



**DO ESBOÇO À IMPRESSÃO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO EM
JEAN – BAPTISTE DEBRET NAS ILUSTRAÇÕES DO VIAGEM PITORESCA E
HISTÓRICA AO BRASIL (1835)**

MARIA LUÍZA MOREIRA DA SILVA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA / UNIVERSIDADE FEDERAL DE
PERNAMBUCO**

**PRÓ REITORIA DE PESQUISA E PÓS – GRADUAÇÃO/ CENTRO DE
COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

MARIA LUÍZA MOREIRA DA SILVA

**DO ESBOÇO À IMPRESSÃO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO EM
JEAN – BAPTISTE DEBRET NAS ILUSTRAÇÕES DO VIAGEM PITORESCA E
HISTÓRICA AO BRASIL (1835).**

**JOÃO PESSOA/ RECIFE
2020**

MARIA LUÍZA MOREIRA DA SILVA

**DO ESBOÇO À IMPRESSÃO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO EM
JEAN – BAPTISTE DEBRET NAS ILUSTRAÇÕES DO VIAGEM PITORESCA E
HISTÓRICA AO BRASIL (1835).**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Ensino das Artes Visuais, Linha de Pesquisa História e Processos de Criação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba/ Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl e Co-orientação da Prof.^a Dr.^a Fabíola Cristina Alves.

JOÃO PESSOA/ RECIFE

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586e Silva, Maria Luíza Moreira da.

Do esboço a impressão : o processo de criação e produção em
Jean-Baptiste Debret nas ilustrações do Viagem Pitoresca e Histórica
ao Brasil / Maria Luíza Moreira da Silva. - João Pessoa, 2020.

94 f. : il.

Orientação: Luciene Lehmkuhl. Coorientação:
Fabiola Cristina Alves. Dissertação (Mestrado)
- UFPB/CCTA.

1. Arte francesa - crítica genética. 2. Jean-Baptiste Debret - artista francês. 3. Brasil - século XIX. 4. Processo de criação - ilustrações. 5. Missão artística francesa - 1816. I. Lehmkuhl, Luciene. II. Alves, Fabíola Cristina. III. Título.

UFPB/B

CDU 7(44)(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARIA LUÍZA MOREIRA DA SILVA

**“DO ESBOÇO À IMPRESSÃO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO
EM JEAN – BAPTISTE DEBRET NAS ILUSTRAÇÕES DO VIAGEM
PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL (1835)”.**

Aprovada em: 22/02/2021.

Comissão Examinadora

Prof.ª Dr.ª. Luciene Lehmkuhl
Orientadora/Presidente

Prof.ª Dr.ª Fabíola Cristina Alves – PPGAV/UFPB
Coorientadora – Examinadora Titular Interna

Erinaldo Alves do Nascimento – PPGAV/UFPB
Examinador Titular Interno

Prof. Dr. José
Leonardo do Nascimento – UNESP
Examinador Titular Externo à Instituição

Dedico este trabalho à minha primeira professora e amiga Josefa Mira (Josa), que me ensinou a ler e me passou valores essenciais à vida.

AGRADECIMENTOS

Desde muito cedo, quando ainda estava no ensino fundamental, nutria o desejo de me graduar em Artes Visuais. Existia em mim uma grande admiração e deslumbramento pelo universo da pintura, pensava em conhecer a História das Artes bem como dos artistas que a compunha, o período em que viveram, o lugar que viviam e, trazia em mim, o desejo de tornar-me uma artista visual o que ao longo desses anos venho me aperfeiçoando.

Hoje, ao concluir essa dissertação, tenho o sentimento de que percorri um imenso caminho como uma bússola que só segue em frente com mais e mais mistérios a descobrir, desvendar sobre o artista francês que me instigou nessa caminhada, o Jean-Baptiste Debret.

Cumpré agora agradecer a todos aqueles que, de alguma forma (alguns, direta outros indiretamente), contribuíram para a conclusão de algo outrora impossível devido a luta contra a enfermidade com a qual fui diagnosticada e reestabelecimento da minha saúde.

Agradeço as forças do bem que o universo me mandou, a Maria mãe de Jesus que me concedeu paz, equilíbrio, forças e perseverança para concluir esse trabalho. Por vezes, as dificuldades do cotidiano e as idas e vindas nas consultas médicas e internações pareciam me sufocar, mas a fé em um Deus vivo, ao qual sempre recorri ao longo dessa escrita, deu-me forças e sustentação para continuar.

O presente trabalho foi realizado com apoio da coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - à qual agradeço pelo financiamento que tornou a realização desse trabalho possível.

Esse trabalho não seria possível sem a preciosa orientação das professoras Dr^a Fabíola Cristina Alves sempre solícita, sábia e disponível me auxiliando não somente com o desenvolvimento da pesquisa, mas também emocionalmente quando pensava em desistir por causa da minha condição de saúde, e a Dr^a Luciene Lehmkuhl e o professor Diego Souza de Paiva, meu professor e orientador da graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que me incentivou a seguir no Mestrado devido ao bom resultado que obtivemos com o Trabalho de Conclusão de Curso.

Agradeço imensamente ao professor Robson Xavier, coordenador do PPGAV, pelo tratamento humanizado e acolhedor que obtive através de sua coordenação quando fui diagnosticada, ao Odilon Filho, secretário do PPGAV/UFPB, atencioso desde o primeiro momento que o contatei. Gratidão a toda equipe do PPGAV pelo apoio e acolhimento que todos tiveram comigo. Sem o apoio deles nada teria tido prosseguimento. Obrigada, obrigada e obrigada!

De igual modo agradeço ao querido professor Erinaldo Alves do Nascimento que sempre esteve presente me confortando e me dando forças com seus áudios tão necessários, os quais equilibravam meu emocional e psicológico, dando-me forças para não desistir de lutar e enfrentar o que estava se apresentando para mim naquele momento, lutar pela minha vida e pela pesquisa.

Aos meus colegas e amigos que cultivei durante o mestrado, foram muitos que cruzaram meu caminho e que jamais esquecerei. Gostaria de agradecer especialmente a Savane Lucena, colega de turma do Mestrado, com a qual troquei áudios durante os dois meses em que estive internada no hospital.

À Denise Matos, secretária de Diretoria Acervos do Museu Castro Maya/IBRAM pela disponibilidade, atenção e imagens digitalizadas que recebi para compor a parte iconográfica do trabalho.

Aos meus queridos familiares, primeiramente à Dona Dadá, minha digníssima mãe, por todo apoio que tem me concedido ao longo da carreira acadêmica e de vida, aos meus irmãos Lula Moreira e Cacau Arcoverde, a minha estimada sobrinha Ísis de Oliveira, por todo apoio que tem me dado nessa jornada, e a minha cunhada Branca Oliveira, pelas palavras de incentivo e o carinho de sempre.

Gratidões infindas a minha amiga e irmã de coração, Maria Elisabete de Medeiros, por fazer parte de minha vida todos esses anos, pelo incentivo e apoio que tem me dado em todos os momentos da minha vida, bons e ruins. Obrigada por todo suporte material que contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa.

À minha querida e estimada amiga Saskia Voguel que, mesmo estando do outro lado do oceano, estamos sempre unidas e conectadas uma à outra. Obrigada pelo carinho, atenção e companheirismo ao longo de todos esses anos de amizade verdadeira.

À Sandrine Landais, pela parceria e traduções, tão providencial nesse momento da produção da pesquisa.

À Rosemary Lobert, com carinho e gratidão, pela parceria nas traduções.

À minha querida e estimada amiga Ana Paula Fadul, pela energia boa de perseverança e aos diálogos conferidos sempre que eu precisava. Obrigada por ter estado ao meu lado na fase mais delicada da minha vida, afagando minha alma naquelas horas mais difíceis. Valeu, minha espoletinha.

A Deus e às forças do bem que envolvem esse universo o qual faço parte, por ter permitido continuar meu caminhar nesse mundo misterioso, por mais uma chance, por mesmo no momento mais difícil da minha vida eu ter tido força, coragem e discernimento para continuar minha jornada acadêmica e concluir meu trabalho. Não foi fácil, mas eu consegui fazer o que pude dando o melhor que ainda restava em mim.

Novamente agradeço às minhas queridas professoras Dr^a Fabíola Cristina Alves e a Dr^a Luciene Lehmkuhl pelo gesto humanizado e pelo acolhimento que me concederam.

Agradeço à banca de qualificação e defesa, ao Prof. Dr. Erinaldo Alves do Nascimento (UFPB) e ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (UNESP), pelas contribuições ao trabalho.

RESUMO

Esta dissertação investiga e analisa o processo de criação e de produção de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), nas ilustrações do *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1835). Artista francês que desembarcou no Brasil junto a Missão Artística Francesa em 1816. A pesquisa examina com olhar investigativo as fontes visuais referentes ao objeto de estudo: esboços, aquarelas e gravuras, pretendendo identificar o processo de criação e produção do artista nessas três áreas. Buscamos compreender como Debret planejou e realizou sua atividade não oficial exercida em terras brasileiras. A investigação justifica-se como continuidade do meu trabalho de conclusão de curso concluído em 2018, acerca desse mesmo artista, a partir do qual levantou-se novas possibilidades de interpretação de suas obras. Justifica-se ainda pela ausência de estudos aprofundados e dedicados ao processo criativo do artista. A dissertação visa o estudo crítico de processo de criação e produção de Debret a partir da perspectiva da crítica genética/ crítica de processos, que propõe compreender como a obra de arte é criada e produzida, partindo também dos passos que o artista deu em direção a sua própria obra. Para compreender o contexto histórico e a própria vida do artista, são utilizadas referências de autores como Júlio Bandeira, Pedro Correa do Lago, Elaine Dias e Valéria Lima. Teoricamente, destacam-se as contribuições de Cecília Salles, na compreensão dos fundamentos do processo criativo, fundamentados na discussão referente ao processo de criação e sua relação com as artes visuais, partindo dos vestígios deixados pelo artista, indicando seu processo criador e sua produção artística. Portanto, os resultados encontrados com esta pesquisa correspondem a identificação do percurso percorrido pelo artista para realização da sua obra, bem como a identificação do uso da recursividade nas imagens impressas e a presença de fragmentos de diferentes aquarelas para compor as pranchas publicadas.

PALAVRAS-CHAVE: Jean-Baptiste Debret. Brasil século XIX. Estudos críticos de processo. Esboços, aquarelas e impressão. História da arte.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche étudie et analyse les processus de création et de production de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), dans les illustrations du *Voyage Pittoresque et Historique ao Brésil* (1835). Un artiste Français qui s'est exilé au Brésil en tant que membre de la Mission artistique française en 1816. La recherche s'intéresse avec un regard d'investigation aux sources visuelles se référant à l'objet de l'étude : croquis, aquarelles et gravures, avec l'intention d'identifier le processus de création et de production de l'artiste dans ces trois techniques. Nous cherchons à comprendre comment Debret a planifié son activité officielle sur les terres brésiliennes. La recherche se justifie par la continuité de mon travail de fin d'étude achevé en 2018, sur ce même artiste à partir de quoi nous pouvons identifier de nouvelles possibilités d'interprétation de ses œuvres. Elle se justifie également par l'absence d'études approfondies consacrées au processus créatif de l'artiste. La thèse vise l'étude critique du processus de création et de production de Debret du point de vue de la critique génétique/critique des processus, qui propose de saisir comment l'œuvre d'art est créée et produite, à partir des orientations que l'artiste a prises dans son propre travail. Pour comprendre le contexte historique et la vie de l'artiste, des références d'auteurs tels que Júlio Bandeira, Pedro Correa do Lago, Elaine Dias, Rodrigo Naves et Valéria Lima sont utilisées. Théoriquement, les contributions de Cecilia Salles se distinguent dans la compréhension des fondamentaux du processus créatif, basé sur la discussion se référant au processus de création et à sa relation avec les arts visuels, à partir des traces laissées par l'artiste, indiquant son processus créatif et sa production artistique. Donc, les résultats dans cette recherche correspondent à une identification du parcours fait par l'artiste pour la réalisation de son œuvre, pour la utiliser l'identification de son recours aux images imprimées à travers des fragments de différentes aquarelles pour composer ses planches publicées.

MOTS CLÉS: Jean-Baptiste Debret. Brésil 19ème siècle. Études de processus critiques. Croquis, aquarelles et impression. Histoire de l'art.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Esboço que deu origem ao vendedor de alho; Caderno de Viagem..... | 22 |
| Figura 2 - Vendedor de alho e cebola, 15,5x20,9cm 1826..... | 24 |
| Figura 3 - <i>Maison a louer, cheval et chèvre a vendre</i> (Casa para alugar cavalo e cabra à venda). | 25 |
| Figura 4 - <i>Marchand d'ail et d' oignons</i> - vendedor de alho e cebola 1826. | 27 |
| Figura 5 - Imagens internas do Caderno de Viagem de Debret. | 28 |
| Figura 6 - Capa do Caderno de Viagem..... | 29 |
| Figura 7 - Carregador de Roma | 30 |
| Figura 8 - Mulher do Trastevere. | 30 |
| Figura 9 - Primeiro projeto para folha de rosto do <i>Voyage au Brésil</i> | 33 |
| Figura 10 - Negros ao tronco..... | 42 |
| Figura 11 - Caderno de viagem (2006). | 42 |
| Figura 12 - Ateliê de Debret - <i>Mon atelier de Catumbi</i> | 44 |
| Figura 13 - Negres cangueiros. Diferentes nativos nègres (tête). Gravura 36 do Tome II do <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> , 1835. | 47 |
| Figura 14 - Caderno de viagem (2006) | 52 |
| Figura 15 - Castigo imposto aos negros..... | 52 |
| Figura 16 - Engenho manual que faz caldo de cana. | 55 |
| Figura 17- <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil Tome I</i> (1834). | 66 |
| Figura 18 - <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil Tome II</i> (1835). | 66 |
| Figura 19 - Esboços com anotações presentes no Caderno de Viagem (2006). | 68 |
| Figura 20 - Decalque: Negros naturalistas | 69 |
| Figura 21 - Retorno dos Negros de um naturalista. <i>Nègres libres chasseurs</i> | 70 |
| Figura 22 - Retorno dos escravos de um naturalista. <i>Retour des Nègres d'un naturaliste</i> | 70 |
| Figura 23 - Gravura 19: <i>Nègres chasseurs; le retour des Nègres d'un naturaliste</i> | 71 |
| Figura 24 - Vendedor de alho e cebola, 1826. Aquarela sobre papel 15,5x20,9cm. . | 77 |
| Figura 25 - Gravura 30 do <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> 1835 - <i>Maison a louer</i> , | 78 |
| Figura 26 - <i>Machine à Exprimer le jus de Canne à sucre</i> (Engenho manual que faz caldo de cana) 1982 – Aquarela 17,6 x 24,5 | 80 |
| Figura 27 - Gravura 27 do <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> 1835 - <i>Petit</i> | |

| | |
|--|----|
| <i>moulin à sucre</i> ,..... | 81 |
| Figura 28 - Negros saindo de um açougue, 1827. Aquarela sobre papel 15 x 21,3cm. | 83 |
| Figura 29 - Gravura 46 do <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> 1835 – <i>Boutique d’um</i> | 84 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO 1 - ASPECTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS AQUARELAS DE JEAN – BAPTISTE DEBRET | 21 |
| 1.1 A CONSTRUÇÃO DOS ESBOÇOS: UMA PROPOSTA PRECEDENTE ÀS AQUARELAS | 21 |
| 1.2 ROTINA DE TRABALHO: COMO E QUANDO A OBRA É CONSTRUÍDA | 38 |
| 1.3 OS PROCEDIMENTOS CRIATIVOS: O MOMENTO HISTÓRICO EM SEUS ASPECTOS SOCIAL, ARTÍSTICO E CIENTÍFICO EM QUE O ARTISTA VIVEU | 47 |
| CAPÍTULO 2 - A CONCEPÇÃO ICONOGRÁFICA DO <i>VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE AU BRÉSIL – TOME II 1835</i> | 57 |
| 2.1 IDENTIFICAÇÃO DA TÉCNICA DURANTE O PROCESSO DE IMPRESSÃO: O PROCEDIMENTO EMPREGADO PELO ARTISTA NA PRODUÇÃO DA PARTE ICONOGRÁFICA DO SEGUNDO VOLUME DO SEU LIVRO..... | 57 |
| 2.2 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS AQUARELAS E AS GRAVURAS..... | 74 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 86 |
| REFERÊNCIAS | 92 |

INTRODUÇÃO

O ponto de partida desse trabalho é o processo de criação e produção do artista francês Jean Baptiste Debret, no século XIX, mais precisamente o período compreendido entre 1816 a 1831¹. Esse século, assim como o artista, já foram amplamente discutidos tanto pela historiografia, quanto pela História da Arte e é tomado de acontecimentos que lhe concederam um período importante na História da Arte do Brasil. Ao investigar o processo criativo desse artista nesse período é necessário ter ciência de que a pesquisa estará ancorada no campo da História da Arte e com bases teóricas na crítica genética e de processo (SALLES, 2017). No livro “Gesto Inacabado Processo de Criação Artística”, organizado por Cecília Almeida Salles, a investigação do processo de criação de um artista parte dos seguintes pressupostos:

Deve-se observar o modo de ação do artista [...] é com essa preocupação que se pergunta se o artista faz ou não esboços e anotações, quais cores de canetas usadas e quais são seus horários de trabalho. A própria existência dos objetos de análise da crítica genética (rascunhos, diários, anotações, cartas) é um índice da presença dessas formas pessoais e únicas de organização. (SALLES, 1998, p. 59-60).

Tem-se a pretensão de encontrar respostas para os questionamentos lançados pela professora Cecília Salles e acredita-se que, ao longo desta pesquisa, ficarão claros certos aspectos do processo de criação de Debret em relação à produção de suas obras, desenvolvendo uma análise da sua trajetória e a investigação de como o artista procedeu para desenvolver cada atividade artística, identificando quando, onde e como foi o seu processo de criação nas seguintes etapas de produção do livro: esboços, aquarelas e litografias.

Com a finalidade de demonstrar as correlações existentes entre os esboços, aquarelas e gravuras, pretende-se entender o processo criativo do artista por meio da produção de desenhos, escolha de materiais e cores, domínio das técnicas e diálogo entre elas na transposição das imagens. Esta pesquisa é, também, uma oportunidade de conhecer como ocorreu o processo de criação e produção do artista, trazendo mais subsídios para se entender melhor a sua obra dentro do seu

¹ 1816 ano de chegada de Debret ao Brasil e 1831 de seu retorno à França.

contexto histórico, político, social e em particular artístico o que permitirá uma compreensão mais aprofundada da obra desse artista no seu tempo.

