial dos nativos obtida pela expressividade dos olhos e das sobrancelhas.

Figura 11: Jean-Baptiste Debret. *Chefe Camacã Mongoió*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 13, p. 81).

O retrato do *Chefe Camacã Mongoió* (Figura 11) apresenta certa austeridade, proporcionada pela rigidez expressiva atribuída ao conjunto formado pela testa, olhos e sobrancelhas. A expressividade denota o aspecto guerreiro dessa etnia, ratificada pela composição da flecha, apoiada diagonalmente sobre o ombro esquerdo, reforçando a linearidade da composição.

A cor da pele também foi um elemento importante para Debret. Ele procurou a verossimilhança, destacando a peculiaridade da figura retratada, inclusive, descrevendo-a no texto que acompanha a litogravura: a pele é “de um marrom amarelado” (2015, p. 80).

A imagem do nativo foi usada de maneira ideológica para torná-lo símbolo nacional. A diversidade das populações nativas criava uma enorme dificuldade em construir uma imagem única do “índio”, condizente com os ideais da nova nação que se constituía.

Os debates sobre a maneira como lidar com essas populações, no século XIX, eram desenvolvidos por meio de critérios binários: populações mansas ou bravas; civilizados¹¹⁰ ou

¹¹⁰ O civilizado é o “índio batizado”, os termos civilizado e selvagem muitas vezes foram utilizados juntos para caracterizar os nativos, mas o termo civilizado deve ser também compreendido pela conceituação apresentada

selvagens. Tal dualismo foi observado em Debret pelo uso corrente do par: “selvagem” e “civilizado” para descrever os nativos brasileiros, como mencionamos anteriormente.

Não podemos deixar de observar a influência de David na obra de Debret, que se inspirou na composição do espartano de *Leônidas nas Termópilas* (Figura 12) para representar o nativo Camacã. A comparação entre as obras pode ser observada na Figura 13 abaixo.

Figura 12: Jacques-Louis David. *Leônidas nas Termópilas*, 1814



Óleo sobre tela, 395 x 531 cm, Louvre, Paris.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_das_Term%C3%B3pilas#/media/Ficheiro:L%C3%A9onidas_aux_Thermopyles_\(Jacques-Louis_David\).PNG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_das_Term%C3%B3pilas#/media/Ficheiro:L%C3%A9onidas_aux_Thermopyles_(Jacques-Louis_David).PNG)

nesse trabalho referente ao “processo civilizatório” (ELIAS, 1939) e pela percepção (CONDORCET, 1793) da capacidade humana de ‘evolução’ a partir da ideia de desenvolvimento das faculdades da razão.

Figura 13: Detalhe das obras de David, *Leônidas* (à esquerda) e de Debret, *Chefe Camacã Mongoió* (à direita)



Fontes: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_das_Term%C3%B3pilas#/media/Ficheiro:L%C3%A9onidas_aux_Thermopyles_\(Jacques-Louis_David\).PNG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_das_Term%C3%B3pilas#/media/Ficheiro:L%C3%A9onidas_aux_Thermopyles_(Jacques-Louis_David).PNG) (à esquerda) e Debret (2015, prancha 13, p. 81) (à direita), recorte nosso.

Assim, na composição da estrutura física do *Chefe Camacã* (Figura 11), observamos que Debret se preocupou em representá-lo por meios formais praticados pelo Neoclassicismo, o cuidado com a anatomia é justificado por ele pelo fato desta população ser portadora de “um físico, em geral, belo” (DEBRET, 2015, p. 8).

Figura 14: Jean-Baptiste Debret. *Kiakhara Mongoió / Jovem selvagem Camacã*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 14, p. 82).

Outro elemento importante é a ornamentação. Tanto o *Chefe Camacã* (Figura 11) quanto a *Jovem selvagem Camacã* (Figura 14) denotam um aspecto civilizatório ligado à cultura, isto é, além do aspecto estético que realça a composição, os ornamentos afastam ambos os nativos dos aspectos ditos “primitivos ou selvagens”.

Debret ateu-se à composição dos toucados que ornamentam ambas as figuras: eles são bem estruturados e seus elementos são compostos harmoniosamente. Além disso, tais ornamentos eram sinais de distinção hierárquica dentro da própria tribo. No caso do Camacã, tratava-se do Chefe da tribo, o que demonstra que Debret representou não só Reis, Imperadores (como Napoleão) ou figuras da antiguidade clássica, mas também figuras singulares das populações nativas. No caso do chefe e da jovem, podemos estabelecer uma relação com a representação de reis e rainhas ao longo da História, representados com suas coroas e outras insígnias de poder.

Nas imagens dos retratos dos Camacãs (Figuras 11 e 14), observamos certa herança do “fazer histórico” (LE GOFF, 1990). Le Goff (1990) destaca que o passado é uma construção e uma representação constante e Debret iniciou a representação dos nossos nativos associada aos mitos fundadores da raça humana; como se tivesse a intenção de configurar a pedra fundamental da constituição do povo brasileiro pelas imagens dos ‘Adão e Eva brasileiros’, simbolizando os “pais” da jovem nação brasileira.

No texto que acompanha ambas as litogravuras (Figuras 11 e 14, pranchas 13 e 14, respectivamente), Debret não mencionou especificamente nada a respeito das mulheres nativas. Descreveu os Camacãs de maneira genérica, destacando que uma parte dessa etnia, que se encontrava nas florestas, ainda vivia em “estado de selvageria”. Mas, os que já tinham alcançado um “primeiro grau de civilização”, destacavam-se pelo cultivo de plantas nutritivas e pela habilidade na construção de suas habitações.

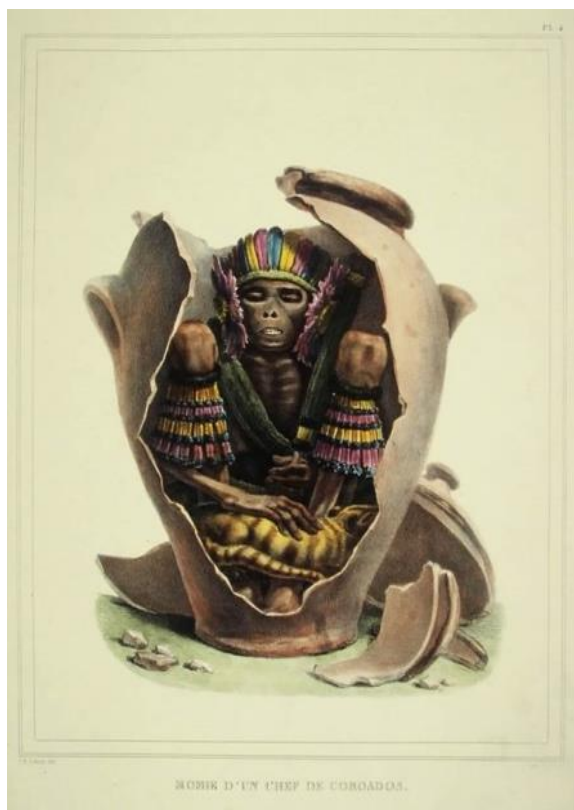
Nos retratos dos Camacãs, as figuras foram compostas de modo a destacar aspectos que as afastavam do primitivo. Trata-se de representações idealizadas dessa etnia, elaboradas dentro dos padrões estéticos do neoclassicismo, conjugadas com as do pitoresco. Elas também podem ser analisadas como representações com características etnográficas. Ambas as figuras (Figuras 11 e 14) foram representadas de maneira severa, constatada pela expressão facial.

As litogravuras apresentam um único plano, com fundo neutro, sem qualquer ilusão de profundidade. Os traços são simples e retilíneos. Esse estilo sóbrio, característico do neoclássico, sem elementos cênicos, destaca a figura humana, pela singularidade física e moral (os aspectos guerreiros estão apaziguados devido às escolhas estéticas de representação

utilizadas por Debret). Assim, observamos que o modo de representação é mais neoclássico que pitoresco.

As imagens dos Camacãs refletem um artificialismo, isto é, a forma idealizada nas composições dessa etnia pouco a singulariza, pelo contrário, reverbera essa ideologia da homogeneidade do nativo brasileiro, com destaque para a sua capacidade de “evoluir” e de se tornar um trabalhador eficiente para servir ao Estado.

Figura 15: Jean-Baptiste Debret. *Múmia de um Chefe dos Coroados*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 16, p. 87).

Embora a Figura 15 (prancha 16) tenha sido por nós classificada como retrato, ela poderia também ser classificada como composição didática etnográfica, devido a suas características formais. A intenção de Debret foi mostrar como os Coroados cultuavam seus mortos, especificamente o chefe da tribo dos Coroados, ou seja, uma pessoa pertencente à alta escala social da tribo, o que sinalizava, inclusive, certo grau de civilização, segundo Debret. Os coroados foram outra etnia que recebeu esse nome genérico pelos portugueses, devido ao “penteadado de seus chefes, que cortavam os cabelos de maneira a formar uma espécie de coroa enrolada no alto da cabeça” (DEBRET, 2015, p. 86).

Analisando o contexto total de *Casta Selvagem*, poderíamos considerar a Figura 15 como a última parte da representação do ciclo da vida, ou seja, os dois retratos de Camacãs, (o Chefe e de sua esposa, Figuras 11 e 14), têm a função de ser uma espécie de “princípio”, uma metáfora da gênese do brasileiro, pela união entre um homem e uma mulher, analogia ao mito de Adão e Eva, como mencionamos anteriormente. A representação da família Camacã preparando-se para uma festa (Figura 20), seria a cena de uma família em uma atividade cultural e a múmia de um Chefe, seria a representação da morte. Portanto, essa série de imagens, a nosso ver, funcionaria como uma alegoria do ciclo natural da vida.

Debret representou o fundo da litogravura de forma neutra a fim de destacar as características fisionômicas da múmia. A urna funerária, denominada “camucim”, foi representada como se estivesse quebrada, artifício compositivo para possibilitar ao espectador visualizar o seu interior, observando desde a maneira como o corpo costumava ser posicionado e preparado, como também as vestimentas e os adereços que o ornamentavam, no caso, especificamente a múmia de um Chefe que deveria ser diferenciado das demais.

Debret explicou que o posicionamento do corpo nesta urna funerária, de cócoras, referia-se à posição natural de um índio descansando, e questionou: “será uma alusão voluntária à morte, esse eterno repouso?” (2015, p. 86). Mas, em seguida descartou tal hipótese, pois a “pouca inteligência não permite absolutamente supor. O pequeno espaço ocupado pelo corpo, nessa posição, talvez explique melhor a preferência por essa atitude” (DEBRET, 2015, p. 86).

Debret encarou a inteligência dos nativos em estágio rudimentar, portanto, não seria possível a formulação de ideias metafísicas, de caráter mais abstrato. Afinal, sob essa perspectiva comparativa, tratava-se de “selvagens”, dotados de uma inteligência rudimentar, em um nível primário de civilização.

O desenvolvimento de ideias autônomas não era possível, pois como observado ao longo deste trabalho, tratava-se de descrever uma população a ser entendida dentro de um paradigma de inferioridade. Tratava-se da história e da iconografia de um “país na infância”.

Nas representações a seguir, nos retratos de corpo inteiro dos *Guaranis civilizados* (Figuras 16, 18 e 19 – pranchas 35, 36 e 37, respectivamente) observamos uma forma de composição diferente. As imagens dessa população evidenciam o processo final do “assimilacionismo” das populações nativas por meio da imposição da cultura “civilizada” de matriz europeia.

Nos retratos de corpo inteiro (Figuras 16 e 18), constatamos o cuidado de Debret ao representar os nativos completamente vestidos, detalhando cuidadosamente suas vestimentas, elementos que os inseriam no mundo “civilizado”. Segundo Debret:

(...) tudo o que o espírito humano concebeu como ideias filosóficas elevadas, admiráveis ou mesmo estranhas, encontra-se, em princípio e em germe, no índio selvagem, com sua aplicação determinada apenas pelos impulsos do instinto ou da inspiração. **É, em uma palavra, o homem da natureza, com seus meios intelectuais primitivos, que eu quero mostrar em face do homem da civilização, armado com todos os recursos da ciência** (DEBRET, 2015, p. 48, grifo nosso).

Figura 16: Jean-Baptiste Debret. *Selvagens Guaranis civilizados, ricos cultivadores de vinhas*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 35, p. 120).

A Figura 16 (prancha 35), intitulada *Selvagens Guaranis civilizados, ricos cultivadores de vinhas*, representa o nativo totalmente inserido na cultura do colonizador. Ela é resultante do processo civilizador, a partir da perspectiva de Elias (1994), ou seja, do desfecho desse movimento civilizador pautado na perspectiva eurocêntrica, constatada pela representação do nativo totalmente vestido. Os aspectos “selvagens” foram apagados.

O Guarani foi ornamentado e inserido no mundo do trabalho, afinal eram “ricos cultivadores de vinhas”. Destacamos, assim, a capacidade de inserção dessa população na lógica capitalista de produção da época, no caso brasileiro, de matriz agrária.

A composição dos retratos dos *Guaranis* apresenta maior complexidade. Nas Figuras 16 e 17 (pranchas 35 e 36), o fundo não é neutro, como observado nos bustos dos *Camacãs* (Figuras 11 e 14), há maior elaboração, uma paisagem montanhosa ao fundo e figuras representadas de corpo inteiro, posicionadas em uma estrada, em movimento, configurando uma narrativa. No caso das mulheres Guaranis, elas foram representadas a caminho da missa dominical (Figura 17, prancha 36).

A percepção do espaço, no caso, a representação de uma estrada, pode ser compreendida como uma metáfora à mudança de estado, ou seja, do “selvagem” para o “civilizado”. Além disso, a estrada configura uma intervenção humana na natureza, corroborando a ênfase nesse processo de mudança de estado.

A Figura 16 (prancha 35) apresenta características de uma fotografia. Observa-se que no primeiro plano, o foco está nas figuras humanas, dando centralidade para o Guarani em pé, segurando a rédea de seu cavalo, este parcialmente representado na cena, delimitando, assim, o plano de representação e remetendo a um recorte fotográfico. Na outra mão, observa-se um chicote de cavalgar o que denota ainda mais a relação já “assimilada” do nativo em relação ao controle do animal, ou seja, o contato com a cultura europeia faz-se presente, diferentemente do que observaremos na prancha 30 (Figura 36).

Os cavalos, diferentemente de outras litogravuras, foram representados totalmente domesticados, arreados, selados e ornamentados. O Guarani, no segundo plano, monta seu animal como um “cavaleiro europeu” e porta uma cartola, utilizada normalmente pelos europeus, em ocasiões solenes e formais. Debret descreveu o hábito dos “Guaranis proprietários” de saírem somente a cavalo e de usarem um “costume hispano-americano” que, como observamos na prancha 35, contém muitos elementos do vestuário europeu misturados as vestimentas regionais.

O título atribuído à Figura 16 (prancha 35), *Selvagens Guaranis civilizados*, chama bastante a atenção pelo caráter antitético da significação de ambos os adjetivos empregados por Debret, o que demonstra sua preocupação em destacar a capacidade evolutiva dessa população que ainda estava na “infância”. Nos parece que o termo “civilizado” se refere ao fato de os Guaranis serem batizados, e o termo “selvagem” é empregado de modo a destacar o seu estado “em processo de civilização” (ELIAS, 1994).

Debret realizou uma obra histórica, tendo como base o elemento evolutivo, ou seja, as populações nativas sendo colocadas na linha do tempo “histórico brasileiro” em um ponto do passado, mas que era em um tempo a-histórico, no qual o país se encontrava em estado de transição entre o “primitivo” e o “civilizado”. Foi a partir do contato com o colonizador europeu, que as populações se inseriram totalmente no Estado brasileiro ou nação brasileira, conforme entendimento de Debret.

Eu me propus seguir, nesta obra, um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a “marcha progressiva da civilização no Brasil”. Conseqüentemente, comecei reproduzindo “as tendências instintivas do indígena selvagem” e ressaltando todos os seus progressos na imitação da “atividade do colono brasileiro”, herdeiro ele próprio das tradições de sua mãe-pátria (DEBRET, 2015, p. 149).

Figura 17: Jean-Baptiste Debret. *Índia Guarani civilizada indo à missa no domingo*, n.d.



Tinta e lápis, 35 x 22,7 cm. Banco Itaú, São Paulo.
Fonte: Bandeira e Lago (2017, p. 389).

No esboço realizado por Debret da *Índia Guarani civilizada indo à missa no domingo* (Figura 17), podemos perceber o quanto Debret se preocupou com os detalhes e com a narrativa da representação. Na configuração final da cena (Figura 18, prancha 36), Debret retirou a pequena igreja representada no fundo da cena do esboço, o que demonstra sua

preocupação estética. A opção de retirá-la parece ter sido uma escolha após reflexão do artista, que considerou já haver todos os elementos necessários para a narrativa. Além disso, a Igreja configurada no fundo da cena seria um indicativo de que as nativas estariam retornando da missa, sendo que a intenção de Debret era representá-las no caminho de ida para a Igreja, antes da celebração, conforme o próprio nome dado à litogravura. Na litogravura finalizada, o pintor optou por um fundo neutro e sóbrio, destacando com maior amplitude a figura humana (Figura 18) e, assim, a atenção do espectador é totalmente direcionada para ela.

Cozens ([1785] 1977) esclarece que o esboço, como o próprio nome denota, não é o desenho em si, mas o conjunto de formas pouco planejadas, cujo fruto é o desenho final. Segundo ele:

Para realizar um esboço de modo mais comum, é preciso transferir as ideias da mente para o papel, ou para a tela, em rascunho, de modo trivial. Manchar é fazer borrões variados e formas com a tinta no papel, produzindo formas acidentais sem linhas, a partir das quais as ideias são apresentadas à mente. Isso se conforma com a natureza: na natureza, as formas não são distinguidas por linhas, mas por sombra e cor. Fazer um esboço é delinear ideias; manchas (borrões) que as sugerem (COZENS, [1785] 1977, p. 8-9, tradução nossa)¹¹¹.

Gilpin comparou a tarefa de planejar, de configurar um esboço pelo viajante pitoresco, ao trabalho de escrita de um escolástico, que antes de comunicar o seu discurso, faz várias correções. Gilpin ainda estrutura a sua reflexão sobre a arte pictórica dentro do espectro dos parâmetros retóricos.

O esboço é o momento em que a técnica se conjuga com o conteúdo; quando o artista dimensiona a obra e organiza os elementos com intuito de ter uma ideia geral da composição final.

¹¹¹ Texto original em língua inglesa: “*To sketch in the common way, is to transfer ideas from the mind to the paper, or canvas, in outlines, in the slightest manner. To blot, is to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind. This is conformable to nature: for in nature, forms are not distinguished by lines, but by shade and colour. To sketch, is to delineate ideas; blotting suggests them*” (COZENS, [1785] 1977, p. 8-9).

Figura 18: Jean-Baptiste Debret. *Guaranis civilizadas prontas para a missa de domingo*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 36, p. 122).

Na Figura 18 (prancha 36), intitulada *Guaranis civilizadas prontas para a Missa de Domingo*, resultante do esboço da figura anterior (Figura 17), observamos o cuidado com que Debret configurou as mulheres. A guarani, no centro da imagem, apresenta-se ricamente trajada, com um vestido bordado¹¹² e com uma capa sobre os ombros.

Os cabelos foram penteados em forma de um coque, assim como era o costume das mulheres europeias, e ornamentados com uma flor, do lado direito, juntamente com uma pequena tiara. Em relação aos cabelos, é interessante notarmos que na iconografia da arte, eles estão ligados à sensualidade feminina, ao elemento erótico. O fato de as mulheres Guaranis serem representadas com cabelos presos ressalta ainda mais o aspecto controlado do corpo, ou seja, o estado apaziguado da natureza. Pela “imitação” dos colonos europeus, os nativos iriam arrefecendo o seu “estado primitivo” e se tornariam mais racionais.

¹¹² “No início do século, os vestidos brancos, decotados, com a cintura bem alta e soltos no corpo seguiam o sentimento de libertação pós-Revolução Francesa, (...) só não se abandonou o uso do xale, que foi e voltou à moda várias vezes durante o século.” (BOUCHER, 2010; LAVER, 1989 *apud in* ASSUNÇÃO; ITALIANO, 2018, p.233). Segundo as autoras ASSUNÇÃO e ITALIANO (2018, p. 233) a Chegada da Família Real e a proibição de manufaturas têxteis por D. Maria I, impulsionou a importação de vestimentas, como também a vinda de modistas estrangeiros que traziam na bagagem o gosto europeu, principalmente o francês, para o Brasil.

No segundo plano da figura, observamos outras duas jovens Guaranis com as cabeças cobertas, uma com uma espécie de lenço e a outra com um manto. Na época, era uma prática comum entre as mulheres católicas portarem um véu ao participarem das missas, em sinal de devoção e respeito.

Elementos importantes na representação são o terço, nas mãos da Guarani representada no primeiro plano, e o colar com um pingente em forma de cruz, o que denota que essas nativas receberam o “epíteto de índio civilizado” que, para essas populações também significava “índio batizado”. No que se refere à descrição que acompanha as pranchas, Debret aludiu aos jesuítas, primeiros senhores dessas populações, que além da catequização as empregavam em diversos trabalhos, desde a construção de igrejas até o cultivo de suas fazendas, legando para elas “vestígios desses conhecimentos industriais”.

Figura 19: Jean-Baptiste Debret. *Guaranis civilizados empregados no Rio de Janeiro como artilheiros*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 37, p. 123).

