

Lazer e Leitura nas Imagens de Debret: O Cotidiano do Brasil Oitocentista pelo Olhar de um Neoclássico¹

Carla Mary S. Oliveira
Cláudia Engler Cury
Universidade Federal da Paraíba

A obra de arte como fonte para o historiador

Uma obra de arte não é só imanência. Tal como apregoava Ernst Cassirer de forma mais sistemática em seu *A Filosofia das formas simbólicas*², ela remete a estruturas muitas vezes submersas para o observador desavisado, posto que estão fundeadas na cultura à qual o artista pertence e que possui, ela mesma, determinados “valores simbólicos”.

Panofsky sintetizou esta visão de Cassirer, teórico que o influenciou diretamente, ao afirmar que o conhecimento sobre os estilos artísticos só se constrói com a reflexão histórica sobre estes próprios estilos³.

Se Debret chegou ao Brasil ainda a tempo das exéquias de D. Maria I, também presenciou o processo de construção do novo país independente e, mais do que simples observador, teve a incumbência explícita de transformar todo o ritual da Corte num discurso visual oficial, registrando para o futuro, *comme il faut*, os eventos principais que marcavam o cotidiano dos salões cariocas.

¹As autoras agradecem aos Museus Castro Maya, na figura de sua diretora, Sra. Vera Maria Abreu de Alencar, pela autorização para utilizar neste artigo as reproduções das aquarelas de Jean-Baptiste Debret que fazem parte do acervo do Museu Chácara do Céu, localizado no bucólico bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Agradecem também às técnicas Gláucia Côrtes Abreu e Denise Taveira Couto, da Coordenadoria de Acervos daquela instituição, pela presteza no encaminhamento da documentação relativa aos direitos autorais das obras em questão.

²Ernst Cassirer, *A filosofia das formas simbólicas*, 3 vols., tradução de Cláudia Cavalcanti (São Paulo: Martins Fontes, 2004).

³Erwin Panofsky, “Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas (1932)”, in Jacqueline Lichtenstein, ed., *A pintura: textos essenciais - vol. 8: descrição e interpretação*, coordenação da tradução de Magnólia Costa (São Paulo: Editora 34, 2005), 17.

O peculiar da produção artística de Debret no Brasil, contudo, é que ela não se restringiu a este recorte oficial. Nos quinze anos em que viveu na Corte carioca este artista pôde perambular à vontade pelas ruas e vielas quase sempre lamacentas da cidade, em meio ao casario e aos tipos humanos que, de certa forma, devem tê-lo fascinado, já que os registrou em minúcia, com proficuidade e espontaneidade surpreendentes.

Numa visão panorâmica sobre seus esboços e aquarelas⁴, salta aos olhos a onipresença de uma enorme população de escravizados nas ruas da Corte tupiniquim. Escravas de ganho, escravos nas mais diversas atividades manufatureiras, escravos brincando o entrudo, escravos batizando-se, escravos casando-se, escravas levando crianças à escola, escravos a vender refrescos no Largo do Paço, em frente ao Chafariz da Pirâmide—obra do mestiço Mestre Valentim⁵. O Rio de Janeiro fervilhava, pulsava, graças a estes africanos desterrados e seus descendentes, e tal característica não escapou à observação de Debret. E assim o Rio de inícios do Império foi sendo fixado, em seu traço, sob o filtro de seu olhar peculiar, argutamente treinado pelos cânones franceses do neoclassicismo, condicionado por toda a literatura de viagens e cronistas de leitura corrente na França pós-revolucionária⁶.

⁴Reunidos exemplarmente no *Catalogue Raisonné* de Bandeira e Lago. Julio Bandeira & Pedro Corrêa do Lago, *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)* (Rio de Janeiro: Capivara, 2007).

⁵Valentim da Fonseca e Silva (c. 1745-1813)—carioca que atuou como entalhador, escultor de imagens sacras e profanas, fundidor, arquiteto e urbanista—hoje é visto por diversos estudiosos brasileiros no campo da História da Arte como um dos mais talentosos artífices do Rio de Janeiro atuantes entre o último quartel do século XVIII e a primeira década do século XIX, comparável mesmo ao gênio e virtuose artística do mineiro Antônio Francisco Lisboa, o mítico Aleijadinho. O Chafariz da Pirâmide, hoje mais conhecido como Chafariz do Mestre Valentim, foi erguido em 1789 com o objetivo de disponibilizar água potável do Aqueduto da Carioca para as embarcações que atracavam no cais do Terreiro do Paço. O projeto executado, de autoria do mestre mulato e que venceu três propostas apresentadas pelo engenheiro militar sueco Jacques Funck, substituiu um chafariz mais antigo, que se encontrava imprestável para as funções a que se destinava já em 1781, quando se iniciaram as obras de urbanização e melhorias do Terreiro por ordem do Vice-Rei Martinho de Melo e Castro, iniciativa que teve clara inspiração na reconstrução e reforma da Baixa e da Praça do Comércio lisboetas executadas pelo Marquês de Pombal após o terremoto, a *tsunami* e o incêndio que arrasaram a maior parte da capital do Império luso em novembro de 1755. Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, *Mestre Valentim* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 7, 45-48.

⁶A esse respeito ver o 1º capítulo de *O sol do Brasil*, de Lília Schwarcz. Lília Moritz Schwarcz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), 23-52.

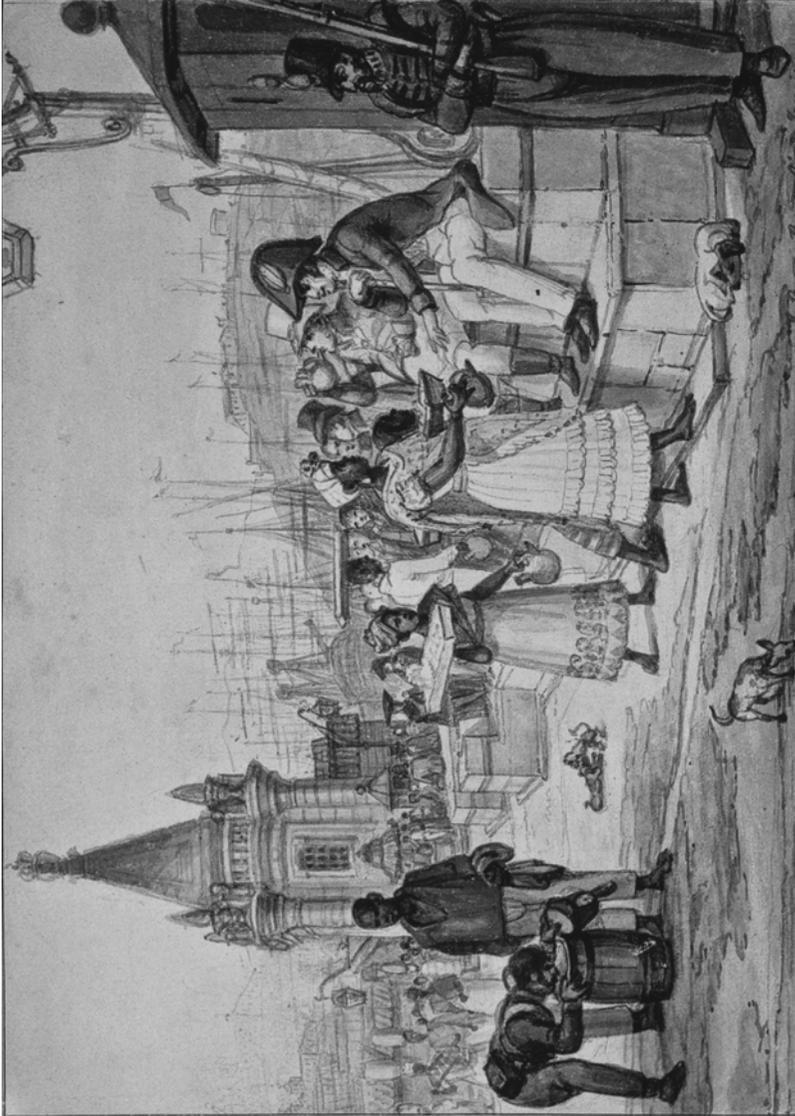


Fig. 1 Jean-Baptiste Debret, *Uma tarde na Praça do Palácio* [MEA 0339], 1826; datado e assinado; aquarela sobre papel; 15,5 x 21,4 cm; Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

O Brasil colorido de Jean-Baptiste Debret, portanto, não é, de forma alguma, um registro “verdadeiro” do cotidiano oitocentista carioca, no sentido de que qualquer obra artística—assim como qualquer documento histórico, aliás—se constitui basicamente como um recorte sobre a realidade feito a partir do olhar de seu autor. Fazendo-se essa ressalva, e lembrando que nesse tipo de documentação é surpreendentemente fácil amenizar conflitos e criar “verdades”, salta aos olhos o detalhismo presente nos desenhos de Debret, quase como se o artista desejasse fazer uma descrição densa daquele meio em que chegara com sua bagagem europeia.