Encaminhamentos, escolhas e justificativas

A pesquisa pretende coletar informações sobre a construção da obra de Debret, de como ela é elaborada e composta. Serão analisadas algumas questões de ordem histórica, quando se poderá comentar sobre as temáticas escolhidas por Debret, as quais apresentam costumes de determinado meio social vivenciado por ele no Brasil, aspecto que remete a constatações e reflexões acerca dos modos de vida, dos costumes e práticas exercidas na Corte do Brasil Imperial. Pretende-se abordar o conhecimento a respeito da criatividade, domínio técnico e inovação de Debret, ou seja, entender a sua criatividade na produção da sua própria arte, que vai caminhando para se construir como um produto, uma ideia que encontra algum valor, tanto para o artista como para a sociedade na qual ele viveu e também na qual vivemos hoje.

O motivo para estudar este assunto, corresponde à vontade de dar continuidade ao trabalho de conclusão de curso da autora, realizado na área de Artes Visuais em 2018. O estudo apresentado - O pitoresco nas aquarelas de Jean Baptiste Debret - tratava sobre a categoria do pitoresco nas suas aquarelas que serviram de base para as pranchas do seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1835-1839). O foco desse estudo foi discutir a relação do estilo pitoresco com as aquarelas do artista, que se identificava através das seguintes vias: do estilo, do tema e da técnica.

Ao concluir o trabalho de conclusão de curso com aprovação, a banca estimulou a autora a dar continuidade àquele trabalho, pois estava digno de um aprofundamento. Além disso, buscou-se por fontes primárias na Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, que proporcionou o contato com os três livros originais publicados por Debret na França. Esse contato e manuseio com essa obra rara, deu um certo empoderamento e uma realização pessoal à autora de estar ali coletando dados para contribuir com o universo de Debret e da arte brasileira do século XIX.

Depois dessa experiência, houve a curiosidade de conhecer mais profundamente como Debret havia construído sua obra e saber mais sobre seu percurso. Percebeu-se então que se tratava do processo de criação e, conseqüentemente, houve uma identificação com os estudos da crítica genética e de processos desenvolvidos por Cecília Salles (1998, 2006, 2017), observando que seria conveniente estruturar a dissertação a partir dessa base teórica, fluindo como um guia. Com isso, elaborou-se as seguintes questões: identificar o processo de criação de Debret, partindo dos esboços; conhecer sua rotina de trabalho e a forma como foram realizadas as ilustrações do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*; conhecer o processo de impressão utilizado pelo artista, identificando os procedimentos técnicos e artísticos empregados; identificar semelhanças e diferenças entre as aquarelas e as imagens impressas para ilustrar o livro.

Estrutura e desenvolvimento

O trabalho estrutura-se em dois capítulos. No primeiro são apresentados os aspectos do processo de criação das aquarelas de Debret discutindo sobre a construção dos esboços, como as primeiras impressões do artista, sendo uma ideia anterior às aquarelas servindo posteriormente de base para elas. É ainda apresentada uma breve discussão sobre a caracterização da crítica genética e de processos, seguindo da análise de uma imagem construída no esboço com base nessas características teóricas acerca dessa crítica, quando é evidenciada a recursividade do artista ao fazer uso de uma mesma figura na construção de várias obras com cenário e temáticas distintas.

No segundo item, será tratada a rotina do seu trabalho, identificando como e quando a sua obra é construída. Nessa perspectiva serão apresentadas pistas dos elementos que lhe inspiravam, incluindo hora e locais escolhidos pelo artista. Será apresentado como o artista dá seus primeiros passos em relação à construção da sua obra. Para isso, tentar-se-á responder as seguintes perguntas: Debret escolheu um lugar específico? Qual? O que ele via? O que lhe chamava mais atenção?

A rotina de trabalho do artista será descrita caracterizando o local escolhido por ele. Esta parte da pesquisa conta com os pressupostos de Cecília Salles sobre o

significado do ato criador. Será analisado também o *Caderno de Viagem* e os esboços contidos nele, o que surge como primeiro passo do percurso de criação do artista.

Para circunstanciar a pesquisa, será feita uma breve análise e comparação entre o esboço e a obra já concluída, no caso as aquarelas, mostrando como Debret fazia uso de elementos soltos do seu caderno de esboço, inserindo-os na composição da sua obra, evidenciando o que o artista tenta nos mostrar a partir dos elementos que compunham seu trabalho. A intenção é mostrar em qual imaginário os esboços e as aquarelas são construídos, como o artista tratava seus temas e qual contexto social e histórico os envolveu. Sob este ponto de vista, observa-se que ocorre nesse contexto a interatividade entre as obras. Como frisa Salles (2006), o destaque está na visão evolutiva do pensamento que enfatiza as relações entre elementos já existentes.

O contexto e universo do processo de criação de Debret no seu ateliê será discutido a partir das colocações de Elaine Dias (2006) que o aponta como um dos lugares de criação do artista. Serão expostos os três momentos que envolvem o percurso realizado por ele, que dizem respeito à observação na rua, retorno ao seu ateliê e elementos da sua formação acadêmica. Será ressaltada a forma como o artista construiu sua obra e como se dava a captura dos elementos escolhidos, mostrando a sequência de passos trilhados.

A colocação de Júlio Bandeira e Pedro Lago (2017) permitirá conhecer como Debret se organizava, seus objetivos e perspectivas em prol do seu trabalho. É o item que trata da sequência de ações que caracteriza o processo criativo desse artista, sua percepção, rotina e organização. Apresentam-se os recursos criativos dos quais Debret fez uso, informando como e quando sua obra foi construída e os elementos que o influenciaram.

O item três, aborda questões relativas aos procedimentos criativos sendo tratado o momento histórico em seu aspecto social, artístico e científico em que o artista estava imerso, bem como as influências destes em suas obras, procurando salientar como esse tempo e espaço passaram a pertencer e integrar a sua obra. Será ressaltada a organização da Missão e o motivo pelo qual ela foi solicitada e organizada no Brasil, no início do século XIX.

Ainda neste item serão abordadas as importantes mudanças e transformações na sociedade e economia brasileira e os fatores que contribuíram e facilitaram a vinda desses artistas estrangeiros ao Brasil. Outra questão que será discutida é a presença africana e da escravidão, principal temática nas obras de Debret aqui analisadas. Para tratar desse assunto, as colocações da historiadora Mary Del Priore (2016) serão importantes, pois frisa que a mentalidade escravista era geral nesse período do Império. Laurentino Gomes (2007), jornalista e escritor brasileiro que escreve dentro do gênero da historiografia, também ressalta características sobre a tão marcante presença negra na cidade do Rio de Janeiro e até do próprio Debret acerca desta temática.

Serão discutidas as temáticas contidas nas aquarelas e o que elas pretendem mostrar, como o artista fazia para inserir esse contexto tão marcante nas suas obras, além do conteúdo do caderno de esboços e como Debret os capturava.

Será indicada a técnica utilizada pelo artista, suas características e formas. É a parte do trabalho que trata das pistas, ações e escolhas do artista para a construção de seus personagens, sendo influenciado pelo meio urbano em que viveu durante quinze anos.

No Capítulo 2, a primeira parte faz referência à composição das ilustrações do *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1835). O fechamento desse capítulo vem exatamente apontar os procedimentos empregados pelo artista na produção do segundo volume de seu álbum iconográfico, cujo percurso foi organizado na seguinte sequência: esboços captados na rua; aquarelas acompanhadas de textos escritos produzidos no ateliê; retorno a Paris e seleção das aquarelas que iriam compor a iconografia do seu livro; processo de impressão e técnica empregada.

Para finalizar, serão apontadas as semelhanças e diferenças entre as aquarelas e as imagens impressas para ilustrar o segundo volume do livro. Serão analisadas quatro imagens correspondentes a duas aquarelas e duas gravuras, o suficiente para perceber que, apesar de uma imagem ter servido de base para outra, nem sempre são idênticas. O artista mostra a flexibilidade que ocorre com seu trabalho e a dinâmica encontrada nele, onde se pode observar a modificação da sua obra ao longo do processo. Nessa parte também serão levantadas questões de ordem comparativa e de análise, frisando assuntos que envolve o estilo, cores,

temas, técnica, contexto social e histórico, sempre com o objetivo de encontrar o que une e o que separa as obras aqui apresentadas.

Apesar de Jean Baptiste Debret ser um artista bastante estudado no campo da História e da Arte no Brasil, a dissertação permite vislumbrar algo aparentemente novo sobre os estudos com relação ao artista, evidenciando o seu processo de criação. Isso se explica pelo fato de Debret ter deixado uma grande contribuição para esses dois campos de estudos com sua vasta obra. Dessa forma, o processo do artista é evidenciado através de registros deixados pelo mesmo, como por exemplo seu caderno de esboços, suas aquarelas e litografias. Os resultados apontam para a possibilidade de se conhecer o processo criativo do Debret e de como ele constrói e elabora sua obra, inserindo-se no âmbito da arte brasileira do século XIX informações relevantes, tanto para o estudo da arte brasileira como também dos processos de criação dos artistas, o que se permite conhecer os elementos fundamentais que colaboram para construção e desenvolvimento de uma obra de arte.

Nas teias do tempo: como Debret se apropriava da arte na sua época

Imagina-se que a apropriação da arte por parte de um artista vem justamente da realidade e dos elementos que sua própria época lhe oferece. Com relação a Debret e sua arte, sabe-se que ele vivenciou dois momentos relevantes, um na França e outro no Brasil.

Com relação ao trabalho artístico dele na França, constata-se que atuou no período conhecido como napoleônico. Como se tratava de uma arte diretamente ligada ao Estado, Debret como artista atuante desse período e, também, artista pertencente à corte de Napoleão, deveria apropriar-se estabelecendo um compromisso com o projeto político de fortalecimento da monarquia, tendo sua produção artística em partes comprometida com o classicismo.

Como já mencionou Salles (1988), o artista é alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. E sendo assim muitas das características encontradas na obra de um artista tem relações com o ambiente no qual o trabalho se desenvolve, envolvendo dessa forma três fatores: momento histórico social,

cultural e político. Dessa maneira, pode-se compreender como esse tempo e espaço em que o artista está inserido passam a pertencer à sua obra e como a realidade externa penetra no mundo que a obra apresenta. Então, qual era essa realidade para Debret, artista de formação neoclássica e pintor da corte de Napoleão?

Tal realidade, correspondia a representações dedicadas à glória do imperador francês, cujo objetivo era informar a população a respeito das suas campanhas e glorificação da sua figura. Ao artista, naquele momento, era solicitado que registrasse fatos históricos ligados à vida do imperador, reproduzindo, portanto, a sua exaltação. É dessa forma que Debret se apropriava da arte na sua época na França trazendo para suas obras influências diretas da realidade social, histórica e política que se apresentava naquele período no qual ele estava inserido.

No Brasil, Debret passa de pintor da corte de Napoleão, para pintor da corte portuguesa e das ruas do Rio de Janeiro. Agora, ele vai se apropriar de outro contexto social e histórico por meio de suas observações das ruas da cidade, onde vai reproduzir e expressar cenas do cotidiano, grandes eventos e cerimônias da sociedade brasileira e, também, da corte portuguesa. Na França, ele frequentava a Academia de Belas Artes e ateliês para desenvolver suas pinturas e para interagir com outros artistas, tratando-se de um ambiente de profundas discussões artísticas e políticas. No Brasil, o artista apresenta-se mais solitário e a sua arte vai apresentar duas características que a diferenciam do período em que esteve na França, uma arte ligada à corte e outra ligada aos povos comuns da sociedade.

Debret foca sua produção também na vida e condições dos escravos negros, atitude essa que lhe rendeu posteriormente o reconhecimento do seu trabalho por estudantes, pesquisadores e demais públicos.

As obras em que é expressado o cotidiano geralmente estabelecem uma interpretação especial da estrutura da sociedade brasileira do século XIX. Assim, no Brasil, Debret se apropria da arte através da observação nas ruas e, a partir daí, apreende traços característicos do meio que o envolvia. Apropria-se da arte por meio da descrição e dos hábitos dos brasileiros em geral, a partir de uma ordem cronológica por ele estabelecida, começando com os índios considerados os primeiros habitantes do país, depois os negros escravizados e, por último, a vida urbana onde mescla os negros aos demais participantes da sociedade da corte

portuguesa no Brasil. Pode-se dizer que se trata de um panorama etnológico no que diz respeito aos índios e sociológico quando são tratada as várias camadas da população carioca.

Percebe-se, contudo, que no Brasil a obra de Debret pode conduzir a reflexões de ordem racial, como o racismo estrutural², oferecendo dados para questionar se esse problema foi resolvido no país. Mas, também, está de certa forma pretendendo oferecer sua intenção ao se observar sua obra conduzindo a uma possível análise crítica e muitas vezes irônica da civilização da época do século XIX, fazendo-se perceber que muito de sua época permanece hoje na sociedade.

² PRADO, Monique, 2020 aponta na revista *Afirmativa*, que segundo Silvio Almeida o racismo não é um ato ou um conjunto de atos, é, sobretudo, um processo histórico e político, em que as condições de subalternidade mostram de forma clara as classes dominantes/hegemônicas, em situação de exploração e opressão constantes. De acordo com o autor, deve-se entender que o racismo é estrutural e não um ato isolado de um indivíduo, porque envolve processos históricos e políticos implementados na sociedade ao longo dos séculos. Silvio Almeida é jurista, filósofo, Doutor em filosofia e professor universitário da Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP) e da Universidade São Judas Tadeu (SP). Atuando também como presidente do Instituto Luiz Gama.

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS AQUARELAS DE JEAN-BAPTISTE DEBRET

1.1 A CONSTRUÇÃO DOS ESBOÇOS: UMA PROPOSTA PRECEDENTE ÀS AQUARELAS

[...] Graças ao meu hábito da observação, natural em um pintor de história, fui levado a apreender espontaneamente traços característicos dos objetos que me envolviam; por isso, meus esboços feitos no Brasil reproduzem, especialmente, as cenas nacionais ou familiares do povo entre o qual passei desses seis anos. (DEBRET, 2016, p. 43).

A crítica genética e de processo leva a compreender o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de uma obra de arte. Assim, ela nos orienta a partir dos documentos deixados pelos artistas como: diários, anotações, esboços etc. Ou seja, tudo aquilo que o artista deixou registrado do momento de desenvolvimento de sua obra, leva a desvendar como ele procedeu no seu momento de construção daquela obra.

É importante ressaltar que o enfoque aqui discutido será a produção de Debret para a confecção do seu livro. Para isso, percorreu-se caminhos pelos diversos momentos que o artista passou para chegar até o seu produto final, tendo como suporte teórico a crítica genética que, segundo Salles (2000), é uma tentativa de se aproximar, por diferentes ângulos, deste trajeto responsável pela geração de uma obra de arte e de todas as possibilidades que a compõe, tanto com relação ao que vem antes, quanto ao que vem depois e se constitui a partir de uma investigação que analisa a obra de arte no momento de sua constituição. Em outras palavras, discute o processo criador partindo de registros deixados pelo artista no seu percurso. Sua grande questão é entender como uma obra é criada, tratando-se de uma investigação que busca uma maior compreensão desse caminho ou dos princípios que caracterizam a criação, ocupando-se da obra e de seu processo criativo.

Ainda de acordo com Salles (2000), o processo criativo é um fenômeno múltiplo, simultâneo e recursivo. Essas características são identificadas no processo de criação e produção adotados por Debret para a realização da obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1835-1839), que foi diverso, sendo realizado

ao mesmo tempo em que o artista produzia outros trabalhos como pintor da corte portuguesa, e recursivo, porque é possível identificar a repetição do mesmo procedimento em termos de formas quando ele repete um mesmo elemento ou personagem em obras de temáticas ou técnicas diversas. Como exemplo, identificamos a obra “Vendedor de alho e cebola” (Figura 1), que consta nos três momentos de seu processo criativo, no esboço, na aquarela e, mais tarde, sob forma de gravura. Esta figura do vendedor encontra-se primeiramente nos seus esboços iniciais e coloridos, posteriormente é retratado em aquarela e repete-se sob a técnica da litografia, mas em um cenário diferente do que foi construído na aquarela. Ou seja, a obra do artista pode ser analisada sob a perspectiva teórico-metodológica proposta por Salles (2000) quando define o processo de criação.

Figura 1 - Esboço que deu origem ao vendedor de alho; Caderno de Viagem.



Fonte: (BANDEIRA, 2006)

O esboço sugere a primeira intenção do artista em reproduzir a figura de um escravo vendendo alho e o faz em aquarela nessa primeira fase, com a indumentária bem definida carregando alho com o auxílio de um pau apoiado no seu ombro. O restante do cenário é composto por duas escravas já bem definidas também em aquarela, enquanto mais duas pessoas estão apenas rabiscadas certamente com lápis. A que está à frente do vendedor de alho traz um bebê envolvido em um pano suspenso nas costas enquanto segura uma grande bacia na cabeça dando a ideia de movimento. A pessoa do meio, riscada em lápis, parece pertencer a alguém importante daquela sociedade, pois usa sapatos e a sua indumentária volumosa indica isso. Em seguida, vem uma escrava com as mãos

para trás que parece interagir com a mulher rabiscada e com um escravo a sua frente. Assim, constitui-se o primeiro cenário no qual o vendedor de alho é apresentado.

Lima (2007) esclarece e frisa a questão dos esboços coloridos e ressalta a colocação de Diderot³, ao questionar por que um belo esboço em aquarela agrada mais do que um belo quadro, expondo as seguintes considerações a respeito do esboço:

É que há nele mais vida e menos forma. Na medida em que introduzimos as formas, a vida desaparece [...] por que um jovem aprendiz, incapaz mesmo de fazer um quadro medíocre, realiza um esboço maravilhoso? É por que o esboço é a obra do calor e do gênio, e o quadro, a obra do trabalho e da paciência, dos longos estudos e de uma experiência consumada da arte [...] talvez o esboço nos atraia tanto porque, estando indeterminado, deixa mais liberdade a nossa imaginação, que nele enxerga o que lhe agrada. (LIMA, 2007, p. 144).