Na Figura 19 (prancha 37), intitulada *Guaranis civilizados empregados no Rio de Janeiro como artilheiros*, Debret retomou o retrato tradicional para representar os Guaranis. O fundo neutro destaca os bustos das figuras. A figura masculina ocupa posição central e foi representada paramentada com as vestes oficiais da artilharia, enquanto as duas figuras femininas que o ladeiam foram representadas perfiladas.

O interessante é que, nessa representação, Debret compôs uma imagem com cortes lineares, representando de forma realista a singularidade fisionômica dos Guaranis. Nesse modo de representação, também percebemos a influência das imagens de outros naturalistas, que consideravam fundamental destacar os aspectos fisionômicos das etnias.

Em relação à figura do Guarani artilheiro, devemos destacar o emprego da população nativa no exército como uma forma de “integrá-los” às engrenagens do Estado brasileiro. A visão dos nativos como portadores de uma natureza bárbara persistia ainda no século XIX, favorecendo a política de inclusão dessas populações nas forças armadas como um instrumento civilizador, ou seja, uma maneira de “canalizar” para o serviço do Estado a brutalidade inerente dos autóctones.

O uso do uniforme pode ser compreendido como a representação da disciplina, além de as forças armadas apresentarem características de homogeneização de seus membros. Os soldados usavam o mesmo uniforme, marchavam em conjunto e seus corpos produziam o mesmo movimento. Além disso, as figuras representadas de maneira rígida, estática, ou seja, com o corpo controlado, estavam associadas ao racionalismo. Como observado nos retratos dos Camacãs, a cor da pele dos guaranis, em nuances de “marrom amarelado” eram importantes para distingui-los das outras tribos.

Na representação das mulheres, constatamos o mesmo cuidado que em relação aos demais retratos no que tange aos ornamentos e às vestimentas, sinais de “civilização”, visto que a nudez era uma característica ligada ao “primitivismo” (também ao não conhecimento da moral cristã), as roupas das Guaranis assemelham-se em muito as utilizadas pelas escravas africanas. Os detalhes dos brincos, dos barretes ornados, um com penas e outro com flores, e principalmente dos colares religiosos pendurados nos pescoços dessas mulheres inseriam-nas na “civilização”, afinal, o próprio termo “índio civilizado” significava, para os portugueses, “índios batizados”, como mencionado anteriormente.

5.2 CENAS DE GÊNERO

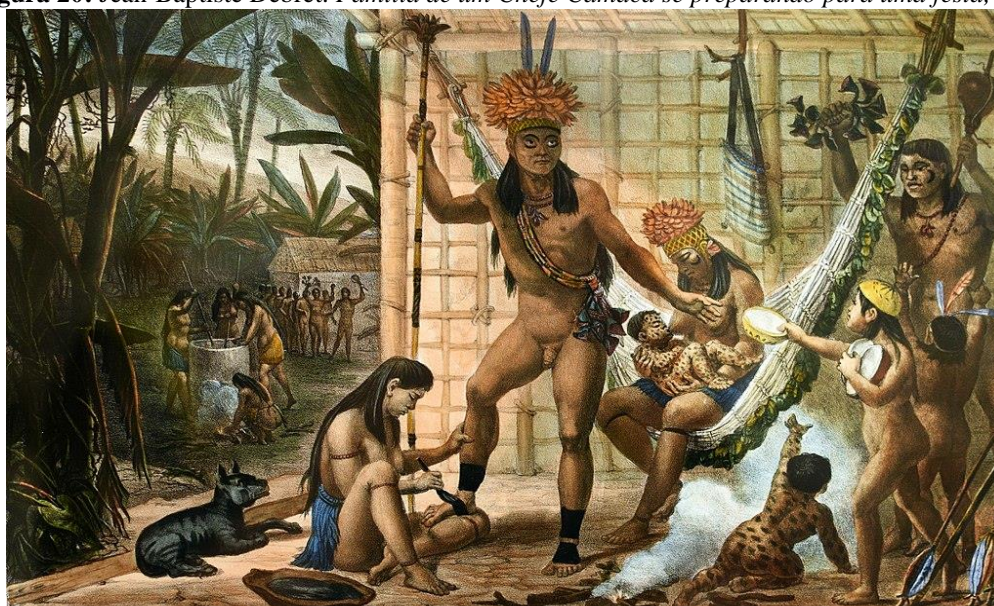
A pintura de gênero representa uma pessoa ou um grupo de pessoas relacionando-as às práticas sociais. Muitas vezes, as cenas retratadas funcionavam como registros efêmeros da vida cotidiana, atribuindo-lhes o valor de testemunho histórico-cultural de um povo e de sua época.

As cenas de gênero em *Casta Selvagem* demonstram o interesse de Debret pela “civilização”. Ele não se colocou como um observador naturalista da época, preocupado apenas em descrever determinada etnia e sua cultura, mas em apresentar sempre um elemento que aproximava ou afastava essas populações do “mundo civilizado”, realizando determinada prática social, ou mesmo hábitos culturais específicos de determinadas etnias. Nas cenas de gênero, observamos que a descrição da cultura dos nativos referia-se à maneira de concepção dessas populações como passíveis de civilização, ou seja, de desenvolvimento, todavia um desenvolvimento cujo paradigma era eurocêntrico.

Debret, sobretudo nas pranchas das cenas de gênero, relatou acontecimentos que julgou relevantes para a composição de uma obra que se quer pitoresca, mas também histórica. As obras pitorescas seguiam um “modelo” de composição visando a um público específico. O objetivo era representar e narrar situações com a intenção de atingir o *pathos* desse público. Portanto, havia uma intenção estabelecida tanto na forma de representação pictórica quanto em sua descrição.

As pranchas agrupadas nessa categoria foram as que representavam uma arte descritiva, que aproximavam o espectador das situações comuns da vida cotidiana, ou seja, as representações de pessoas comuns em atividades corriqueiras, relativas tanto ao mundo do trabalho quanto ao espaço doméstico. Entretanto, não se trata de representações inteiramente realistas, pois se levava em conta os aspectos estéticos ligados à encenação, isto é, tanto aos elementos compositivos da cena, como os decorativos.

Figura 20: Jean-Baptiste Debret. *Família de um Chefe Camacã se preparando para uma festa*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 15, p. 85).

Na Figura 20 (prancha 15), intitulada *Família de um Chefe Camacã se preparando para uma festa*, observamos a representação de uma família, no caso, de um Chefe Camacã, preparando-se para uma celebração. Debret foi cuidadoso ao detalhar os elementos culturais.

A prancha pode ser dividida em dois planos: no primeiro, principal, Debret apresenta o Chefe, configurado à maneira do “contraposto clássico”. Na representação do seu corpo, observamos a preocupação de Debret com relação à anatomia; o corpo foi elaborado a partir das premissas clássicas. Apesar de o chefe ter sido representado de forma estática e rígida, ao estilo das figuras neoclássicas, observamos uma narrativa na qual os personagens se movimentam ao seu redor, enfatizando os elementos culturais da celebração: a pintura corporal e a música.

As demais figuras do primeiro plano também estão em movimento: a jovem nativa sentada ao lado direito do Chefe, provavelmente sua filha, ocupa-se com a ornamentação do pé dele, realizando um desenho tradicional; atrás dele, encontra-se outra mulher, provavelmente sua esposa, pois apresenta um toucado distintivo, aos moldes da jovem Camacã; ela está amamentando um bebê que também tem o corpo desenhado com pequenas manchas pretas, similares as de uma onça-pintada. A criança que está no chão também tem seu corpo ornado da mesma maneira; ela está interagindo com a menina ao seu lado, que oferece uma pequena cuia de barro ao Chefe.

Ainda no primeiro plano, na extremidade direita, à esquerda do Chefe, observamos um jovem Camacã que agita dois instrumentos musicais: o “herechedioca” e o “okekhiék”. No segundo plano, observamos uma habitação e um grupo de nativos enfileirados dançando e tocando instrumentos musicais. À frente do grupo, mulheres estão mexendo com um tipo de colher de pau um vaso de cerâmica que está no fogo, provavelmente, fervendo a mandioca ou o milho para a preparação do *cauim*¹¹³, que costumava ser servido em festas de rituais específicos, tarefa que cabia exclusivamente a elas. Novamente, constatamos a harmonia na composição e o colorido¹¹⁴ dos ornamentos, elementos culturais que aproximam os índios de um primeiro grau de civilização.

¹¹³ O cauim é uma bebida alcóolica feita da fermentação da mandioca ou do milho. As mulheres mastigavam a mandioca cozida. A pasta de raiz mastigada era recolocada na fogueira para ferver lentamente, mexida com uma colher de pau até cozinhar. O cauim era servido em dias de festas de rituais indígenas.

¹¹⁴ Embora as cores das obras de Debret chamem a atenção, especialmente nas gravuras, o assunto é controverso. Trevisan afirma que “Segundo os organizadores do catálogo *raisonné*, a primeira tiragem de *Voyage pittoresque et historique au Brésil* foi toda em preto-e-branco, ainda que algumas edições de luxo tivessem sido coloridas à mão por funcionários da Firmin Didot, sob a supervisão direta de Debret. Segundo os autores, esse trabalho era realizado por coloristas profissionais que aquarelavam as gravuras a partir da orientação dos editores ou do próprio artista, o que parece ter sido o caso do *Voyage pittoresque*” (TREVISAN, 2011, p. 277).

As habitações também são elementos importantes na composição da cena. No texto que acompanha a prancha, Debret destacou a habilidade dos nativos em construí-las: “nas aldeias civilizadas que se pode observar com interesse a construção de suas cabanas feitas de taipa, bem como a solidez dos telhados de casca de árvore” (DEBRET, 2015, p. 42). As habitações foram representadas cercadas por bananeiras e construídas próximas umas das outras, o que, segundo Debret, acentuava uma relação social mais complexa da comunidade representada.

Na composição, Debret preocupou-se em destacar os elementos mais “civilizados” dos Camacãs. Apesar da nudez da população, ele ressaltou alguns elementos civilizados que compõem a habitação: a rede, os utensílios, as cuias, uma espécie de bolsa pendurada próxima à mulher do Chefe, o fogo e o cão domesticado, “único animal doméstico que os Camacãs aceitam [aceitavam] em sua companhia a exemplo dos europeus (sinal do contato do europeu com os nativos)” (DEBRET, 2015, p. 42).

A cena é caracterizada como ‘pitoresca’, pois Debret estabeleceu em sua representação uma relação estética entre a natureza, a habitação nativa e o elemento humano, no caso, os autóctones, ou seja, ele utiliza os mesmos artifícios de expressão do pitoresco, a partir dos elementos encontrados na realidade brasileira.

Outro elemento importante a destacar na representação é a composição do olhar do Chefe Camacã. Ele não direciona o olhar diretamente para o espectador; seu olhar é configurado de forma oblíqua, maneira clássica adotada ao representar as figuras humanas.

É importante notarmos a falta de subjetividade dada à representação dos nativos. Trata-se da apresentação de um sujeito genérico, uma espécie de “tipo” a ser apresentado para o público europeu.

O Romantismo europeu procurou na história particular de cada nação características de suas singularidades. No caso brasileiro, houve uma transmutação dessa maneira de olhar e de configurar o passado. Em muitas imagens a “idealização” do nativo brasileiro ajuda a inseri-los em uma espécie de passado “nobre”, “idílico” e “cavalheiresco” (CANDIDO, 2013).

Figura 21: Jean-Baptiste Debret. *Caboclo ou índios civilizados*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 17, p. 89).

Na Figura 21 (prancha 17), intitulada *Caboclo ou índios civilizados*, observamos a representação de um tipo de nativo, enfatizado pela própria nomenclatura dada à cena, *Caboclos*. O título é indeterminado, pois se refere ao nome genérico dado a todo “índio batizado”. O tema da litogravura é a habilidade do nativo “flechador” em manusear o arco e flecha. A cena representa esse “exercício de destreza” praticado pelos nativos que habitavam a região de Cantagalo, localizada nos arredores do Rio de Janeiro.

No primeiro plano, Debret representou o nativo deitado em diagonal, de costas para o observador, o corpo humano foi representado de maneira tradicional, ou seja, a forma da anatomia seguiu o modelo clássico e é bastante detalhista, como observado na composição do Chefe Camacã (Figura 11). No segundo plano, Debret representou outro nativo de maneira semelhante, criando a ilusão de uma imagem espelhada em relação ao primeiro plano. A imagem foi composta de forma tradicional: a relação entre o primeiro nativo e o segundo é triangular; o fundo é neutro; o cenário é acessório; e a perspectiva é linear.

Na descrição que acompanha a prancha, Debret ressaltou que esses nativos compõem a população dessa aldeia, constituída por diversas tribos compostas por nativos batizados, ou seja, com algum tipo de contato com o colonizador europeu, e que “vivem de sua indústria”

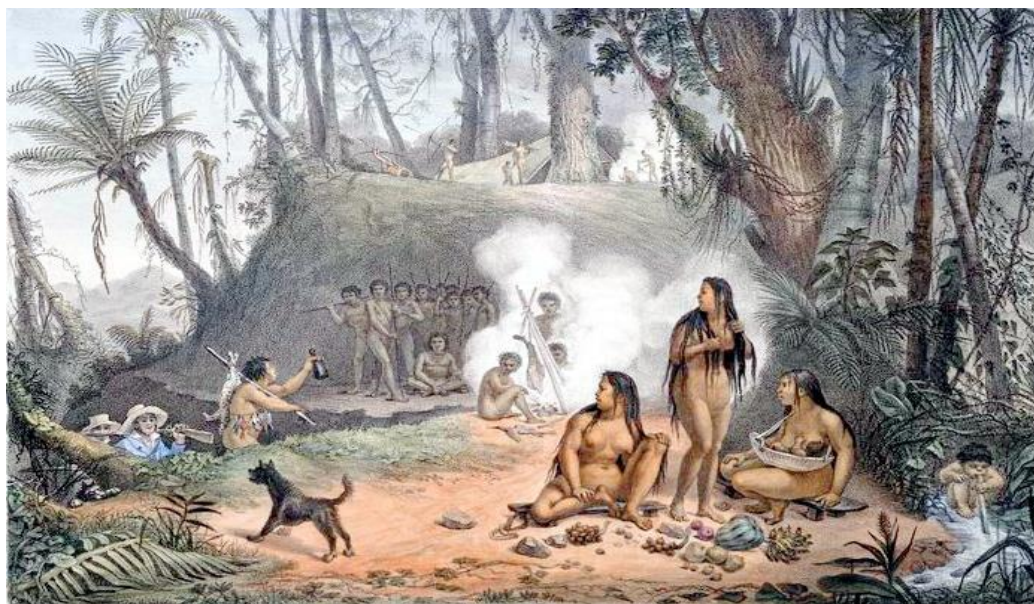
(DEBRET, 2015, p. 88), da fabricação e comercialização de utensílios de cerâmica e da confecção de esteiras de caniços.

Debret configurou a imagem como um cenário: não há exageros, ela é composta de maneira sóbria e concisa. O destaque está na figura humana e em suas “habilidades”, o que mais uma vez enfatiza a preocupação de Debret em demonstrar a sua capacidade de desenvolvimento, a partir, principalmente, de suas habilidades físicas.

Destacamos que, na descrição da prancha, esse “exercício de destreza” do nativo era realizado para estrangeiros que percorriam a região, o que demonstra um aspecto “exótico” ligado a essa prática, que além de ser cultural também carrega o aspecto de “entretenimento” para os “homens civilizados”.

Apesar de observarmos a frente do “índio flechador” uma espécie de aljava com flechas, e o próprio arco e flecha, elementos representados de modo a destacar às habilidades guerreiras dos nativos, a forma de representação escolhida por Debret, como também observada na configuração do Chefe Camacã (Figura 11), representado com a flecha sobre o ombro, clássica, é um fator atenuante de belicosidade.

Figura 22: Jean-Baptiste Debret. *Aldeia de Caboclos, Cantagalo*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 18, p. 90).

Na Figura 22 (prancha 18), intitulada *Aldeia de Caboclos, Cantagalo*, apesar de se tratar de uma aldeia de nativos “civilizados”¹¹⁵, raros são os elementos que configuram o aspecto mais “adiantado” de “civilização”, segundo os parâmetros de Debret, diferentemente do observado na Figura 20 (*Família Camacã se preparando para uma festa*). Os elementos da paisagem natural foram mais detalhados, ela não é acessória. O espaço “mais selvagem”, com menor interferência humana, denota um aspecto de “primitivismo” daqueles que o habitam. Na cena, não há representação de utensílios. No segundo plano da imagem, o cozimento do alimento é feito de modo rudimentar, como também é rudimentar a parte superior do segundo plano, a habitação da aldeia que, diferentemente, da habitação da Família Camacã, apresenta pouca complexidade técnica. No entanto, Debret representou um “índio flechador”, semelhante ao representado na prancha 17 (Figura 21).

Na parte superior do segundo plano estão “os índios flechadores”. A Figura 21 (Prancha 17) pode ser compreendida como um recorte ampliado dessa cena. Debret procurou estabelecer uma ligação entre suas representações, uma espécie de fio condutor no qual as narrativas pictóricas se complementavam, não na totalidade das representações, mas nas ligações entre elas.

A narrativa representa a chegada de naturalistas à Aldeia de São Pedro de Cantagalo, província próxima ao Rio de Janeiro. À esquerda, observamos a aproximação do grupo de visitantes tendo à sua frente um “índio civilizado”, que serve de guia e de intérprete e que porta em uma das mãos uma garrafa de água ardente. Debret na Introdução de *Casta Selvagem* destaca que o “índio civilizado” era o único capaz de acessar o “índio selvagem” (DEBRET, 2015, p. 45). Segundo Debret, a água ardente para os portugueses era uma “forma de estabelecer relações social e econômica” (DEBRET, 2015, p. 91) para com esses nativos. Cabe destacar que o uso de bebida alcoólica foi um instrumento de controle por parte dos conquistadores, inserido na ideologia de os “povos primitivos” serem mais propensos aos vícios do que às virtudes. Na outra mão, o mesmo índio carrega um animal abatido, fruto da caça, provavelmente a ser oferecido ao Chefe da tribo para estabelecer relações amistosas.

Observamos certa expressão de pudor e de vergonha por parte das nativas representadas à direita do primeiro plano da litogravura. Trata-se, portanto, de outra visão dessa população que já conhecia as leis morais europeias, oriundas da tradição judaico-cristã.

¹¹⁵ Interessante notarmos que apesar de tratar-se de aldeia de “civilizados” tendo como um dos parâmetros para tal denominação os “índios serem batizados”, Debret não se preocupou em algumas pranchas com a verossimilhança e sim com os aspectos estéticos, pois os nativos deveriam estar com algum tipo de vestimenta, afinal já seriam conhecedores da moralidade cristã.

Além disso, a violência sexual contra as mulheres nativas era praticada desde a chegada dos portugueses no território brasileiro. O processo civilizador “racionalizou” determinados comportamentos, configurando um comportamento mais civilizado e racional, como observado por Elias:

O sentimento de vergonha é uma exaltação específica, uma espécie de ansiedade, que automaticamente se reproduz na pessoa em certas ocasiões, por força do hábito. Considerado superficialmente, é um medo de degradação social ou, em termos mais gerais, de gestos de superioridade de outras pessoas. Mas é uma forma de desagrado ou medo que surge caracteristicamente nas ocasiões em que **a pessoa que receia cair em uma situação de inferioridade não pode evitar esse perigo nem por meios físicos diretos nem por qualquer forma de ataque** (ELIAS, 1994, vol. II, p. 242, grifo nosso).

A teoria da ‘bondade natural’ consiste em uma determinada visão dos nativos em sua vida comunitária. A tese baseia-se na concepção de a bondade humana ser inata ao homem. Os americanos tornaram-se o principal exemplo, visto que agiam por inocência e, portanto, por desconhecimento da “verdade”. Em contrapartida, o civilizado agia de má fé, pois conhecia a “verdade” e a palavra divina, mas se corrompia ao utilizar a razão e a ciência para outros fins que não fossem fazer o bem.

As próprias guerras dos americanos eram moralizadas, afinal não se tratava de guerras de conquista, pois as terras eram abundantes e essa alteridade vivia em uma espécie de comunismo primitivo. Não se conhecia a propriedade privada; as terras e os seus frutos eram vistos como bens comuns. Portanto, guerreavam apenas ao serem ofendidos.

Rousseau (1755), como foi próprio de seu tempo, procurou pensar o nativo americano em comparação com o homem civilizado. Sua intenção foi reformar o homem civilizado a partir de uma idealização do dito “selvagem”, cuja concepção baseava-se em uma visão particular e limitada das populações americanas.

Apesar da valorização dos “selvagens” em relação aos “civilizados” as ideias de Rousseau tratavam de uma “utopia intelectual” que delimitava uma espécie de homem natural, simples, puro, que vivia em harmonia com a natureza física, sem a ideia de propriedade privada, em oposição ao homem que partilhava a vida em comunidade.

Apesar das ideias de Rousseau (1755) acerca do “bom selvagem” e da defesa de um Estado organizado dentro de uma ordem “natural”, baseado nas leis imutáveis e ordenadas da natureza, o desenvolvimento do capitalismo e, conseqüentemente, a necessidade de implementação de um mercado consumidor mais abrangente, fez com que muitos teóricos justificassem a dominação europeia a partir de uma ideia diferente da pensada por Rousseau,

de uma “desigualdade natural” entre os homens e da diferenciação entre as raças, colocando a raça branca em um patamar superior aos demais.

O Romantismo compartilhava determinada ideia de “reforma” da alma humana, ideia pregada também durante o processo revolucionário francês. Portanto, em algumas representações dos nativos, observamos resquícios dessas ideias de “homem bom” em comunhão com a “ordem” da natureza, mas ao mesmo tempo, também observamos representações do homem americano inferiorizado em relação ao homem europeu.