No caso da obra artística não se pode desconsiderar—sob o risco de incorrer numa parcialidade comprometedora—todo o contexto de sua produção incluindo, obviamente, a cultura em que está imerso seu produtor, tentando identificar os fatores que podem ter influenciado os recortes e abordagens artísticas e/ou estilísticas no que se refere ao objeto/tema representado.

Não se pode pensar, como Ernst Gombrich acreditava quanto ao método de Panofsky, que uma análise deste tipo da obra de arte a reduza a seu *Zeitgeist*. Aliás, o crítico e historiador de arte austríaco chegava mesmo a afirmar que o método de Panofsky era uma “tentativa de explicar representações no seu contexto histórico, em relação a outros fenômenos culturais”⁷. O mesmo Gombrich, aliás, em artigo de divulgação científica publicado no semanário norte-americano *Saturday Evening Post* em 1971, afirma que o homem comum tende a considerar que o artista sabe mais sobre o olhar do que os simples observadores de sua obra⁸. Mais ainda, para ele há mesmo uma tradição hegeliana ao se entender qualquer obra de arte como reflexo de sua época⁹, um determinismo que rechaça por completo, apesar de admitir a existência óbvia de laços entre o contexto vivido pelo artista e sua obra, mas para ele estes podem incluir, por exemplo, fatores como o clima e mesmo as condições de saúde física do artista.

Ora, considerando que “(...) para todos os períodos a imagem deve fazer parte da reflexão histórica se o historiador levar em conta as dificuldades es-

⁷Ernst Hans Gombrich, “Aims and limits of Iconology”, in Ernst Hans Gombrich, *Symbolic images* (London: Paidon Press, 1972), 6.

⁸Ernst Hans Gombrich, “How to read a painting”, *Saturday Evening Post* (29 jul. 1971), 21.

⁹Ernst Hans Gombrich, *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*, traducción de Alfonso Montelongo (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 62.

pecíficas de sua análise”¹⁰, resta pensar a produção debretiana sobre o Brasil justamente neste sentido, posto que isolar arbitrariamente determinados elementos presentes em suas aquarelas ou mesmo analisar qualquer uma dessas imagens, desconectando-a da “rede de imagens”¹¹ a que pertence lhes enfraquece como fonte histórica.

Assim, as imagens produzidas por Debret, como qualquer tipo de documento histórico, trazem informações que foram filtradas por seu produtor, no caso utilizando uma linguagem visual. No acervo imagético deixado por este pintor que circulava nas altas esferas napoleônicas antes de desembarcar no depois chamado Porto dos Franceses¹², aparecem escravos, sinhazinhas, matronas, meninos bem nascidos, molecotes escravos, funcionários públicos, religiosos, janotas e distintos senhores, personagens que se misturam nas ruas cariocas, trabalhando, conversando ou simplesmente flanando. O traço espontâneo e colorido dessas imagens eterniza os gestos, roupas e vivacidade dessa população da Corte, apresentando um mundo multifacetado, cheio de sutilezas que se impõe sobre as interpretações usuais do período.

Sob o Sol Tropical: Tipos e Cores das Ruas Cariocas

Ser estrangeiro numa terra longínqua, com tudo à volta a parecer inusitado. O ar, um ar pesado e úmido, carregado de aromas desconhecidos, muitos vindos de plantas e frutos viçosos e de um colorido que gritava aos olhos sob

¹⁰François Cadiou; Clarisse Coulomb; Anne Lemonde & Yves Santamaria, *Como se faz a História: historiografia, método e pesquisa*, tradução de Giselle Unti (Petrópolis: Vozes, 2007), 152.

¹¹Cadiou; Coulomb; Lemonde & Santamaria, *Como se faz a História*, 150.

¹²A partir de meados do século XIX o atracadouro próximo ao Paço Imperial, localizado na hoje chamada Praça XV de Novembro, nas imediações de onde estão as estações das barcas e dos catamarãs que cruzam as águas da Baía da Guanabara até Niterói, Ilha do Governador e Paquetá, ficou conhecido pelo nome de um hotel das cercanias, o Hotel Pharoux, fundado em 1838 e que recebia a maior parte dos viajantes estrangeiros chegados à Corte. O anedotário carioca da época dizia que dependendo da direção que o vento tomasse, a maior parte de seus quartos tornava-se inabitável, tanto pelo calor insuportável como também pelos aromas que chegavam do Mercado do Peixe. Antes disso foi conhecido também como Porto dos Franceses, nome usado em referência ao mesmo hotel, que à boca miúda era conhecido como “dos franceses”—o que não deixa de ser interessante, se pensarmos a respeito do impacto causado na cena social da Corte pela chegada da “Missão Artística Francesa” em 1816. Ainda antes disso o cais era conhecido como Trapiche de Ver-o-Peso, nos idos do século XVII e por todo o XVIII, tendo permanecido sob o controle da família Sá e Benevides por mais de duzentos anos, entre 1636 e 1850.

o implacável sol tropical. Um sol que invadia todos os espaços com sua luz, que preenchia tudo, que revelava tudo. O que mais um pintor poderia querer? Ali estava um cenário pulsante, pronto a ser esquadrihado, analisado e interpretado, fixado através do traço, registrado para encantar olhos d'além mar com seu tom pitoresco. Foi esse mundo que Debret teve diante de si ao desembarcar no Rio de Janeiro em março de 1816.

Já homem maduro ao chegar ao Brasil, com seus quase 48 anos, Debret não era um jovem em busca de aventura e inspiração nos trópicos, como os holandeses Post e Eckhout no Recife de quase duzentos anos antes. Longe disso. Tivera sólida formação artística, garantida tanto pela estrutura institucionalizada e rígida da Academia Francesa de Belas Artes—na Paris de finais do Antigo Regime e em sua sede de Roma—como pela École Nationale de Ponts et Chaussées da França revolucionária, tudo decorrência de seus fortes laços com Jacques-Louis David—o neoclássico artista absoluto do Diretório e, depois, do Império de Napoleão—de quem fora aprendiz e a quem se apaarentara através do casamento com uma prima-irmã em 1786¹³. Em outras palavras, com o exílio de Bonaparte em Elba, Debret fazia parte de um grupo de artistas que, com a nova situação política, começava a ver as portas se fecharem na França monárquica restaurada. Era, pois, um profissional qualificado em busca de sobrevivência, bem longe de possíveis perseguições políticas.

Lilia Schwarcz vem demonstrando, já há algum tempo, o equívoco de se falar de uma “Missão Artística Francesa” encomendada e pensada como um projeto estratégico de Estado por D. João IV¹⁴. Na verdade, o grupo de artistas¹⁵ de que Debret fazia parte fugia de uma situação incômoda na França—posto que até então todos, em maior ou menor grau, desfrutavam das benesses da proximidade ao círculo íntimo de Napoleão—e chegava ao Brasil ar-

¹³Júlio Bandeira, “Os teatros brasileiros de Debret”, in Bandeira & Lago, *Debret e o Brasil*, 19-29.

¹⁴Lilia Moritz Schwarcz, *A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay* (Oxford, UK: Centre for Brazilian Studies; University of Oxford, 2004), <http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Schwarcz49.pdf>.

¹⁵Também faziam parte do grupo Nicolas-Auguste Taunay, consagrado e já idoso pintor de História da Academia, Grandjean de Montigny, arquiteto e pintor, Ferdinand Denis, cronista, Auguste de Saint-Hilaire, cientista, e outros profissionais de destaque na França napoleônica, entre eles escultores, gravadores e artífices das mais variadas especialidades.

riscando tudo num projeto audacioso engendrado por Joachin Lebreton, o recém destituído diretor do Louvre: convencer a Corte brasileira da necessidade de ter sob sua proteção e a seu serviço um grupo de profissionais dispostos a construir uma imagem civilizada da jovem sede do Reino Unido de Brasil, Portugal e Algarves, imagem esta a ser divulgada, é claro, no Velho Mundo¹⁶.