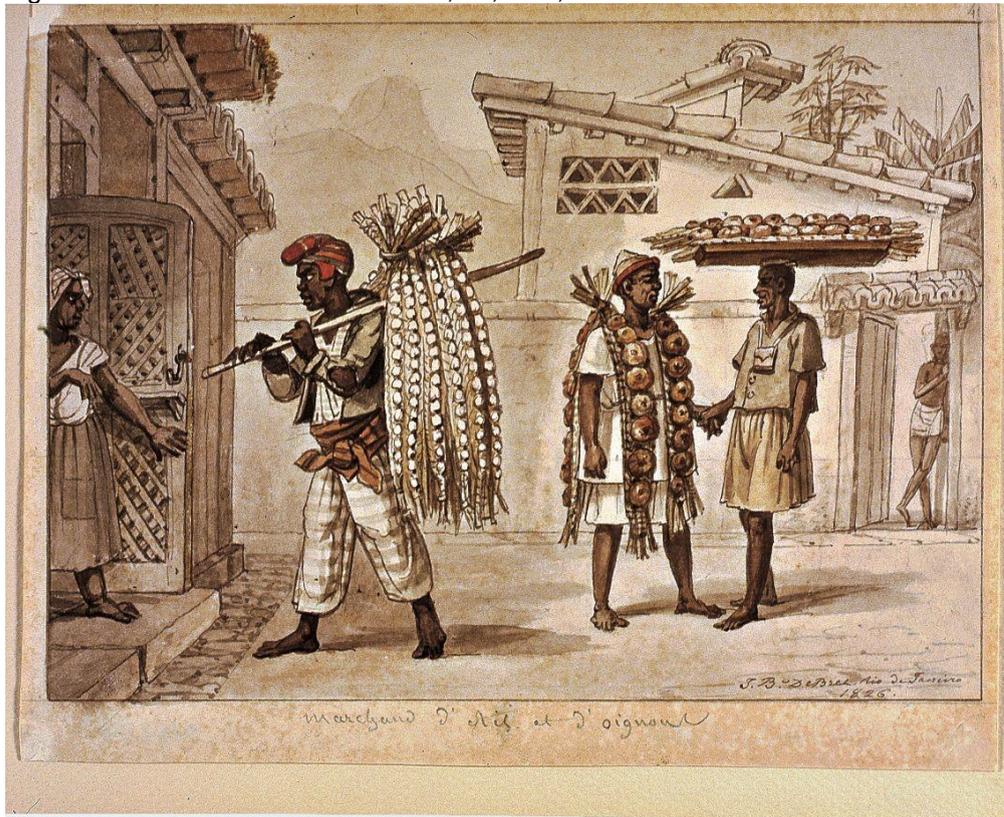
Nessas considerações, Diderot reflete sobre a importância da construção de um esboço, como também sobre a decadência do ensino acadêmico, a quebra das regras implantadas nas academias e dos estudos artísticos que elas administravam, que se limitavam ao ateliê onde as formas e técnicas eram aplicadas como regras as quais condicionavam e limitavam os artistas.

Fora do ateliê, o artista tem acesso a uma visão de mundo mais ampla, podendo escolher e captar o que mais lhe chama a atenção, fator que mais tarde poderia dar ao artista uma certa liberdade ao escolher como trabalhar no esboço que reflete sua primeira impressão. Por ser inacabado, o esboço lhe proporciona a autonomia de acrescentar ou retirar coisas, ou ainda deixar como está, de acordo com o seu grau de imaginação e de visão de mundo no momento que vivenciava.

Diderot ainda aponta que se deve procurar as cenas públicas: “sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e colhereis ideias justas do verdadeiro movimento da ação das vidas”. (DIDEROT *apud* ALVES, 2014, p.43). Como se pode observar, são pontos de vista que remetem às ações promovidas por Debret em sua estadia de quinze anos no Rio de Janeiro, mostrando dessa forma a sua originalidade e seu traço com precisão devido a sua nova maneira de trabalhar.

³ Denis Diderot (1713-1784) foi um filósofo e escritor francês, idealizador da *Encyclopédie* juntamente com d’Alembert, obra responsável por divulgar os princípios iluministas

Figura 2 - Vendedor de alho e cebola, 15,5x20,9cm 1826.⁴



Fonte: Aquarela cedida pelo Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya, em 16 de janeiro de 2020.

Neste segundo momento, a figura esboçada carregando alho nos ombros reaparece na aquarela com cenário e indumentária diferentes do que aparece no esboço, com um pano envolto na cabeça, mas carregando o mesmo suporte de alhos sobre o ombro. (Figura 2). Na cena desta aquarela, o artista insere o vendedor em um cenário no qual ele se dirige a uma escrava que sai de uma casa ao seu encontro, e atrás dele aparecem mais três escravos, dois deles vendem seus produtos e se cumprimentam, um dos quais está vendendo cebolas como é indicado no título da obra. Ao fundo da imagem, aparece uma casa com um escravo magro, envolto apenas com um pano na cintura, encostado na porta observando os demais que estão no seu ofício. Ainda por trás da casa ao fundo, vê-se uma imagem que remete ao Pão de Açúcar, que diz respeito a um complexo de morros situado na Urca, no Rio de Janeiro. É possível que com essa aquarela produzida a partir de um elemento presente em um esboço anterior, o artista tenha tido a intenção de mostrar como funcionava o comércio local, os produtos que eram comercializados e quem

⁴ Aquarela sobre papel 15 x 20,9 cm

trabalhava nele. Para tanto, insere nesse cenário, uma personagem anteriormente apresentada em contexto diferente.

Figura 3 - *Maison a louer, cheval et chèvre a vendre* (Casa para alugar cavalo e cabra à venda).⁵



Fonte: Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Na terceira fase de seu processo criativo de produção do livro, tem-se mais uma vez a presença do vendedor de alho (Figura 3) com a posição e vestimentas semelhantes àsquelas que estão presentes na aquarela de 1826, na Figura 2. Entretanto, nessa versão de 1835 ele reaparece em forma de gravura sob a técnica da litografia e está integrando a parte iconográfica do segundo volume do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1835). A fisionomia do personagem parece ser diferente do vendedor da aquarela, pois parece mais jovem. Nesta cena, ele está em um cenário composto por mais pessoas incluindo os dois vendedores presentes na aquarela anteriormente apresentada, também na mesma posição um cumprimentando o outro. Porém, com essa gravura tem-se a ideia de uma rua bem movimentada que também remete ao comércio da época. A cena mostra vários escravos vendendo produtos como cebolas, alho, linguiça, cabra. Ao fundo da imagem há, aparentemente, dois fidalgos conversando com um escravo montado em

⁵ Litografia/gravura 31- correspondente ao segundo volume do livro de Debret *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1835). Imagem capturada pela autora em abril de 2018.

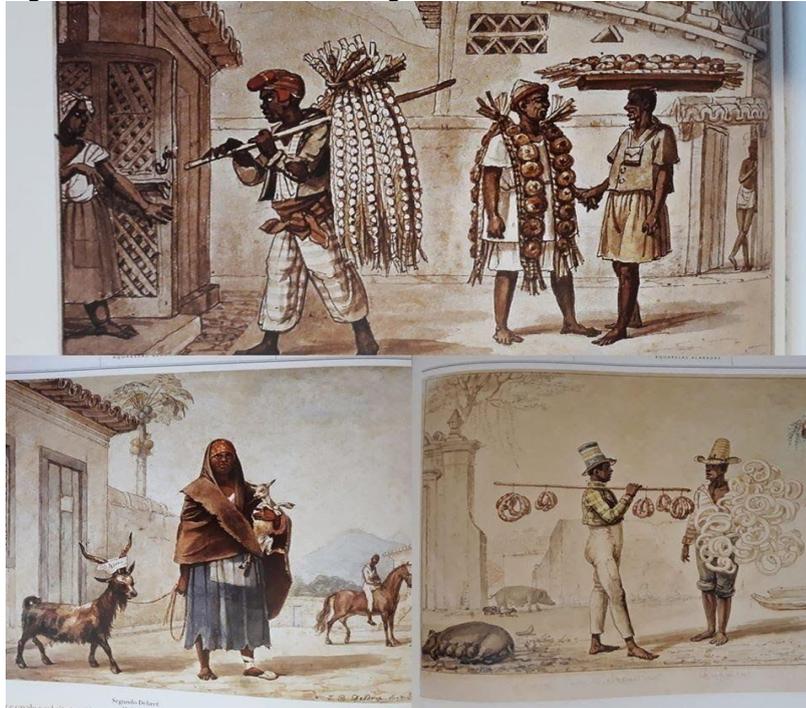
um cavalo. Debret, através dela, informa sobre o comércio que ocorria próximo à região portuária do Rio de Janeiro e os produtos mais comercializados que estavam sendo introduzidos na culinária local, como cebola e alho. Com as imagens das figuras 1, 2 e 3 tem-se uma ideia dos procedimentos da produção artística do Debret, considerando-se a sua atividade bem como seu processo criativo.

De acordo com Salles (2000), a obra de arte é, portanto, precedida por um processo complexo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços e planos e os rastros deixados pelos artistas de seu percurso criador, que são a concretização de uma contínua metamorfose, no qual inclui as transformações e fases e que são objetos de estudo dos críticos genéticos e de processo. Debret deixa claras evidências da sua pesquisa quando observa e constrói seu esboço, caracterizando cada elemento, bem como informa ao observador da sua obra no momento em que descreve sobre o que pintou:

[...] 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, 2016, p. 44).

Sua obra vem acompanhada de um texto, neste caso nem todas aquarelas estão acompanhadas desse texto explicativo, mas todas as gravuras sim como bem descreve o artista. Supõe-se, portanto, que o artista tenha feito uma pesquisa, um estudo de acordo com suas intenções. Sobre seus planos, pode-se identificar no seu personagem que corresponde ao vendedor de alho, como ele pretendia inserir esse vendedor, em quais contextos e situações. Este reaparece em três momentos de forma contínua e em transformação por surgir em cenários distintos. Primeiramente no esboço desenvolvido em 1820, na aquarela de 1826 e na litografia de 1835. Sobre a criação da última técnica empregada, a litografia, fica evidente os passos que o artista deu para sua elaboração, uma vez que ele reúne na sua gravura, personagens ou figuras que já haviam aparecido em obras anteriores. Na gravura de 1835 (Figura 3) ele traz de volta cenas presentes em aquarelas construídas de formas individuais, unindo-as em uma só cena na gravura (Figura 4).

Figura 4 - Marchand d'ail et d'oignons - vendedor de alho e cebola 1826.⁶



Fonte: Imagens cedidas pelo Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya, em dia 16 de janeiro de 2020.

A gravura é composta a partir de modelos presentes nas seguintes aquarelas: “Vendedor de alho e cebola” (1826); “Negros vendedores de linguiças” (1826) e “Casa para alugar e cavalo e cabrito à venda” (1827), o que mostra mais uma vez a “recursividade e dinamicidade⁷ na obra” de Debret nas suas elaborações, característica essa que faz parte do processo criativo de um artista.

A análise das Figuras 3 e 4 com auxílio do estudo da crítica genética faz ver, quando se confrontam as imagens, que a obra foi recursiva. Esta característica apresenta-se quando se evidencia a repetição de uma mesma figura em outras imagens, mostrando as intenções do artista na produção de seus cenários para inserir suas figuras.

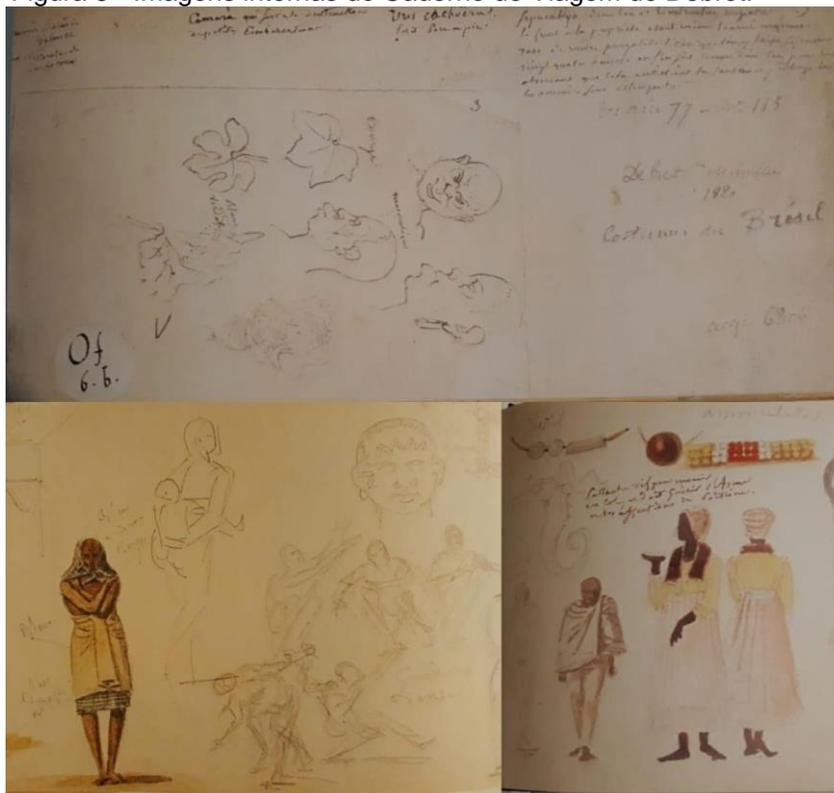
O primeiro percurso de Debret em relação à produção de suas aquarelas

⁶ *Marchand d'ail et d'oignons* - vendedor de alho e cebola, 1826, aquarela sobre papel 15,5x20,9cm. *Maison à louer, chèvre et cheval à vendre* – Casa para alugar e cavalo e cabrito à venda, 1827, aquarela sobre papel 17,6 x 25,6cm. *Nègres d'un charcutier* – Negros vendedores de linguiça, 1826, aquarela sobre papel 15,6 x 21,5cm.

⁷ A criação artística é marcada pela dinamicidade, ou seja, um processo dinâmico que se modifica com o tempo que nos põe, em contato com o ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, mobilidade, adição ou deslocamentos, partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; isso nos leva a diferentes possibilidades de obra; propostas de obras que vai se transformando ao longo do processo (SALLES, 2006, p.12).

começa com esboços contidos em seu *Caderno de Viagem*, onde se evidencia seu primeiro passo no que diz respeito ao seu processo de criação, revelando cenas e personagens bem elaborados. Talvez isso se deva por ele ter sido um artista de formação acadêmica e por ainda estar fazendo experimentos com a aquarela, tinta que até então não manuseava com frequência. Confere-se que, nesse processo, Debret faz seu esboço, numera-o, insere data e um suposto título, como também indica a cor que pretendia usar em tal desenho, tudo minuciosamente detalhado.

Figura 5 - Imagens internas do Caderno de Viagem de Debret.⁸



Fonte: Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

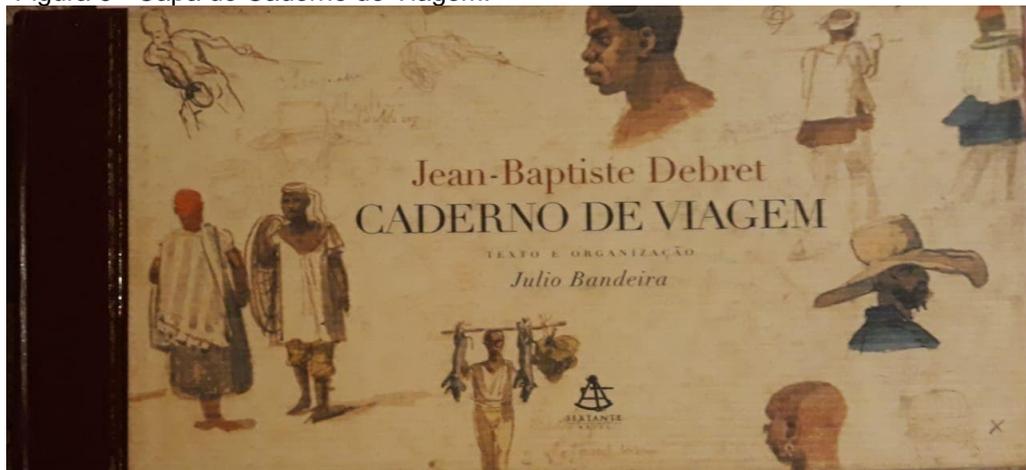
O caderno de esboços de Debret, denominado *Caderno de Viagem* foi produzido pelo artista no Brasil entre 1817 e 1829 e passou a fazer parte das coleções da Biblioteca Nacional da França no século XX. De acordo com Bandeira (2006), só foi identificado em 1990 por Mário Carelli no acervo da Biblioteca francesa, foi publicado na íntegra em 2005 com apresentação de Carelli e está diretamente relacionado aos “escravos”.

⁸ Imagens internas do *Caderno de Viagem* de Debret. Seus esboços, anotações e detalhes. Organizado por Júlio Bandeira a partir do original. Foto: Maria Luíza Moreira. Abril de 2018.

Bandeira e Lago (2017) afirmam que o propósito de muitos desses esboços, sobretudo aqueles sem cor, era o registro imediato do que Debret observava ao seu redor. Muitos trazem, inclusive, as indicações de cor para preparar um estágio futuro, provavelmente executado em seu ateliê, onde Debret retomava os esboços iniciais copiando-os novamente e colorindo-os com aquarela, segundo indicações do que observava na rua.

O *Caderno de Viagem*, segundo Bandeira (2006, p.4-6), possui trinta e três folhas que variam nas suas dimensões, tendo a maioria 28,5 x 14 cm, e a menor delas medindo 16 x 11,5 cm e tem sessenta e quatro páginas numeradas irregularmente de três a sessenta e seis. O autor salienta que essas medidas estão próximas das 550 aquarelas e desenhos adquiridos por Castro Maya⁹ em 1930 que pertenciam a Mme. Morize, sobrinha bisneta e herdeira de Debret.

Figura 6 - Capa do Caderno de Viagem.¹⁰



Fonte: Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

A história desse “Caderno” é curiosa, ressalta Bandeira (2006). Ele informa que o mesmo foi adquirido por 63 francos, em 10 de agosto de 1901, ao livreiro antiquário Rapilly, com loja no cais Malaquais, 9. O *Carnet* (Caderno, tradução nossa) foi imediatamente encadernado em meio marroquim vermelho e papel marmorizado nas cores marrom, amarelo, vermelho e preto, padrão usado então pela Biblioteca Nacional francesa. As douraões da lombada trazem gravado o galo republicano e o título *Debret, Costumes du Brésil vers 1820*. Tanto o título quanto o

⁹ Empresário e colecionador de arte; foi responsável por divulgar a obra de Debret no Brasil.