Essas ideias concebidas no século XVIII e que se desenvolveram no século XIX, em teorias de diferenciação racial, justificaram a dominação europeia em relação aos africanos e americanos. No caso das representações dos nativos brasileiros, tanto as imagens quanto o texto que as acompanham, demonstram um maior alinhamento ideológico de Debret com o pensamento que “justifica” a superioridade europeia, principalmente baseada nos desenvolvimentos intelectual e tecnológico. Debret procura “homogeneizar” as populações nativas em uma figura arquetípica do “índio brasileiro”.

Figura 23: Jean-Baptiste Debret. *Chefe de Bororenos partindo para ataque*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 19, p. 93).

Na Figura 23 (prancha 19), intitulada *Chefe de Bororenos partindo para ataque*, mais uma vez, os ornamentos estão presentes como elementos distintivos das figuras retratadas na cena. O Chefe Bororeno porta um toucado de penas e uma espécie de tanga feita de fibras vegetais e, assim como o toucado, ornamentada por penas coloridas, ornamentos não

utilizados pelos demais nativos, o que demonstra sua importância, distinção social e hierárquica. Debret destacou os aspectos ligados à guerra: na mão esquerda, o Chefe porta duas lanças; na direita, um tacape, e nas costas carrega um feixe de flechas.

Debret compôs as expressões faciais dos nativos de modo a destacar uma espécie de violência inata: “eles são selvagens”, salientada pela espécie de “batoque” redondo na testa. No texto que acompanha a prancha, Debret os caracterizou como “bárbaros”, devido à maneira como atacam as habitações rurais dos colonos próximas ao seu território, o que demonstra, inclusive, resistência por parte dessa população em se converter em cidadãos do Império brasileiro.

Observa-se, no segundo plano, no alto da montanha, diversos “índios flechadores”. Interessante notar que quanto “mais civilizados” fossem os nossos nativos, menos agressivos eles eram representados, ou seja, os “selvagens” apresentavam em sua composição elementos de natureza bélica, normalmente armados com arco e flecha, com tacape, ou com outro instrumento marcial, como observado na Figura 23 (prancha 19).

O Bororeno que segue o Chefe carrega consigo um desses instrumentos de ataque, descrito da seguinte maneira no texto que acompanha a imagem: “Trata-se de um galho de pinheiro, envolvido em filamentos de tucum e embira, excessivamente combustíveis, que comunicam facilmente sua chama às madeiras resinosas a que se enrolam” (DEBRET, 2015, p. 92). Segundo Debret:

Essas expedições sinistras são tanto mais desastrosas quanto, independentemente do arco, da flecha e do tacape que os índios utilizam com incrível intrepidez, seu gênio malfazejo fê-los inventar uma máquina incendiária (retratada com o segundo nativo atrás do chefe) (...) pelo ano de 1815, um filantropo brasileiro capitalista, estimulado pelos médicos da corte, empreendeu a perfuração de banheiros perto de uma fonte de águas termais situada numa das cadeias de montanhas que dominam a ilha de Santa Catarina (...) cujo isolamento era protegido unicamente por um pequeno posto militar, algo afastado, mas essa força armada irritou os bugres das florestas vizinhas. irascíveis e constantemente excitados por uma inveja irrequieta, resolveram aniquilar o posto europeu (...) (DEBRET, 2015, p. 92).

A representação refere-se à partida dos nativos para realizar o ataque, configurada de forma a condenar as excursões dessa tribo ao posto militar. Em nenhum momento, foi apresentada a posição dessa população expulsa de seu território pela invasão dos colonos. Dentro da ótica do pensamento civilizador, a reação dessas populações é vista como uma reação ao próprio processo de desenvolvimento do país. Essa resistência somente é explicada pelo “primitivismo” dessas populações nativas, pela sua condição cognitiva inferior em relação aos colonos, ainda não capazes de reconhecer os “aspectos positivos da civilização” (DEBRET, 2015, p. 92).

A representação e o texto que a acompanha foram compostos a partir do ponto de vista do próprio colonizador. Apesar de o mesmo utilizar violência armada contra essas populações, que resistiam à ocupação de seus territórios, havia a justificativa de “civilizar” tanto os territórios brasileiros quanto a sua população. Não houve nenhuma tentativa de compreensão dos nativos em relação à resistência à ocupação de seus territórios.

A violência por parte dos nativos não é apresentada como autodefesa; é sempre representada e descrita como “barbárie”, como resistência à civilização que traria progresso ao país.

Figura 24: Jean-Baptiste Debret. *Bugres, Província de Santa Catarina*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 20, p. 94).

A Figura 24 (prancha 20), intitulada *Bugres, Província de Santa Catarina*, apresenta uma típica cena pitoresca. Debret configurou a paisagem de maneira “domesticada”. A cena é composta por um repertório diverso de elementos naturais e artificiais com interação humana, ou seja, é repleta de detalhes que, diferentemente do que observamos na Figura 22 (prancha 18), caracterizam uma natureza mais acolhedora, na qual a irregularidade de seus elementos representa uma atmosfera particular. Afinal, o pitoresco recusa o aspecto universal da natureza, valorizando as suas características mutáveis. Segundo Argan (1992, p. 19), “o

pitoresco é a prática artística que educa a natureza, melhorando-a, mas sem tirar a sua espontaneidade”.

No primeiro plano, observamos o nativo em movimento, retornando de uma caça. Na mão esquerda, ele porta uma lança e, na direita, um animal abatido. Ainda no mesmo plano, à esquerda da figura principal, duas jovens nativas foram representadas de maneira idílica, em uma interação bucólica com a natureza, cena tipicamente romântica, idealizada. Uma delas, agarrada em uma árvore, oferece à sua companheira um fruto recém-colhido, numa espécie de representação “artificial” de interação com a natureza.

No segundo plano, observamos uma canoa navegando no rio. Observa-se “índios civilizados” vestidos, assim como as figuras principais, o que corrobora o caráter antitético dado pela nomenclatura em relação à imagem.

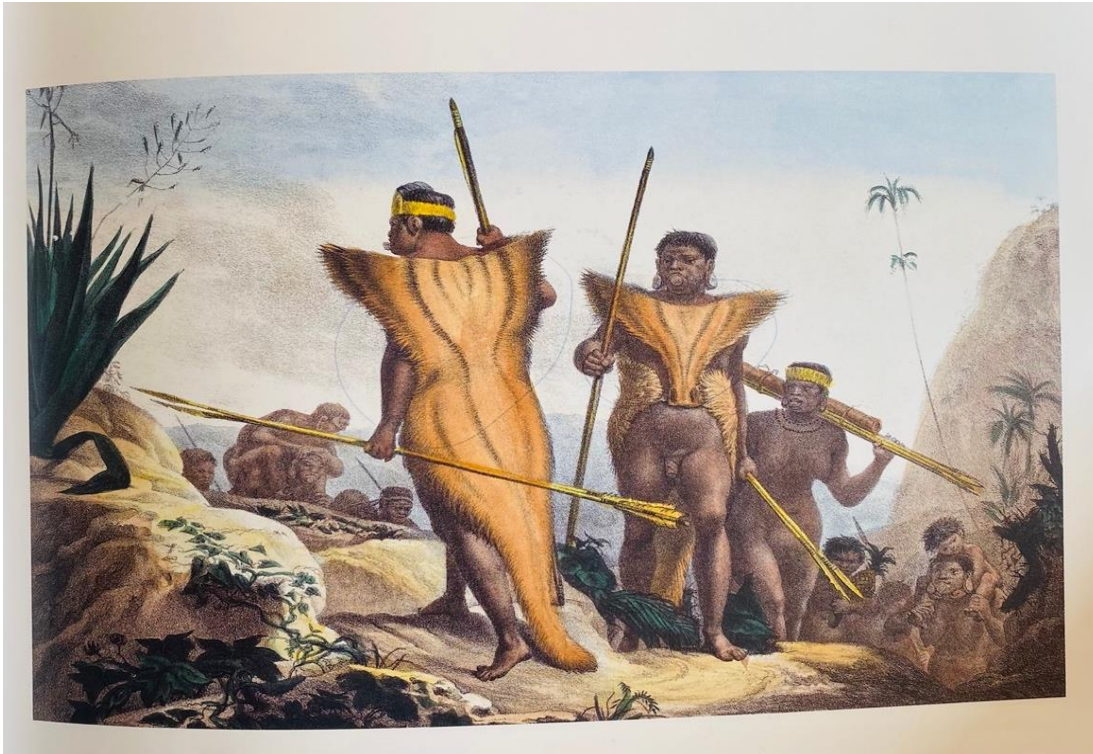
Ao fundo, trabalhadores rurais, caracterizando a paisagem pitoresca, esses nativos são civilizados, afinal são configurados vestidos e realizando duas atividades econômicas importantes na época: a agricultura e a navegação.

No texto que acompanha a prancha (Figura 24), Debret explica que o título da obra (*A famigerada raça dos Bugres*) denota a fama pejorativa dessa população. No entanto, na representação pictórica, não são destacados esses aspectos mais “selvagens” nem nas figuras humanas e nem mesmo na natureza. As figuras são retratadas de forma equilibrada; apresentam-se vestidas e seus gestos são moderados. Inclusive, as duas figuras femininas são apresentadas em uma configuração tradicional. Suas características fisionômicas assemelham-se às das mulheres europeias.

A cena foi elaborada de modo a ressaltar os aspectos “civilizados” dos Bugres, outro nome genérico utilizado para se referir aos nativos que habitavam em São Paulo, Santa Catarina, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. No texto que acompanha a prancha em questão, Debret, apesar de caracterizá-los como “temíveis e astutos”, também destacou sua capacidade de trabalho: são “excelentes trabalhadores quando civilizados” (2015, p. 95), corroborada pela imagem de um grupo de nativos trabalhando na agricultura, no segundo plano da prancha.

Debret preocupou-se com os aspectos formais da composição. As figuras humanas foram elaboradas de acordo com os preceitos tradicionais. Não houve nenhuma preocupação nem com o “realismo” (termo empregado como sinônimo de verossimilhança) e nem com a apresentação das singularidades de uma população específica. A imagem foi o produto do trabalho de reflexão do pintor, pois se trata de uma composição que novamente “idealiza” os nativos.

Figura 25: Jean-Baptiste Debret. *Família de Botocudos em ação*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 21, p. 97).

Na Figura 25 (prancha 21), intitulada *Família de Botocudos em ação*, o manto do Chefe Botocudo é o elemento de destaque. O texto que acompanha a prancha também o enfatiza, uma vez que Debret relata a liberdade que assumiu ao compor um manto similar para o filho do Chefe, visto que este não teria o direito de utilizá-lo, mas assim o fez para poder dar ao observador uma ideia completa da riqueza da peça. Ao compor o filho do Chefe utilizando um manto igual ao do pai, Debret preocupou-se em apresentar um elemento pitoresco, exótico, que certamente chamaria a atenção do público de sua obra.

O manto do Chefe foi elaborado a partir da pele de um animal selvagem, um tamanduá, provavelmente que foi caçado pelo Chefe e que agora serve como uma espécie de troféu intensificando as suas qualidades guerreiras. Como já observado em outras pranchas, os “índios selvagens” foram representados de modo a salientar esse aspecto belicoso e, portanto, primitivo. Quanto mais afastados dos centros urbanos, mais próximos das florestas, mais “selvagens” os nativos eram representados.

Novamente, a preocupação foi apresentar ao público europeu uma alteridade singular, destacando os elementos exóticos. No pensamento da época, essas populações eram consideradas “primitivas”, ou seja, portadoras de uma cultura considerada “rudimentar”.

Observamos novamente como os elementos de cultura, as vestimentas e os ornamentos foram importantes para distinção das figuras em termos hierárquicos. O Chefe e sua esposa apresentam um diadema sobre suas cabeças, o que claramente os distingue das demais figuras retratadas.

Segundo Debret, o nome Botocudo foi considerado injurioso para essa população, pois se tratava de uma nomenclatura que lhes foi atribuída pelos portugueses devido aos pedaços de madeira inseridos em seus lábios inferiores e em suas orelhas, semelhantes ao tampo de tonel¹¹⁶ (batoque). Debret teve contato com essa etnia, pois descreveu esse encontro, que despertou sua atenção por causa do manto do Chefe: “O chefe era notável pelo seu costume, composto de um manto e um diadema de pele de tamanduá” (DEBRET, 2015, p. 96).

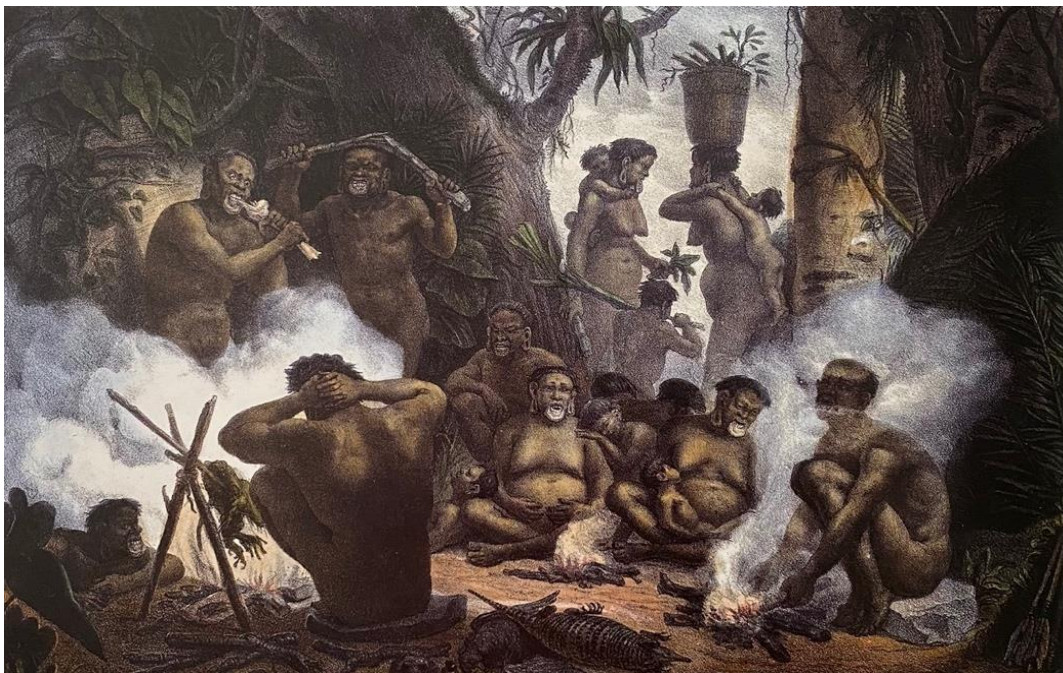
No texto que acompanha a Figura 25 (prancha 21), Debret relatou ter tido contato na capital com uma família de Botocudos civilizados, cujo Chefe portava um costume que ele utilizou para compor a representação de sua vestimenta e a de seu filho. Os Botocudos, que ainda viviam nas florestas, eram considerados “selvagens”; os que já tinham tido contato mais próximo com o colonizador, os aldeados, eram considerados “civilizados”. Por isso, muitas vezes observamos a mesma população sendo retratada de forma diferente, dando mais ênfase a um ou a outro aspecto, ou seja, salientando “um maior ou menor grau de civilização”.

A nomenclatura atribuída às pranchas, acentua que essas populações viviam em “estado de natureza”¹¹⁷, em um sentido crítico em relação ao estado anterior à constituição da sociedade civil, não sendo considerados como um grupo social, ou seja, como uma sociedade *stricto-senso*, em sentido “contratualista”. Essas populações, por meio de contato com o colonizador europeu que se encontrava em outro patamar do processo “de civilização”, teriam a possibilidade de “avançar” em termos civilizacionais.

¹¹⁶ A utilização dos adereços de madeira não era representada ou descrita de forma a destacar o “porquê” dentro daquela cultura se utilizavam tais elementos que, obviamente, tinham valor estético e ritualístico para eles. No caso das representações, parece-nos um instrumento de diferenciação de ordem taxinômica, comparativa com outra etnia: esses são Botocudos, aqueles são Guaranis e assim por diante.

¹¹⁷ O estado natural ou de natureza era, segundo o *Leviatã* de Hobbes (1651), aquele anterior à constituição de uma sociedade civil, ou seja, tratava-se de um estado de “ausência de sociedade”, no qual um homem se impunha perante outro pela violência. Inclusive, o conceito de cultura está muito ligado à criação de regras para que haja a organização dos interesses dos diferentes estratos que compõem uma sociedade. Debret, em nenhum momento, caracterizou as populações nativas como sociedades autônomas, portadoras de um sistema de organização. Na visão do século XIX, as populações nativas e os seus costumes eram vistos como um “estado anterior de civilização”, uma “cultura rudimentar”.

Figura 26: Jean-Baptiste Debret. *Botocudos, Puris, Pataxós e Maxacalis*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 22, p. 98).

A Figura 26 (prancha 22), intitulada *Botocudos, Puris, Pataxós e Maxacalis ou Gamelas*, chamou a atenção de Leenhardt¹¹⁸, pois além da questão dos aldeamentos indígenas, Debret decidiu representar índios de diferentes etnias juntos, entretanto, isso não seria verossímil. Ao observamos o processo de colonização, desde o século XVI, sob a perspectiva do aldeamento das populações nativas, constatamos que Debret representou algo real, pois o processo de aldeamento, como política de Estado, visava à homogeneização dessas diversas populações como “índias”, o que assegurava o seu controle. Seria possível, então, compor uma ilustração com diferentes tribos juntas, mesmo inimigas, como maneira de sobrevivência. Debret parece pouco preocupado com a diversidade, e sim com a homogeneidade, pois para ele, a distinção característica é entre o selvagem e o civilizado.

¹¹⁸ “A ideia mesmo de reunir em uma única imagem quatro tribos índias é de surpreender, ainda mais se levarmos em conta que o artista os situa em um quadro paisagístico único e verossímil. Ora, este mesmo quadro perde toda a credibilidade não somente porque não é possível que estas tribos tão diferentes e distantes no espaço estejam sentadas juntas, mas também pelo fato de que, nesta imagem, cada um possui sua própria fogueira, o que acentua o efeito irrealista de colagem e a vontade de articular uma montagem. Daí a estranha impressão de que produzem esta e outras imagens, que parecem verossímeis, mas que não são em realidade senão uma prancha documental agregando, por necessidade, em um só quadro icônico, realidades bem distintas” (LEENHARDT, 2008, p. 39).

A nomenclatura dada às populações brasileiras, frequentemente, foi genérica¹¹⁹: Puri é o nome genérico atribuído aos nativos da “grande família dos Tapuias”, e expôs a pouca preocupação em descrever as peculiaridades de um povo portador de uma cultura antiga e com elementos muito peculiares.

O processo de homogeneização dessa alteridade facilitava a transformação de “índios” em “cidadãos do Império português” e, posteriormente, do “Império brasileiro”. Portanto, a representação de Debret de diferentes tribos em uma mesma imagem fazia sentido dentro da realidade dessas populações aldeadas próximas ao Rio de Janeiro.

A diversidade das populações nativas criava dificuldades no processo de “assimilação” imposto pelos portugueses. O aldeamento das diferentes tribos em torno das cidades propiciava a essa população uma alternativa de sobrevivência. Os nativos asseguravam a posse das terras coletivas¹²⁰ e, de certa forma, conseguiam manter algumas práticas culturais que lá ocorriam.

Observamos que as representações de muitas populações aconteceram de forma “idealizada”, pois a preocupação foi adequá-las aos modelos de representação praticados por Debret. No caso da Figura 26 (prancha 22), tendo como critério características culturais que as aproximavam, como o fato de “não usarem nenhuma vestimenta nem mesmo em estado de civilização” (DEBRET, 2015, p. 99), “as mutilações” (assim chamadas pelo artista) e os adereços de madeira ou pedras, que os membros das diversas tribos inseriam em seus lábios e orelhas.

¹¹⁹ Debret, na Introdução de *Casta Selvagem*, no subitem *Estatística*, descreve a fundação da Aldeia São Lourenço, próxima ao Rio de Janeiro, em 1567, como uma iniciativa de uniformização ou homogeneização das populações nativas que apoiavam os portugueses. Segundo ele, “a fim de nela reunir os índios que se haviam distinguido pela sua bravura durante a expulsão dos franceses e Tupinambás. Nela localizaram os jesuítas os Goitacazes recém-convertidos. A **mistura dessas raças** indígenas civilizadas formou a tribo que hoje habita essa aldeia. Esses caboclos dedicam-se à fabricação de cerâmica, com a qual negociam; fornecem também remadores de canoa, empregados no serviço do imperador do Brasil” (DEBRET, 2015, p. 49, grifo nosso).

¹²⁰ O artigo 72 do Regulamento no 1318 de 1854 (que manda executar a Lei de Terras) determinava que fossem reservadas das terras devolutas aquelas necessárias para colonização e aldeamento de indígenas “nos distritos onde existirem hordas selvagens”. Ora, “reservar das terras devolutas” significa abstrair destas últimas as ocupadas por “hordas selvagens para sua colonização e aldeamento”. E qual o sentido deste procedimento de discriminação? Lendo o texto, a dedução evidente era para não se levar à venda as terras de ocupação indígena. E no artigo seguinte (nº 73) especifica-se o procedimento para tanto: “os inspetores e agrimensores, tendo notícia da existência de tais hordas nas terras devolutas que tiverem que medir, procurarão instruir-se de seu gênio e índole, do número provável de almas que elas contêm e da facilidade ou dificuldade para seu aldeamento (...) indicando o lugar mais azado para (seu) estabelecimento (...)”. De posse destas informações, “(...) o Diretor Geral (das Terras Públicas) propará ao Governo Imperial a reserva de terras necessária para os aldeamentos” (art. 74). (Disponível em: https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/wp-content/uploads/sites/5/2018/06/terra_0.pdf).