O que houve, portanto, foi uma feliz coincidência de circunstâncias que colocaram, ironicamente, os antigos artistas do regime bonapartista a servir a nobreza portuguesa que se instalara nos trópicos justamente para fugir de Napoleão, oito anos antes. Vicissitudes políticas à parte, a então chamada “colônia francesa” aportada no Rio de Janeiro em 1816 estava afeita aos jogos de poder, e todos seus membros, sem exceção, adaptaram-se habilmente às novas circunstâncias que se lhes apresentaram. Se alguns, como Taunay, vieram com o intuito de apenas passar uma temporada de poucos anos em terras brasileiras e depois retornar à França com novo alento inspiratório, quando a poeira das mudanças e querelas políticas baixasse, outros chegaram ao Brasil completamente falidos e só conseguiram sobreviver graças ao encampamento do grupo pela Coroa portuguesa, somente depois de sua chegada ao Brasil, e não já antes de sua saída de Paris, cerca de dois meses antes¹⁷.

Debret chega ao Rio de Janeiro, assim, ainda sem saber ao certo qual seu futuro. Desse modo, desembarcar no Terreiro do Paço, com o sol dos trópicos sobre a cabeça e os odores e cores de uma terra praticamente incógnita a fustigar os sentidos deve ter sido uma experiência única para ele, acostuma-

¹⁶Schwarz, *O sol do Brasil*, 13-15.

¹⁷Baseada em farta documentação, Lília Schwarz comprova que a iniciativa de deslocar-se ao Brasil e oferecer os serviços à Coroa portuguesa partiu de Joachin Lebreton, ex-secretário perpétuo do Instituto de França, escanteado pela nova cena política de então em seu país. A imagem de uma “missão artística” encomendada pelo governo português foi criada pelo próprio Debret, único artista do grupo a escrever um livro sobre a experiência brasileira, e que descreveu essa versão dos fatos na introdução da obra, no primeiro volume, e mais detalhadamente no terceiro volume de seu *Voyage Pittoresque*. Desde então, este mito sobre a “colônia francesa” foi reforçado por historiadores brasileiros, pela Academia Imperial de Belas Artes e pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Schwarz, *O sol do Brasil*, 175-196. Júlio Bandeira, no *Catalogue Raisonné* de Debret, também destaca a construção desse mito pelo próprio artista francês e o reforço que tal versão dos fatos receberia nas gerações seguintes. Bandeira, “Os teatros brasileiros de Debret”, 28-29.

do que estava à elegância dos salões parisienses e à reticência *blasé* de seus conterrâneos.

Instalado inicialmente numa singela pensão e depois num sobrado no Catumbi, Debret aos poucos foi se aclimatando às novas cores e tipos que encontrava nas ruas cariocas. Suas primeiras aquarelas feitas no Brasil retratam seu ambiente cotidiano: a pensão, o sobrado no Catumbi, o casario das ruas que começava a palmilhar. Aos poucos, vão surgindo os tipos e as cores vibrantes que marcariam estas aquarelas que o artista, diligentemente, foi acumulando nos anos de Brasil. Ao mesmo tempo em que se dedicava aos serviços à Coroa portuguesa e, depois, ao nascente Império brasileiro, Debret registrava, em seus cadernos de esboços *d'après nature*, tudo o que via nas andanças que fazia pela Corte e, em algumas oportunidades, em viagens que fez às províncias do sul, passando por São Paulo, e ao interior da Província do Rio de Janeiro. Esse material coletado em traços rápidos era depois finalmente trabalhado nas aquarelas, chegando a um detalhismo que ainda hoje impressiona, levando-se em conta as dificuldades inerentes à técnica¹⁸ escolhida pelo artista para suporte desse seu arquivo pessoal, depois utilizado como base para as gravuras de seu *Voyage Pittoresque*¹⁹.

Ao observar toda a coleção dessas aquarelas, talvez o que mais desperte a curiosidade de quem as olha é o modo como o Rio de Janeiro das primeiras décadas do XIX aparece: uma cidade evidentemente abarrotada de mão de obra negra, com os trabalhadores africanos e seus descendentes circulando por todos os recantos da cidade, atuando nas mais variadas atividades, quer seja como escravos de ganho, domésticos ou mesmo como forros. O interes-

¹⁸A pintura em aquarela exige um domínio completo da técnica pelo artista, já que retoques são impossíveis de se fazer no papel, depois que este é tocado pelas cerdas úmidas do pincel. Os pigmentos, geralmente pastosos, são diluídos em água, e os meios tons são conseguidos através de sua diluição, e não pela mistura de diferentes cores. O resultado é sempre translúcido e suave, deixando aparecer a textura do papel que lhe serviu de base e que, por isso, deve ser sempre branco ou de tonalidades claras.

¹⁹Jean-Baptiste Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, 3 vols. (Paris: Firmin Didot, 1834-1839). Para as citações ao texto original de Debret utilizaremos os exemplares disponibilizados no sítio eletrônico da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (<http://www.brasiliana.usp.br/>). Apesar de ter sido publicado em tiragem um tanto modesta para a época—apenas 200 exemplares do primeiro volume—e ter se constituído em verdadeiro fracasso de vendas, as imagens em preto e branco presentes no *Voyage Pittoresque* passaram a ser profusamente reproduzidas pelo mercado editorial no Brasil da segunda metade do século XIX e por todo o século XX. Valéria Lima, *J.-B. Debret historiador e pintor: a Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1816-1839)* (Campinas: Editora da Unicamp, 2007), 32.

sante é que como essas aquarelas de Debret sobre a cidade foram feitas ao longo de quinze anos, mostram que neste período sua característica étnica não se modificou significativamente, nem mesmo após a Independência.

Lazeres e sociabilidades cotidianas

Uma das intenções pessoais declaradamente assinaladas por Debret em seu *Voyage Pittoresque* era descrever o caráter e os hábitos cotidianos dos brasileiros, bem como a formação histórica do país a partir da instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro e subsequente processo de estruturação da nova nação após sua Independência²⁰. Não é incorreto, portanto, considerar que suas aquarelas, desde o início, tivessem como horizonte o projeto editorial que o artista francês efetivamente concretizou após o retorno a seu país natal, em 1831.

Nesse sentido, além de “Uma tarde na Praça do Palácio” (Fig. 1), selecionamos outras duas cenas que se referem a formas bem específicas de sociabilidade: “Passeio de domingo à tarde” e “Meninos brincando de soldados ou O primeiro ímpeto da virtude guerreira”.

Se na primeira imagem apresentada neste artigo (Fig. 1) o que se vê é uma pequena multidão de homens e mulheres negros indo e vindo pelo Terreiro do Paço, carregando objetos e vendendo quinquilharias e comestíveis, os poucos homens brancos que ali se encontram ou estão sentados sobre a mureta de pedra lavrada do atracadouro em frente ao Chafariz da Pirâmide, a comprar quitutes e beber líquidos refrescantes, ou simplesmente perambulam pela praça a assistir àquela efervescência cotidiana. O único homem de pele clara a exercer seu trabalho, naquele momento, é o circunspecto guarda que abraça, resolutamente, sua arma ao lado da guarita que o protege do sol tropical. Embora a cena mostre a informalidade da vida cotidiana num espaço público carioca, não se pode deixar de notar que o *status* diferenciado de cada uma das personagens ali representadas fica bem evidente: enquanto uns labutam—os negros e o militar—outros se dedicam a flunar e aproveitar a brisa que sopra no fim de tarde sobre as águas da Baía da Guanabara. O artista francês mostra ali, aparentemente sem se dar conta, as entranhas da estruturação da sociedade brasileira recém liberta do modelo colonial, marcada pelas vicissitudes e estigmas de cada função laboral numa conjuntura em

²⁰Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 1, I-II.

que se percebia claramente, segundo a visão corrente à época, que o Rio de Janeiro “civilizava-se” ...

Mas a vida dos negros não era marcada somente pela lida cotidiana nos momentos de lazer de seus senhores. Os escravizados tinham também seus intervalos de descontração, frestas de liberdade através das quais estes homens, mulheres e crianças engendravam a reafirmação de sua identidade e cultivavam sua altivez. Dessa realidade muitas vezes subterrânea vem a justificativa para a escolha que fizemos quanto às duas imagens que analisaremos a seguir.

Em “Passeio de domingo à tarde” Debret nos traz um grupo de oito jovens homens negros escravizados—condição denunciada por seus pés descalços—que, na tarde de um domingo qualquer, ou seja, num de seus parcos momentos dedicados ao lazer pessoal, caminham no alto da colina que separa os bairros de Botafogo e Laranjeiras, com a enseada e o morro do Pão de Açúcar²¹ ao fundo. Todos se apresentam garbosamente vestidos, com chapéus militares de gala, cartolas e boinas emplumadas, brincos e camisas vistosas, tudo muito colorido. Os que vão à frente trazem um tipo de marimbas portáteis, uma das quais fixada sobre uma meia cabaça que faz as vezes de caixa de ressonância e, um pouco mais atrás, outro negro carrega um reco-reco rudimentar, instrumentos simples de percussão, evidentemente improvisados a partir de materiais que os brincantes tinham disponíveis à mão. Os companheiros restantes do grupo batem palmas para marcar o ritmo de seu canto, enquanto um dos rapazes do fundo traz uma toska bandeira branca atada a um frágil caniço.