¹⁰ Capa do *Caderno de Viagem* (2006). Organizado por Julio Bandeira a partir do original. Foto: Maria Luiza Moreira. Abril de 2018,

conteúdo remetem a um plano de trabalho que o artista desenvolveu ainda nos seus tempos de estudos na Itália, informando o início do seu interesse pelo pitoresco e suas pretensões quanto ao objetivo de retratar cenas dos costumes italianos, como se pode conferir em seu suposto álbum publicado em 1809. (Figuras 7 e 8).

Figura 7 - Carregador de Roma¹¹

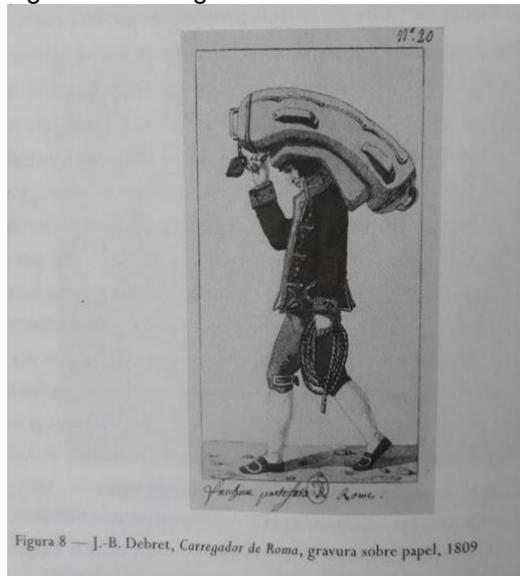


Figura 8 — J.-B. Debret, *Carregador de Roma*, gravura sobre papel, 1809

Fonte: Valéria Lima (2007, p. 84).

Figura 8 - Mulher do Trastevere.¹²

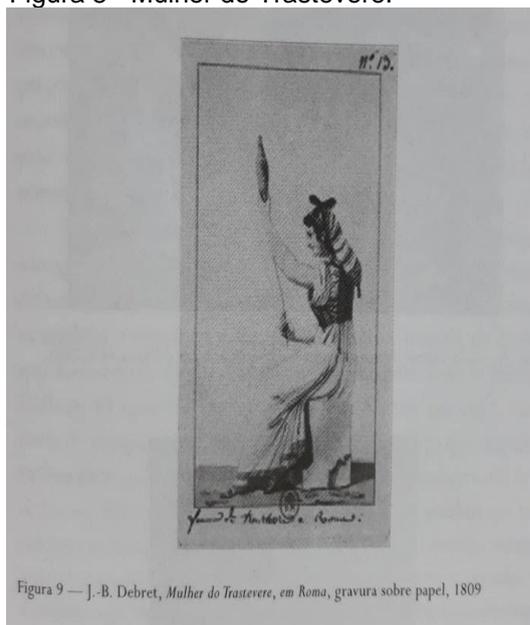


Figura 9 — J.-B. Debret, *Mulher do Trastevere, em Roma*, gravura sobre papel, 1809

Fonte: Valéria Lima (2007, p. 85).

¹¹ J.B. Debret, *Carregador de Roma*, gravura sobre papel, 1809. *Costumes Italiens*. Foto: Maria Luíza Moreira, 26 nov.19.

¹² J. B. Debret, *Mulher do Trastevere, em Roma*, gravura sobre papel, 1809. *Costumes Italiens*. Foto: Maria Luíza Moreira. 26 nov. 19.

Lima (2007) salienta que o exemplar pertence ao acervo da Biblioteca Nacional da França, em Paris e traz o seguinte título e informações: *costumes Italiens, dessinés à Roma par Debret, graves p. L. M. petit em 1809*. Essas informações, assim como as referências das 30 imagens que compõe o álbum, são manuscritas. As gravuras registram hábitos e costumes da população italiana (Figuras 7 e 8). É natural que essas imagens tenham um significado importante para os trabalhos de iconografia brasileira, demonstrando o interesse e o talento de Debret para esse tipo de representação. A autora ainda acrescenta que, não há, porém, notícias mais concretas a respeito da publicação desse álbum, e nem mesmo de uma viagem de Debret à Itália nesse período, informações essas que deixam no ar uma certa incerteza sobre tal assunto.

Contudo, não se pode deixar de supor que, mesmo não sendo de autoria de Debret, este álbum de Costumes Italianos o influenciou em seu trabalho produzido no Brasil, por se tratar também dos costumes de um povo e apresentar semelhanças em termos estruturais com os três volumes do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, que ele publicou mais tarde na França. Este último, sendo um trabalho mais denso e maduro com relação ao álbum de costumes italiano, que é visto e colocado como sua primeira experiência com aquarela e com a temática de costumes de uma população.

Dessa forma, pode-se conferir que Debret tenha retomado no Brasil uma prática que já iniciara na Itália, a de pintar cenas do cotidiano e figuras populares ou que pelo menos por elas se inspirou. O artista não só retoma ou se inspira nesta prática, como também concretiza seu plano de publicar um livro, que corresponde ao produto final do seu trabalho no Brasil e à terceira fase do seu processo criativo.

Entretanto, há a colocação de Gonczarowska (2018) sobre a ideia de que este álbum de “Costumes Italianos” seja mesmo atribuído ao Debret. O autor em seu artigo revela e trata de questões que colocam em dúvida se este álbum foi mesmo uma produção do artista, atribuindo-o ao seu irmão quando aponta que:

Primeiro, não há efetivamente indicação de uma segunda viagem do artista à Itália, especialmente em 1807; vimos que François Debret foi para Itália em 1806 com sua amiga Hippolyte Lebas (1782-1867) e ficou lá por anos; apresentamos fontes de tempo que confirmam a publicação em 1809 de um álbum de *trajes italianos*, assinado com “FD” e “HL”, extraído da natureza nos reinos italianos; além disso, a qualidade do desenho exclui uma clara relação estilística entre essas placas e a obra de Jean-Baptiste. Assim

acreditamos que o verdadeiro autor da obra é de fato François Debret, e talvez também Hippolyte Lebas. A revisão da atribuição deste documento faria, portanto, justiça aos seus verdadeiros criadores e evitaria uma má interpretação da jornada artística do pintor Jean-Baptiste Debret. (GONCZAROWSCA, 2018, p.5-6).

Através desse ponto de vista, não somente se evidencia o álbum sendo de autoria do irmão de Debret, como também as desconstruções que surgem durante os estudos relacionados à arte europeia e brasileira do século XIX, as quais envolvem tanto os artistas quanto suas produções. Trata-se, muitas vezes, de um caminho confuso e incerto, por meio do qual se busca na medida do possível ser o mais coerente possível a cada informação que se tem acesso. Assim, Debret sendo ou não autor desse álbum, não se pode deixar de admitir que foi por ele influenciado, quando decidiu confeccionar seus três volumes do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* ou que ao menos tinha conhecimento de um material como aquele, que apresenta cenas comuns do cotidiano. Mas, como aponta Salles (2017), todo esse contexto pode fazer parte de instrumentos teóricos que permitem a ativação da complexidade do processo e que estes não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo e revelar a criação como fruto de uma semiose de múltiplos momentos, permitindo realizar-se o estudo da construção do significado.

Como acrescenta Salles (2017), é possível, portanto, conhecer alguns procedimentos da criação em qualquer manifestação artística a partir dos rastros deixados pelo artista, pois estes irão se tornar objetos de estudos bem como registro deste percurso e a criação pode assim ser descrita:

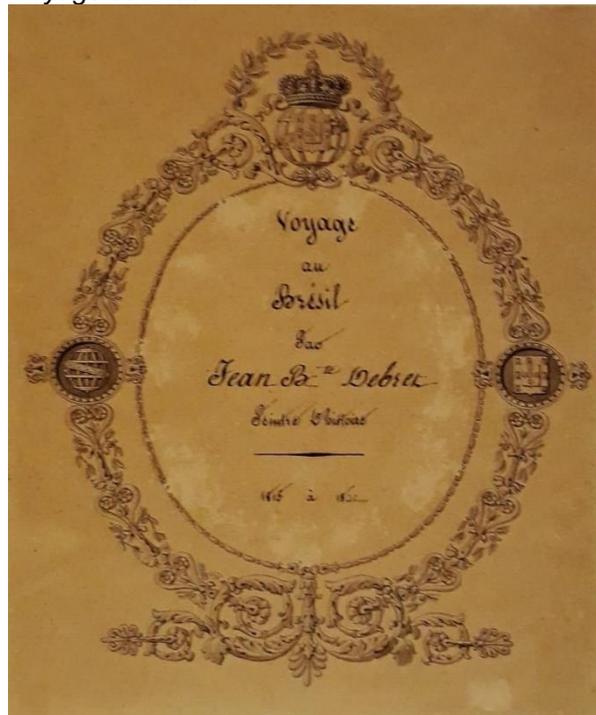
Como um processo contínuo e interconexo, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. As tendências são rumos vagos, que orientam o processo de construção dos objetos, no ambiente de incerteza e imprecisão. As tendências podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos ou princípios direcionados e práticas comunicativas. Nesse contexto de tendências vagas está, portanto, o projeto do artista, que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica. Esse projeto está inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afeta o artista. O próprio projeto, que direciona de algum modo a produção das obras que podem mudar ao longo do tempo. (SALLES, 2017, p.41-42).

Consta-se que Debret tinha em mente a ideia de um projeto, a figura 9

confirma isso. Outra evidência dessa ideia pode-se conferir na introdução do primeiro volume de seu livro¹³ que trata da temática indígena, no qual ele ressalta que foi encorajado por estrangeiros que o visitaram no Rio de Janeiro e que tiveram conhecimento das suas aquarelas a compor uma obra histórica brasileira. Debret acrescenta ainda que teve a sua disposição todos os documentos relativos aos usos e costumes do local em que habitava e que estes constituíram o ponto de partida de sua coleção.

Fica, portanto, evidente que o artista antes mesmo de seu retorno à França, já tinha em mente a ideia de um projeto, posto que já havia produzido grande material correspondente a tal ideia. Debret já tinha esboçado a folha de rosto dos seus futuros livros, mostrando sua primeira ideia e, também, tinha sido encorajado por estrangeiros a publicar uma obra histórica.

Figura 9 - Primeiro projeto para folha de rosto do *Voyage au Brésil*.¹⁴



Fonte: Bandeira e Lago (2017, p.56).

Com relação a fatores ligados ao seu processo de criação, observa-se que o artista não se afastou de vez das influências que absorveu na França em um sentido

¹³ Debret, 2016, p. 44.

¹⁴ Primeiro projeto para folha de rosto do *Voyage au Brésil*, que não era ainda “Pittoresque et historique” em 1820, data provável deste estudo. Foto: Maria Luíza Moreira. 20.02.20.

geral e, especificamente, na Academia, posto que, quando trabalhou com aquarela, fez uso das técnicas acadêmicas, observando e captando seus modelos na rua e não mais somente dentro de um ateliê. A rua passa a ser também mais um elemento que contribui para seu processo criativo e as figuras presentes nela incorporam suas composições, servindo-lhe de inspiração. É na rua que Debret observa e cria seus esboços expressando seus modelos, primeiro ressaltando tudo que o envolve, tudo aquilo que de certa forma o influencia e chama sua atenção, o que faz com que suas obras sejam bem elaboradas e produzidas com variedade e nitidez nos detalhes. Dessa forma, os dois estilos do artista, o neoclássico acadêmico e o pitoresco de rua, andam juntos, ora se distinguindo entre seu trabalho oficial¹⁵ e não oficial misturando-se nesse processo composicional, um complementando o outro.

Como já sabemos, consta-se que a maioria dos artistas que vieram na Missão Artística Francesa era ligado a Escola Neoclássica, não só Debret mais Taunay e outros tinham como base acadêmica as técnicas ditadas pela referida escola. Dessa forma, será feita também uma breve reflexão sobre como o trabalho de Jean Baptiste Debret foi influenciado pela mesma. Como toda escola de pintura, a neoclássica tinha suas regras e indicações de como deveriam atuar seus seguidores. A respeito dessa regras, Schwarcz coloca:

O primeiro elemento fundamental a essa escola era o retorno à antiguidade e ao passado, nomeadamente de Poussin e Rafael, para realização de belas cópias. Além desses artistas, cultuavam-se os primitivos italianos e os mestres holandeses, cuja virtuosidade técnica era muito imitada: Rembrandt e seus *sfumato*, Rubens e suas composições consideradas dramáticas. (SCHWARCZ, 2008, p.58).

Ainda conforme Schwarcz (2008), o neoclássico entrava no país com a falta de material e de técnicos, acabava sendo reelaborado: os auxiliares dos artistas e arquitetos eram escravos, mármore era substituído por materiais menos nobres, as tintas precisavam ser alteradas nos materiais e a exaltação das virtudes tão próprias do estilo, agora se voltavam para corte expatriada.

Por conseguinte, tem-se compreendido que o neoclássico no Brasil possuía suas complexidades, mas não seu impedimento total de ser praticado de alguma maneira. A respeito dessa complexidade, Naves (1996) menciona que um dos

¹⁵ Refere-se aqui ao trabalho de Debret ligado à corte portuguesa.

empecilhos foi, decididamente, a existência da escravidão que impedia de vez qualquer tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica no Brasil. Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser de um inaceitável falseamento? Nesse ponto, precisa-se evidenciar o esforço de Debret para ir além desse dilema brasileiro, fazendo uma arte que mantinha um vínculo com a realidade local sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética neoclássica.

Mas, independente das dificuldades encontradas pelos pintores e demais artistas em solo brasileiro, o neoclássico se estabeleceu e foi dominante na arte com a chegada dos franceses por muito anos. Mais que uma arte, o neoclássico era uma concepção de arte forjada em aspectos morais e políticos.

Contudo, é importante salientar que foi na França que esse estilo se destacou tornando-se um centro de produção de artes com essas características, possuindo também uma ligação direta com o Estado e com o projeto político de fortalecimento da monarquia. Dentre os grandes mestres da arte neoclássica, pode-se citar Jacques-Louis David (1748-1825). Este também foi o mestre de Debret em seus primeiros anos de aprendizado.

Dando continuidade à atuação de Debret no Brasil, constata-se que houve uma adaptação ligada aos seus métodos acadêmicos de trabalhar. O artista passou a se dedicar mais ao seu ofício não oficial deixando a tinta a óleo de lado ou usando-a apenas para realizar seus trabalhos ligados à corte, aderindo nesse momento ao material da aquarela. Esta lhe permitia mais flexibilidade com o contexto que se apresentava a ele e que o mesmo havia escolhido para trabalhar.

Para Naves (1996), a aquarela e a litografia prestavam-se a uma execução incomparavelmente mais rápida do que a pintura a óleo. A agilidade do traço, a liberdade no toque favoreciam uma impressão de vivacidade decisiva na aparência geral dos desenhos e gravuras de Debret.

Diante desse contexto social que se apresentava no Brasil e que impossibilitava o desenvolvimento pleno do neoclássico, a estratégia adotada por Debret foi atuar no contexto urbano, adaptando-se e buscando lá inspiração para criação e produção de sua obra a qual conhecemos hoje. Nesse sentido, Naves (1996) frisa que a atuação de Debret descorre com sua preocupação documental. A

todo instante, o artista procura encontrar cenas típicas das atividades e dos costumes do Rio de Janeiro, na tentativa de compor um painel razoavelmente completo da cidade. Debret consegue apreender esses ritmos que tomam conta dos escravos, transmitindo graça e plasticidade a seus corpos.

Compreende-se que essa estratégia utilizada pelo artista seguia a lógica de uma idéia de produzir imagens para um produto final, o livro. E que o neoclássico integra os trabalhos de Debret no Brasil, em termos de procedimentos técnicos e através das suas características e preceitos que o artista toma como base para construir sua obra. Buscava a verdade da representação, defendia entre outras coisas a necessidade de um esboço desenhado antes da obra ser executada para que fosse possível alcançar a perfeição e a idealização que também fazia parte. Muitas vezes, as imagens não correspondiam a sua realidade, sendo alteradas para se chegar a ideia de algo perfeito ou na tentativa de adaptar os preceitos neoclássicos à realidade do Brasil. As imagens poderiam não corresponder à realidade devido a idealização, mas o assunto enfatizado nas obras, sim. Portanto, não se pode dizer que Debret mentiu em criar suas cenas quando de fato muitas delas ele presenciou e observou para elaborar seus esboços.

Sobre os esboços realizados pelo artista, Bandeira discorre (2006) que são inúmeros e, em quase todos, os negros estão presentes, como também os utensílios que usavam, os instrumentos de tortura: colar de ferro, tronco e correntes. Constatase, dessa forma, na grande maioria dos esboços elaborados, ou criações, a figura do escravo negro e tudo que o envolvia. É o negro que prevalece esboçado no seu *Caderno de Viagem* e que vai sendo retratado mais tarde como elemento pictórico na sua obra.

Os editores Marcos da Veiga Pereira e Victor Burton (BANDEIRA, 2006) apontam que as páginas deste caderno foram desenhadas no Brasil nas calçadas do Rio de Janeiro no início do século XIX. Eles acrescentam que se trata de uma obra colhida pelo artista francês no instante em que descobre e registra a terra exótica e um novo mundo de costumes e povos. De acordo com Bandeira (2006), o propósito desses inúmeros esboços, sobretudo aqueles sem cor, corresponde ao registro imediato das observações de Debret a sua volta. Muitos trazem, inclusive as indicações de cor para ser usada posteriormente, supostamente executadas no seu

ateliê, local em que Debret retomava os esboços iniciais colorindo-os com aquarela segundo as indicações que observava e anotava na rua.

O Caderno está diretamente relacionado aos escravos:

Os escravos negros e suas inúmeras atividades nas ruas do Rio de Janeiro, foram certamente o tema que Debret mais privilegiou nos seus esboços e aquarelas preparatórias para a viagem pitoresca. Debret observa os negros em todas as posturas, em todos os trajes, em todas as atitudes, felizes, sofrendo, ricos ou pobres, livres ou cativos, vestidos ou nus. A escravidão sem dúvidas o fascina, mas Debret tem também a clara noção de europeu de que este será o tema de maior interesse potencial para as gravuras do álbum que pretende realizar e cujo projeto concebe desde o começo da década de 1820, como prova o primeiro frontispício da viagem pitoresca, datado de antes de 1821. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p.392).