Debret descreveu essas populações como repugnantes, devido às mutilações às “quais se sujeitavam”, como constatado nas representações dos nativos. O julgamento estético de Debret não levou em conta os aspectos culturais e ritualísticos dessas ditas “mutilações”, que, na verdade, eram elementos estéticos que singularizavam estas tribos e que tinham significado cultural.

Na Figura 26, os corpos dos nativos foram representados de forma desproporcional, como “símios”, assim como a sua fisionomia, aproximando-a a de “animais selvagens”. Tal imagem foi composta para destacar os aspectos mais primitivos dessas populações, visando a demonstrar que ainda existiam tribos resistentes à civilização que lhes era imposta unilateral e violentamente.

Apesar da intenção de Debret de destacar os aspectos mais “primitivos” das tribos que habitavam o interior do Brasil, no segundo plano da composição (Figura 26), ele representou duas nativas carregando seus filhos e interagindo entre si, representando uma espécie de “aparte”, pois destoa dos demais elementos representados no primeiro plano da cena. A caracterização dessas mulheres é menos “animalesca”: uma delas porta em uma das mãos uma espécie de ramallete de folhas, o que denota um saber empírico acerca da flora nativa; e a outra, um cesto sobre a cabeça, o que remete a sua utilização para a coleta de vegetais e pesca, elementos característicos de civilização, pois são associados à técnica e a um conhecimento específico.

Os hábitos dos nativos, no que tange aos seus costumes ancestrais e particularmente à sua nudez¹²¹ (Figura 26 – Prancha 22), não eram compatíveis com a nova visão de mundo imposta pela expansão colonialista europeia.

A representação da paisagem, diferentemente da observada nas Figuras 20, 21 e 24 (pranchas 15, 17 e 20, respectivamente), não é acolhedora, repleta de variedades e irregularidades agradáveis, ou seja, não é pitoresca, mas composta por uma fauna densa, com pouca luminosidade, corroborando o aspecto “selvagem” atribuído aos autóctones que habitam um espaço ainda inexplorado.

Na descrição que acompanha a prancha (Figura 26), Debret relatou o encontro com essas populações, que não ocorreram no seu *habitat* natural, mas quando um grupo de nativos apareceu no Rio de Janeiro “a fim de ser apresentado à S.M.I.” (2015, p. 99).

Destacar as diferenças em relação ao público ao qual a obra se destina foi escolha de Debret, a partir dos elementos que ele decidiu representar.

¹²¹ Na Figura 16, observamos o *Guarani civilizado* vestido de acordo com esse novo mundo civilizado e urbano.

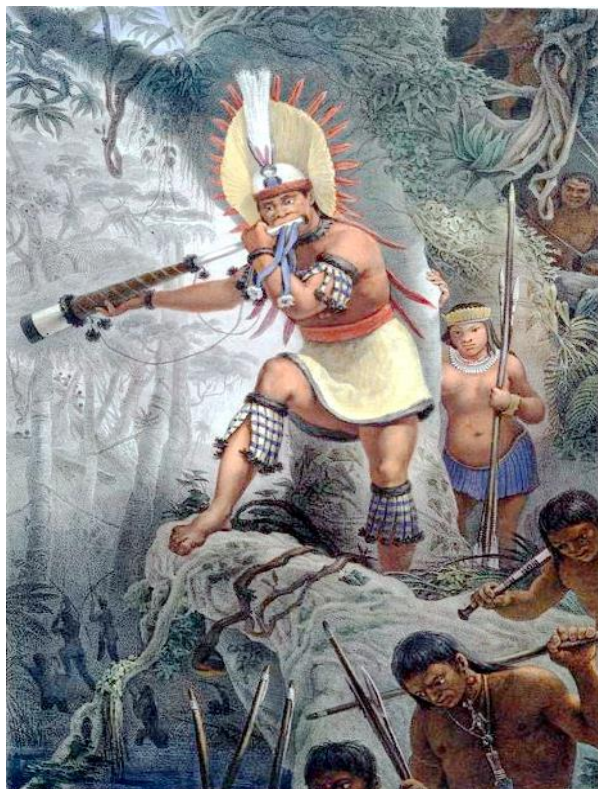
As Figuras 27 e 28 (pranchas 23 e 24, respectivamente) são representações complementares; são dois momentos decisivos de uma batalha: o início (Figura 27), na qual o Chefe é representado de frente, entrando no campo de batalha; e o fim (Figura 28), na qual o Chefe é representado de costas, saindo do campo de batalha. As pranchas apresentam algumas semelhanças na sua composição cenográfica, pois a intenção de Debret foi apresentar dois momentos decisivos da batalha: o início e o fim. Ambos os Chefes Coroados foram representados de forma tradicional, valorizando a anatomia de seus corpos e destacando suas vestimentas.

Nessas duas pranchas, os elementos culturais foram importantes para a representação e para configurar a narrativa, portanto, foram compostos de modo bastante detalhado. Além disso, diferentemente das cenas neoclássicas, que representavam as figuras de maneira estática, seguindo os preceitos da “linha simples” e do “contorno nobre”, com seus cenários neutros e com função decorativa, as cenas configuradas por Debret apresentam figuras em ação, em atitude dinâmica; a paisagem não é meramente um cenário, é parte ativa da narrativa.

Apesar de Debret não ter tido contato direto com as figuras representadas, ele descreveu um acontecimento ocorrido em 1827, acerca de um Chefe Coroado que decidiu se tornar cristão e que apresentou o então governador da Província de Mato Grosso com a sua “rica vestimenta”. Posteriormente, tal vestimenta foi levada para o Rio de Janeiro, para “fazer parte da coleção do Museu de História Natural”, local onde Debret teve a oportunidade de desenhá-la. É essa vestimenta que é representada na prancha.

A apresentação de fatos históricos na descrição das pranchas, muitas vezes, é diferente do que é representado pela imagem. Observamos a intenção do artista em “apresentar” ao público europeu aspectos culturais dessas populações de maneira enciclopédica e na adequação da configuração da cena aos aspectos estéticos, principalmente em relação à poética do pitoresco, dado que, em termos formais, a representação da paisagem das Figuras 27 e 28 (pranchas 23 e 24, respectivamente) é tipicamente pitoresca. Há uma variedade de elementos naturais, texturas, cores e maior luminosidade, diferentemente do observado na Figura 26 (prancha 22).

Figura 27: Jean-Baptiste Debret. *Sinal de Combate (Coroados)*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 23, p. 100).

Na Figura 27 (prancha 23), intitulada *Sinal de Combate (Coroados)*, na qual Debret representou o início do combate, o Chefe coroadado toca um instrumento, o *okekhiék*; e na que representou a retirada do combate (Figura 28), intitulada *Sinal de retirada (Coroados)*, o que sinaliza tal fato é o movimento da lança alçada para cima da cabeça. Debret procura representar o Chefe em sua função de estrategista militar.

Na Figura 27, atrás do Chefe está uma jovem nativa, provavelmente, sua esposa, representada com um diadema, composto por pequenas penas amarelas, portando lanças em uma das mãos, segundo Debret, para o “caso de necessidade” na batalha. Interessante notarmos a representação da figura feminina na batalha, acompanhando de maneira ativa o Chefe. Ela veste uma espécie de saia composta por penas. Novamente, Debret representou a hierarquia, os diferentes estratos sociais dessas populações, por meio de elementos culturais que os distinguiam dos demais.

Figura 28: Jean-Baptiste Debret. *Sinal de retirada (Coroados)*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

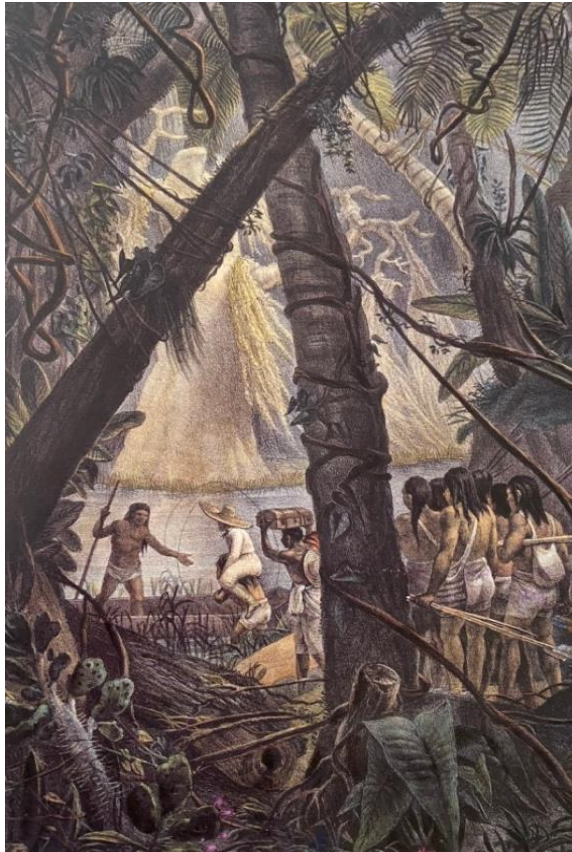
Fonte: Debret (2015, prancha 24, p.101).

Na Figura 28 (prancha 24), o Chefe Coroado está ornado com outros adereços, uma espécie de espólio. A esposa do chefe é representada com uma saia distintiva, provavelmente composta por fibras naturais ou feita de pele de algum animal, diferentemente do que observado na Figura 27, corroborando tratar-se de um espólio, carregando lanças sobre um dos ombros, e uma criança sobre o outro, em uma espécie de cesto, preso por uma cinta ao redor do pescoço, provavelmente, ela tenha sido tomada da tribo com a qual os Coroados haviam guerreado, pois a criança não aparece na prancha anterior (Figura 27), referente à partida para a batalha.

A cena é composta de maneira a destacar a posição do Chefe que, assim como em batalha, posiciona-se estrategicamente, em local mais elevado do que os demais, para poder ter uma visão privilegiada do campo de batalha, afinal, ele é também um estrategista militar, de acordo com Debret. No primeiro plano, à direita, observamos um nativo carregando um ferido ou morto na batalha, o que denota outro aspecto cultural ligado à civilização, indicando que os Coroados realizavam rituais fúnebres para os seus mortos, não os abandonando nos campos de batalha.

Debret descreveu a arma do Chefe Coroado (Figura 28, prancha 24) como um dardo, típico dessa tribo. Para a elaboração dos temas para suas composições pictóricas, Debret serviu-se de relatos colhidos junto a José Saturnino da Costa Pereira, senador da Província de Mato Grosso, que teve contato com os Coroados.

Figura 29: Jean-Baptiste Debret. *Índios Guaianases (Mar Pequeno)*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 25, 103).

Na Figura 29 (prancha 25), intitulada *Índios Guaianases (Mar Pequeno)*, Debret criou uma paisagem de acordo com os elementos formais da composição sublime. Trata-se de uma natureza grandiloquente, representada em escala muito maior do que empregada na representação das figuras humanas, com cores escuras e pouca luz, salientando a atmosfera de mistério e destacando o aspecto de natureza pouco explorada da Mata Atlântica.

No que concerne às figuras humanas, a imagem destaca a relação hierárquica entre as diferentes “raças”, no entanto, todos os nativos estão trajados, demonstrando serem “civilizados”.

O homem branco é carregado por um nativo até a canoa, para garantir sua total segurança, afinal, tratava-se de um explorador europeu, um viajante que necessitava da ajuda

da população nativa, detentora do conhecimento geográfico, para guiá-lo em sua jornada. Os Guaianases, por confeccionarem canoas, possibilitaram uma “navegação útil” aos viajantes que percorreram o litoral gaúcho¹²². Debret, como já destacado, atribuiu grande importância à capacidade dos nativos de exercerem atividades “úteis”.

O escravo negro carrega o baú do viajante e deverá acompanhá-lo a fim de exercer um trabalho puramente braçal, o que, quando se refere aos nativos, configura uma posição ainda mais inferiorizada, pois os Guaianases são detentores de um “saber”, conhecem a floresta, o rio, as suas rotas e os seus “perigos” e principalmente são homens livres.

No texto que acompanha a prancha, Debret destacou as “habilidades” ou as “capacidades” dessa população, o que é ratificado pela representação pictórica. Eles são “industriosos, sabem utilizar o ferro e suas mulheres fazem, elas próprias, suas tangas (...)”.

Outro aspecto salutar é a configuração, no segundo plano da litogravura, dos granitos “cavados com profundos fornos” que serviam, segundo Debret, para sepultar e venerar seus mortos. Aliás, o cuidado para com os mortos é outro elemento cultural ligado a um grau “mais elevado” de civilização, como mencionamos anteriormente.

As Figuras 30 e 31 (pranchas 26 e 27, respectivamente) são “faces opostas da mesma moeda”, como se observa pela nomenclatura atribuída aos Charruas. Ambas as pranchas representam dois momentos temporais distintos da vida dessa etnia: na Figura 30 (prancha 26), Debret representou o *Chefe dos Charruas selvagens*; e na Figura 31 (prancha 27), os *Charruas civilizados (peões)*.

A Figura 30 (prancha 26) poderia, inclusive, ser classificada como retrato, se analisada do ponto de vista da centralidade da figura humana. No entanto, optamos por classificá-la como cena de gênero por considerarmos que a intenção de Debret foi representar uma prática cultural, ou seja, a destreza do Charrua, sua habilidade como cavaleiro e caçador.

A paisagem é mero acessório, diferentemente do observado na Figura 29 (prancha 25). Debret preocupou-se em representar os detalhes da lança, do diadema, do “bicui” (calção), da espécie de colete que cobre o tórax do Chefe e da mantilha de pele de animal utilizada como sela do cavalo, provavelmente, um produto da caça deste chefe guerreiro.

¹²² Em 1827, Debret viajou para o sul do Brasil, fazendo parte da comitiva de Dom Pedro I. Ele percorreu os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. O Museu Castro Maya possui as aquarelas realizadas por Debret na ocasião dessa viagem, uma das raras que realizou fora do Rio de Janeiro (DEBRET, 2022).

Figura 30: Jean-Baptiste Debret. *Chefe de Charruas Selvagens*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 26, p. 105).

No relato que acompanha as Figuras 30 e 36 (pranchas 26 e 30 respectivamente), Debret descreveu o “bicui” como a única vestimenta dos Charruas selvagens, o que significa que Debret elaborou a representação do Chefe portando colete, a partir de parâmetros estéticos, e não “documentais”. Tal fato ocorre, inclusive, na prancha 21 (Figura 25), ao elaborar a vestimenta do filho do Chefe Botocudo, visto que, segundo a tradição botocuda, ele não tinha o direito de usá-la, como mencionamos anteriormente.

Mais uma vez, fica evidente a preocupação de Debret com a anatomia humana. O cavalo também foi representado de maneira realista; o movimento da sua pata dianteira estabelece um paralelismo com o movimento do braço do chefe que segura a lança. Debret elaborou uma imagem repleta de linhas paralelas; obtidas pela disposição das figuras.

A imagem cria, no imaginário de quem a observa, um determinado “tipo de nativo”. O texto de Debret que a acompanha também está repleto de juízo de valor. Os nativos são representados como sujeitos passivos na formação do Brasil, pela perspectiva de uma historiografia pensada a partir da chegada do europeu no continente americano.

Figura 31: Jean-Baptiste Debret. *Charruas civilizados (Peões)*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 27, p. 106).

A Figura 31 (prancha 27) representa a mesma população, os Charruas, mas como “civilizados”. Há diferenças entre a composição desta imagem e a da anterior. Nesta, o destaque são os elementos do mundo do trabalho. No cenário, como observado no retrato dos Guaranis civilizados (Figura 16), temos representada uma estrada que, metaforicamente, significa o “caminho” entre dois estados de natureza: um ligado ao primitivo, ao mundo natural, sem a intervenção do homem; e o outro, à cidade, à “civilização”, a partir do contato com o colono português.

Os Charruas foram representados totalmente vestidos, com trajes similares aos dos Guaranis da Figura 16 (prancha 35), utilizando calças típicas do “costume hispano-americano”, segundo Debret. No primeiro plano, estão representados dois nativos interagindo, enfatizando os elementos de trabalho desses peões: o facão, as cordas para laçar os animais, e, nas mãos de ambos, dois pequenos saquinhos ligados por uma corda, a ‘boladeira’, instrumento também utilizado para enlaçar os animais.

O termo ‘peão’ (*peón*), que consta no título da prancha, era utilizado para se referir ao assalariado das estâncias, na América do Sul, e em um primeiro momento, foi o nome atribuído aos “mestiços” e descendentes dos Charruas e Guaranis que habitavam a região dos Pampas (Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul) e que eram empregados para trabalhar nas lides com gado.

No segundo plano, Debret representou a boiada e outros Charruas a cavalo ou a pé, conduzindo os animais. A representação dos Charruas no primeiro plano obedeceu a maneira muito comum das pinturas neoclássicas, principalmente ao representar os personagens greco-romanos, perfilados, com barba curta e com mantos sobrepostos às suas vestimentas, presos de forma diagonal, de modo muito similar às representações das vestimentas clássicas, como podemos observar em *O juramento dos Horácios*, de David (Figura 2), e em *Regulus voltando a Cartago*, do próprio Debret (Figura 3). A Figura 32 apresenta detalhes das obras mencionadas.

Figura 32: Detalhes das obras de David, *O juramento dos Horácios* (1786) (à esquerda) e de Debret, *Regulus voltando a Cartago* (1791) (à direita)¹²³



Fontes: <https://guiadolouvre.com/o-juramento-dos-horacios/> (à esquerda) e <https://arcadismoesculturasepinturas.wordpress.com/2017/04/06/jean-baptiste-debret/> (à direita), recorte nosso.

Além dos aspectos formais destacados, que demonstram a “criação” de um “tipo de nativo” a partir de modelos de expressão tradicionais, é importante pensarmos na integração das populações nativas no século XIX à nação brasileira, mediante o trabalho, mas um trabalho manual e agrícola.

Em relação ao que se concebia como “artes mecânicas”, tratava-se de uma arte muito valorizada pelos enciclopedistas no século XVIII, colocando no mesmo patamar o trabalho

¹²³ Observa-se na tela de Debret a herança de David. A escolha do tema romano por Debret, reforça a sua preocupação em seguir os modelos neoclássicos da época.

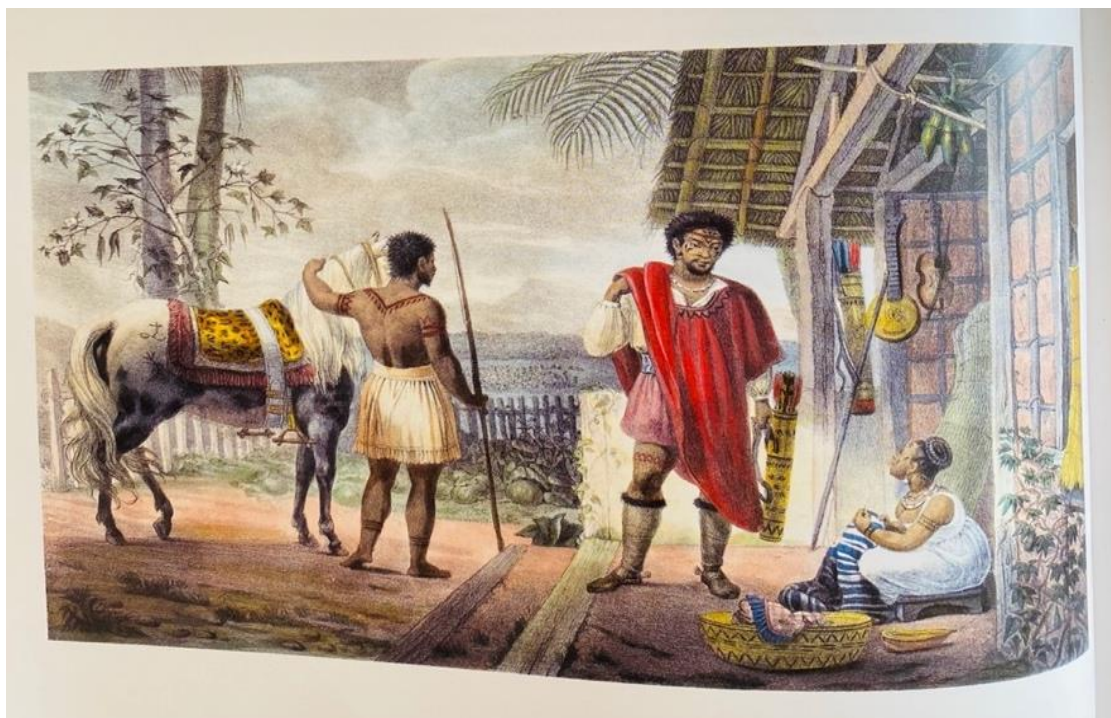
Debret seguiu à risca o ensinamento do mestre, tanto na forma de compor quanto na temática edificante da história de *Regulus*, que à maneira dos *Horácios*, também fez um juramento. Como observado por Friedlaender (2001, p. 31), a pintura com essa concepção neoclássica “tinha uma força epigramática, a sua unidade concebia um discurso que se podia ver e ouvir”.