Mais do que um momento de lazer entre iguais, esta cena retratada por Debret mostra uma situação de afirmação da identidade daqueles oito indivíduos em meio a uma sociedade escravista que, sempre que possível, de-

²¹O nome dado ao emblemático morro granítico carioca que emoldura a enseada da Praia de Botafogo—e que hoje abriga a parada final dos bondinhos turísticos aéreos em seu cume—remonta ainda no início da colonização portuguesa, no século XVI, e refere-se à pedra de açúcar cristalizado que se formava dentro dos grandes recipientes de barro ou metal utilizados para esfriar o melaço de cana fervido após a etapa de purgação, constituindo a fase final da fabricação do açúcar nos engenhos coloniais. O então chamado “pão de açúcar” era retirado dos vasos cônicos após se escorrer o melaço restante que não se solidificara por um orifício no fundo do recipiente, em seguida era emborcado sobre uma superfície plana (daí a semelhança com o formato do morro carioca) e depois quebrado em pedaços menores a fim de ser acondicionado em caixas de madeira e exportado para o Reino, onde então se dava o processo de refino da guária brasileira antes de sua distribuição pelas mesas europeias.

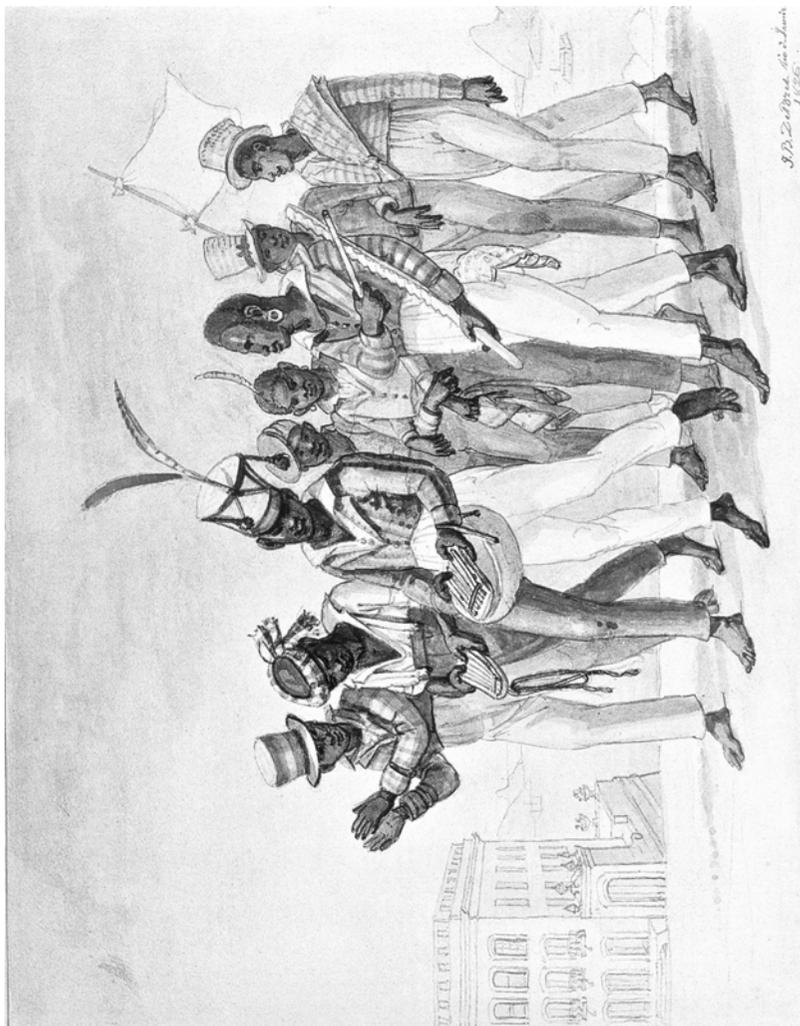


Fig. 2 Jean-Baptiste Debret, *Passeio de domingo à tarde*²² [MEA 0223], 1826; datado e assinado; aquarela sobre papel; 17,5 x 22,6 cm; Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

²²Título original, anotado pelo próprio Debret logo abaixo do desenho, a grafite: *Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi.*

monstrava claramente que eles ocupavam o mais baixo grau em sua estrutura. Além disso, os mostra a praticar uma das manifestações culturais que apresentou mais circularidade naquele mundo de posições, fronteiras e estamentos sociais tão bem demarcados: a música de matriz africana.

Não deixa de ser significativo que essa imagem, apesar de mostrar, sem sombra de dúvidas, um hábito muito comum nas ruas cariocas, não foi convertida em gravura pelo artista francês e, assim, não temos seus comentários pessoais disponíveis para análise. Podemos apenas observá-la e tentar imaginar o que Debret pretendia deixar como registro ao retratar esses altivos músicos escravizados: seu exotismo, numa cidade que pretendia “civilizar-se” com a corte? O tom pitoresco da cena, que poderia ser presenciada nas ruas cariocas, emoldurada por sua paisagem de praias, enseadas e montanhas de pedra? Haverá sempre algo a se dizer sobre esta cena, tal sua riqueza de detalhes e possíveis sentidos ...

A terceira imagem que despertou nosso interesse no enorme conjunto de aquarelas de Debret foi “Meninos brincando de soldados ou O primeiro ímpeto da virtude guerreira”, cena também ausente de seu *Voyage Pittoresque*, apesar de sua beleza singela e composição de resultado extremamente feliz do ponto de vista estético. Não só pelo fato de não ter sido incluída na obra editorial de Debret, esta insólita cena de lazer infantil se destaca também por apresentar um momento lúdico ainda pouco analisado pela História Cultural no Brasil, mesmo em se tratando do século XIX: a interação entre crianças brancas e afrodescendentes numa “inocente” brincadeira de meninos, reproduzindo quase que automaticamente as hierarquias cotidianas vigentes na sociedade escravista.

Desse modo, à frente de uma paisagem rural com plantações, uma imponente casa grande, dominando uma capela e senzalas ao fundo de um bucólico vale, aparece um grupo de dez meninos, provavelmente com idades variando entre os três e os oito ou nove anos. Dentre eles, apenas três são brancos. Liderando a brincadeira, segue um menino branco, encarapitado sobre um cavalinho imaginário, improvisado com um graveto de árvore, trajando uma pequenina casaca com galões e um arremedo de chapéu militar com plumas, bradando com a mão direita um espadim de brinquedo. Logo atrás, dois outros meninos, um branco e um negro (ou talvez mestiço), como se fossem seus oficiais imediatos, ambos também montando cavalinhos imaginários, portando chapéus emplumados e segurando espadas de brinquedo



Fig. 3 Jean-Baptiste Debret, *Meninos brincando de soldados ou O primeiro ímpeto da virtude guerreira*²³ [MEA 0300], 1827; datado e assinado; aquarela sobre papel; 15,3 x 21,6 cm; Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

²³Título original, anotado pelo próprio Debret logo abaixo do desenho, a grafite: *Le premier élan de la vertu guerrière*.

mais toscas que a de seu líder, provavelmente de madeira. Dando seguimento ao precoce séquito militar, um negrinho de calças claras e sujas de terra, com suspensórios, peito nu e um tipo de corneta improvisada, bainha de espada atada à cintura e chapéu emplumado anuncia, pelo instrumento, a pompa e circunstância que as próprias crianças atribuem à sua farra de inspiração belicista. Logo depois, o terceiro menino branco, segurando uma bandeira na mão direita, com uma espadinha atada à cintura e chapeuzinho emplumado, dá identidade e ordem à marcha, separando a liderança do grupo do restante dos meninos, que se acotovelam seguindo seu líder e sinhozinho.

Descrita assim, esta cena lúdica poderia parecer apenas isso mesmo, uma brincadeira inocente entre crianças que tentam arremedar o mundo dos adultos, coisa comum até hoje, com a diferença de que provavelmente as crianças do século XXI estariam portando pistolas de plástico com luzes brilhantes e zunidos eletrônicos num *playground* urbano qualquer, certamente com diversas meninas infiltradas na função. Mas esta cena de Debret pode ser bem mais esmiuçada, deixando com que vejamos algo não só da vida daqueles meninos de começos do oitocentos como também da sociedade em que viviam.