Muitos dos esboços mais emocionantes e originais de Debret estão nas páginas desse Caderno e tem por tema a população de origem africana, também presente em grande parte das aquarelas, e sua produção é organizada em uma sequência de estudos de acordo com a produção e organização das imagens bem como suas datas. Tais esboços desenvolvidos por Debret revelam aspectos sobre relações sociais e convívio social no Rio de Janeiro, podendo ser compreendidos como estratégias de organização de suas futuras aquarelas que iriam fazer parte mais tarde da iconografia do seu livro publicado em Paris.

Dessa forma, os esboços, de um modo geral, fornecem dados de ordem do tempo histórico/social no qual o artista viveu, além de registros, fatos relacionados ao século XIX muitas vezes caracterizados pela figura do escravo africano e de como este circulava e se portava naquele contexto em que Debret capturava uma primeira impressão. No Caderno, o artista ainda incluía descrições rápidas sobre alguns detalhes, como nome da cor que pretendia usar, da indumentária de seus personagens e até de animais que faziam parte daquele lugar.

Os esboços contidos no *Caderno de Viagem*, produzidos por Debret, oferecem discussões acerca do seu processo criativo. O caminho artístico percorrido por Debret e as ações que ele executava para captar suas imagens e modelos levam a uma percepção de como o artista produziu seus trabalhos, questões essas que envolvem a rua, os escravos negros e seu ateliê, lugar onde concretiza as suas primeiras ideias revelando assim o percurso de sua criação, aspectos que Salles (2017) coloca como frutos de uma semiose de múltiplos momentos, mencionando

que o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, observando-se ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas.

Em um ambiente diferente daquele de sua formação em Paris, Debret procurou adaptar-se incorporando os elementos essenciais da sua formação neoclássica como a questão da observação, do esboço e do modelo vivo, elementos presentes no seu processo de criação. Debret reuniu em seu caderno esboços que tratam da temática social envolvendo os escravos e sua condição que, posteriormente, formaram o segundo e terceiro volumes de seu álbum. Através dos elementos que compõem a criação de Debret em seus esboços, fica claro que o artista pretendeu realizar uma construção iconográfica da sociedade brasileira e do sistema que persistia naquele período, o escravocrata.

1.2 ROTINA DE TRABALHO: COMO E QUANDO A OBRA É CONSTRUÍDA

Eu escolhi como local a praia do peixe: ela é naturalmente muito frequentada e, além do mais, perto da alfândega. Ao fundo se ergue a “Ilha das Cobras” (...) são sete horas da manhã. (DEBRET, 1835, p.159 *apud* BANDEIRA, 2017, p.39).

O objetivo neste item é analisar a construção da obra bem como a produção de Debret para confecção do seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Nessa perspectiva, serão apresentados aspectos da rotina de trabalho do artista, pistas de como e quando a obra é construída, os elementos que lhe inspiravam e locais escolhidos por ele para serem representados. Cabe salientar os indícios dos passos do artista para melhor compreender a construção da obra. Essa perspectiva de análise condiciona as características dos estudos genéticos que trazem a necessidade de observar as ações do artista para assim identificar quando e como a obra é construída. Nesse sentido, Debret aponta um de seus primeiros indícios com relação ao início da construção da sua obra quando explica: “meus esboços realizados no Brasil reproduzem principalmente cenas nacionais ou familiares do povo ao qual passei quinze anos”. (DEBRET, 2016, p.12).

Com essa explicação, fica-se ciente de como Debret dá seus primeiros passos em relação à construção da sua obra, pois através dos esboços contidos no seu Caderno fica claro como o artista procedia para a realização de suas ideias e

suas preferências, como nos indicam Bandeira e Lago:

A iniciação de Debret no encantamento das ruas aumentava à medida que o pintor de história associa o pitoresco ao cotidiano brasileiro. Foi nas ruas, com Debret sentado na calçada numa almofada, anotando indicações de cores com grafite. Debret é o espectador privilegiado da representação do brasileiro. (BANDERIA; LAGO, 2017, p. 37).

Com as informações anotadas por Debret é possível, pelo menos em parte, conhecer um pouco da rotina do artista. Debret usava primeiramente grafite e aquarela nos seus esboços e, para isso, costumava escolher um local que fosse movimentado, como lugares próximos da alfândega, começando seu trabalho nos primeiros raios de sol.

E por que ele escolheria este lugar? O que ele via? O que chamava sua atenção naquele local? Primeiramente, pode-se dizer que a escolha do local e a hora estão relacionados ao grande movimento que este ambiente trazia. Debret sabia a hora propícia para sua observação e, também, sabia o que ia encontrar: escravos de ganho. Estes costumavam circular nas ruas do Rio de Janeiro para vender as mercadorias que recebiam da região portuária.

O que movia a cidade começava ali nas proximidades da alfândega. O comércio de escravos, o comércio de produtos importados, especiarias para cozinha, os encontros dos senhores que se deleitavam com os quitutes e refrescos das escravas. Dizia respeito a um lugar onde as pessoas se encontravam e mantinham suas relações sociais e comerciais. O que se pode dizer é que na rua era o espaço onde Debret buscava inspiração para suas obras por meio da observação e com o auxílio de seu caderno de esboços.

Era imerso nas ruas mais movimentadas do Rio de Janeiro que Debret dava início aos seus registros que, não só nos revela a beleza natural ou local como costumavam fazer muitos dos artistas viajantes que passavam pelo Rio de Janeiro no século XIX, mas também registrava momentos tensos de horrores e sofrimentos.

Debret se propôs observar a realidade daquele lugar que não se resumia à Corte e seus agregados, mas no suor e sofrimentos de muitos que trabalhavam para que tudo funcionasse. Para isso, o artista se envolveu em outro mundo diverso da zona de conforto promovida pela Corte, convivendo com essa outra realidade considerada alheia para alguns, que proporcionou outra dimensão a sua arte,

revelando outro traço.

Através de um relato escrito pelo próprio artista, tem-se pistas das horas e locais que ele escolhia para trabalhar, revelando detalhes desses locais e o que acontecia nas suas respectivas horas, o que se comercializava mostrando que os escravos eram seu principal objeto de estudo e, ainda, estavam presentes em todos os ponteiros do relógio quando aponta que:

Grande número de cativos dedicava-se, pelas ruas, ao comércio ambulante, vendendo produtos como refrescos, milho assado, capim seco para estofamentos, angu, coco, pão de ló, carvão, cestos, aves, guloseimas (sobretudo bolos, doces e pastéis), frutas, leite etc. Davam um aspecto movimentado às cidades e no Rio de Janeiro, por exemplo, cedo surgiam os carregadores de água e de leite e as vendedoras de pão de ló (biscoitos para o café da manhã). De sete a oito horas encaminham-se calmamente para o centro da cidade os negros de ganho; uns preparam durante o caminho trançados de folhas de palmeiras destinados a confecção de chapéus (comumente chamados de palha), enquanto outros, menos ativos, acertam calmamente o passo ao som da marimba (instrumento africano). Na mesma hora, isto é, de seis às oito, os mercados situados nas praias de desembarque e já abastecidos pelas embarcações chegadas na madrugada apresentam um movimento generalizado de quitandeiras (revendedoras de frutas e legumes), que se encontravam durante o resto do dia pelas ruas ou nos mercados da cidade. Às duas horas fecham-se a Alfândega e as demais repartições públicas, último movimento precursor da calma sensível que reina na cidade até as quatro horas da tarde, momento em que reaparecem nas ruas as vendedoras de pão de ló, as quais essa hora passam a fornecer biscoitos para o chá, merenda servida às oito horas em todas as casas da cidade. No mesmo momento aparecem também as vendedoras de velas; outras vendem doces, sonhos etc.; estas últimas se dirigem ao Largo do Palácio, onde se reúnem os rentistas e os negociantes. (DEBRET, 1835, p.159 *apud* BANDEIRA; LAGO, 2017, p.43).

Por conseguinte, compreende-se que esse espaço social e comercial possuía um elemento central que chamava a atenção do artista, os agentes possuidores da força de trabalho que se espalhavam nas ruas do Rio de Janeiro para exercerem suas funções. Sabe-se que o Rio de Janeiro correspondia nesse século XIX, ao maior mercado de escravos das Américas. Pelo que se consta, seu porto vivia congestionado por navios negreiros e, conseqüentemente, as cidades se enchiam e ficavam repletas de negros.

Nesse sentido, percebe-se que Debret conhecia bem a rotina do local onde vivia e com isso escolhia os devidos locais e horas para fazer suas observações, e que o escravo africano estava praticamente em todos os espaços, podendo assim exercer influência social e cultural. Desta forma, entende-se que aos olhos do artista

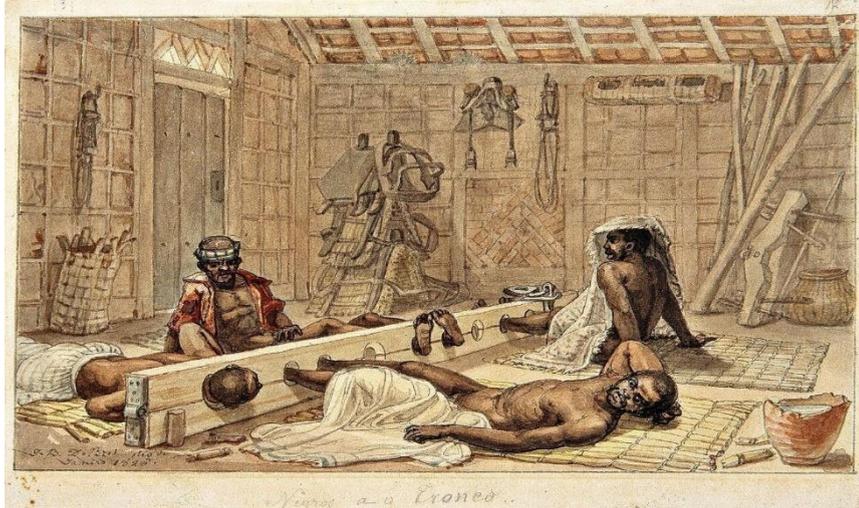
a presença africana era marcante e, também, responsável pelas contribuições no âmbito social e cultural da sociedade da época. Fica evidente o que o artista escolhe para manipular e transformar em prol de sua necessidade.

Salles (1998, p.63) frisa uma das características do ato criador em seu sentido mais geral quando menciona que é a “tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo” que define esse ato criador. Em verdade, na obra de Debret aqui estudada, pode-se perceber essa sensação do que provavelmente ele sentiu ao retratar um escravo sendo castigado, por exemplo, dentre outras cenas nas quais registra as condições desses sujeitos que são responsáveis pela forma e conteúdo que compõe a sua obra.

Dessa maneira, ao se analisar o *Caderno de Viagem* de Debret, no qual constam os seus esboços, aproxima-se daquilo que ele pretendia dizer, ainda sem os acabamentos que sua obra receberá na sequência. Observa-se, que seu ato criador foi construído sob o ponto de vista de uma sequência, formando uma rede de momentos estritamente ligados. Todo movimento do artista na realização dos esboços está conectado aos movimentos posteriores: os esboços estão ligados às aquarelas que por sua vez serviram de base para as gravuras de seu livro.

A obra de Debret correspondente à aquarela “Negros ao tronco” (Figura 10) é construída a partir do esboço no qual o artista representa instrumentos de tortura, aos quais os cativos da época eram submetidos. No esboço, o instrumento denominado de tronco é registrado separadamente no seu caderno. O artista visa mostrar uma diversidade de objetos que envolvia o universo tenso dos negros. Ele registra no esboço tudo separadamente, mostrando uma moringa, uma vassoura, bules, vários tipos de colares de ferro, como também, a imagem de um tronco, uns aquarelados e outros registros somente no grafite. Ainda no grafite, tem-se a imagem de um negro usando um desses colares (Figura 11). Ao lado, uma sequência de figurinhas representando negros aquarelados com indumentária e posições distintas e sombreadas. Há ainda, outros utensílios feitos em grafite acompanhados de anotações.

Figura 10 - Negros ao tronco.¹⁶



Fonte: Acervo do Museu Castro Maya. Rio de Janeiro.

Figura 11 - Caderno de viagem (2006).¹⁷



Fonte: Instituto Ricardo Brennand, Recife, abril de 2018.

É ainda através dos registros encontrados nos esboços que se compreende a percepção do artista, como ele entendia o mundo e como construía sua obra e os recursos ou procedimentos criativos que usava.

Feitos seus esboços entre os anos de 1817-1829, por volta de 1826 como está datado na aquarela, Debret constrói sua obra “Negros ao Tronco” (Figura 10), com base no tronco esboçado em seu caderno (Figura 11). Nesta aquarela, Debret traz o tronco que retratou separadamente e o envolve em um contexto que condiz

¹⁶ Negros ao tronco, 1826. Aquarela 14,9 x 22,6cm. Fotógrafo: Horst Merke.

¹⁷ Caderno de viagem (2006). Foto: Maria Luíza Moreira a partir do livro organizado por Julio Bandeira.

aos costumes daquele período. Dessa vez o artista mostra para que servia esse instrumento e por quem era usado e são apresentadas características de um cenário que não correspondia a uma cena urbana, mas rural.

Com esse contexto desenvolvido na aquarela, o artista pretendeu mostrar o quanto era comum encontrar o tronco, bem como essa cena dos escravos presos nele nas casas de proprietários rurais. O artista tem interesse em descrever sobre este instrumento quando pinta e relata que,

O tronco era um antigo instrumento de tormento, composto de duas peças de madeira de seis a sete pés de comprimento, presas a uma de suas extremidades por uma dobradiça de ferro e unidas à outra por um fecho de cadeado cuja fechadura o feitor conservava a chave. O efeito desse entrave é fixar a superposição das duas metades dos buracos redondos onde são furados e através dos quais são retidos os punhos ou pernas e às vezes, o pescoço dos torturados. (DEBRET, 1835 *apud* BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 185).

A aquarela é construída dentro desse imaginário da escravidão, informando sobre cenas comuns daquele período, e traz mais informações do que a imagem criada no esboço, pois ao fazer uso desse instrumento anteriormente desenhado para compor a sua aquarela, o artista o insere no local ao qual ele pertencia e era usado. Debret constrói a cena inserindo o instrumento de acordo com a realidade que o cercava.

Debret trata o tema da sua aquarela sempre dentro de um contexto da escravidão. Ele integra o esboço a essa situação dando ênfase aos personagens e ao que está ocorrendo naquele local e o item esboçado integra aquele momento porque também faz parte do cenário criado e visto algum dia por ele. Portanto, pode-se dizer que o artista produziu muitas das suas aquarelas no seu ateliê, partindo de uma primeira base ou ideia presente no que ele esboçava fora dele, na rua em um local e horário por ele escolhidos.

Ressaltar o ateliê do artista, faz parte desse contexto e universo que envolve a criação, pois se trata de um espaço no qual Debret concretizava suas ideias, suas primeiras impressões. Trata-se do lugar onde está o seu suporte e seus recursos inventivos, todo o material que ele necessita para dar início ao segundo momento do seu processo criativo e de produção de sua obra. Neste ambiente, o artista vai transformar o que antes havia registrado nas suas primeiras impressões. Ele vai

iniciar o processo de construção da sua obra dando forma e trazendo conteúdo, ou seja, é o momento em que ocorre a transformação dos seus esboços. É no espaço do ateliê, portanto, onde ocorre o conforto de manipular seu material e fazer suas escolhas como a técnica a ser empregada, por exemplo. Neste sentido, o ateliê faz parte do percurso e da ação que o artista empreendeu para construir sua obra, pois é nele que se encontram os instrumentos de sua projeção, criação e formação artística, sendo um local que proporciona a construção material e mais acabada das primeiras impressões contidas nos seus esboços. Trata-se de um espaço no qual Debret manipula os instrumentos necessários ao seu processo de criação.

Figura 12 - Ateliê de Debret - Mon atelier de Catumbi



Fonte: Museu Castro Maya (2021).

De acordo com Dias (2017), pode-se conhecer um dos lugares de criação de Jean-Baptiste Debret, sobretudo através da aquarela enviada ao seu irmão François Debret, em 1816. Segundo a autora, *Mon atelier de Catumbi* (aquarela sobre papel; 18 x 13,1cm – Figura 13) mostra um pouco da dinâmica deste lugar e como era composto tal espaço, pois se tratava de seu primeiro ano no Brasil e a pintura serve

para mostrar ao seu irmão o seu espaço de trabalho. Através da obra, pode-se conferir que se tratava de um lugar nostálgico e solitário, o que faz supor que o artista não recebia outros artistas e tão pouco interagiu com eles no espaço de produção das suas obras. Suas companhias se resumiam aos instrumentos de trabalho, mostrando-se ser um local de trabalho solitário. Segundo a autora, a obra *Mon atelier de Catumbi* mostra, no entanto, uma certa frieza e vazio no espaço do pintor e parece distanciar-se dos momentos vividos por Debret no ateliê de seu mestre Jacques-Louis David, onde podia certamente conviver com os outros artistas em Paris, que eram bastante presentes no ateliê do mestre. Sobre a caracterização do espaço, Dias (2017) ainda salienta que o ateliê do artista no Brasil trazia os instrumentos de sua projeção, criação e formação artística, imprescindíveis para a construção de suas representações: cópias das principais escolas artísticas, a paleta e o tento, a marcante presença do manequim. Faltava, evidentemente, alguma pista em torno do modelo vivo ou do estudo do nu, centrais à sua atuação, mas as condições locais talvez não permitissem a Debret ousar na incorporação do modelo.

Com relação a esse contexto, pode-se ressaltar que o processo de criação em Debret tem influências diretas de três momentos: observação na rua, o retorno ao seu ateliê e elementos da sua formação acadêmica. Esse percurso realizado por ele objetiva mostrar como foram criadas as suas aquarelas, bem como dar indícios de como procedia e o que usava como base para compô-las. Nas aquarelas ele apresenta uma visão muito mais ampla, crítica e carregada de informações, diferentemente dos esboços nos quais apresenta suas primeiras ideias. Quando Debret constrói suas aquarelas ele mostra cenas mais realistas por tratar também, não somente o belo, mas o que havia de desagradável e inoportuno, assunto esse que enchia as páginas do seu caderno de esboços.