“feito pelas mãos” e o “intelectual”, pois “as artes mecânicas se ocupavam do bem-estar dos homens”.¹²⁴

No fim do século XVIII, a sociedade subordinou-se à lógica do mercado. As relações sociais organizaram-se para que o homem se realizasse enquanto indivíduo, por meio da conquista material promovida pelo trabalho. Se, no Antigo Regime, o trabalho era forçado e regulado pelos governos, de modo a controlar a circulação de mercadorias, a relação de trabalho que surgiu foi a de um trabalhador “livre”, que deveria sobreviver unicamente da “venda” ou “aluguel” da sua força produtiva. Além disso, as relações dessa sociedade contratual também se dariam por meio das relações entre “produtores” e “consumidores”.

Na descrição que acompanha as três pranchas abaixo (Figuras 33, 34 e 35), Debret destacou as habilidades dos Guaicurus voltadas para a vida prática: excelentes domadores de cavalos, comerciantes, agricultores e hábeis artífices na fabricação dos tecidos (que, inclusive, os vestem) e bons combatentes, devido, em grande parte, à sua habilidade equestre.

Figura 33: Jean-Baptiste Debret. *Chefe de Guaicurus partindo para comercializar com europeus*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 28, p. 108).

¹²⁴ Essa foi a grande novidade promovida pela *Enciclopédia*, pois valorizava a “utilidade” do saber, o que já era pensado por Bacon. O conhecimento “mecânico” indicaria numerosos procedimentos para todos os ofícios, que beneficiariam a vida do homem e a dotariam de riquezas (SOUZA, 2015).

Na Figura 33 (prancha 28), constatamos que Debret preocupou-se com o aspecto linear e harmônico da composição. Observamos três pessoas representadas de formas diferentes. O ‘chefe’ foi representado no “contraposto clássico”, em um posicionamento rígido e fixo do corpo. A expressão “neoclássica” escolhida para representar o Chefe Guaicuru, ajudou a valorizar os aspectos “civilizados” dessa população. As vestimentas colaboram para enfatizar esse valor civilizado. A nudez, como já destacado, era associada a um grau maior de “primitivismo”. O poncho, utilizado na representação, remete às composições das túnicas romanas das personagens históricas representadas nas obras neoclássicas, como podemos observar na Figura 33 que apresenta um recorte da obra *Belisário esmolando*, de David (Figura 1), e *Chefe Guaicurus partindo para comercializar com europeus*, de Debret (Figura 33).

O Chefe Guaicuru foi representado com a cabeça levemente curvada para baixo, pois interage com outra personagem da cena: uma nativa sentada à sua esquerda (à direita da imagem), detalhadamente representada: ela cose um tecido, o cabelo está preso no alto da cabeça em forma de coque, penteado típico das mulheres europeias, diferentemente das outras figuras que apresentam os cabelos soltos e com toucados compostos por penas e flores; ela está totalmente vestida, com um vestido branco solto, muito similar ao utilizado pelas escravas representadas no Tomo II de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, com um colar de sementes, o que remete a sua cultura ancestral, assim como o desenho étnico em seu braço.

Outro nativo foi representado de costas para o espectador, valorizando suas pinturas corporais, elemento cultural, e a anatomia do corpo. O cavalo selado é outro elemento que denota o aspecto civilizado da tribo, afinal, ele é domado; o seu estado “selvagem” foi subjugado pelo homem; ele foi domesticado.

Na descrição que acompanha a prancha, Debret destacou as habilidades dos Guaicurus: “esses índios são agricultores e entre os produtos que cultivam deve-se citar o algodão, que eles empregam com notável habilidade na fabricação dos tecidos com que se vestem” (DEBRET, 2015, p. 107). Provavelmente para dar maior destaque a isso, Debret compôs a jovem nativa cosendo um tecido.

Na Figura 33 (prancha 28), Debret foi meticuloso ao representar a habitação dos Guaicurus, bem diferente da habitação representada na Figura 22 (prancha 18). Ele registrou detalhes como janela com cortina, um alpendre, o quintal delimitado por uma cerca de madeira e diversos utensílios, a saber: flechas e lanças, índices da cultura autóctone; e banjo e

violino, índices da cultura europeia, que enfatizam a “sobreposição” do mundo dito “civilizado” ao “primitivo”, ou seja, da “aculturação” desta população.¹²⁵

A paisagem, representada no segundo plano, funciona como uma cenografia e apresenta intervenção humana. A casa é sinônimo de sedentarismo, de propriedade privada. Os Guaicurus representados remetem a um grau mais avançado de “civilização”.

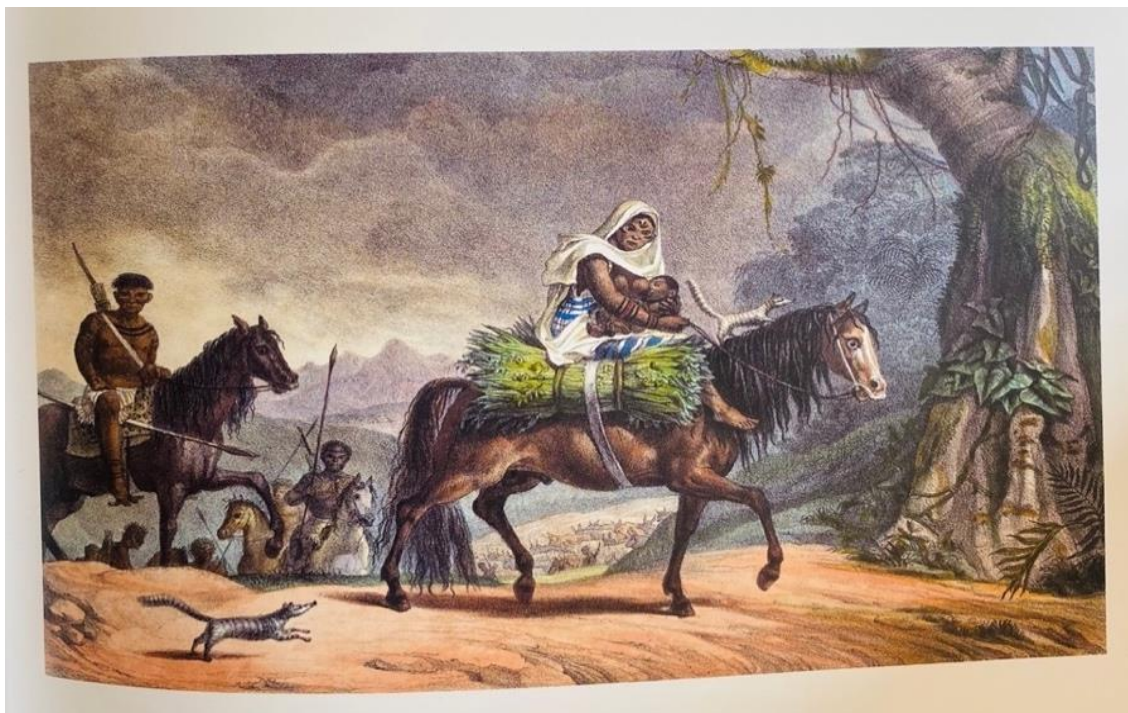
Figura 34: Detalhes das obras de David, *Belisário esmolando* (à esquerda) e de Debret, *Chefe Guaicurus partindo para comercializar com europeus* (à direita)



Fontes: <https://i0.wp.com/virusdaarte.net/wp-content/uploads/2015/12/BELIS.png> (à esquerda) e Debret (2015, prancha 28, p. 108) (à direita), recorte nosso.

¹²⁵ Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização* (1992), afirma que a aculturação é um fenômeno que provém do contato entre sociedades distintas e pode ocorrer em diferentes períodos históricos, dependendo apenas da existência do contato entre culturas diversas, constituindo-se, assim, um processo de sujeição social. A aculturação seria as modificações que ocorrem em uma determinada população mediante a junção de elementos culturais externos que provocam mudanças culturais com finalidade de dominação política.

Figura 35: Jean-Baptiste Debret. *Tribo de Guaicurus mudando de pastagens*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 29, p. 109).

Na Figura 35 (prancha 29), Debret foi diretamente à fonte da tradição ao representar a tribo Guaicuru que mudou de pastagem, estabelecendo uma relação entre o tema de sua imagem e o da fuga para o Egito da Sagrada Família.

A referência de Debret é a tradição. Ele representa a família dos nativos segundo esse modelo de representação e, assim, cria para o público de sua obra uma referência compartilhada que nos remete à pintura clássica de Fra Angelico, intitulada *A fuga para o Egito* (1450)¹²⁶ e outras de mesma temática que foram, ao longo da História, amplamente representadas.¹²⁷ A nativa que segue à frente, no primeiro plano da litogravura, foi representada com uma espécie de manto cobrindo a cabeça, da mesma forma que em muitas representações de Maria.¹²⁸ Tais representações nos permitem constatar a maneira como, em

¹²⁶ A obra de Fra Angelico. Intitulada *A fuga para o Egito* (1450), está localizada no Museu de San Marco, em Florença, Itália.

¹²⁷ A Fuga para o Egito foi também representada por Giotto, intitulada *Fuga in Egito*, (1305-1306), afresco, localizado na Capela dei Scrovegni, em Pádua, Itália; por Bartolomé Esteban Murillo, intitulada *La huida o Egito* (1645), Óleo sobre tela localizado no Instituto de Artes de Detroit, Detroit, Estados Unidos.

¹²⁸ Também com a mesma temática destacamos a obra de Pompeo Batoni, intitulada *A Virgem amamentando o menino Jesus* (1760-80), Óleo sobre tela localizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brasil, e a de Giampietrino, intitulada *A virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração* (1500-20), Óleo sobre tela também localizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brasil.

diferentes épocas, diferentes artistas retrataram o mesmo tema bíblico, cada qual se valendo de diferentes “formas”, ou seja, de diferentes modos de expressão artística para interpretar e representarem pictoricamente determinado acontecimento, seja ele histórico, mitológico ou outro. Além disso, esta configuração denota tratar-se de uma nativa civilizada.

Mais uma vez a paisagem é uma estrada, um caminho de passagem, de mudança, corroborando a própria história que Debret pretendeu contar: um país que se encontra em processo de “mudança”.

A Figura 36 (prancha 30) está diretamente associada à descrição que acompanha as pranchas 28, 29 e 30 (Figuras 33, 35 e 36). Debret relatou que os Guaicurus eram competentes no comércio de animais e, nas batalhas, utilizavam uma tropa de cavalos selvagens para desmantelar “um acampamento ou falange inimiga” (DEBRET, 2015, p. 107). A representação abaixo tratou especificamente da prática guerreira dos Guaicurus descrita por Debret, que consistia em enviar certo número de cavaleiros à frente da tropa, enquanto os demais, montados de forma lateral no animal, camuflavam-se para surpreender os inimigos. Debret valorizou o movimento do nativo e sua habilidade física sobre o animal, diferentemente do aspecto racional ligado à domesticação do animal como observado na prancha 35 (Figura 16), mais uma vez, Debret está interessado nas táticas guerreiras dos nativos, produzindo um determinado conhecimento que colabora com a dominação destas populações.

Figura 36: Jean-Baptiste Debret. *Carga de cavalaria guaicurú*, n.d.



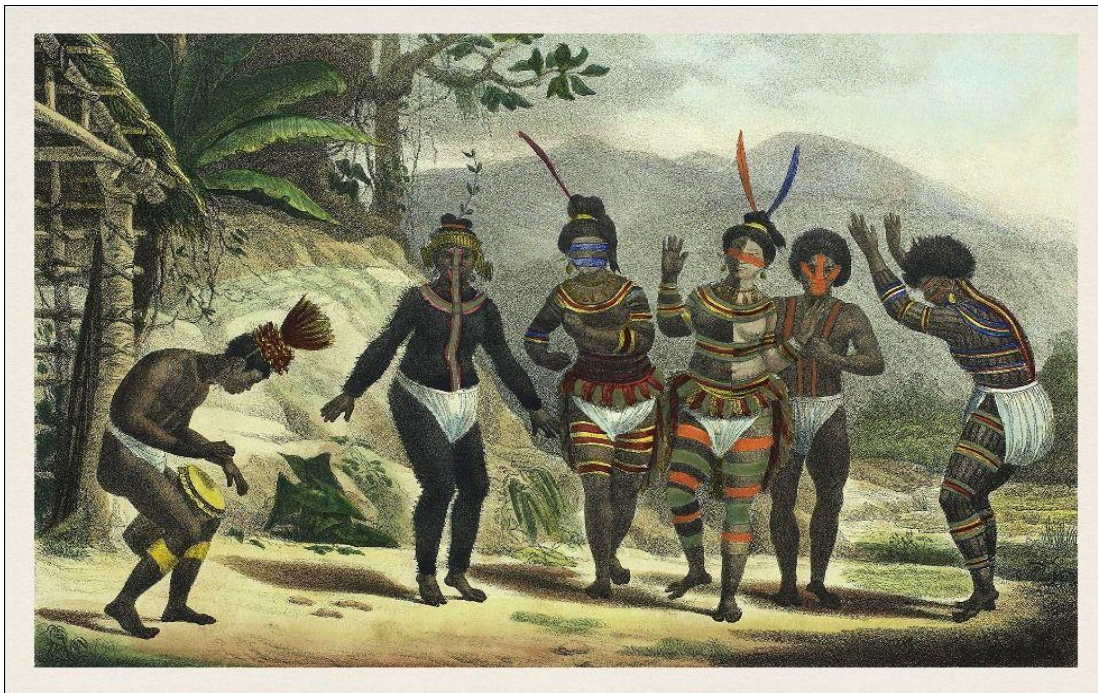
Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 30, p. 111).

As imagens dos nativos estão relacionadas às suas habilidades físicas e ao trabalho manual. Devemos nos ater ao fato que o homem branco, europeu, era associado ao racional e, conseqüentemente, às atividades intelectuais. A perspectiva de Debret partiu do contato dos nativos da civilização brasileira com os da civilização europeia, segundo o pensamento da época, já avançada neste processo. Portanto, o que se valorizava era a capacidade dos povos nativos de se civilizarem, sua aptidão inata ao clima e à geografia da terra, seu conhecimento e força produtiva úteis para serem empregadas pelo colonizador.

A Figura 37 (prancha 31) talvez seja a representação de Debret que mais sustente a discussão acerca do valor documental de *Casta Selvagem*, pois se trata de uma “emulação” de uma gravura de uma tribo de nativos norte-americanos, localizada na região da Nova Califórnia, Vice-Reino da Nova Espanha, do naturalista Langsdorff (Figura 38).

Figura 37: Jean-Baptiste Debret. *Dança de Selvagens, Missão de São José*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 31, p. 112).

Figura 38: Georg Heinrich von Langsdorff. *Dança dos índios na Missão de São José, Nova Califórnia, entre 1803 e 1807*



Gravura publicada em: *Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807* (Volume 02), Frankfurt: Wilmans, 1812.

Fonte: <https://blog.bbm.usp.br/2015/copia-fiel-documento-e-invencao-numa-pintura-de-debret/>

Ao compararmos a Figura 37 (prancha 31), de Debret, com a Figura 38, de Langsdorff, a similaridade é notável e não surpreende, visto que Debret elaborou sua prancha a partir da obra de Langsdorff (Figura 38). Era prática comum a “emulação” de imagens, no entanto, o que chama a atenção é a falta de cuidado em relação à representação dos nativos brasileiros, pois, os representados por Langsdorff não eram originários do Brasil. Isso nos leva a questionar o valor documental e histórico da obra, como concebido na contemporaneidade.

Como mencionado anteriormente, Debret teve contato com outros viajantes naturalistas do período e, por isso, teve acesso ao material produzido por eles. Ele pouco se deslocou no território brasileiro; o contato mais próximo com os nativos ocorreu, principalmente, ou por meio dos nativos aldeados que viviam próximos à capital, os “civilizados”, ou por meio do material recolhido pelo governo, ou pelo cotejamento do material produzido por outros artistas viajantes, os quais tinham se deslocado pelo imenso território brasileiro, como é o caso da Expedição Langsdorff.

Na descrição de *Dança de selvagens, Missão de São José* (Figura 37 - prancha 31), Debret transcreveu o Decreto de três de novembro de 1830, que assegurava a abolição da escravidão de “índios selvagens” prisioneiros de guerra. Tal fato demonstra a tentativa mais

abrangente, por parte do Estado, em inserir a população nativa ao novo modelo de governo que se estabelecia:

A filantropia fraternal dos legisladores brasileiros que, apenas investidos do poder regenerador da prosperidade da sua mãe pátria, se apressaram em abolir a escravidão dos índios prisioneiros de guerra e, mais ainda, em lhes assegurar o direito da propriedade da terra por eles escolhida para exercício de sua indústria, meio judicioso de lhes fazer compreender **“as vantagens da civilização e de acelerar o progresso tão necessário ao território brasileiro”** (DEBRET, 2015, p. 113, grifo nosso).

A citação supramencionada permite constatar que os nativos brasileiros foram incluídos na sociedade civil. A legislação lhes concedeu cidadania e, conseqüentemente, direitos, desde que fossem totalmente inseridos no mundo civilizado da “propriedade privada” e do “trabalho regulado”. Essa inserção pode ser explicada, por um lado, pelo fato de a escravidão africana ter sido um expediente econômico muito lucrativo e, portanto, o aprisionamento e a escravidão indígena atrapalhavam o “comércio de escravizados africanos”; e, por outro, a incorporação das populações nativas, dentro da lógica do projeto de consolidação da nação e de suas fronteiras, foi importante para a ocupação do vasto território brasileiro, e também para fornecer mão de obra livre, incrementando o mercado consumidor brasileiro.

No texto que acompanha a prancha 31 (Figura 37), Debret descreveu as pinturas corporais dos nativos como “uma imitação ingenuamente grotesca da indumentária militar europeia, cujas cores características aplicadas na pele (golas, alamares e punhos vermelhos) do músico selvagem lembram nesta prancha” (2015, p. 113). Mais uma vez, destacamos a capacidade evolutiva dos povos autóctones por meio da “imitação” dos mais “evoluídos”, segundo os parâmetros europeus. Observa-se uma das nativas coberta por uma espécie de traje feito de pele de animal, provavelmente um animal selvagem, abatido em uma caça, o que ressalta o caráter guerreiro dos nativos representados, como já observado, Debret se interessou pelas habilidades guerreiras das populações autóctones.

Os hábitos, o modo de vida das populações, ou seja, a sua cultura, foram descritos a partir de um juízo de valor que coloca a cultura europeia em um patamar mais elevado. Como mencionado anteriormente, o pensamento expresso na obra de Debret foi precursor de uma teoria da diferenciação das raças que justificaria muitas atrocidades praticadas pelos europeus na África e na América.

Em *Casta Selvagem*, o texto e a imagem muitas vezes não se complementam, mas, no caso da Figura 37, está claro que a intenção do “pintor-historiador” foi a valorização da

entrada das populações nativas no mundo verdadeiramente civilizado, o que ocorreu, sobretudo, por meio das leis que lhes asseguram a liberdade e a propriedade da terra.

A representação de nativos que não pertenciam à população brasileira, não tem grande relevância no contexto da obra que visou demonstrar e mostrar ao povo europeu não mais a realidade do *bon sauvage*, e, por conseguinte, seus modos ancestrais de vida, mas a tendência à homogeneização dos povos a partir dos valores “civilizados” europeus, tomados como modelo mais bem acabado de organização social.

Em termos formais, a imagem de Debret (Figura 37) apresenta as figuras em um movimento muito mais natural e dinâmico do que a de Langsdorff (Figura 38), além do acréscimo do músico tocando tambor, que não aparece na gravura de Langsdorff. Do lado esquerdo da prancha, Debret acrescentou à paisagem uma espécie de habitação, mais um índice de sedentarismo e de “civilização”. A dança, apesar de ser um elemento cultural, atribuiu um aspecto “exótico” à representação, que visava à publicação, despertando a curiosidade do público ao qual se dirigia.

Figura 39: Jean-Baptiste Debret. *Soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneiros*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 32, p. 115).

Na Figura 39 (prancha 32), intitulada *Selvagens civilizados, soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneiros*, Debret optou por elaborar uma paisagem com elementos formais do sublime. Trata-se, mais uma vez, de uma passagem, de uma metáfora da condução do estado “selvagem” para a do “civilizado”.

Na imagem, constatamos a condução de nativos nus, portanto, “selvagens”, em relação aos soldados “índios” já “civilizados”, com vestimentas europeizadas. O grupo prisioneiro é composto apenas por mulheres e crianças. Este fato é justificado no texto que acompanha a prancha, pois “são quase que apenas as crianças que se conseguem civilizar” (DEBRET, 2015, p. 114).

O emprego dos nativos no exército¹²⁹ era uma tática utilizada não só para acelerar o processo de inserção no “mundo civilizado” e, por conseguinte, à nação brasileira, como também para combater os nativos que resistiam à colonização, refugiando-se cada vez mais no interior do Brasil, afinal, eles conheciam tanto as estratégias de combate praticadas pelos membros das tribos como também o território.

Apesar de na Figura 37 (prancha 31) Debret exaltar a “filantropia” dos legisladores brasileiros em relação à integração dos nativos ao “novo Brasil”, na Figura 39 (prancha 32), ele mostra como a integração, isto é, o processo de “assimilacionismo” ocorreu de forma violenta, visto que os soldados matavam os homens das aldeias atacadas e aprisionavam as mulheres e as crianças, como representado na litogravura.

A estratégia de compor a paisagem por meio de elementos formais característicos do sublime denota o interesse de Debret em mostrar ao público a natureza ainda não explorada, uma paisagem de pouca interferência humana, “intocada” dos interiores brasileiros, diferentemente das características pitorescas observadas nas Figuras 24, 33 e 37 (pranchas 20, 28 e 31, respectivamente). A violência do aprisionamento dos nativos foi relativizada e atenuada pela composição do cenário sublime, que “afetava” muito mais o espectador.