Em primeiro lugar, o jovem “sinhozinho-general” tem sua posição de liderança e privilégio destacada não só por suas roupas, já que é único realmente fantasiado no grupo, com galões nos ombros, casaquinha de corte militar e que, detalhe bem significativo, tem os pés calçados. Além disso, seu espadim de brinquedo é o único a ter uma empunhadura, o que pode nos deixar supor ser o único manufaturado, de fabrico semi-industrial, dentre todas as armas de brinquedo que os meninos trazem consigo. Até mesmo o graveto que ele usa como cavaleiro imaginário tem detalhes que a montaria de seus dois subordinados imediatos não apresentam: nele foram deixadas folhagens ao modo de uma garbosa crina, orelhas e longa cauda do cavaleiro.

No caso dos dois “oficiais”, apenas a montaria do menino branco tem cauda. Seu chapéu é quase tão elaborado quanto o do líder do grupo, e sua espada, bem maior do que a do colega negro. Além disso, assim como o sinhozinho, suas roupas evidentemente são de melhor qualidade do que as do restante dos meninos, apesar de ele estar descalço como os outros. O negrinho corneteiro segura orgulhosamente a empunhadura de sua espada com a mão esquerda e sopra com todos os pulmões o arremedo de instrumento

musical, provavelmente feito a partir de um pedaço de bambu ou talo de mamona, que traz à mão direita.

Separando os dois grupos, lá está o terceiro e último menino branco, marchando compenetrado, de boca aberta, certamente cantarolando com os amigos alguma marchinha infantil. Sobre o ombro direito apoia o mastro da bandeirinha do pelotão, de listras brancas e vermelhas e diligentemente enfeitada com fitinhas. Seu chapéu é quase igual ao do negrinho “oficial”, mas suas roupas, certamente, são de melhor qualidade. Atrás dele, se amontoam os outros cinco meninos do grupo, um deles bem pequeno, parecendo ter por volta de três ou quatro anos de idade somente, e que mal aguenta o pedaço de bambu que segura sobre a cabeça com a mão direita, ao modo de uma espada. Por trás do grupo de meninos, no segundo plano da cena, um indistinto grupo de homens adultos, todos negros, agitam objetos, que podem ser ferramentas de trabalho ou armas, sobre suas cabeças.

Vamos, então, aos possíveis sentidos submersos em cena tão inocente retratada na aquarela de Debret. Obviamente, fica claro que a brincadeira em questão exclui completamente as meninas. A elas cabia a reprodução lúdica dos fazeres femininos, eminentemente domésticos e, portanto, de modo algum praticáveis ao ar livre. Fruir das descobertas inerentes ao contato com a natureza, desse modo, era prerrogativa eminentemente masculina, mesmo no universo infantil. Além disso, as hierarquias sociais e simbólicas do Brasil Imperial estão ali, claramente assinaladas, sob o véu e a bruma da inocência infantil: o branco, militar, oficial graduado, senhor de escravos, proprietário rural, lidera um séquito de subordinados, que reproduzem não só as etnias presentes em seu mundo de convivência imediata, ou seja, o branco pobre, o mestiço forro, a escravaria, como também a posição social que cada um deles devia ocupar, mesmo em se tratando de uma brincadeira de crianças.

O *habitus* e a estrutura da sociedade escravista estão tão arraigados em tais meninos que eles reproduzem em seu mundo lúdico as divisões e fronteiras sociais que veem cotidianamente nas relações sociais e de trabalho de seus pais, parentes e outros conhecidos adultos. Quanto ao grupo de homens adultos por trás dos meninos, fica a incógnita de seu sentido nesta representação, talvez uma citação à condição futura destes meninos, já na vida adulta: como sabê-lo? Vê-se, desse modo, que por mais inocente e despreziosa que possa parecer, esta aquarela tem muito a nos falar do Brasil oitocentista ...

Leitura e letramento

As três imagens que aqui agrupamos como de *leitura e letramento*, produzidas por Debret entre os anos de 1823 e 1827, nos remetem a um universo ainda pouco conhecido pelos historiadores, em virtude da escassez das fontes disponíveis sobre o tema. Estamos, na maioria das vezes, limitados ao uso das fontes ditas oficiais e escritas sobre o mundo da cultura educacional do oitocentos, aqui entendidas como as representações que homens e mulheres, vinculados de alguma forma ao mundo da leitura e da escrita, imprimiam ao conjunto da sociedade oitocentista. Faziam parte desse universo um restrito grupo de mestres e mestras de primeiras letras que atuavam no espaço doméstico como preceptores dos filhos e filhas das famílias abastadas²⁴. Depois de 1834 agregam-se a esse universo mestres da instrução secundária e um conjunto de funcionários dedicados ao controle do funcionamento do mundo instrucional, como os diretores e inspetores da instrução pública, espalhados pelas províncias e responsáveis por fazer valer a aplicação dos recursos provinciais à instrução de primeiras letras e secundária.

Talvez fosse bom ressaltar/ lembrar ao leitor que as raras imagens produzidas pelas aquarelas de Jean-Baptiste Debret no século XIX que aqui vamos acompanhar pelo olhar do pintor são, talvez, parte das poucas oportunidades que temos de adentrar e espreitar o cotidiano daqueles que dispunham do acesso à leitura²⁵. E, provavelmente por essa razão, elas foram tão insistentemente reproduzidas nos livros didáticos contemporâneos de História do Brasil ou mesmo utilizadas como capa ou ilustração para as publicações recentes na área de História da Educação. São imagens tão conhecidas do lei-

²⁴A historiografia da História da Educação brasileira tem indicado que a primeira Lei Geral da Instrução Pública do Império é a de 15 de outubro de 1827 que, em linhas gerais, obrigava o Estado a garantir as noções de leitura e operações matemáticas elementares. Em 1834, pelo Ato Adicional, o Estado Imperial delega às províncias a obrigação com a instrução pública de primeiras letras e secundária.

²⁵No caso da Europa, há uma significativa produção de imagens sobre momentos de leitura ou de seu aprendizado, quer seja em pinturas ou gravuras, desde o Renascimento. No século XVIII destacam-se, por exemplo, as imagens de Jean-Simeón Chardin, como *La maîtresse d'École*, tela exposta no *Salon* de 1740 e hoje pertencente ao acervo da National Gallery, em Londres. Especialmente esta pintura à óleo sobre tela, de pequenas dimensões (61,6 x 66,7 cm), teve uma cópia em gravura de menor formato feita por Lépicié em 1740, que parece ter tido significativa circulação, conforme destacado pelo museu londrino em seu sítio eletrônico institucional (<http://www.nationalgallery.org.uk/>).

tor jovem no Brasil que correm mesmo o risco de serem naturalizadas e encaradas como uma “verdade histórica”.

Da primeira delas, “Sábio trabalhando no seu gabinete”, na verdade pouco se sabe, como assinalam Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago²⁶, além das informações que o próprio Debret deixou entrever, como o local e a data de conclusão da aquarela—Rio de Janeiro, 1827. Trata-se de uma espécie de quarto ou gabinete de estudos no qual um homem sentado numa rede—hábito bem brasileiro—escreve trajando roupas muito pouco formais e desprezíveis chinelas. O momento de estudo e reflexão, flagrado pelo olhar do experiente pintor francês, nos deixa ver um senhor já não tão jovem, cujo adiantamento nos anos é denunciado pelas significativas entradas na cabeleira desarrumada. Este senhor de meia idade e já um pouco careca escreve amparado pela leitura de um grande livro aberto, onde se podem perceber alguns esboços de partes do corpo humano. O livro, devido a seu tamanho volumoso, está colocado sobre uma cadeira ao lado da rede onde se passa a cena principal.

No entorno da personagem há alguns outros livros abertos e várias folhas “escritas” espalhadas pelo assoalho de tábuas corridas, um banquinho com o indispensável tinteiro e duas penas, ferramentas essenciais ao ato da escrita. Ao fundo, se veem muitos livros, dispostos em duas prateleiras ao canto do quarto e num armário de madeira ricamente trabalhado, fechado e com portas de vidro, talvez numa tentativa de proteger da umidade e da poeira artigos tão valiosos e ainda de acesso difícil no começo dos oitocentos em terras brasileiras²⁷. Serve de suporte para a tarefa de nossa personagem acomodada na rede uma tábua que sustenta sua escrita.

Temos ainda outras referências que podem nos levar a pensar em alguém dedicado aos estudos da natureza, tão em moda no oitocentos: por detrás da

²⁶Os autores informam que a aquarela não entrou para o álbum *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* por razões desconhecidas e que, por isso, fomos privados dos comentários de Debret sobre a imagem, que só tornou-se conhecida por ter sido adquirida por Castro Maya, em Paris, no ano de 1939. Com a publicação do *Catalogue Raisonné* da obra de Debret, em 2007, o acesso a ela ficou mais fácil aos pesquisadores brasileiros. Bandeira & Lago, *Debret e o Brasil*, 180.