Debret construiu sua obra a partir de elementos captados através da observação nas ruas dando especial foco aos escravos em suas condições de trabalho urbano ou, ainda, nas regiões rurais nas proximidades da cidade, onde este também estava presente, tendo optado nesse primeiro momento como recurso criativo o lápis grafite, a aquarela¹⁸ e um caderno intitulado pelo próprio artista com a

¹⁸ Debret fez uso desse material em alguns dos esboços e, também, em um segundo momento na construção das próprias aquarelas

seguinte denominação *Debret, Costumes du Brésil vers 1820*.

Primeiro o artista capturava essas figuras que povoam a paisagem urbana para depois, já em seu ateliê, criar o cenário em que iria inseri-las. Depois, trabalhava na construção das figuras para em seguida preparar o cenário para apresentá-las. Para melhor explicar, Bandeira e Lago afirmam que,

Essas centenas de figurinhas que povoam as paisagens urbanas de Debret foram pintadas, a priori, fora do contexto topográfico onde seriam inseridas. Os cenários urbano e rural são trabalhados em separado e preparados para apresentar as diversas figuras; como janelas abertas pelo pintor para introduzir os tipos brasileiros nas pequeninas aquarelas feitas isoladamente. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p.39).

A colocação de Bandeira e Lago permite conhecer a maneira como Debret se organizava, sua trajetória, como também os propósitos que almejava alcançar, pois, sua obra se mostra de forma contínua de acordo com as ações que realizava e com isso ele pretendia alcançar um objetivo final, através de um projeto que já tinha em mente. O objetivo do artista é como ele mesmo afirma “compôr uma verdadeira obra histórica brasileira onde se desenvolve, progressivamente uma civilização que já honra este povo, suficiente dotado das qualidades mais preciosas para merecer uma comparação vantajosa com as nações mais brilhantes do velho continente”. (DEBRET, 2016, p.45).

Debret nos mostra que seu trabalho possuía uma perspectiva e que seu percurso seguia direcionado por um projeto inserido na continuidade do seu processo criativo, deixando evidente a continuidade da sua imaginação pela sequência de ações que ele tomou: esboços e anotações feitos nas ruas; concretização desses esboços que deram origem às aquarelas realizadas no seu ateliê; as aquarelas serviram mais tarde de base para as litografias impressas.

Como visto, há uma sequência de ações que caracteriza o processo de criação em Debret. E é nessa percepção do artista, de escolher a hora e local de trabalhar e como trabalhar, que se pode obter um certo conhecimento da sua rotina e organização, passando da rua para o ateliê, levando a conhecer os recursos criativos por ele utilizados ainda na sua primeira fase, responsável pela origem de suas diversas aquarelas, tendo em vista uma ideia de como e quando sua obra foi desenvolvida e dos elementos que a influenciaram.

1.3 OS PROCEDIMENTOS CRIATIVOS: O MOMENTO HISTÓRICO EM SEUS ASPECTOS SOCIAL, ARTÍSTICO E CIENTÍFICO EM QUE O ARTISTA VIVEU

Figura 13 - Negres cangueiros. Diferentes nativos nègres (tête). Gravura 36 do Tome II do *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, 1835.



Fonte: Acervo, Intituto Ricardo Brennand.

*(...) quem são estes desgraçados,
Que não encontram em vós
Mais que rir calmo da turba
Que excita a fúria do algoz?
Quem são? Se a estrela se cala,
Se a vaga à pressa resvala
Como um cúmplice fugaz,
Perante a noite confusa
Dizei-o tu, severa musa!
Musa libérrima, audaz!”
(MELLO, 1987, p. 114)*

A criação artística é um reencontro com o que o artista vivencia e com o que já existe dentro da sua mente. A partir daí, no que diz respeito a Debret, pode-se dizer que ele capta a realidade, transformando-a, cada figura pintada tem o seu traço e o seu olhar no qual transforma a realidade que vê através da sua livre expressão¹⁹.

¹⁹ Refere-se a esta fase em que Debret procurava trabalhar fora das academias e de suas regras em favor da livre expressão e espontaneidade e quando o artista se emancipa da encomenda e da Academia, fazendo sua obra baseada nos impulsos da sua alma e na sua própria inspiração.

Neste sentido, Salles (1998) menciona que muitas das características presentes na obra de um artista, tem relações com o solo onde o trabalho germina. E que, quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso envolvendo três fatores: momento histórico social, cultural e científico. Acrescentando ainda que:

O artista não é sob esse ponto de vista um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção, sendo importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é como esse tempo e esse espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta. (SALLES, 1998, p. 38).

É certo de que cada pessoa possui suas próprias convicções e visões de mundo e Debret teve as dele quando decidiu se empenhar na produção das suas aquarelas, mostrando a seu modo situações que ocorriam no ambiente no qual viveu quinze anos da sua vida, a cidade do Rio de Janeiro, entre 1816 e 1831. Deste modo, sua obra dialogava com o cenário da escravidão, sendo primeiramente esboçada e depois aprimorada na aquarela para futuramente ser apresentada em forma de gravuras a seus contemporâneos europeus.

E com relação aos procedimentos criativos que por sua vez estão ligados ao tempo e espaço de criação, faz-se importante averiguar o momento histórico-social vivenciado por Debret no Brasil e como este influenciava sua obra. O tempo da instalação da Corte no Rio de Janeiro, momento conhecido também como período joanino e o da escravidão. O artista chegou precisamente em 1816 com a chamada Missão Artística Francesa²⁰, início do século XIX, momento de transição em que o Brasil deixa de ser Colônia para se tornar Império. Trata-se de um momento em que o Brasil passa por muitas transformações sociais, políticas e científicas.

A organização da Missão de 1816 ocorreu quando D. João, príncipe regente

²⁰ Foi um grupo composto por artistas e artífices franceses que vieram se exilar no Brasil no início do século XIX, devido à difícil situação vivida na Europa com a queda de Napoleão Bonaparte seu principal mecenas. O grupo foi chefiado por Joachim Lebreton e trazia consigo um projeto que resulta dez anos depois na fundação da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil. Esses artistas transformaram o panorama das Belas Artes no país introduzindo e oficializando o sistema de ensino superior acadêmico. Para maiores informações, consultar o texto da Elaine Dias sobre o nascimento da Missão Artística de 1816 nos Anais do Museu Paulista. São Paulo.N. sér.V.14.n.2. p.301-313 jul.-dez.2006.

de Portugal, viu-se obrigado a se refugiar no Brasil. O Rio de Janeiro, alçado à capital da monarquia portuguesa, necessitava de estabelecimentos de educação que completassem iniciativas levadas a cabo desde 1808. D. João tomou medidas que favoreceram o Brasil e a abertura dos portos²¹ foi uma delas (TAUNAY, 1956, p. 7).

Portanto, a cidade do Rio de Janeiro se transformou completamente ao longo do período joanino por conta da difusão de hábitos mais sofisticados entre os elementos da elite luso-brasileira. Entretanto, também ocorreram problemas sociais tais como expansão da pobreza, a desordem e a criminalidade que persistiram ao longo do século XIX.

Ocorrem importantes transformações na sociedade e na economia no Brasil durante o século XIX. Para além da abertura dos portos às nações amigas em 1808, novos acordos comerciais foram celebrados com a Inglaterra e, em 1815, houve a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido a Portugal e Algarves. Então, ocorreu com a chegada da Corte e a instalação de algumas mudanças como a introdução de novas ideias e comportamentos que foram assumidos pela elite brasileira ao longo daquele momento. A vinda da Corte de D. João VI ao Brasil, promoveu a instalação do Banco do Brasil, a criação da Imprensa Régia, a fundação da Biblioteca Imperial e, posteriormente, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Ocorreu, também, a pavimentação de ruas, dentre outras medidas. Enfim, a chegada do príncipe regente português exigiu a articulação, no Rio de Janeiro, de uma infraestrutura mínima e necessária para a vida da Corte que se instalou na capital do Brasil.

Com relação ao âmbito cultural e científico, pode-se dizer que a abertura dos portos promoveu e facilitou a visita de intelectuais, artistas e cientistas europeus, que vinham para o Brasil fazer relatos sobre a fauna e flora, os costumes e a vida cotidiana na região, sempre imprimindo suas próprias visões de mundo, considerando a sociedade e os povos que habitavam como inferiores. Dentro desse contexto, houve a visita de pesquisadores que realizavam expedições como Von Martius, Langsdorf e de uma série de artistas que vieram para o Brasil nesse

²¹ Ocorre em 28 de janeiro de 1808 a “abertura dos portos às nações amigas”, fato esse que muito contribuiu para a vinda das chamadas “Missões científicas e artísticas” ao Brasil. Como também assegurava aos estrangeiros o direito de receber sesmarias (terras) nas mesmas condições que os portugueses.

contexto histórico repleto de novidades.

Outro ponto relevante a ser esclarecido sobre este momento histórico é a questão da presença africana e da escravidão. De acordo com Del Priore (2016), nas primeiras décadas do século XIX as cidades litorâneas cresciam, assim como o número de moradores. A procura por moradias, mercadorias, bens de consumo e escravos aumentou. A capital da Colônia virou sede da Corte e o maior porto negreiro²² das Américas. A historiadora frisa que a mentalidade escravista era geral e o Brasil continuava com o mesmo plano escravista, que alimentava a riqueza de proprietários de terra e que, no dia a dia, a escravidão estava em toda parte e para todos que compartilhavam daquele período.

Possuir escravos era sinônimo de *status*. Quanto maior o número de escravos a serem exibidos, maior o *status*. Os ricos e poderosos daquele período tinham as maiores comitivas e faziam questão de exibi-las como símbolo de sua importância social. Nessa sociedade, quem não possuísse criados particulares, alugavam-nos para as funções diárias. O dono da casa apresentava-se desfilando nas ruas em uma hierarquia no qual vinha primeiro o senhor, em seguida a dona de casa, depois os filhos e filhas, após eles os escravos ou as mulatas favoritas da senhora (GOMES, 2007, p. 226-227).

Gomes (2007, p. 163) salienta ainda que “os escravos dominavam a paisagem também nos feriados e fins de semana. Usando roupas coloridas, enfeites e turbantes, reuniam-se nos subúrbios da cidade, onde, em grandes círculos, cantavam e dançava batendo palmas”.

Esse quadro histórico demonstra que Debret viveu no Rio de Janeiro no século XIX em uma sociedade de mentalidade escravocrata, em uma cidade que promovia um dos maiores tráficos de escravos das Américas e que, em razão desses fatores, o ambiente era repleto de negros africanos o que ao mesmo tempo encantou e chocou o artista, sendo a escravidão e os negros tema muito expresso em sua obra, seja nos esboços a lápis ou na técnica da aquarela. Debret mergulhou nesse universo retratando detalhes e cenas particulares e tudo que porventura envolvesse os negros escravizados.

²² Que recebiam navios de carga transportando pessoas escravizadas, especialmente os negros africanos. Transportavam negros como mercadorias para serem negociados nas colônias europeias na América, ocorrendo assim, o tráfico negreiro.

Dando continuidade às ações de Debret, que tinha como objetivo a produção das aquarelas para a elaboração de livro, o artista passa a integrar a realidade externa à sua obra a partir dos seguintes fatores: observação, convivência, registro do que mais lhe chamava a atenção e a presença do escravo africano.

Debret fazia observações acerca do tempo e espaço aos quais estava inserido. Ele registrava e produzia imagens do seu tempo através das suas aquarelas, revelando o seu propósito estético. Imerso na vida da cidade que é capital da Corte, o artista anota:

Tudo se assenta, pois neste país no escravo negro (...) na roça ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregador pesados fardos; se pertencer ao capitalista, é operário na qualidade de moço de recado que aumenta a renda do senhor. Mas, sempre mediocrementemente alimentado e maltratado, contrai às vezes os vícios dos nossos domésticos, expondo-se a castigos públicos, revoltantes para um europeu. (DEBRET, 2016, p.149).

Diante desta observação, que possibilita imaginar o contexto histórico, social e cultural do Rio de Janeiro na época, o cenário oferecia a Debret toda inspiração para figurar suas aquarelas. O artista integra e representa, dessa forma, os habitantes da capital, nas ruas e nos interiores de suas casas, reconstruindo por meio da imagem a existência do negro africano durante o Império.

As suas aquarelas mostram que o negro estava presente em todo lugar, sempre realizando uma atividade de ganho ou sendo castigado. Dessa forma, Debret primeiro observava o contexto, com hora e lugar escolhidos por ele. Registrava suas primeiras impressões com figuras e instrumentos desenhados separadamente. Ao retornar ao seu ateliê, ele vai construir um cenário para inserir os elementos anteriormente isolados, os adereços que envolviam as figuras e vai desenvolver uma situação cabível àquela primeira imagem captada.

Consta em seu caderno de esboços páginas contendo apenas objetos, elementos pertencentes à cultura material²³ daquele período como adornos e utensílios - colares de ferro, troncos, vassouras, moringas. Debret vai captar estes objetos, registrá-los e mostrar para quem e para que serviam, construindo cenas comuns para ele que já estava há bastante tempo na cidade. O colar de ferro, por

²³ Entendido como objetos feitos ou modificados pelos humanos, como elemento que compõe o patrimônio concreto e palpável de uma sociedade.

exemplo, construído isoladamente em seu caderno (Figura 14), agora fazia parte de uma situação descrita em uma de suas aquarelas trazendo o seguinte título: Castigo imposto aos negros (Figura 15).

Figura 14 - Caderno de viagem (2006)²⁴



Fonte: Instituto Ricardo Brennand, Recife abril de 2018.

Figura 15 - Castigo imposto aos negros²⁵



Fonte: Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (2017, p. 189).

Observando primeiramente os colares de ferro no esboço pode-se dizer que estes são elementos mediadores da “relação forma e conteúdo” expresso posteriormente na aquarela.

Debret opta pela técnica da aquarela em seus trabalhos com cenas apreendidas na rua, certamente por ser um material que proporciona flexibilidade e

²⁴ Foto: Maria Luíza Moreira a partir do livro organizado por Júlio Bandeira.

²⁵ *Châtiment imposé aux nègres qui ont le vice fuir*, Castigo imposto aos negros 1816-1831, Aquarela 22 x 14,5 cm..

praticidade, podendo ser transportado consigo a qualquer lugar, pois este não exigia um preparo do ambiente para se trabalhar como no caso da tinta a óleo, que não oferecia manejo fácil, sendo possível e mais conveniente manuseá-la no ateliê. Com a aquarela o artista só precisava de água, papel e pincel e poderia se acomodar em qualquer lugar que escolhesse, como fez em alguns de seus esboços revelando suas primeiras impressões, o que mostra ser um material compatível com sua necessidade daquele momento. A rapidez dessa técnica e sua espontaneidade carregavam de autenticidade as suas imagens.

Ao observar suas aquarelas, percebe-se que o artista já tinha conhecimento desse material. No Brasil, supõe-se que tenha se aprimorado mais, devido às inúmeras aquarelas que produziu bem como os anos em que aqui residiu. Debret deixa claro ter sido um artista ligado ao seu tempo, uma vez que interagiu com a sociedade repleta de escravos quando andava pelas ruas, observava e registrava os elementos de maior destaque.

De acordo com Salles (2006), deve-se pensar a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Neste sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço, tempo social e individual. Em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. São as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra.

O produto em construção é um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Ou seja, para se entender o processo de criação de um artista, deve-se observar as macro relações do artista com a cultura. Neste sentido, observa-se que Debret está imerso a uma cultura escravocrata, dominante naquele dado momento, do qual pode-se conferir em sua obra características desse universo. Além do mais, ele se configura como um artista bastante influente nesse contexto sociocultural quando atuava como cenógrafo, decorador, pintor da Corte e da rua, desenhista, gravador, professor de pintura e idealizador da primeira exposição pública de artes visuais no Brasil.

Segundo Salles (1998), os recursos ou procedimentos criativos são meios de concretização da obra. Em outras palavras, são os modos de expressão ou formas

de ação que envolvem manipulação e, conseqüentemente, transformação e transfiguração da matéria, e os recursos criativos entram como agentes da metamorfose ou da construção artística.

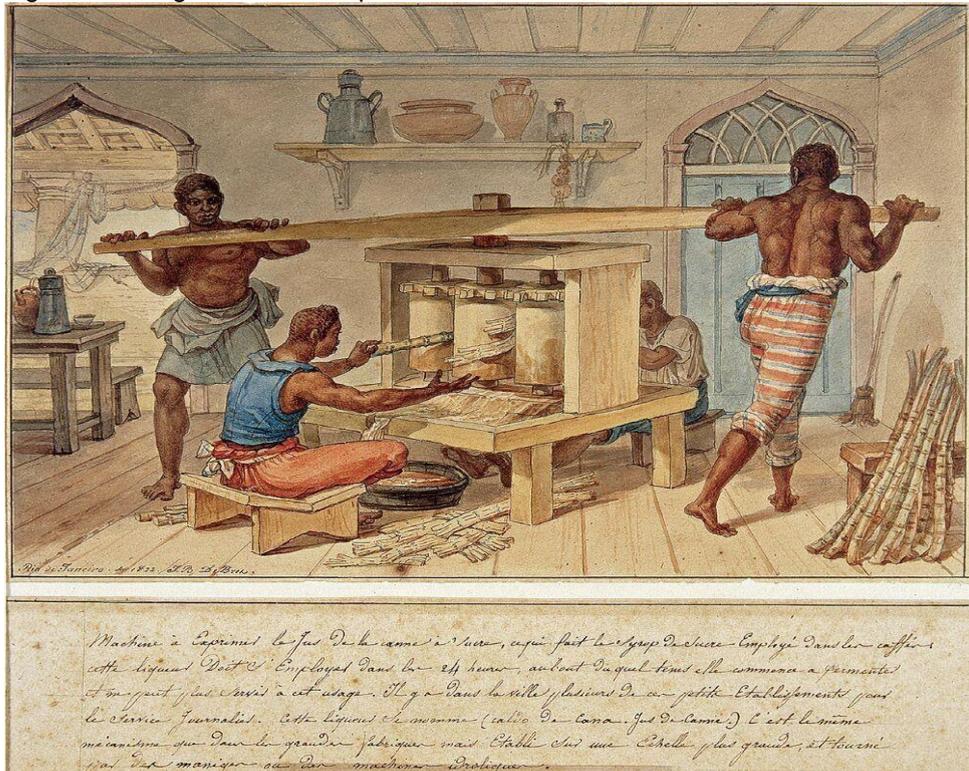
Sobre esse ponto de vista, pode-se dizer que Debret tem apresentado em suas aquarelas elementos que frisam pontos dos recursos criativos quando, por exemplo, transfigura e transforma os corpos dos seus modelos negros. Esses corpos com formas canônicas e altivas não obedecem à realidade vista pelo artista. Muitas vezes, esses corpos negros apareciam como corpos abatidos e frágeis e com gestos e expressões do rosto sugerindo certa tristeza e abandono. Outras vezes, os corpos nus ou seminus revelavam a beleza de cunho clássico, ressaltando uma beleza muscular ideal. Assim, é possível perceber que o artista interpreta a realidade por meio de referências fornecidas pela linguagem artística transformando-a de acordo com os recursos que lhes eram apresentados. Não se pode esquecer que Debret foi um pintor de formação neoclássica e essa pintura era inspirada na escultura neoclássica de inspiração grega e na pintura renascentista italiana. Essa pode ser uma explicação para se entender melhor o modo como pintava os corpos dos seus modelos negros, incluindo elementos que remetem a corpos gregos e ao espírito classicista de idealização.