O registro sublime da imagem de guerra ganhava esse contorno apaziguador, pois o medo e o sentimento de terror provocado pelo sublime sufocavam o sentimento de piedade. A dimensão da violência diminuía devido à forma como o artista representava a cena.¹³⁰

¹²⁹ “Os povos colonizados, não sendo civilizados pelo trabalho, encontrariam facilmente no serviço militar uma metamorfose útil: uma entrada na história. Voltamos a nos deparar com um motivo clássico da retórica colonial, o de *tabula rasa*. Considerados externos à esfera das relações produtivas, os povos colonizados não são remetidos apenas ao tempo cíclico da natureza, um tempo imaturo, reprodutivo e não cumulativo, às portas da história; são também desprovidos de qualquer experiência, repertório, conhecimento ou saber-fazer capitalizado” (DORLIN, 2020, p. 69).

¹³⁰ Sontag destaca que o sentimento de piedade pode acarretar um julgamento moral, como sustentado por Aristóteles (2015), um sentimento que se deve sentir por aqueles que padecem de **infortúnios imerecidos** (grifo nosso). O sentimento de piedade é sufocado pelas imagens que representam uma espécie de beleza, mesmo em cenas de guerra, nas quais o artista consegue transpor esse registro trágico do belo (SONTAG, 2003, p. 65.)

Figura 40: Jean-Baptiste Debret. *Selvagens civilizados, soldados índios de Mogi das Cruzes combatendo Botocudos*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 33, p. 116).

A Figura 40 (prancha 33), novamente representa uma paisagem com características sublimes: árvores com troncos de diâmetro mais espessos e com escala maior em relação às figuras humanas. O registro da cena, de forma sublime, teve a finalidade de apaziguar o sentimento de piedade em relação aos nativos abatidos pelos “índios civilizados”. A expressão artística empregada neste caso afastou qualquer tipo de contestação moral em relação à resistência dos povos autóctones no processo violento de integração que se almejava.

O texto que acompanha a prancha 33 (Figura 40) ajuda a compreender os elementos escolhidos por Debret para a sua composição. Em primeiro lugar, a fumaça que permeia toda a cena de batalha representa a tática dos soldados para atacar as aldeias, que consistia em colocar fogo nas árvores do perímetro, criando uma espécie de camuflagem, dificultando a fuga. No canto inferior direito da prancha, Debret representa o corpo de um Botocudo abatido, pois, segundo ele, ao “incendiar todas as árvores da vizinhança; de tocaia, fora da linha de bloqueio, matavam os fugitivos apavorados que procuravam transpô-la” (DEBRET, 2015, p. 117).

A figura principal, o “soldado índio”, está posicionado no centro da prancha no momento em que dispara a sua carabina, foi representado trajando uma espécie de casaco de algodão, acolchoado e pespontado de quadrados (essa espécie de colete era usado pelos

européus, como pelos bandeirantes), à prova de flecha, mais uma artimanha tática utilizada no combate à resistência dos “índios selvagens”.

Na parte superior direita da litogravura, observamos nativos camuflados no alto de uma grande árvore, disparando flechas na tropa que se aproxima, mas que alcançam pouca efetividade devido à couraça dos “soldados índios”.

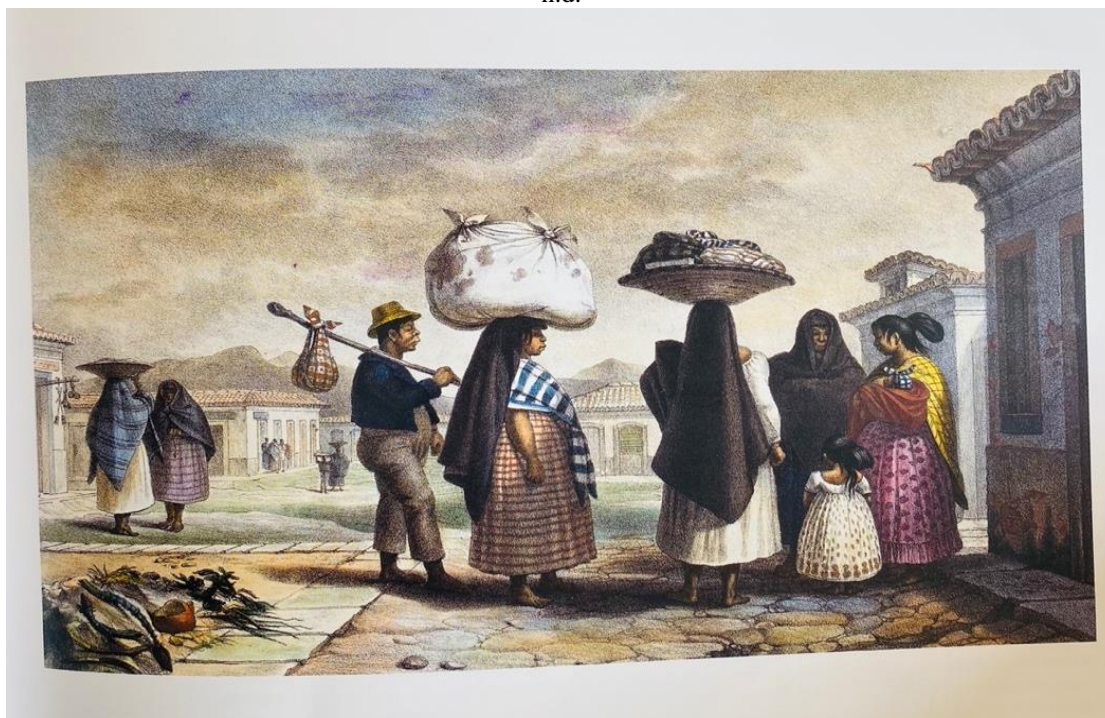
Por meio dos elementos compositivos, constatamos as diferenças entre os “selvagens” e os “civilizados”. Os primeiros, configurados nus, com os elementos culturais típicos dos Botocudos, como os batoques de madeira nas orelhas e nos lábios inferiores, e seus instrumentos de defesa (o arco e a flecha); enquanto os “civilizados”, completamente vestidos, portando armas de fogo, outro “artefato tecnológico”, e o “colete à prova de flechas”, para garantir maior proteção quando atacados pelos “selvagens”. Houve evidente contraste entre as armas empregadas pelos “soldados índios civilizados” e as dos ditos “selvagens”, portanto, o Estado percebeu que o controle das populações era essencial para implementar um projeto de Estado centralizado.

Debret destacou a rivalidade entre os dois grupos: os “civilizados” e os “selvagens”. Os “selvagens” consideravam os “civilizados” traidores. Após 1808, a colonização do território, ou seja, a ocupação do interior tornou-se urgente. Os “soldados índios” eram recrutados para garantir a segurança das fazendas próximas às comunidades que resistiam à apropriação de seus territórios.

O conhecimento dos nativos acerca das táticas de combate e da geografia não podia ser dispensado pelo governo. Era necessário reprimir os nativos que se rebelavam contra a expansão das atividades agrícolas e, por consequência, da expansão e do controle territorial. A incorporação dos nativos ao exército, como mencionado anteriormente, era uma forma de garantir a entrada dessa população no mundo civilizado e regulado pelas leis do novo Brasil, que, apesar do regime monárquico, em 1822, tinha se tornado um Estado independente.

Segundo Elias (1993, p. 201), a “monopolização da violência física”, isto é, a concentração do controle de armas, de homens armados sob uma determinada autoridade, facilitava o controle dessas autoridades em relação aos que resistiam ao processo de dominação.

Figura 41: Jean-Baptiste Debret. *Caboclas (selvagens civilizadas) vivendo como lavadeiras no Rio de Janeiro*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 34, p. 119).

A Figura 41 (prancha 34) trata-se de uma litogravura composta de maneira mais autônoma, pois representa os nativos que partilhavam o mesmo espaço geográfico de Debret, o Rio de Janeiro.

A paisagem é urbana. Ao fundo, há uma cadeia de montanhas, elemento natural utilizado para retratar a Baía de Guanabara, dando uma perspectiva linear à composição. O espaço da cena é urbano, composto por ruas pavimentadas e por casas de taipa. Os nativos foram representados de forma totalmente civilizada, completamente vestidos, mas não da mesma maneira como representado nas Figuras 16 e 18 (pranchas 35 e 36, respectivamente). Na Figura 16, o Guarani é representado calçado e trajando um “costume hispano-americano”, diferentemente das lavadeiras, essas descalças, o que acentua esta diferenciação social. Na Figura 18, a Guarani também é representada calçada e suas vestimentas foram compostas de modo a destacar a sua posição social mais elevada. Portanto, há uma distinção de estatuto social entre a população nativa, representada por lavadeiras na Figura 41 (prancha 34), e os retratos dos Guaranis nas Figuras 16 e 18 (pranchas 35 e 36, respectivamente) que representam produtores rurais (“ricos cultivadores de vinhas”).

Os modelos de vestimentas das nativas da Figura 41 (prancha 34) são semelhantes aos representados no Tomo II, onde Debret representou diversas escravas africanas que exerciam atividade comercial nas ruas do Rio de Janeiro.

No texto que acompanha a prancha 34 (Figura 41), Debret descreveu o encontro entre essas mulheres, que “reúnem-se diariamente de manhã para ir lavar roupa à beira do pequeno rio que passa sob a ponte do Catete”, é o momento antes de seguirem para o trabalho, que está representado na prancha de Debret.

As imagens, cujo mote é a atividade cidadina, apresentam uma configuração estética das pessoas e do espaço de maneira menos artificial e mais elaborada. A Figura 41 (prancha 34) poderia ser comparada com uma fotografia, uma cena captada no exato momento do encontro das lavadeiras.

Obviamente, houve cuidado estético ao elaborar a imagem, pois Debret trabalhou no posicionamento das figuras de modo a destacar a habilidade dessas mulheres de carregar uma carga pesada sobre a cabeça. As figuras, perfiladas em relação frontal, criam uma sensação harmônica e proporcional, inclusive com os demais elementos cenográficos.

As Figuras 16, 18, 19 e 41 (pranchas 35, 36, 37 e 34, respectivamente) apresentam o nativo integrado ao “mundo civilizado”. No texto que acompanha a prancha 39, Debret destacou os nativos, antes da chegada ao Brasil da Missão Artística Francesa, momento em que já estavam empregados por ricos proprietários no interior brasileiro para realizarem diversos serviços. A partir dessa experiência, ele observou como “esses trabalhadores semisselvagens” eram “capazes” de se tornar “bons servidores”, apesar de “adquirem facilmente os vícios da civilização” (DEBRET, 2015, p. 118). Debret acreditava que o estreitamento de relações (a fusão) entre a raça índia e os civilizados (“raça brasileira de origem europeia”) faria com que “a raça índia melhore [melhorasse] sensivelmente”.¹³¹

Os textos que acompanham as imagens, normalmente, destacam os problemas dos índios em relação ao vício de aguardente, a traição e a trapaça. Claro que essas impressões foram tomadas a partir das reflexões de Debret, haja vista a sua visão não equitativa daqueles

¹³¹ Thomas (1988) destaca como o homem, desde o século XVI, procurou se distanciar dos demais animais. No século XVIII, enfatizava-se a vitória do homem sobre as demais espécies. O ideal dos primeiros cientistas modernos foi o controle do homem sobre a natureza. O discurso desses cientistas estava ligado aos aspectos utilitários do conhecimento da flora (medicina, culinária e manufatura), criando um “imaginário despótico” sobre o mundo natural de posse, conquista e domínio. A moderação do corpo, ou seja, o controle sobre os impulsos naturais era um atributo que distinguia os homens da besta, ou seja, a razão. É notável como Debret procurou distinguir os comportamentos dos “índios civilizados” e o dos “selvagens” por meio da moderação, ligada ao uso de vestimentas, como também pelas expressões físicas de caráter mais racional, rígido e linear próprias da expressão neoclássica. Segundo John Stuart Mill, a nudez era bestial, pois as roupas, como o ato de cozinhar, constituíam um atributo humano exclusivo (MILL apud THOMAS, 1988).

que compõem a população brasileira. Os nativos foram “relatados”, “descritos”, a partir dos valores estéticos e morais do próprio pintor.

5.3 PAISAGENS

Ao longo da História, as paisagens adquiriram diferente importância, de coadjuvantes a protagonistas das pinturas.

A pintura de paisagem, de acordo com Gilpin ([1794] 2019), demanda ao artista uma observação atenta da natureza e, tratando-se de um local inexplorado, tal exame minucioso deve estar associado ao que chama de “amor à novidade”. Ao representar os objetos em uma obra de arte, o artista, auxiliado pelo enorme arcabouço de imagens extraídas dessa minuciosa observação da natureza e pela sua imaginação por elas impregnada, elabora uma obra de arte capaz de deleitar os olhos do espectador.

Gilpin ([1794] 2019), no terceiro ensaio de sua obra tratou, especificamente, da “arte de planejar (esboçar) uma paisagem [pitoresca]” (*The art of sketching landscape*), isto é, de elaborar um esboço. Faz-se, então, necessário conectar suas ideias com as de Alexander Cozens ([1785] 1977).

Ao examinarmos as obras teóricas de Cozens ([1785] 1977) e as de Gilpin ([1794] 2019) compreendemos que a composição de uma paisagem realizada por um artista não é a mesma que a de um naturalista, ou seja, a pintura de paisagem não é a reprodução *per se* da natureza, mas a sua *reelaboração* mediante critérios estéticos.

Um artista, não é um mero observador da natureza; o seu ofício não se restringe à descrição. Segundo Panofsky ([1939] 2017, p. 32), “a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da ‘intenção’ de seus criadores”.

No século XVIII, o gênero de pintura de paisagem ganhou grande importância e diferenciação, pois o espaço natural estava vinculado à maneira como o homem, de modo subjetivo, relacionava-se com ele em todas as suas singularidades.

De modo diverso ao observado nas primeiras publicações do gênero, dedicadas às paisagens naturais europeias permeadas por ruínas góticas e românicas, especificamente em *Casta Selvagem*, a paisagem é repleta de elementos caracterizados como ‘exóticos’, sob perspectiva europeia, devido à peculiaridade do meio natural brasileiro.

A importância dessas imagens, no caso da nossa análise, está em apresentar de maneira sintética o ambiente em que vivia o “índio selvagem”, isto é, o nativo brasileiro, em regiões pouco exploradas. Notamos nas representações, principalmente, nas cenas de gênero,

como Debret pouco se preocupou com a paisagem natural, mas principalmente em inserir os nativos em uma paisagem mais artificial, ou seja, que já tivesse sofrido algum tipo de intervenção humana e, portanto, tinha se tornado ‘civilizada’.

No caso de Debret, as paisagens sublimes reforçam a ideia de ambiente ainda a ser desvendado da natureza brasileira e, por conseguinte, ainda a ser “dominado”, a partir da representação de sua diversidade e dimensão.

Ao observarmos as duas litogravuras de Debret (Figuras 42 e 43), não há como não as relacionar à poética do sublime. A natureza é fonte de estímulos e sensações para o artista que procura representar essas ideias, não mais de forma esquemática e geométrica, privilegiando o desenho, mas por meio de sensações visuais que se apresentam como “manchas” de cores.

O sublime é caracterizado pelo aspecto grandioso da natureza em relação à pequenez humana, ou seja, pelo incomensurável. As cores são mais escuras e as texturas mais ásperas. Uma obra com tais características causa um efeito diferente do que se compreendia como ‘belo’; ela provoca uma espécie de “prazer negativo” ligado ao sentimento de terror.

A Mata Atlântica comparada a Floresta Amazônica, apresenta, proporcionalmente, maior diversidade biológica¹³², podemos imaginar a perplexidade de Debret que ao chegar no Rio de Janeiro, se deparou com a Floresta da Tijuca (atualmente Parque Nacional da Tijuca).

Nas paisagens de Debret (Figuras 42 e 43), constatamos a intenção de colocar o espectador diante da grandeza da natureza brasileira, mas mediante uma atmosfera de mistério ligada à sua condição indômita.

A Figura 42 (prancha 7) apresenta uma atmosfera sublime criada pela pouca luz solar penetrando no vale da Serra do Mar. A ênfase está na diversidade de elementos que compõem a flora da Mata Atlântica. A tribo nativa, representada na clareira do vale, é dimensionada de modo a destacar a desproporcionalidade entre os elementos humano e natural. O destaque é para a magnitude da natureza.

¹³² Disponível em: <https://apremavi.org.br/mata-atlantica/biodiversidade/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Figura 42: Jean-Baptiste Debret. *Vale da Serra do Mar (Cadeia de montanhas próxima ao mar)*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 7, p. 73).

No texto que acompanha a prancha 7 (Figura 42), Debret explicitou seu desejo de despertar no público o sentimento de sublime. A forma sublime valorizou o aspecto inexplorado e mesmo inóspito da natureza brasileira. Apesar de o foco ser no “civilizado” e, em consequência, no urbano, o Brasil ainda tinha uma natureza “selvagem” e “desconhecida” a ser explorada.

A prancha representa um vale de aspecto **sombrio e imponente**, situado no centro da garganta da Serra do Mar, **longa** cadeia de montanhas cujos ecos repetem sem cessar o ruído das cascatas e riachos que circulam no fundo arborizado, aqui despovoado em parte pela passagem das águas quando se lançam, espumantes, através dos últimos entraves impostos à sua invasão.

(...) **Estupefato** ante o aspecto desse **caos de destruição e reprodução**, o viajante europeu, **comovido** ainda por ter atravessado com passos hesitantes essas inúmeras pontes naturais jogadas ao acaso, sente-se tomado de um **novo temor** ao perceber, a uma **altura prodigiosa** acima de sua cabeça, as massas **enormes** e **ameaçadoras** dessas árvores **gigantescas** (...) (DEBRET, 2015, p. 71, grifo nosso).

Debret, ao usar a adjetivação citada acima contribuiu para que o leitor pudesse experimentar a mesma sensação sublime do pintor europeu diante da natureza brasileira, contemplando toda a sua diversidade e magnitude. Nas descrições dessas paisagens, Debret conseguiu, por meio do texto e da imagem, amalgamar o significado pretendido.

A expressão “civilização humana” estava ligada à conquista da natureza, pois o mundo natural sempre foi sinônimo de subsistência. A civilização ocidental, desde épocas mais remotas, deixou vestígios dessa dependência. No caso da civilização europeia, a vida seria

ainda mais dura sem o emprego da força animal (boi e cavalo) na agricultura. Portanto, a civilização sempre esteve de mãos dadas com o domínio da natureza e com o conhecimento do funcionamento de suas estruturas.

Figura 43: Jean-Baptiste Debret. *Florestas virgens/ Margens do Paraíba*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 1, p. 63).

A Figura 43 (prancha 1) pode ser compreendida como uma ampliação da Figura 39 (prancha 32). Fazendo analogia com a fotografia, a Figura 39 (prancha 32) é um “close” das figuras humanas, enquanto a imagem na Figura 43 (prancha 1) é a imagem distanciada, focada na cena panorâmica, especialmente enlevando a grandiosidade da paisagem natural. Há uma diversidade de elementos naturais: montanhas, rio e vegetação; pouca luz emana do sol, que se põe timidamente no horizonte.

A Figura 43 representa as dificuldades que os “índios soldados” tinham para acessar as aldeias mais isoladas e suas respectivas populações, priorizando a captura de mulheres e crianças, como mencionado anteriormente, por serem mais facilmente inseridas na “civilização”. Nota-se como o dimensionamento das figuras em relação à grandiosidade da paisagem natural criou uma atmosfera sublime, retirando da cena os seus aspectos de violência, pois, como observado na Figura 37 (prancha 32), as nativas e seus filhos eram aprisionados com suas mãos amarradas e sob a mira de armas de fogo.

5.4 COMPOSIÇÕES DIDÁTICAS

As pranchas classificadas como composições didáticas configuram seus elementos de modo catalogado, pois cada imagem contém uma significação que o texto descritivo que a acompanha nos permite conhecer.

As pranchas classificadas como ‘composições didáticas’ apresentam como característica principal a descrição (no sentido de explicação, exposição e apresentação) da flora, das populações nativas brasileiras e de seus elementos culturais, como: utensílios, habitações e armas. Elas apresentam atributos ligados às representações naturalistas realizadas no período, mas, principalmente, as características “enciclopédicas”.¹³³ Essas imagens de Debret destacam o aspecto “industrioso” das populações nativas, a partir dessa perspectiva utilitária do trabalho, como também do conhecimento, visando ao aprimoramento da humanidade.

Embora diversas pranchas que compõem *Casta Selvagem* pudessem ser classificadas como ‘composições didáticas’, no presente trabalho optamos por fazer um recorte, inserindo apenas as que apresentavam a população nativa, ou seja, os “*indiens de carton-pâte*” (foco da nossa análise) e seus componentes culturais, ou seja, as que possuíam características etnológicas.¹³⁴

As Figuras 44, 45, 46, 47, 48 e 49 (pranchas 38, 39, 40, 41, 42 e 47, respectivamente) apresentam características etnográficas. Em muitas delas, o foco foi nas habitações, na flora, nos traços fisionômicos de algumas etnias brasileiras, nos utensílios ou outros, mas, de alguma forma, os nativos estão representados, demonstrando a cultura dessa alteridade por intermédio de um modelo descritivo-científico.