²⁷O campo dos estudos históricos sobre as práticas de leitura no Brasil, na América espanhola e na Península Ibérica tem se expandido consideravelmente nos últimos anos. Para aprofundar-se no tema, ver: Leila Mezan Algranti & Ana Paula Megiani, eds., *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico—séculos XVI-XIX* (São Paulo: Alameda, 2009).

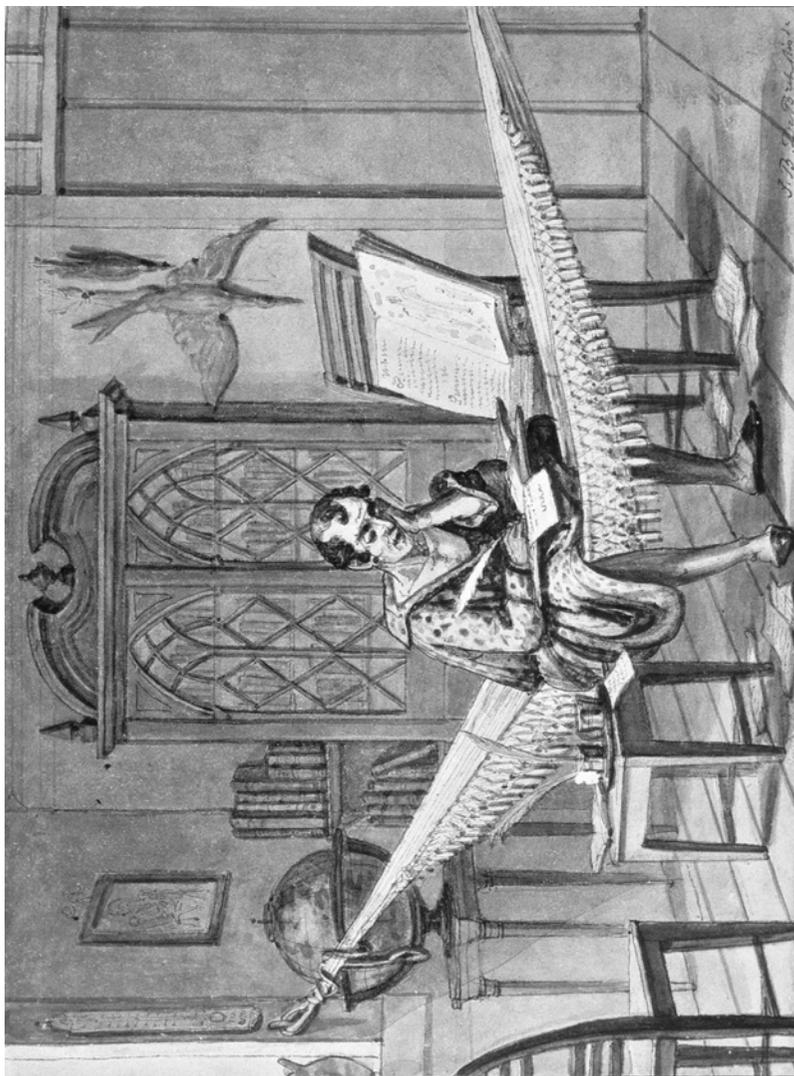


Fig. 4 Jean-Baptiste Debret, *Sábio trabalhando no seu gabinete*²⁸ [MEA 0180], 1827; datado e assinado; aquarela sobre papel; 16 x 21,2 cm; Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

²⁸Título original, anotado pelo próprio Debret logo abaixo do desenho, a grafite: *Un savant travaillant dans son cabinet.*

rede, junto à janela, um objeto “revelador” de suas pretensões de estudioso no século XIX, um globo terrestre e, além disso, um termômetro de dimensões consideráveis. São objetos que denotam certo poder aquisitivo por parte do escriba ou de quem o hospedava, e isso não pode ser esquecido ao se pensar os possíveis sentidos da cena registrada por Debret. Completam o ambiente duas aves empalhadas e displicentemente penduradas na parede, ao lado da porta do cômodo frugalmente decorado, e um quadro que parece representar um homem em traje militar de gala, objetos que vão formando uma espécie de pano de fundo para uma cena tão íntima e reservada. Leitura e escrita aparecem, nesta despreziosa aquarela de Debret, como duas atividades a serem desenvolvidas na mais absoluta intimidade, longe da balbúrdia cotidiana e do burburinho das frenéticas ruas cariocas de começos do século XIX. A fruição da cultura e sua apreensão aparecem, assim, quase que como atos religiosos, contritos, de profunda introspecção e concentração, que apartam seu praticante das coisas vãs da vida mundana.

A segunda imagem tratando do tema da leitura que selecionamos, chamada por Debret de “Uma tarde de verão”, é datada de 1826 e traz os comentários do pintor que, a exemplo de outras anotações, sempre se mostra incomodado com o calor dos trópicos e os maus hábitos que eles podem gerar. Um desses péssimos costumes apontados pelo artista francês refere-se ao fato de se ter que descansar boa parte da tarde para se atingir uma temperatura capaz de deixar aflorar hábitos mais civilizados. Voltemos à aquarela em questão: trata-se de um conjunto de quatro homens jovens que se acomodam de forma descontraída numa saleta e na varanda que lhe dá acesso, todos em trajes leves e informais. Um deles toma um copo, provavelmente de água—já que há uma moringa de barro na mureta à sua frente—, enquanto outros dois tocam instrumentos musicais bem populares no mundo lusitano: uma flauta transversa e uma guitarra portuguesa. O quarto rapaz, deitado sobre uma esteira na soleira da porta, lê um pequeno livro em posição confortável, apoiando sua cabeça sobre uma pequena almofada, enquanto despreocupadamente coça o próprio pé. O jovem que dedilha a guitarra ao fundo da cena está sentado desleixadamente num catre²⁹ próximo a um cabideiro, artefato de mobiliário que expõe diversas peças de vestuário masculinas próprias para se sair à rua, como cartola, calças e lenços. As botas

²⁹Cama simples e estreita, de madeira e lona ou mesmo palhinha, em suas versões mais refinadas, comum nas casas senhoriais do Brasil tanto no período colonial como no imperial.

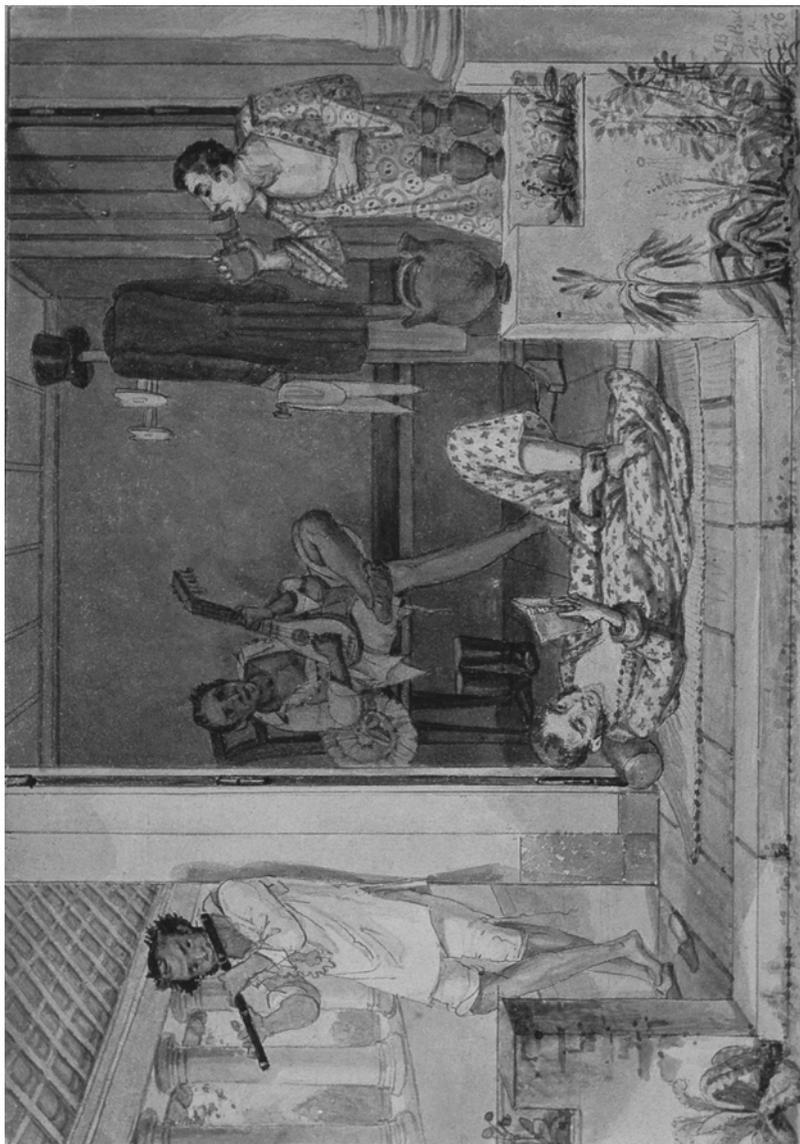


Fig. 5 Jean-Baptiste Debret, *Uma tarde de verão*³⁰ [MEA 0201], 1826; datado e assinado; aquarela sobre papel; 15 x 21,3 cm; Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