Debret não só sabia, como via e acompanhava a realidade dos escravos negros como ele mesmo ressalta: (...) “eram mediocrementemente alimentados e maltratados” (DEBRET *apud* LEENHARDT, 2016, p.149). Dessa maneira, como poderiam obter as formas de um corpo idealizado conforme os cânones gregos? Não poderiam na realidade, mas na construção da forma que o artista escolheu adotar, poderiam sim. A situação não deixava de ser retratada ali, o que mudava era a forma como esse corpo negro seria recriado na sua obra.

Porém, é importante também ressaltar que os corpos esculturais dos escravos não estão composicionalmente apenas idealizados dentro das normas neoclássicas nas cenas elaboradas pelo artista, pois não é absurdo se imaginar que escravos que giram as engrenagens de um moinho de cana-de-açúcar tenham um corpo musculoso condizente com sua atividade profissional. Mas, nesse contexto social, nem todos os escravos eram bem alimentados e praticavam atividades pesadas ao ponto de ficar com o corpo escultural, porque essa característica corresponde a

alguns escravos mas não a todos. Neste sentido, vinculando-se os corpos dos escravos às suas tarefas de trabalho cotidianos, as características neoclássicas tornam-se verossímeis e justificadas.

Figura 16 - Engenho manual que faz caldo de cana.²⁶



Fonte: Acervo do Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Certamente, Debret não representou corpos idealizados inconscientemente. Todas as suas escolhas e direções estavam guiadas ou atreladas ao pitoresco que, por sua vez, obtinha com a técnica da aquarela, retratava aspectos que não se limitavam às questões políticas, mas às temáticas que dessem de certa forma testemunho da religião, cultura e dos costumes das pessoas, tendo também ligações diretas com os livros correspondentes às “viagens pitorescas” que estavam em alta na época em que Debret atuava no Rio de Janeiro. Ele demonstra conhecimentos dessas questões uma vez que a construção de suas aquarelas apontava a um objeto final que era a construção e produção do seu livro.

Dentro desse contexto que envolve peculiar momento histórico, social, cultural e científico, a questão da forma e da técnica consiste em elementos presentes nas

²⁶ *Machine à Exprimer le Jus de Canne à sucre* (Engenho manual que faz caldo de cana) 1822 – Aquarela 17,6 x 24,5 cm. Fotógrafo: Horst Merkel.

características do pitoresco²⁷ e nas apreensões das experiências vividas pelo próprio artista que, por sua vez, sofria influência do meio em que viveu por quinze anos.

De acordo com Costa e Diener (2013, p.177), os princípios do pitoresco constituíram ferramentas importantes para a apreensão da realidade em todos os âmbitos, e o registro que se fazia aliviava a pretensão científica com uma projeção de valores imaginários na interpretação da América de finais do século XVIII e início do XIX.

O artista deixou pistas das suas ações, as quais evidenciam suas escolhas, as seleções e combinações que fez na construção de seus personagens que, posteriormente, vinham ser testemunhas do período em que ele viveu se concretizando com o que deveria ser seu objetivo final.

Sua obra dialoga dessa maneira com a tradição que havia naquele período. Ela dialoga com o passado e com o presente, revelando um aspecto sucessivo e múltiplo de ações no qual passa por várias etapas: esboço e anotações, aquarelas (algumas acompanhadas de textos produzidos pelo próprio artista) e gravuras. Aspectos esses da sua criação artística influenciada pelo meio urbano, do Império no Brasil, cujo regime escravocrata era forma de produção dominante.

Contudo, entende-se que através das etapas percorridas pelo artista em seu processo de criação até aqui descritas, as quais envolve a confecção dos esboços e aquarelas, Debret contribuiu significativamente para a história e para a história da arte brasileiras, no que diz respeito ao século XIX, desenvolvendo no Brasil uma pintura do cotidiano o que corresponde a uma iconografia acima de tudo nacional. Mesmo sendo pintor da Corte portuguesa, que exigia do pintor determinadas atribuições, Debret não deixou de retratar e enfatizar o papel do negro bem como suas funções desempenhadas dentro dessa sociedade brasileira.

Assim, a criação artística de Debret mostra em suas composições, não somente os personagens ilustres da Corte, mas também os personagens comuns negros, igualmente seu papel e sua condição em uma sociedade dividida entre os luxos de uma Corte e as injustiças promovidas pelo sistema escravocrata.

²⁷ Segundo Diener (2008), no tempo de Debret a expressão “pitoresca” tratava-se de uma categoria estética, à qual podemos atribuir o valor de um instrumento que serve especificamente ao propósito de apreender as experiências vividas num cenário diferente ao do mundo cotidiano do viajante.

CAPÍTULO 2 - A CONCEPÇÃO ICONOGRÁFICA DO *VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE AU BRÉSIL* – TOME II 1835

2.1 IDENTIFICAÇÃO DA TÉCNICA DURANTE O PROCESSO DE IMPRESSÃO: O PROCEDIMENTO EMPREGADO PELO ARTISTA NA PRODUÇÃO DA PARTE ICONOGRÁFICA DO SEGUNDO VOLUME DO SEU LIVRO

Após anos residindo no Rio de Janeiro e tendo produzido uma série de trabalhos dedicados ao cotidiano brasileiro, constata-se que o trabalho de Jean Baptiste Debret referente ao segundo volume do seu livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil 1835*, passa por uma sequência de procedimentos em sua produção, dentre os quais evidenciamos primeiramente os esboços produzidos na rua, as aquarelas produzidas no seu ateliê e, posteriormente, a produção das gravuras sob a técnica da litografia quando Debret decide retornar à França. No momento da produção do livro, o Brasil passava por um conturbado desfecho político no qual ocorre a abdicação do Imperador D. Pedro I.

Assim, é importante abordar os motivos que contribuíram para o retorno do artista à sua terra natal. Além do momento político conturbado que o país passava, outros fatores parecem ter contribuído para seu retorno à França. Sobre esse aspecto Lima apresenta alguns motivos,

Debret pede licença ao conselho da Regência para retornar à França, alegando problemas de saúde pretendia voltar para junto da sua família e organizar o primeiro volume de sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Ainda que a autorização concedida determinasse seu retorno em sete anos, Debret nunca mais voltaria a pisar em terras brasileiras, embora continuasse envolvido com o país até morrer, em 1848. (LIMA, 2004, p.28).

A visão de Valéria Lima (2004) sobre o retorno de Debret, condiz com os diversos momentos desfavoráveis pelos quais o artista passava no Brasil desde então, os quais envolviam a conturbada situação política do império, problemas de saúde, saudades da família e o desejo de organizar seu livro com o rico material que produziu durante sua estadia no Rio de Janeiro.

Neste sentido, fez-se necessário o retorno do artista ao seu país de origem para, dentre outros motivos, organizar a produção do livro posteriormente publicado

em três volumes (1834, 1835, 1839). Vale ressaltar que o volume estudado nesta dissertação corresponde ao tomo II publicado em 1835. É provável que somente na França seria possível a organização e publicação do material, posto que em Paris encontrava-se um dos maiores editores do período, Firmin Didot²⁸, como também o público ao qual Debret pretendia exhibir sua obra, seus conterrâneos europeus que tomavam as temáticas retratadas e evidenciadas pelo artista como novidades exóticas, por apresentar aspectos completamente diferentes da vida na Europa, precisamente em Paris. Aqui no Brasil, no que diz respeito ao segundo volume do livro, Debret dialogava com o cotidiano e com o universo escravocrata, observando e desenhando senhores e escravos em seu cotidiano para, posteriormente, selecionar e organizar o material produzido que serviria de base para compor a parte iconográfica do volume e assim levar ao conhecimento do público europeu.

De acordo com Bandeira e Lago (2017), Debret voltou à França em 1831 após a queda de seu protetor D. Pedro I, munido de um extenso arquivo de milhares de observações visuais do Brasil, acervo tornado ainda mais precioso pelo ineditismo e a quase inexistência de outras imagens da mesma natureza de um país remoto. Nesse momento em que retorna ao seu país natal, o artista tem plena consciência da importância desse material que descreve como “a mais completa coleção de documentos sobre a situação física e moral do Brasil” (DEBRET *apud* BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 57) que foi possível,

Graças ao hábito da observação natural em um pintor de história fui levado a apreender espontaneamente traços característicos dos objetos que me envolviam: por isso meus esboços feitos no Brasil reproduzem especialmente as cenas nacionais ou familiares do povo entre o qual passei quinze anos. (DEBRET, 1940, p.6).

A descrição do próprio artista confirma que o início dos seus trabalhos ocorreu de fato a partir da sua observação nas ruas do Rio de Janeiro. Observação essa que iria dar origem ao seu projeto de publicar um livro quando lhe fosse possível retornar à França. Debret lança a partir de seus primeiros registros, os esboços, os alicerces de um projeto que possuía o ambicioso objetivo de registrar cenas nacionais do Brasil Imperial.

²⁸ Foi editor, impressor e tipógrafo na época, o mais célebre da família de impressores francês (1764-1836). Chamava-se em 1831 Firmin Didot Frères (irmãos) (BANDEIRA; LAGO, 2017 p. 57).

Por outro lado, Lima (2007) ainda mostra o depoimento do próprio artista a respeito de seu retorno à França: Debret diz que o êxito obtido logo nos primeiros anos de funcionamento da academia, mais especificamente na classe de pintura histórica, permitiu-lhe “obter do conselho da regência uma licença limitada para retornar à minha pátria, e lá desfrutar, no seio de minha família, da possibilidade de pôr em dia o primeiro volume de minha Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. (DEBRET, 1965, *apud* LIMA, 2007, p. 104).

Assim, acompanhando seus passos, interessa analisar a maneira como o artista deu início à produção da parte iconográfica do segundo volume de seu livro. Constata-se que o ponto crucial foi o seu retorno à sua cidade natal e que seu projeto iniciado ainda no Brasil apresentava um leque amplo de atuação, planejada e organizada por ele mesmo quando esteve bem próximo da realidade que no Brasil se abrigava, uma realidade que condiz aos tempos do Império português e que esbanjava um duro e perverso sistema, o escravocrata. Esse percurso realizado pelo artista, permite analisar como ele criou sua obra, num período que se inicia com sua chegada ao Brasil em 1816 e tem o término em 1839, quando conclui seu projeto já na França, com a organização e publicação dos três volumes de seu livro.

O que de fato ocorre quando Debret retorna à sua cidade natal? Cabe ressaltar que o artista, já com 63 anos, não parou de atuar e produzir no mundo das artes visuais. Seu processo de criação continuava ativo e, de volta à França, ele iria trabalhar com uma nova técnica e finalizar o seu projeto. Nesse sentido, Lima aponta:

Debret dedica-se quase que exclusivamente à organização do material que trouxera do Brasil, cuidando ele mesmo das litografias feitas a partir de suas aquarelas e dos textos que comporiam os fascículos de sua obra. Esta atitude particulariza sua obra diante de outros exemplares da literatura de viagem. O que costumava acontecer, na maioria das vezes, era que os artistas que traziam registros feitos durante viagens e expedições atribuíam a terceiros a tarefa de elaborar as gravuras e textos finais para publicação. (LIMA, 2004, p.28).

Esta informação mostra o interesse do artista em dedicar-se às atividades de produção do livro, ou seja, a transposição dos desenhos e aquarelas para o formato impresso, fazendo questão de cuidar de cada detalhe, participando e se envolvendo para que tudo saísse de acordo com o que almejava. Talvez, essa atitude

participativa e minuciosa tenha relação com a sua formação acadêmica de pintor de história, aspecto que não deixava escapar nada da vista e do controle do artista, atento a cada detalhe. Debret não entregava seu material a terceiros, porque já tinha em mente um projeto definido, caso o fizesse correria o risco de seu minucioso trabalho não sair como já havia planejado. As palavras de Lima (2004) também permitem pensar acerca da técnica com a qual o artista lidou quando retornou à sua terra natal, a litografia.

De acordo com Bandeira e Corrêa do Lago (2017) a litografia, técnica de impressão de gravuras escolhida por Debret para seu livro, correspondia a um processo de descoberta relativamente recente na Europa, mas que já estava revolucionando a gravura na França e seria extensamente usada pelos maiores artistas da geração seguinte à Debret, como Daumier ou Delacroix.

A litografia foi usada extensamente nos primórdios da imprensa moderna no século XIX para impressão de documentos, cartazes, mapas, jornais, além de possibilitar uma nova técnica expressiva para os artistas, podendo ser impressa em plástico, madeira, tecido e papel. (LITOGRAFIA, 2019, p.1).

No processo da litografia os procedimentos são os seguintes: desenha-se sobre uma pedra calcária lisa e porosa, a imagem desejada com instrumentos apropriados, como lápis e pincéis especiais de base oleosa. Já para a impressão, coloca-se a folha de papel sobre a pedra úmida e preparada, usando-se a prensa para obter a impressão da estampa no papel. O artista executa geralmente o desenho preparatório num papel transparente de decalque, tendo a vantagem de lhe permitir reproduzir sua imagem original, sem precisar invertê-la (como ocorre em outras técnicas de gravura como na xilografia – madeira, e na calcografia - metal). Quando dispõe da ajuda de uma oficina, o artista realiza um desenho à tinta, retomado em seguida pelo litógrafo num papel transparente, geralmente espelhado. Vale ressaltar que nem todas as gravuras do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* correspondem a uma aquarela inversa, pois muitas vezes a gravura está na mesma posição que a aquarela. Inverter ou não suas composições, dependia exclusivamente da escolha de Debret (BANDEIRA; LAGO, 2017), uma vez que na técnica da litografia a inversão da imagem não é procedimento obrigatório.

É notório que a litografia assumiu um papel importante no que diz respeito a

investigações sobre Debret e seu processo de criação. Ao longo da pesquisa, percebeu-se que é por meio da aplicação dessa técnica que suas imagens são visualizadas e percebidas por um público ampliado, é quando os críticos de arte, admiradores de Debret, historiadores, pesquisadores passam a ter conhecimento de sua obra. A divulgação e circulação das imagens do artista dá início a um longo processo de críticas e descobertas sobre a arte brasileira do século XIX.

É importante salientar que a divulgação e circulação das imagens da obra do artista no Brasil se deve à ação de algumas pessoas como o colecionador Castro Maya, e aos estudiosos Sérgio Millet e Júlio Bandeira. O levantamento da obra brasileira de Debret deveu-se primeiramente a,

Raymundo de Castro Maya, comprou em 1939 do Marchand Roberto Heymann um acervo de 551 obras originais. Esse acervo foi divulgado em 2003 no livro *Castro Maya, colecionador de Debret*, publicado pela editora Capivara e, também, pelo Museu Castro Maya, onde abriga as aquarelas originais do artista. Três anos depois desse feito, em 2006, com textos e organização de Júlio Bandeira, foram divulgados dezenas de esboços do *Caderno de Viagem ao Brasil*, descoberto na Biblioteca Nacional de Paris por Mário Carelli, em edição da Sextante Artes. Já com relação a tradução brasileira do livro *Voyage Pittoresca et Historique àu Brèsil* só apareceu em 1940, pela Martins Editora, feita por Sérgio Millet. (CARVALHO *apud* BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 9).

Portanto, fica-se ciente de quem foi o responsável por dar o primeiro passo em relação à divulgação da obra desse artista no Brasil. A partir desses acontecimentos é que surge o interesse e a importância dessa obra para os admiradores de Debret, historiadores, críticos de arte e leitores em geral. Para os historiadores, em particular, a publicação da obra é um grande presente. Para eles, Debret inaugurou a história da vida privada em imagens. Para a arte, através dessas imagens, tem-se consciência das técnicas, materiais e contribuições que este artista deu à história da arte no Brasil. Como aponta José Murilo de Carvalho (*apud* BANDEIRA; LAGO, 2017), sempre será e, sobretudo, a contribuição de Debret à iconografia brasileira que o singularizará na história da arte e tornará seu nome lembrado.

Por outro lado, a viagem exótica de Debret desempenhou um papel muito importante para divulgação da imagem do Brasil no século XIX, bem como para divulgação da obra do próprio artista que, de acordo com Bandeira e Lago (2017), o

livro com suas obras foi destinado primeiramente ao público europeu. Debret tinha a intenção de fixar e disseminar a imagem do Brasil no exterior. Portanto, essas imagens tiveram, assim, dois desempenhos fundamentais: o de revelar um Brasil ainda desconhecido à curiosidade do público europeu culto do século XIX e o de recuperar um Brasil esquecido aos olhos dos brasileiros dos séculos XX e XXI.

Outro aspecto relevante a considerar é a inserção da litografia no desenvolvimento das técnicas de reprodução gráfica. Como exemplo disso, a colocação de Alöis Senefelder²⁹, sobre a litografia é que:

É uma modalidade de impressão química, que também pode utilizar outros suportes, tais como os metais. Trata-se, em linhas gerais, de um processo de impressão baseado nas leis de atração e finalidade química, que vão garantir que aquilo que deva ser impresso receba uma tinta que se lhe adirá, enquanto a parte restante, que deverá permanecer em branco, a repelirá. Basta que as letras e linhas sejam desenhadas numa superfície que receberá a tinta preparada com esta dupla finalidade: ser repelida e absorvida. Antes, a parte a ser impressa deveria estar em relevo, ou ser entalhada, o que dificultava e encarecia a impressão. (SENEFELDER *apud* LIMA, 2017, p.147).