¹³³ O movimento enciclopédico do século XVIII caracterizava-se pelo projeto de compilar os conhecimentos humanos das mais diversas áreas. Francis Bacon (1521-1626) foi considerado o primeiro moderno a refletir acerca da necessidade de se conceber um objeto que fosse capaz de colher os saberes humanos e suas respectivas histórias, sob uma perspectiva histórica das Ciências, segundo seu caráter progressivo, visto que, ao longo dos séculos, as Ciências avançavam por meio do acúmulo de conhecimentos.

¹³⁴ O termo etnologia, *a priori* significava o estudo das “sociedades primitivas”. Com o desenvolvimento da Sociologia e da Antropologia, o termo primitivo foi deixado de ser utilizado por caracterizar um preconceito étnico. Todavia, o aspecto etnológico das pranchas está ligado às descrições de uma população concebida por Debret sob o viés do “primitivismo”.

Figura 44: Jean-Baptiste Debret. *Diferentes formas de choças de selvagens brasileiros*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 38, p. 124).

A Figura 44 (prancha 38) representa diferentes tipos de habitações nativas, chamadas de “choças” ou “cabanas”, configuradas em determinada gradação, partindo da “mais simples até a mais elaborada tecnicamente”, segundo Debret.

Embora Debret não tenha dado muito destaque aos nativos, eles estão presentes na representação, demonstrando os seus conhecimentos e habilidades para construir tais habitações, as quais foram configuradas como documentos que comprovavam a “inteligência de seus autores”, variando de acordo com o grau de civilização.

As cabanas, choupanas ou choças, sofisticavam-se à medida que seus habitantes iam se tornando mais sedentários. No texto que acompanha a prancha, Debret procurou relacionar a habitação à tribo a qual pertencia: a primeira, aos Puris; a segunda, aos Pataxós; a terceira, aos Mandrucus; a quinta, aos Botocudos; a nona, aos Coroados; e a décima, aos Guaianases.

A primeira habitação, denominada “cuari”, pelos Puris, era composta por folhas de patioba ou helicônia (representada na prancha 12, o que demonstra, inclusive, a intenção do pintor em representar os vegetais “úteis”, ou seja, relacionando-os com o modo de vida dos nativos) e a última, dos “selvagens industriosos e guerreiros”, era denominada “rancho fortificado” (DEBRET, 2015, p. 125).

Representar as habitações a partir do paradigma da “complexidade” da técnica construtiva demonstra como Debret preocupou-se em apresentar ao seu público um nativo capacitado, ou seja, mesmo sendo uma “civilização em estado rudimentar”, possuía os requisitos necessários para se desenvolver e se aprimorar.

Figura 45: Jean-Baptiste Debret. *Diferentes tipos de máscaras penteados*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 39, p. 126).

A Figura 45 (prancha 39) é a representação de diversas máscaras utilizadas em cerimônias festivas e de uma cena para demonstrar a maneira como os nativos as utilizavam. No texto que acompanha a prancha, Debret esclareceu que teve acesso a elas no acervo do Museu Imperial de História Natural do Rio de Janeiro.

As máscaras representam “imitações grosseiras”, segundo Debret, de cabeças de animais. Ele as desenhou em perspectiva lateral e frontal, a fim de ajudar o espectador a ter uma ideia abrangente de sua composição, e enfatizou a habilidade dos nativos em elaborá-las, tentando aproximar o máximo possível do objeto “real”, como observado na imagem, uma grande parte dessas máscaras e capacetes têm uma representação de um animal da nossa vasta fauna.

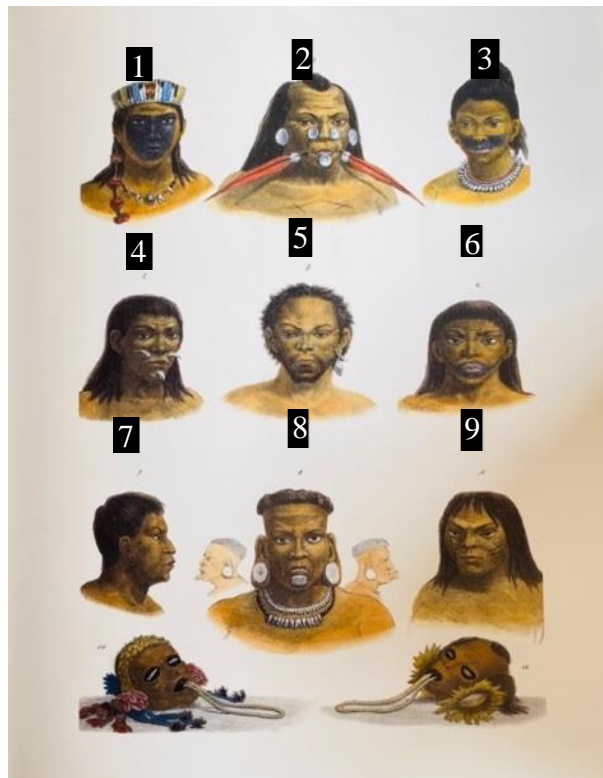
O uso abundante de adjetivos como “horrível”, “monstruosidade pavorosa”, “imitações grosseiras” e “bárbaras” enfatiza o pouco interesse por parte de Debret em

compreender o uso desses instrumentos nas festas e nos rituais das tribos. No entanto, a ilustração enfatiza os aspectos técnicos das máscaras, evidenciando o seu interesse pela habilidade manual dos nativos.

As Figuras 46 e 47 (pranchas 40 e 41, respectivamente) podem ser compreendidas como complementares. A intenção de Debret foi descrever determinadas etnias, intercalando a tais descrições elementos de ordem cultural, como as múmias e os toucados.

Embora tais imagens pudessem ser classificadas como retratos, elas foram apresentadas como composições didáticas, pois entendemos que a maneira como Debret organizou as imagens dos nativos na litogravura, foi com a intenção de catalogar as diferentes fisionomias desses nativos, ou seja, a ênfase está em seus aspectos étnicos distintivos.

Figura 46: Jean-Baptiste Debret. *Cabeças de diferentes tribos selvagens*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 40, p. 129, destaque da numeração nosso).

A Figura 46 (prancha 40) representa diversas “cabeças” (DEBRET) de tribos brasileiras. A intenção principal foi realçar os diferentes traços fisionômicos desses nativos de forma sintética. Na descrição que acompanha a prancha, Debret classificou de modo a relacionar os nomes com a numeração de cada cabeça: “Iuri, selvagem belicoso; Maxuruna, Iuripasse, Mura, Bororeno, de uma selvageria temível; Iuma, Coroados, Botocudo, Mulher

Puri, expressão abobalhada correspondente a degeneração parcial da raça primitiva” (DEBRET, 2015, p. 128). Além disso, as cabeças mumificadas, representadas no final da prancha, possibilitaram a Debret descrever o ritual do canibalismo. Quanto à corda de algodão presa na boca da múmia, ele explicou que “o índio se serve com orgulho para suspender a múmia à cinta durante festejos guerreiros” (DEBRET, 2015, p. 128).

Em suas representações, Debret destacou os “adereços étnicos” e as “tatuagens” das faces das populações nativas, elemento que as diferenciava entre si, ao mesmo tempo em que tentou homogeneizar os nativos, configurando-os como “índio civilizado”. Debret apresentou as particularidades desses povos nas litogravuras didáticas. Os Botocudos, com seus “batoques” de madeira, destacavam-se pela forte resistência ao processo colonizador.

Figura 47: Jean-Baptiste Debret. *Toucados e sequência de cabeças de diferentes tribos selvagens*, n.d.

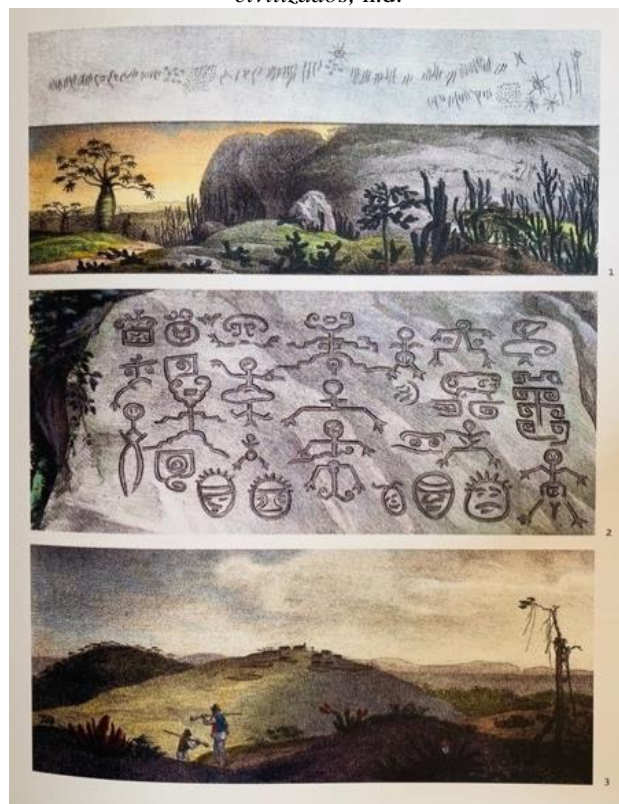


Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 41, p. 130, destaque da numeração nosso).

A Figura 47 (prancha 41) é a continuação das representações dos traços fisionômicos dos nativos, além da representação de três toucados. Ao descrever essa litogravura, Debret creditou a Spix e Martius as imagens 4, 6, 7 e 9.

Figura 48: Jean-Baptiste Debret. *1 Inscrição/ 2 Esculturas em baixo-relevo/ 3 Aldeia de soldados de índios civilizados*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 42, p. 133).

A Figura 48 (prancha 42) está subdividida em 4 partes e se trata de uma interpretação da imagem dos “desenhos hieroglíficos” realizados pelos Tupis sobre um rochedo. Debret os representou de forma similar a uma reprodução fotográfica. Primeiramente, os focalizou de modo a proporcionar ao espectador, de forma abrangente, todos os seus componentes; em seguida, ampliou a imagem, representando, de forma panorâmica, o local onde tais inscrições encontravam-se. Novamente, temos abordagens “micro” e “macro”, com a finalidade de proporcionar ao espectador um conhecimento mais amplo sobre o assunto abordado.

No texto que acompanha a litogravura, Debret descreveu a língua dos Tupis como “uma língua cujas combinações sutis podem exprimir os menores detalhes de seu pensamento, tenham naturalmente procurado reproduzir lhe a expressão, de uma maneira inteligível e durável por meio de sinais e desenhos hieroglíficos” (DEBRET, 2015, p. 132). Ele declarou ter conhecimento das combinações entre os desenhos, mas não detalhou de que forma, apenas acrescentou: “a fim de convencer-nos da verdade da interpretação corrente na região, que tentamos traduzir a inscrição aqui desenhada” (DEBRET, 2015, p. 132). Assim Debret interpreta os hieróglifos:

Supõe-se que se trate da descrição de uma batalha, que teria começado à noite, ao luar, “taru té tu” (sol da noite). Esse astro é representado por um sol radiante, colocado em cima de duas estrelas; em seguida, o quadro formado pela reunião de uma quantidade de pequeninos pontos deve representar um grupo grande de guerreiros em plena batalha; os traços seguintes revelariam o número de prisioneiros feitos, até o raiar do dia, indicado por um sol colocado em cima de alguns pontos grossos que figurariam uma reunião de chefes ou do conselho de guerra, hábito que lhes é familiar; segue-se a indicação do número de prisioneiros, precedendo um grande combate que teria sido travado ao meio dia e, em consequência do qual, se teriam verificado a última reunião dos chefes e a capitulação; a jornada guerreira termina com a enumeração dos últimos prisioneiros feitos durante essa batalha, que, em resumo, durou uma noite e um dia, o que coincide perfeitamente com a sua tática militar (DEBRET, 2015, p. 132).

Essa interpretação feita por Debret, é justificada por “ser essa a lógica da estratégia guerreira” da maioria dos nativos.

A segunda imagem da Figura 48 refere-se, segundo Debret, ao “local de batalha”, onde os nativos erigiram um “monumento autêntico” com as gravações (que se encontram ampliadas na terceira parte da imagem), para servir de recordação da vitória para as gerações futuras. No decorrer do texto, Debret declarou ter escolhido, de forma deliberada, representar a parte “vertical para mostrar os detalhes maiores e mais inteligíveis; a outra, horizontal, sobre a qual a gente pode andar (...)” (2015, p. 132). Debret mais uma vez estava preocupado em representar algo que o seu público fosse capaz de compreender. Por isso, é importante descrever a partir da referência compartilhada por esse público. No lado esquerdo da imagem, embora muito pequenos, podemos visualizar alguns nativos, que são os mesmos que aparecem de forma ampliada na quarta imagem.

Na quarta imagem da Figura 48, constatamos que se trata de uma aldeia de “índios civilizados”. No primeiro plano, temos dois “soldados índios” caminhando na estrada com suas armas nas costas, provavelmente, retornando para a aldeia, a qual está localizada no alto da colina, como podemos constatar no segundo plano da representação. Trata-se da província do Pará, local que, certamente, Debret não visitou. No entanto, ele relatou que era um local habitado por “selvagens cujos adornos de plumas, de grande perfeição, são realmente admiráveis” (DEBRET, 2015, p. 132). No entanto, na prancha não há nenhum nativo ornado com plumas representado, mas Debret inseriu essa informação no texto que a acompanha, com a finalidade de apresentar um conjunto de informações, um determinado conhecimento sobre a população representada. Debret acrescentou essa informação, provavelmente, obtida mediante acesso a relatos de outros naturalistas que visitaram a região. Por isso, considera-se que, muitas vezes, o texto e a imagem de Debret não são complementares; o texto tem característica enciclopédica, ou seja, de partilha de conhecimento, informativo. No entanto,

nessa litogravura, a aldeia foi representada de acordo com os moldes que ele conhecia, referentes às aldeias do Rio de Janeiro.

Ao longo da análise das pranchas, pudemos constatar que Debret tinha interesse em caracterizar as tribos brasileiras por meio da sua “belicosidade”, o que facilitava a implementação de uma ideologia de “extermínio” das etnias que resistissem ao processo civilizador, de “aprimoramento do país através do contato com o colono europeu já avançado nesse processo” (DEBRET, 2015, p. 132). Além disso, ao valorizar o “monumento, que testemunha a propensão inata dos indígenas pelas belas-artes, (...) obra de uma inteligência sutil, embora bárbara, no traçado de inúmeras figuras humanas em diversas atitudes na configuração de algumas cabeças (...)” (DEBRET, 2015, p. 132), caracterizadas como esculturas em baixo-relevo, Debret reafirmou a posição crítica acerca dos nossos povos originários. Para tanto, valeu-se dos critérios propostos anteriormente nesse trabalho, que visavam demonstrar que esses nativos tinham a “capacidade de civilização” proporcionada por meio da “capacidade de civilizar” do europeu.

Figura 49: Jean-Baptiste Debret. *Embira, Cipó-Imbé, Sapucaia, Algodoeiro: vegetais empregados como amarra ou amarrilho*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 47, p. 143).

A Figura 49 (prancha 47) apresenta aspectos constitutivos mais elaborados, pois Debret configurou um cenário a partir do habitat dessas plantas. Apesar de sua intenção ter sido representar didaticamente os vegetais utilizados como cordas, ele construiu uma narrativa para apresentá-los. Na imagem superior, Debret apresentou a embira do mato em seu ambiente natural. No segundo plano, o nativo foi representado para demonstrar a maneira como a fibra elástica empregada na fabricação das cordas era obtida. A segunda árvore, representada na parte direita da imagem, de tronco mais robusto do que o da embira, é o cipó-imbé, espécie de trepadeira que atinge uma “altura extraordinária”, utilizada pelos nativos para fazer “as cordas que servem para fixar as penas e pontas de suas flechas” (DEBRET, 2015, p. 142).

No fundo da cena da segunda imagem, Debret configurou diversas sapucaias (representadas cortadas), o que demonstra a sua ampla utilidade, além do uso alimentar das castanhas, os nativos utilizavam as fibras da sua casca para “calafetar embarcações” e os Botocudos as utilizam “na fabricação de colchões para os seus leitos” (DEBRET, 2015, p. 142).

No plano direito da imagem, Debret representou o algodoeiro. À sua frente, em uma dimensão maior, os galhos e suas flores, e ao lado deles, um tipo de carretel de fio de algodão. A imagem é a síntese de uma espécie de “processo industrial”. É por meio das fibras que envolvem as sementes da planta que se obtém o fio de algodão cru, utilizado posteriormente na indústria têxtil, demonstrando que se trata de índios civilizados. A intenção de Debret foi apresentar ao público um determinado “conhecimento novo” e “utilitário”, agregando à iconografia informações textuais complementares que pudessem abranger o máximo possível tal conhecimento.

A prancha a seguir, embora tenha sido tratada por Debret como representação da flora brasileira foi por nós destacada pelo fato de representar também o nativo exercendo suas atividades cotidianas. Segundo Thomas (1988), no século XVIII, o termo “civilização humana” era sinônimo de conquista da natureza; do conhecimento da natureza e das utilidades das plantas, seja no âmbito alimentar seja no da medicina; servia para melhorar a vida humana.

Figura 50: Jean-Baptiste Debret. *Coqueiro Barrigudo (Ventru)*, n.d.



Litogravura em cores, gravador: Charles Motte. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil, Divisão de Iconografia.

Fonte: Debret (2015, prancha 5, p. 67).

A Figura 50 representa o “coqueiro barrigudo”. Apesar de o objetivo principal de Debret ter sido a representação dessa planta, representada no centro da imagem, configurada de modo a enfatizar o fato dessa árvore crescer “mais de quatro pés acima do terreno que vegeta” (DEBRET, 2015, p. 62), ele compôs um cenário ilustrativo. À direita do coqueiro, Debret posicionou uma dupla de nativos fazendo uma fogueira com pedaços das raízes aéreas dessa planta, constatando a preocupação de Debret em mostrar o aspecto utilitário da vegetação e o conhecimento dos nativos, que, inclusive, utilizam o fogo para torrar o fruto para melhor armazenamento e consumo. Tais conhecimentos demonstram certo grau de civilidade dos nativos que, inclusive, são representados com o “bicui”, assim como nas Figuras 30 e 36.

A análise das pranchas procurou demonstrar o porquê de os nativos representados por Debret terem sido nomeados “*indiens de carton-pâte*”, segundo Leenhardt (2015). Debret procurou representá-los de acordo com um modelo formal, no caso, a partir do modelo pitoresco, mas não abandonando totalmente a tradição, visto que em muitas representações podemos observar características formais pertencentes ao Neoclassicismo.

Apesar de as imagens serem compostas a partir da verossimilhança, é preciso pensá-las como uma elaboração artística, um produto de arte, levando-se em conta os meios formais efetivados em suas composições, mas também a ideologia da época.

Enfim, apesar de os “*indiens de carton-pâte*” serem “representações” de um artista francês, de acordo com os pressupostos formais praticados no início do século XIX, não deixam de ser importantes para compreendermos um pequeno recorte da história do Brasil, assim como o fizeram uma gama expressiva de viajantes¹³⁵, membros ou não de expedições científicas, visto que são as únicas fontes iconográficas da época.

¹³⁵ Segundo BELLUZZO (1999, p.92) houve um elevado número de viajantes que percorreram o Brasil após a Chegada da Família Real, em 1808, muitos naturalistas e artistas vinham, na maioria dos casos, acompanhando expedições científicas organizadas por outros reinos europeus. Devido ao imenso número de viajantes, citamos aqui algumas expedições destacadas pela autora que contribuíram para o conhecimento iconográfico do Brasil da época: Expedição do Príncipe Maximilian von Wied-Neuwied, (1815-1817); Missão Austríaca 1817-1821, da qual participaram Spix e Martius e Expedição do Barão de Langsdorff (1822-1829) da qual participou Rugendas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o fim das Guerras napoleônicas, após 1814, algumas nações europeias, principalmente a França (apesar da derrota do projeto imperialista de Bonaparte) e a Inglaterra viam-se como Estados politicamente bem definidos, com estruturas políticas e sociais bem delineadas e com um projeto político expansionista de viés liberal. Assim, assumiram uma espécie de ‘papel civilizador’ em relação à América, África e Ásia.

O Iluminismo deu início à ideia de universalização, ou como poderíamos afirmar, de padronização da humanidade, afinal, o próprio progresso da humanidade consistiu em um “processo de humanização” a partir do modelo estabelecido de homem “branco e europeu”.

Termos como ‘civilização’ e ‘missão’ ganharam nova semântica, agregando novos sentidos próprios do processo de colonização. A conquista da natureza, o “assimilacionismo” da cultura europeia em relação às culturas autóctones dos ditos “selvagens” e sua integração ao modelo “universal” de Estado, fizeram parte do processo civilizador que teve no poder da cultura um importante aliado do Imperialismo europeu.

Foi com este espírito que Jean-Baptiste Debret chegou ao Brasil, integrando a Missão Artística Francesa, e retratou “um país na infância”. A metáfora da infância forneceu uma pista importante acerca do pensamento europeu em relação às jovens nações independentes americanas.

Os ‘*récit de voyages*’ (relatos de viagens) encaixavam-se nessa visão de discurso histórico que procurava descrever a realidade dinâmica dos povos, por meio de pormenores de determinada sociedade, em determinada época, e por meio de notícias e de vivências cotidianas obtidas de fontes fidedignas. Debret, nos textos que acompanham as pranchas, valeu-se desse artifício e, no caso, contemplou a história do Brasil a partir da chegada da Família Real portuguesa, em 1808, considerado o primeiro passo para a mudança de estatuto brasileiro, passando de colônia para um país independente. A História foi, então, concebida como um processo evolutivo, como etapas gradativas de desenvolvimento pelas quais todos os povos passariam.