³⁰Título original, anotado pelo próprio Debret logo abaixo do desenho, a grafite *Un après dîner d'été*. No segundo volume do *Voyage Pittoresque*, publicado em 1835, aparece a gravura derivada desta aquarela, mas com o título *Les délassements d'un après-dîner d'hommes riches*. Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 2, 42-43.

de cano longo, parecendo ser de montaria, descansam sob o mesmo catre em que se refestela o músico. Como o próprio Debret nos informa, o espaço no qual estão inseridos o conjunto de quatro jovens, a varanda, é uma solução arquitetônica bastante comum tanto nas casas de pessoas de algumas posses como nas mais simples, permitindo que se usufrua do ar fresco até que a noite caia e, finalmente, se possa sair novamente à rua, livre da “temperatura que se eleva aos 45 graus de calor, sob um sol insuportável durante seis a oito meses do ano”³¹.

Essas duas imagens tratam do universo doméstico íntimo e privado dos homens brancos e de elite, cuja forma de aproveitar ou gastar o tempo livre está vinculado ao hábito de ler, estudar ou mesmo tocar um instrumento musical. Na opinião de Debret—cujos parâmetros de comparação são os hábitos dos jovens franceses—o clima quente, os temperos fortes utilizados na culinária das Américas e a alta temperatura do café fazem com que boa parte do dia desses jovens se destine a evitar as agruras da temperatura e de seus maus hábitos alimentares, que só prejudicam o desenvolvimento dos laços baseados no “interesse e afeição” que os jovens franceses acalantam³². No próprio comentário à gravura derivada da aquarela que traz os jovens mancebos brasileiros se deleitando com a leitura e a música, Debret destaca que se tratam de rapazes ricos, “filhos mimados da natureza”, que desenvolvem seus talentos agradáveis que são completados pelo “charme de sua música”³³ exibida nos salões locais. Fruição não só da leitura, mas também da música—ou seja, tanto da cultura letrada como também da popular, já que sabidamente a música, desde os tempos coloniais, era um campo profícuo de trocas, interferências e circularidade cultural entre as camadas mais subalternas, como escravizados e homens livres pobres, e as elites locais—aparecem nestas imagens como um privilégio de pessoas de posses, evidentemente

³¹O texto original: “... température qui s’élève jusqu’à 45 degrés de chaleur, sous un soleil insupportable pendant six à huit mois de l’année”. Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 2, 42.

³²Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 2, 42.

³³O trecho completo escrito por Debret, arrematando a explicação da cena: “Jouissant ainsi pendant une grande partie de la journée, de tous les avantages de liberté prescrits par la chaleur du climat, le Brésilien jeune et riche, enfant gâté de la nature, développe des talents agréables appréciés dans les réunions du soir, où brille le luxe européen, et dont il complète l’ornement par le charme de la musique”. Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 2, 42.

membros da elite brasileira e que, portanto, podem dispor sem preocupações do necessário tempo tanto para se refazer das agruras e mal-estares cotidianos causadas pelo calor tropical que a todos sufoca e oprime, como também para exercitar seus dons artísticos a fim de exibí-los mais tarde nos salões da corte tupiniquim.

A terceira imagem que traz uma cena de leitura, “Uma senhora de pequenas posses em sua casa”, está datada de 1823 e também remete o olhar do pintor francês ao universo doméstico, íntimo e privado, agora dos aposentos de uma jovem senhora e seus serviçais e agregados. Estão entre seus acompanhantes duas escravas adultas, que habilmente costumam ou mesmo bordam, um jovem escravo, com quase toda sua cabeça raspada, que adentra o recinto trazendo um grande copo de vidro contendo um líquido translúcido numa bandeja—segundo Debret, água fresca para aplacar o calor tropical—além de duas crianças negras de colo, seminuas, que brincam na esteira da escrava que se encontra aos pés da senhora. Esta, por sua vez, veste um xale sobre os ombros e carrega um breviário no colo desnudo, trazendo os cabelos cuidadosamente presos ao alto da cabeça num penteado arrematado com um adorno florido, e está confortavelmente sentada sobre uma marquesa³⁴, parecendo recortar um tecido com uma grande tesoura. Uma menina se coloca à sua frente em uma cadeira e lê, apontando com os dedos uma folha de papel com as primeiras letras do alfabeto, de onde se pode deduzir que esta “senhora de algumas posses” já dominasse a leitura e a escrita e estivesse a tomar a lição de *bê a bá* dessa menina. Na parede lateral, à esquerda da senhora, o retrato de um homem, que parece a tudo controlar naquele recinto. No braço da marquesa, à direita da matrona circunspecta, um pequeno e serelepe mico leão dourado, espécie nativa das matas tropicais do Rio de Janeiro, quase extinta no século XX: uma lembrança bem sutil das latitudes tórridas e úmidas em que o pintor e suas personagens se encontravam.

Segundo Debret afirma em seus comentários sobre a cena dessa aquarela—depois transformada em gravura no segundo volume de seu *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*—o sistema de governadores imposto às colônias portuguesas priva a população, de forma geral, da educação formal. No caso das mulheres brancas, ele afirma que elas estariam fadadas à rotina de seus afazeres domésticos e que, por isso, muito pouco apareciam em espaços pú-

³⁴Tipo de canapé, sem encosto, com braços altos e assento largo de palhinha.

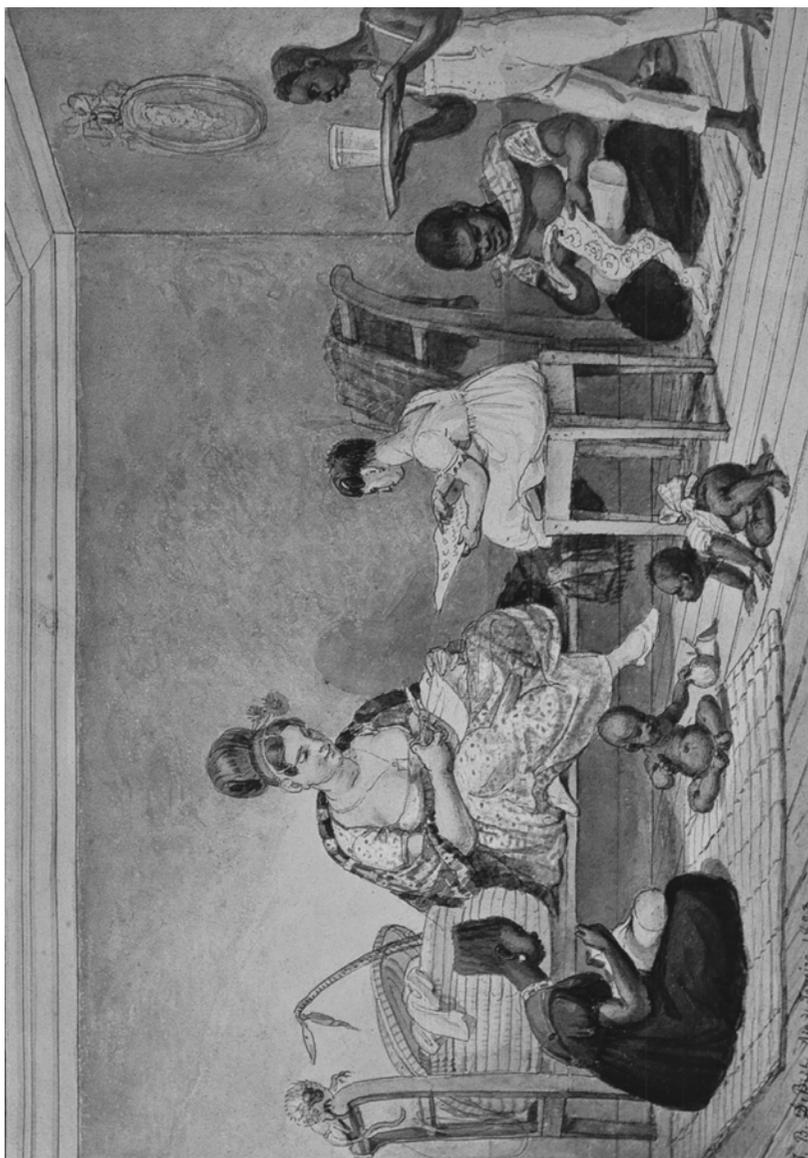


Fig. 6 Jean-Baptiste Debret, *Uma senhora de algumas posses em sua casa*³⁵ [MEA 0202], 1823; datado e assinado; aquarela sobre papel; 16,2 x 23 cm; Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

³⁵Título original, anotado pelo próprio Debret logo abaixo do desenho, a grafite: *Une dame d'une fortune ordinaire dans son intérieur au milieu de ses habitudes journalières*. No segundo volume do *Voyage Pittoresque*, publicado em 1835, aparece a gravura derivada desta aquarela, mas com o título abreviado de *Une Dame brésilienne dans son intérieur*. Debret, *Voyage Pittores-*

blicos, o que as impedia de estabelecer contato rotineiro com os estrangeiros, daí se explicando sua escolha por retratá-las na intimidade doméstica, em sua solidão habitual³⁶.

O letramento, portanto, na realidade monótona e sem grandes perspectivas da vida feminina marcada pela reclusão doméstica, contexto cotidiano presenciado por Debret em sua temporada de 15 anos no Brasil de começos do oitocentos, se fazia de maneira informal e dentro das paredes e da segurança da casa senhorial, das jovens matronas para as meninas ainda pequenas, tudo sob constante vigilância e controle. Certamente esta foi uma das maneiras mais comuns de letramento das mulheres brasileiras de camadas intermediárias e superiores tanto da sociedade colonial como da imperial, ao menos até a época em que Debret viveu no Brasil. Como o próprio artista destaca em seu texto explicativo dessa cena no segundo volume do *Voyage Pittoresque*, tal realidade silenciosa se repetia, com maior ou menor frequência, em cada uma das casas do Rio de Janeiro³⁷.

As cenas de leitura e letramento aqui apresentadas, embora pareçam ingênuos retratos da vida cotidiana brasileira—ou melhor, carioca—trazem detalhes bem significativos das diferenças existentes na vivência diuturna e hábitos pessoais de homens e mulheres de elite ou da pequena burguesia urbana no Rio de Janeiro da década de 1820: se para os homens a leitura é fruição da cultura, ilustração, exercício do intelecto ou lazer descompromissado nos momentos de ócio, para as mulheres se apresenta como uma alternativa à monótona rotina domiciliar, algo para se fazer apenas para preparar-se para as obrigações da administração interna da casa sobre a qual, algum dia, viriam a reinar. Era preciso ser minimamente alfabetizada para poder comunicar-se através de bilhetes, fazer rol para

que et Historique au Brésil, vol. 2, 32-33.

³⁶O texto original: “Le système des gouverneurs européens, tendant constamment, dans les colonies portugaises, à laisser la population brésilienne privée de lumières et isolée dans l’esclavage de ses habitudes routinières, avait borné l’éducation des femmes aux simples soins de l’intérieur de leur ménage: aussi, lors de notre arrivée à *Rio-Janeiro*, la timidité, résultat du manque d’éducation, faisait redouter aux femmes les réunions un peu nombreuses, et bien plus encore toute espèce de communication avec les étrangers”. Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 2, 33.

³⁷O texto original: “A l’époque où j’ai retracé cette scène silencieuse, elle se retrouvait, plus ou moins nombreuse, dans chaque maison de la ville”. Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 2, 33.

mandar aviar compras ou outros mandos no espaço público, sempre através de seus escravos domésticos e agregados³⁸.

Considerações Finais

A questão de fundo que se coloca ao observar as aquarelas de Debret, especialmente aquelas que trazem as imagens mais despretensiosas, com cenas de lazer e da vida cotidiana privada, é o quanto elas trazem de instantâneo, ou seja, o quanto são o registro de um evento presenciado pelo artista francês e o quanto podem ser, na verdade, idealizações e/ ou reorganizações de elementos esparsos coletados por ele em suas andanças pelas ruas e habitações cariocas.

É possível, portanto, pensar a obra de Jean-Baptiste Debret sobre/ no Brasil exatamente sob este prisma: não se pode compreendê-la apenas pelo viés estético, já que ela surgiu totalmente imbricada ao contexto vivido por Debret. Suas aquarelas e seus esboços estão ancorados em sua sólida formação como pintor de História na Academia Francesa e, mais do que isso, no papel que o próprio artista assumiu ao ir morar no Rio de Janeiro de começos do oitocentos: pintor da Corte, responsável pela interpretação visual e registro do momento mesmo em que vivia, o do fim de uma colônia transmutada em sede do Reino e posterior nascimento do Império brasileiro.

Peter Burke lembra que Panofsky insistia que “para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais”³⁹. Não se trata, aqui, de considerar qualquer obra de arte como tradução de seu tempo, de forma pura, simples e automática. Contudo, não se pode negar que uma obra de arte é um produto cultural e, assim, traz em si elementos ligados à cultura vivenciada por seu autor.

Do mesmo modo que o texto literário, a imagem é inteiramente polissêmica, e traz ao observador um determinado discurso, permitindo vislum-

³⁸Há apenas mais uma dentre as aquarelas de Debret que se refere à educação feminina. Trata-se de “Escola de meninas”, também pertencente ao acervo dos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro. No terceiro volume do *Voyage Pittoresque* a imagem converteu-se na gravura *Concours d'écriture des escoliers, le jour de Saint Alexis*. Ao ser transposta para a obra impressa, a cena perdeu a referência à escola feminina e o foco passou a ser o concurso literário promovido entre os estudantes no dia de Santo Aleixo, descrito brevemente pelo artista. Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, vol. 3, 128, pl. 7.

³⁹Peter Burke, *Téstemunha ocular: história e imagem*, tradução de Vera Maria Xavier dos Santos (Bauru: EDUSC, 2004), 46.

brar, por entre a névoa que recobre o passado, apenas e tão somente aquilo que o próprio artista ou seu contratante queriam registrar (ou deixar de registrar):

(...) uma imagem, mesmo seletiva, não se limita a uma simples reprodução do real, mas (...) produz um discurso sobre ele. Se a imagem é um signo, ou um conjunto de signos, que traduz uma visão da realidade e transmite um sistema de valores, ela pode nos ensinar tanto quanto um texto sobre as sociedades do passado.⁴⁰

O traço espontâneo e colorido dessas imagens eterniza os gestos, roupas e vivacidade dessa população da Corte, apresentando um mundo multifacetado, cheio de sutilezas que se impõe sobre as interpretações usuais do período. Como escreveu Baudelaire, “o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”⁴¹. Provavelmente, este era um raciocínio partilhado por Debret ao pintar suas aquarelas.

Se acreditarmos, como Gadamer—autor que reafirma de modo crítico a concepção aristotélica sobre o tema—que a arte, assim como a poesia, “torna o universal mais visível que do que a história, isto é, do que a descrição fiel de fatos e acontecimentos reais consegue fazer”⁴², abre-se uma gama bem mais ampla de possibilidades interpretativas para o conjunto da produção artística debretiana, especialmente no que se refere às aquarelas, pensadas pelo artista como um tipo de catálogo enciclopédico pessoal e particular de cenas a serem depois organizadas, selecionadas e, porventura, incluídas em seu projeto editorial do *Voyage Pittoresque*.

Nesse sentido, a presença ou não destas cenas fixadas nas aquarelas, posteriormente, nas gravuras das pranchas do *Voyage Pittoresque* se constitui, também, num interessante aspecto que deve ser destacado ao se pretender analisá-las. Ainda recorrendo a Gadamer, vale lembrar que o filósofo alemão afirmava que ao “ler” uma obra de arte somente formulamos questões que

⁴⁰Cadiou; Coulomb; Lemonde & Santamaria, *Como se faz a História*, 148.

⁴¹Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, organização de Teixeira Coelho (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996), 8.

⁴²Hans-Georg Gadamer, *Hermenêutica da obra de arte*, tradução de Marco Antonio Casanova (São Paulo: Martins Fontes, 2010), 55.

já trazem, em si, pressupostas suas possíveis respostas⁴³, ou seja, só atentamos para determinados detalhes e desdobramentos interpretativos por eles já nos acenarem a partir da própria imagem que observamos.



⁴³Gadamer, *Hermenêutica da obra de arte*, 133-141.