A arte não estava apartada desses processos de mudanças sociais. Ao longo da História, as imagens produzidas pelos artistas foram verdadeiros registros desses movimentos. No decorrer do trabalho, as análises das representações apresentadas foram capazes de demonstrar a mudança de pensamento em relação ao homem e ao mundo que o cercava.

Os textos dos relatos de viagem exploraram o aspecto binário dos mais e dos menos “civilizados”, pois a curiosidade do público europeu, mesmo que ‘científica’, em relação aos outros povos ditos “selvagens”, estava diretamente relacionada à valorização da cultura europeia, ao sentimento de superioridade cultural, particularmente francesa, com o qual eles se posicionavam em relação às culturas autóctones descritas pelos viajantes. Tratava-se da comparação de uma cultura com outra, sem relativismo cultural, que nutria um sentimento de superioridade (DIAS, 1974).

A análise inicial das trinta e quatro (34) litogravuras que integram o Tomo I, *Casta Selvagem*, de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, em que os “*indiens de carton-pâte*” estavam representados contemplou os aspectos formais, apoiados nas características do pitoresco e do sublime. A análise consistiu na observação de seus elementos constitutivos buscando compreender a maneira como os temas foram expressos a partir de determinadas formas de expressão artística, levando em consideração, inclusive, os aspectos históricos ligados às ideias vigentes no período.

Os aspectos morais estão presentes no representar debretiano, pois não houve um relativismo cultural em relação aos nativos, pelo contrário, observa-se a importância de representar a ocupação do território pelos colonos europeus que introduziram “metodologias”, técnicas agrárias, além de outros hábitos e, principalmente, a disciplina do trabalho, ou seja, descreve em certa parte o processo de “assimilacionismo” pelo qual passou os nativos brasileiros. Dessa maneira, a destruição de outras culturas entendidas como inferiores era justificável, pois era um obstáculo ao progresso brasileiro.

Ao utilizar a variedade, seja ela na aparência da natureza, seja na configuração do elemento humano, Debret conseguiu expressar o “particular característico” (ARGAN, 1992, p. 18). A variedade na representação pode ser compreendida como maior liberdade de expressão artística, diferentemente do observado no Neoclassicismo, permitindo associar esse ideário de “progresso” da “civilização” às imagens.

Ao analisarmos as imagens de *Casta Selvagem*, observamos, além das características de determinados modelos estéticos de representação, os aspectos ideológicos ligados à maneira pela qual Debret utilizou tais modelos para representar os nativos brasileiros. O casal Camacã é uma metáfora da “gênese do brasileiro”. No entanto, as imagens de Debret não podem ser tomadas como uma tentativa naturalista. O que ficou evidente foi o fato de Debret se preocupar em demonstrar o quanto as populações autóctones eram capazes de serem civilizadas, ou seja, de se adequarem aos costumes do colonizador, o que pode ser justificado

pelo registro do processo violento ao qual foram submetidas, que parece ter sido atenuado pelas escolhas estéticas características do pitoresco e do sublime.

Podemos considerar a importância do pitoresco como forma de expressão estética e que convinha muito bem para representar os nativos brasileiros de acordo com suas peculiaridades. Segundo Herder (1974, p. 70), “toda a nação se definia pela cultura histórica, pelas tradições e pelos costumes, pela religião, pelo espírito de cada época, de cada povo e língua (*volksgeist*)”.

Segundo Argan (1992, p. 12), o pitoresco, que em um primeiro momento referia-se exclusivamente à pintura de paisagem inglesa, tornou-se uma expressão que não procurava imitar diretamente a natureza, mas, em consonância com o Iluminismo, interferia diretamente sobre ela, modificando-a, corrigindo-a e adaptando-a aos sentimentos e à vida social de uma determinada comunidade.

Se o Iluminismo concebeu a natureza como passível de modificação, isso pode ser transmutado para as relações sociais. Dessa maneira, o pitoresco e o sublime são formas de expressão artísticas que permitem configurar uma nova concepção de mundo e do homem como um personagem histórico, um ser bidimensional, que possui duas camadas: a individual (sujeito) e a social (sujeito que participa de uma determinada comunidade).

O pitoresco e o sublime permitem articular duas formas de relação humana com a natureza: uma de caráter progressista, pensada em termos de gradação de evolução, na qual o homem opera os elementos constitutivos da natureza por meio de representações em cores vivas, luminosas e com variedade de elementos compositivos, ou seja, salientado o seu aspecto positivo; outra, de caráter sublime, que permite expressar um aspecto mais pessimista das relações humanas com a natureza, incluindo as relações sociais desiguais, expressas pela natureza configurada em cores escuras, manchas de tintas, pouca luminosidade e pouca variedade, com destaque para a grandiloquência da natureza perante o indivíduo, enfatizando, assim, o seu aspecto negativo.

Debret, por meio do pitoresco e do sublime, conseguiu abarcar toda a contradição brasileira em relação ao projeto almejado para essa “nação ainda na infância”. Tratava-se de um pitoresco que possibilitava representar as relações desiguais entre os três elementos humanos representados em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*: os nativos, os escravizados e o colono europeu.

Se a natureza para Rousseau (1755) operava de modo igualitário¹³⁶, as sociedades nativas americanas também eram vistas como mais justas, com relações comunitárias equitativas, ou seja, valorizadas em relação às civilizadas. As mudanças em curso no século XIX, principalmente as econômicas, sobrepuseram-se a essa perspectiva, pois a narrativa do aperfeiçoamento humano, ligado ao desenvolvimento tecnológico com objetivo de melhoria da vida humana, criava uma relação desigual entre os países.

As novas relações econômicas aceitavam o extermínio das populações nativas como um processo natural para a difusão da civilização europeia. Os seus costumes e seu modo de vida pulverizados sobre os demais continentes promoviam a aceleração do capitalismo industrial, que tinha como um de seus pilares a criação de novos mercados consumidores.

Ao pensarmos no sentimento de Debret frente à realidade brasileira, diversa da do mundo europeu e em correlação com toda sua formação neoclássica, constatamos que o sentido de suas representações em *Casta Selvagem* estaria mais próximo ao do Romantismo e ligado aos conceitos de pitoresco e de sublime, afastando-se, progressivamente, dos cânones neoclássicos, por se adequarem melhor ao “registro” do cotidiano e da história brasileira: “Nessas suas preocupações, Debret afasta-se [afastou-se] dos princípios neoclássicos, de busca da beleza ideal, ‘criaturas da razão’. Não elimina [eliminou] as imperfeições da natureza: exhibe-as [exigiu-as]. O real substitui-se à estatuária greco-romana, os fatos à virtude antiga” (BARATA, 2017, p. 43).

As pranchas por nós classificadas como retratos apresentam o nativo brasileiro sob a perspectiva de um movimento histórico e civilizador, engendrado pelo contato cultural com o europeu já consciente desse processo. Elias afirma que isso se dava pela “consciência de civilização, a consciência de superioridade de seu próprio comportamento e sua corporificação na ciência, tecnologia ou arte que começavam a se espalhar por todas as nações do Ocidente” (ELIAS, 1994, vol. I, p. 64).

O que constatamos foi o fato de os nativos não serem “sujeitos” das representações; a sua cultura não foi representada na sua enorme complexidade e riqueza. As imagens dos nativos são exóticas, estereotipadas a partir da perspectiva eurocêntrica que enxerga o outro e

¹³⁶ Essa era a visão idealizada de Rousseau do que se entendia por sociedades nativas americanas. A partir dos relatos que destacavam os aspectos comunitários dessas populações, Rousseau argumentava em favor do dito selvagem, mas como disse essa é uma perspectiva superficial dessas populações, descritas utilizando-se parâmetros da sociedade europeia. A sociedade civilizada do século XVIII era vista por Rousseau de uma maneira desigual, tanto que ele escreve sobre a desigualdade entre os homens, e usa como argumento uma sociedade idealizada nas comunidades dos nativos americana, como se nessas não existissem hierarquias entre os homens.

a sua configuração de mundo como “atrasada” ou “subalterna”, justificando o uso da força para a sua dominação. Os nativos brasileiros foram representados de modo a serem destacadas suas “capacidades evolutivas”. Eles foram apresentados como capazes de “se civilizar” e, conseqüentemente, de “se desenvolver”, mas isso só seria possível por meio do contato com o europeu, dono de um saber considerado “mais avançado”.

Debret, em nosso ponto de vista, mais do que modificar, adaptou os nativos brasileiros a esse modelo estético e ideológico. Portanto, os seus “*indiens de carton-pâte*” foram um modelo de representação de uma alteridade segundo valores europeus vigentes na época.

As pranchas por nós classificadas como cenas de gênero demonstravam o interesse de Debret pelo aspecto cultural das tribos, mas, os seus olhos de pintor de história debruçavam-se, principalmente, sobre as capacidades de os nativos brasileiros aderirem ao projeto de civilização idealizado para o Brasil, que necessariamente se espelhava no modelo europeu de desenvolvimento.

Grande parte das cenas de gênero retratam cenas de batalha ou associadas ao elemento marcial, justificado, a nosso ver, por duas razões: a primeira, pelo fato de Debret ter vivenciado a Revolução Francesa e o Império napoleônico, períodos marcados por revoltas internas e guerras, que, inclusive, serviram de mote para diversas obras neoclássicas; a segunda, de ordem ideológica pelo uso da força contra os nativos que, principalmente nos recônditos brasileiros, ainda apresentavam resistência ao governo imperial e ao “projeto civilizador” por ele implementado.

As pranchas por nós classificadas como paisagem demonstram que a História da civilização, em seu aspecto universal, apresentou uma concepção do processo evolutivo, ou seja, do aperfeiçoamento humano, em função dos aspectos morais. Portanto, a cultura sobrepôs-se à natureza. Os aspectos culturais receberam maior atenção em comparação com as representações da paisagem natural brasileira.

As pranchas por nós classificadas como composições didáticas seguem os modelos naturalistas da época. Elas apresentam características enciclopédicas, pois se trata da representação pictórica de um determinado conhecimento com finalidade utilitária. Tal finalidade não podia ser dissociada do projeto imperial português que se tornou um projeto de “criação” de um país independente, do Império brasileiro, afinal, o conhecimento construído a partir do contato com os povos autóctones gerou um ferramental que proporcionou aos europeus vantagens no domínio das populações resistentes à conquista.

Em diversas pranchas de cenas de gênero (Figuras 22, 25, 26, 27, 37 e 38 – pranchas 19, 22, 23, 24, 32 e 33, respectivamente), a “belicosidade natural dos indígenas” foi retratada

de modo a atenuar a violência imposta pelo processo de colonização. O europeu era valorizado pela sua racionalidade, pelo domínio da natureza¹³⁷.

Nas Figuras 16, 18 e 19 (pranchas 35, 36 e 37, respectivamente), observamos o “apaziguamento” dos aspectos primitivos da natureza nas representações dos Guaranis, que acentuavam a transição do primitivo ao civilizado de maneira mais completa e complexa. Ao analisarmos tais litogravuras, constatamos que as representações atenuavam a violência imposta pelo processo colonial. Em nenhum momento, os nativos foram representados defendendo o seu território de uma invasão externa, impositiva e desigual em termos tecnológicos. Tratava-se, portanto, da representação de uma natureza primitiva que se colocava contra a civilização, justificando, assim, o seu aniquilamento. Na Figura 32 (prancha 28), observamos a sedentarização dos Guaicurus, totalmente aculturados.

A inserção no mundo civilizado por meio da tutela do Estado era um mecanismo importante, pois era preciso demonstrar que esses povos eram capazes de “se desenvolver”, ou seja, eram capazes de passar do estado “infantil” para o “adulto”.

Se, por um lado, os “*indiens de carton-pâte*” não representavam a totalidade e a diversidade dos nativos brasileiros de maneira autônoma; por outro, eles eram a representação de um modelo, ou melhor, de um projeto de nação que se vislumbrava, na qual a particularidade da cultura autóctone, a sua heterogeneidade, não se adequava ao modelo de nação almejado, que tinha como paradigma o Estado europeu.

Interpretamos as imagens dos nativos brasileiros por um viés crítico, procurando demonstrar que Debret os representou de acordo com uma visão de mundo, por meio de expressões pitorescas e sublimes. Ele expressou uma ideologia civilizatória que colaborou para o quase extermínio da população autóctone brasileira.

Em nosso ponto de vista, as imagens dos nativos foram compostas de modo a destacarem a capacidade dessas populações autóctones em se adaptar, ou melhor, em se adequarem ao modelo de sociedade civilizada, tendo como parâmetro o mundo europeu, principalmente as sociedades mais avançadas no processo industrial. Dessa maneira, essas populações foram configuradas de modo artificial, verdadeiros “*indiens de carton-pâte*”

¹³⁷ Os nativos tinham conhecimento de caráter utilitário, ou seja, conheciam a natureza, os seus elementos, mas não da forma valorizada pelos europeus, que era por meio do suporte escrito. Os nativos não compunham mapa e, não escreviam tratados, apesar do observado na litogravura da batalha registrada nas pedras (Figura 47), em que os nativos fizeram um registro perene de sua história, cultura e conhecimento, mas não pela maneira como o europeu valorizava o saber. O homem do século XVIII queria dominar a natureza, conhecer os seus mecanismos de funcionamento.

(LEENHARDT, 2015), cujo protagonismo apenas se revela ao representá-los como capazes de “evoluir”, pelo aprimoramento de suas habilidades e de seus comportamentos sociais.

Em nossa perspectiva, a visão do século XIX era etnocêntrica. A cultura autóctone era considerada inferior, pois era concebida em relação a outra, a europeia era considerada superior. Por isso, Debret utilizou dualismos para caracterizar os nativos; houve uma gradação dos menos para os mais civilizados; não houve descrição sem juízo de valor, pelo contrário, a todo o momento Debret julgou e valorou. O nativo tinha capacidade de evoluir, dando origem, posteriormente, às teorias eugenistas, que classificaram as diferentes etnias. A cultura autóctone só permanecia se se adequasse aos interesses do europeu.

A distinção entre os “selvagens” e os “civilizados” ficou nítida pela maneira como Debret os representou: os mais civilizados foram configurados de modo mais elaborado; os “selvagens”, foi dada ênfase à sua belicosidade e ao seu “primitivismo”. Debret atenuou a violência estatal em relação às populações resistentes à dominação e deu especial atenção ao “índio civilizado”, inclusive valorizando a militarização dos nativos (“soldados índios”).

Por fim, devemos pensar a obra de Debret como um produto de Arte e de História de difícil classificação. Devemos tomá-la como uma obra estética, inserida em um determinado tempo histórico, que faz parte de uma tradição artística. Afinal, trata-se de um pintor forjado pelo Neoclassicismo, mas que também utilizou em suas composições, novas maneiras de representação próprias do Romantismo, especificamente as poéticas do pitoresco e do sublime.

REFERÊNCIAS

- ADHÉMAR, Jean. *La France romantique: Les litographies de paysage du XIX^e siècle*. Paris: Somogy, 1997.
- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, [1435] 2015.
- ARANTES, Otilia B. F. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*, trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ASSUNÇÃO, B. A. de & ITALIANO, I. C. “Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX.” *Revista do Instituto de Estudos brasileiros* (71), pp. 232-251. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p232-251>, consultado em 05/04/2022.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. 5 vols. Rio de Janeiro: Forgotten Books (Classic Reprint), [1865] 2018.
- BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.
- BARATA, Mário. Os teatros brasileiros de Debret. In: BANDEIRA, J.; LAGO, Pedro Côrrea do. *Debret e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Rio de Janeiro: Objetiva, 2. ed., 1999.
- BORDES, Philippe. *Jacques-Louis David et ses élèves: les stratégies de l’atelier*. In: Perspective, Actualité en Histoire de L’Art, 1/2014 [en ligne]. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.4387>. Acesso em: abr. 2020.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*. São Paulo: Edipro, [1757] 2016.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos 1750-1880*. 14. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Campinas: Editora Unicamp, [1793] 2013.

COZENS, Alexander. *A new method of landscape*. Washington: Paddington Press, [1785] 1977.

DAVID, Jacques-Louis. Discurso “Sobre a necessidade de extinguir as Academias”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Direção geral). *A pintura – Textos essenciais – Vol. 12: O artista, a formação e a questão social*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 109-110.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Arles: Imprimerie Nationale, [1834], 2014.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Organização e Prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

DEBRET. Viagem ao Sul do Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento578939/debret-viagem-ao-sul-do-brasil>. Acesso em: 25 mar. 2022.

DIAS, M. O. DA SILVA. *O fardo do homem branco – Southey, historiador do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Coleção brasileira, vol. 344, 1974.

DORLIN, E. *Autodefesa – Uma filosofia da violência*. São Paulo: Ubu, 2020.

DUBOS, J. B. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Arquivo numérico da edição de 1719. Disponível em: www.gallica.bnf.fr. Acesso em: 23 fev. 2019.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador – Volumes I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador – Volumes II*. São Paulo: Jorge Zahar, 1993.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. Brasília: Fundação para o desenvolvimento da Educação, 1995.

FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur des vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Tomes I et II. Paris: Chez Louis Lucas, 1666. Version numérique. Disponível em: www.gallica.bnf.fr. Acesso em: ago 2020.

FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Versão Eletrônica: ArteData, [1885] 1998.

FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL, Galienne. *Histoire de la peinture française II – Du classicisme au cubisme*. Bruxelles – Paris : Éditions Meddens, 1955.

FRANCASTEL, Pierre. *La réalité figurative*, Paris: Denoël-Gonthier, 1965. Tradução de Samuel Titan Jr.. Apud DEBRET, J. B. *VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL*. São Paulo: Editora da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

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

GILPIN, William. *Three essays*. London: printed for R Blamire, in the strand, 1794. Transcribed from the original from 1794, by Gale Company, USA, *Eighteenth Century Collections Online*, 2019.

GONZAGA-DUQUE, L. *A arte brasileira*. 2 ed. São Paulo/Campinas: Mercado de Letras [1888] 1995.

GUIMARÃES, A. *História das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nº 130, publicado pela Biblioteca Brasiliense José Leite, 1918.

HARTOG, F. *O espelho de Heródoto – Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Edipro, 2015.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KANT, Immanuel. *Das Diferentes Raças Humanas* [1775]. Tradução e notas de Alexandre Hahn. Disponível em: http://www.academia.edu/3221053/DAS_DIFERENTES_RAÇAS_HUMANAS_IMMANUEL_KANT. Acesso em: 20 dez. 2020.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1790] 2016.

LE BRUN, C. *Conférence de Monsieur Le Brun, Premier peintre du Roi de France, Chancelier et Directeurs de L'Académie de Peinture et Sculpture – Sur l'expression générale et particulière, enrichie de figures gravées par B. Picart*. Paris: Chez Picart, 1698. Version numérique. Disponível em: www.gallica.bnf.fr. Acesso em: 20 ago. 2020.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEENHARDT, Jacques (Org.). *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2008.

LEENHARDT, Jacques. *Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira*. Tradução de Samuel Titan Jr. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Organização e Prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015, p. 13-35.

LÉNIAUD, J. M.; BOUVIER, B. *Le livre d'architecture, XV^e - XX^e siècle, édition, représentations et bibliothèques*. Les récits illustrés des Voyages pittoresques: une mode éditoriale, versão numérique, Publications de l'École Nationale des Chartes, 2010. Disponível em: books.openedition.org. Acesso em: março 2021.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, [1766] 2020.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. Fundação Nacional do Índio. Disponível em: www.gov.br/funai. Acesso em: ago. 2020.

- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997.
- NUNES, Lucas de Araújo Barbosa. *Mário Pedrosa e a Missão Artística Francesa de 1816*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2015.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, [1939] 2017.
- PEDROSA, Mario. *Da Missão Artística – seus obstáculos políticos*, 1955 (Tese para o Concurso da Cátedra de História). Colégio Pedro II.
- PÉRON, A. *Examen au tableau des Horaces*. Paris: Imprimerie de Ducessois, 2020, fac-símile da edição de 1839.
- PRICE, Uvedale. *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful, 1794*. USA (public domain): Published by Franklin Classics, an imprint of Creative Media Partners, edition of 1810, printed in 2020.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Escritos sobre política e as artes*. PIMENTA, Pedro Paulo (Org.). São Paulo: UBU Editora; Editora UNB, 2020.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- SCHAMA, S. *O poder da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- 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.
- SENEFELDER, M. A. *L’art de la lithographie*. Paris: F. de Nobele librairie-éditeur, Librairie Legueltel, 1974.
- SILVA, José Bonifácio de Andrada e. *Representação a Assembleia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil – Sobre a escravidão*. Paris: Firmin Didot, 1825 (obra digitalizada de domínio público – biblioteca do Senado Federal).
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Maria das Graças. “Círculo dos conhecimentos”. In: *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e ofícios. Volume I – Discurso preliminar e outros textos*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 13-41.
- SQUEFF, Letícia C. Revendo a Missão Francesa: A Missão artística de 1816, de Afonso D’Escragolle Taunay. ATAS do I Encontro de História da Arte-IEHA. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: Unicamp v.2, p.133-140, 2005.
- STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STAROBINSKI, J. *1789 – Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TAUNAY, Afonso de E. *A missão artística de 1816*. (Temas Brasileiros, 34). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, [1956] 1983.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TODOROV, Tvezan. *A Conquista da América – A questão do outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, [1982] 2010.

TREVISAN, Anderson Ricardo. *Velhas Imagens, Novos Problemas – a Redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2011.

VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, [1550] 2011.

VIANA, Ernesto da Cunha Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. LXXVIII, vol. 132, parte II, p. 505-579, Rio de Janeiro, 1916.

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2016.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 185-208.