Na parte do livro de Lima (2007) dedicada à análise da litografia e da obra de Debret, a autora discorre sobre a litografia para reprodução e para criação. Na primeira ela aponta que ocorrem alterações na imagem no ato da impressão, já na segunda opção que corresponde a criação, a imagem deve ser impressa tal qual como se apresenta, o que implica sua classificação enquanto arte. No seu entendimento,

Há um caminho entre a litografia para reprodução e a litografia para criação, que implica sua classificação enquanto arte. Mesmo na litografia enquanto meio de reprodução, há uma variante que se refere às alterações sofridas pela imagem quando de sua impressão. Geralmente o que ocorria durante esse processo era a definição de outra imagem. O trabalho de transferência da imagem, fosse desenho ou aquarela, para litogravura implicava opções estéticas que eram, de certa forma, determinadas pela intenção da publicação. (LIMA, 2017, p.147).

Nota-se, assim, que há dois tipos de reprodução litográfica. Uma que corresponde somente à reprodução e outra que diz respeito às duas coisas, a

²⁹ Foi um ator dramaturgo austríaco-alemão que inventou a técnica da impressão litográfica. Nasceu em 06 de novembro de 1771 e faleceu em 26 de fevereiro em 1834. (LIMA, 2017).

reprodução e a criação, esta última classificada como arte. Pode-se supor que Debret se enquadra nas duas opções, correspondendo tanto à reprodução quanto à criação, pelo fato de ser um artista que também fez uso da técnica da reprodução em série. Ele atualiza sua produção artística com a potência da reprodutibilidade técnica, sem medo e sem preconceito. Faz arte em série com a técnica nova que é a litografia. Mas, não faz apenas arte, faz publicação seriada, portanto, reprodução.

Nesse ponto, precisa-se evidenciar mais características a respeito dessa técnica de impressão. Ainda em seu livro, *J.-B. Debret, historiador e pintor* de 2007, Lima posiciona-se reconhecendo que, em 1809, a litografia se tornava uma indústria na Alemanha, ainda que não associada diretamente à arte. E aponta Senefelder como nomeado inspetor do Real Estabelecimento litográfico de Munique. Assinala ainda que foi nesse período que essa técnica ganhou espaço na França, sendo adotada por vários artistas importantes. É importante ressaltar que na França o reconhecimento da técnica litográfica no âmbito das belas artes é indissociável da figura de Godefroy Engelmann³⁰. Portanto, é a Engelmann que se deve a aproximação entre litografia e artistas, depois que este convoca para a execução de alguns trabalhos em sua oficina, artistas como Carle Vernet, Girodet, Regnaut e Mongi. Engelmann criou uma oficina em Mulhouse, no ano de 1816, ano em que Debret desembarca no Brasil com a chamada Missão Artística Francesa. De acordo com esse contexto, a partir do final da década de 1810 os artistas passam a incluir a litografia entre suas práticas artísticas e nos anos de 1830 o domínio da litografia estende-se pouco a pouco, seu público aumenta e as tiragens se multiplicam. (LIMA, 2007).

Merece destaque nesse momento pontuar que as litografias de Goya sobre a tauromaquia³¹ vão contribuir para mudar o *status* da litografia, a partir de 1828, três anos antes do retorno de Debret à França. Lima nos apresenta uma informação importante, sobre a litografia, que a partir desse momento, “deixa então de ser a técnica que reproduz imperfeitamente um desenho, para entrar no domínio da arte pura, capaz de emocionar profundamente e de ser, entre o artista e o espectador,

³⁰ Foi um litógrafo francês, considerado como precursor da litografia na França. Entre outros trabalhos, realizou uma coleção que alcançou certo sucesso, com as famosas temáticas da época: “Voyages Pittoresques et romantiques dans l’ancienne France”. (LIMA, 2007).

³¹ Tauromaquia corresponde a uma série de 33 gravuras criadas pelo pintor e gravador espanhol Francisco Goya, publicada em 1816. Os trabalhos da série retratam cenas de touradas. (LIMA, 2007).

um intérprete tão válido como qualquer outra forma de arte”. (LIMA, 2017, p.148). Debret em seu retorno à França em 1831, já encontra a técnica ligada à arte, aderindo a essa possibilidade de reprodução para suas aquarelas.

De acordo com os dados acima, pode-se imaginar quais as funções atribuídas à litografia, essa técnica de impressão tão solicitada no século XIX por diversos artistas, especialmente os viajantes, que retornavam aos seus países de origem carregados de imagens do dito “novo mundo”, com imagens exóticas a serem impressas e apresentadas aos seus conterrâneos. Nesse sentido, Lima (2017) informa que foi uma técnica empregada, portanto, para a reprodução e edição de vários tipos de imagens: ilustração de romances e obras literárias em geral, caricaturas e cenas da vida social, livros e álbuns ilustrados, paisagens, cenas de costumes etc.

Faz-se necessário mostrar que a narrativa sobre a técnica da litografia obteve reconhecimento na França a partir de 1809, sendo importante ressaltar como, onde e quando Debret tem seu primeiro contato com essa técnica. Bandeira e Lago (2017) frisam que o artista conhecia a fundo a técnica da gravura, pois já havia executado a primeira em 1784, quando tinha dezesseis anos, durante a viagem a Roma com Davi. Frisam também que seu filho Honoré era gravador e Debret certamente acompanhou sua formação. O pintor assina duas águas fortes³² que grava no Rio de Janeiro em 1818 “desembarque de S.A.R.D. Leopoldina e aclamação de D. João VI”. Segundo os autores, é certo que em todo caso Debret teve como principal ocupação ao longo da década de 1830 o preparo e a execução do *Voyage Pittoresque* e acompanhou de perto a feitura das gravuras, que pode inclusive ter sido paga por ele, como parece indicar o contrato recém descoberto firmado com Didot. (BANDEIRA; LAGO, 2017).

Com a técnica já aperfeiçoada e reconhecida no âmbito das artes por Goya e Engelmann, Debret faz valer seu projeto de tomar as aquarelas criadas no Brasil e usá-las como base para imprimir suas gravuras e ilustrar o seu livro. É preciso questionar como Debret procede em um sentido geral no que diz respeito não só ao seu processo de criação, mas também à metodologia relacionada às suas gravuras. Como tudo começou? Segundo Bandeira e Lago (2017) vale a pena acompanhar o

³² Água forte é uma técnica de gravura feita sobre matriz de metal, a gravação é feita por corrosão com ácidos entre outros procedimentos.

caminho percorrido por uma imagem de Debret que começa com um esboço imediato, realizado em uma rua do Rio de Janeiro, e termina como uma sofisticada litografia executada na melhor oficina de Paris, passando por etapas sucessivas no Brasil e na França.

De acordo com os autores citados, esse processo teve início no Rio de Janeiro, onde ocorreram os primeiros esboços realizados por Debret, quase sempre a lápis, feitos *in loco*, ao ar livre, e onde o artista rabiscava o nome das cores que acabava de observar nos objetos ou na cena que anotava no papel. A segunda etapa, no ateliê, era a cópia destes esboços, agora mais trabalhados, com o acréscimo em aquarela das cores anotadas no desenho. Dessas imagens recém aquareladas, muitas permaneceram apenas nesse estágio, enquanto outras serviram de matéria-prima para as aquarelas realizadas como etapa final do trabalho de preparação para as gravuras. Uma vez terminadas as aquarelas, juntavam-se estas ao conjunto cuidadosamente guardado em previsão do livro. Esse conjunto de aquarelas foi levado à França pelo próprio artista em 1831. Na preparação do seu livro, Debret escolhe aquelas imagens mais “pitorescas” para as quais prevê maior interesse e aceitação do público que pretende atingir. Nesse processo, agrupa muitas vezes, numa mesma composição, tendo em vista a futura gravura, duas ou mais aquarelas executadas no Brasil, sobretudo quando as cenas parecem relacionadas entre si, o que Salles (2000) frisa como fenômeno múltiplo, simultâneo e recursivo presente muitas vezes em um processo criativo de um artista.

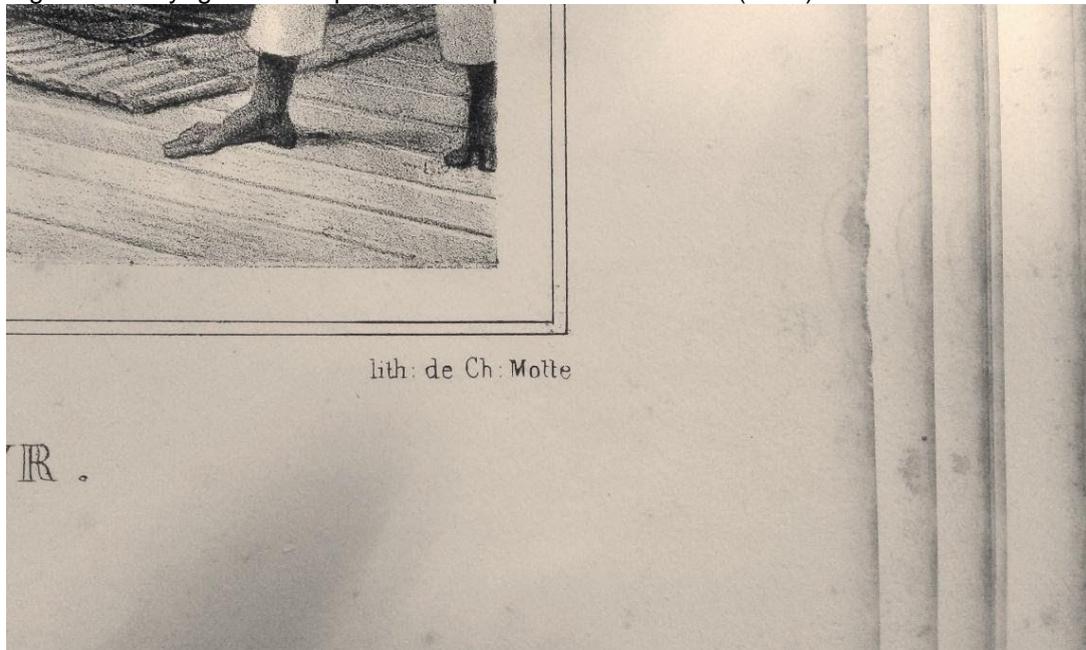
Dando continuidade aos procedimentos metodológicos, no que se refere à produção do primeiro volume do *Voyage Pittoresque*, as gravuras são creditadas a Charles Motte, que desempenhou um papel importante na execução das pedras litográficas. O pintor e o editor planejaram, organizaram e executaram as 48 pranchas para o primeiro volume num espaço de tempo relativamente curto, menos de três anos, entre a chegada de Debret em meados de 1831 e a publicação em 1834.

Já no segundo (foco dessa dissertação) e no terceiro volumes, o nome mencionado é o da firma “Thierry Frères, sucessor de Engelmann”. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 59-60). O crédito agora é dado à oficina e não ao gravador.

De acordo com Bandeira e Lago (2017), no que corresponde ao segundo volume do *Voyage Pittoresque*, não se sabe como Debret trava conhecimento com o

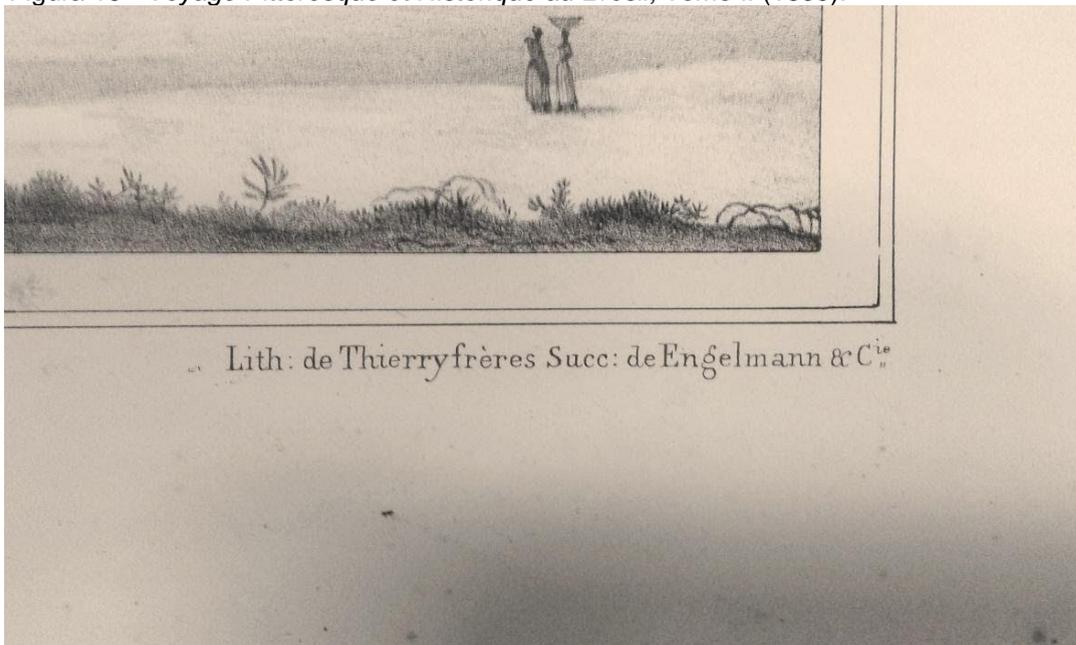
melhor e mais prestigioso impressor, editor e tipógrafo da época Firmin Didot (1764 – 1836) criador da fonte utilizada no próprio livro. Didot era o quinto de uma dinastia ilustre de editores, e a firma familiar chamava-se em 1831 “Firmin Didot Frères” (irmãos).

Figura 17- *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* Tome I (1834).



Fonte: Instituto Ricardo Brennand, Recife abril de 2018. Foto de Maria Luíza Moreira

Figura 18 - *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, Tome II (1835).



Fonte: Instituto Ricardo Brennand, Recife abril de 2018. Foto de Maria Luíza Moreira.

Muitas das 49 pranchas do segundo volume já deviam também estar prontas antes de 1835, pois esse tomo saiu nesse mesmo ano, e as do terceiro volume supõe-se que também já estavam em andamento, mesmo que a publicação só tenha ocorrido em 1839. Uma explicação para esse fato seria a morte de Didot ocorrida em abril de 1836. No entanto, não se pode deixar de considerar que Debret possuía um projeto que ligava toda a sua produção. Nesse sentido, no geral, a obra foi concebida por Debret e Didot como tríptico que abordaria em cada volume um grupo de assuntos, com um total de 508 páginas de textos e 220 diferentes imagens gravadas inseridas em 153 “pranchas”, divisão arbitrária decidida pelo artista e o editor; uma prancha de Debret pode conter até seis imagens diferentes, mas mostra geralmente apenas duas. De acordo com Bandeira e Lago (2017), cada prancha foi criada e desenhada pelo pintor antes de ser transferida para litografia. Estas pranchas foram impressas em 140 grandes folhas de 53 x 35 cm, às quais se adicionam cinco folhas não numeradas que mostram um retrato, um fac-símile da carta de despedida de D. Pedro I e três mapas ou plantas.

Especificamente no segundo tomo, publicado em 1835, há 49 pranchas numeradas e não numeradas da Baía do Rio de Janeiro. É dedicado à vida urbana e aos costumes do Rio de Janeiro e seus arredores. Na opinião de Barata, Debret executou os desenhos na pedra litográfica, sendo possível que o tenha feito para o segundo e o terceiro volumes, quando já possuía mais experiência na nova técnica e já havia realizado o primeiro volume com a ajuda de Motte (Barata, “notas sobre Debret”, 1984). A descoberta em 1992, de numerosos decalques³³ num exemplar do *Voyage Pittoresque* (que deve ter pertencido a Debret, ou talvez ao editor Didot) tenderia a confirmar que os decalques são obra do próprio Debret, o que validaria a tese de Barata. Outra referência que ressalta o artista como autor das suas litografias seria um relatório da *Académie des Beaux-Arts* de 1839, no qual aparece a afirmação de que Debret litografou suas próprias composições. Ainda de acordo com Barata, Debret certamente teve acesso ao relatório antes que fosse lido na *Académie* e teria corrigido a informação se a considerasse equivocada. (BANDEIRA; LAGO, 2017).

³³ São os desenhos realizados antes de serem impressos. É a preparação para a impressão. É quando o artista executa o desenho preparatório num papel transparente de decalque.

Mas, o que se sabe, é que era incomum um desenhista ser também litógrafo, função mais artesanal e reservada geralmente a técnicos. É nesse momento que Debret se mostra como alguém além de seu tempo. Ele assume uma tarefa de artífice porque parece acreditar na importância do domínio técnico e da importância deste novo meio de criação/reprodução de imagens. Os decalques parecem demonstrar o potencial de arte das gravuras uma vez que por meio deles o artista altera, intervém, multiplica, cola, compõe novas imagens. Com as gravuras Debret produz imagens diferentes daquelas anotadas *in loco*, assumindo esta tarefa para si, uma vez que se acredita que os gravadores sempre fizeram isto ao transporem para gravuras os desenhos dos artistas.

Pode-se conferir nas imagens a seguir os estágios do processo criativo de Debret: esboços, aquarelas e litografias que vinham acompanhadas de textos informativos. Nelas, é possível perceber como o artista dava desenvolvimento às imagens a partir da sua primeira fase de esboços com os quais fazia seu primeiro registro e, posteriormente, produziria várias composições. As imagens a seguir (Figuras 19 a 23) situam-no em cada fase, implementadas pelo artista para elaboração do seu livro.

Figura 19 - Esboços com anotações presentes no Caderno de Viagem (2006).



Fonte: Instituto Ricardo Brennand, Recife abril de 2018. Foto de Maria Luíza Moreira a partir do livro organizado por Júlio Bandeira (2006).

De acordo com Bandeira (2006), o caderno original de esboços reproduz a afirmação do livreiro que era: *Album original dessiné par Debret vers 1820 et contenant des types et des costumes du Brésil*. Ainda em concordância com o autor, o artista usava para produzir seus esboços lápis preto e, em algumas composições, aquarela. Foi produzido pelo artista no Brasil entre 1817-1829, embora tenha sido datado pela Biblioteca Nacional da França referente ao ano de 1820. Os esboços publicados neste caderno mostram pela primeira vez o procedimento de trabalho de Debret, quando ao lado de um esboço fazia anotações a lápis relacionado ao desenho, indicando cores e informações sobre o item registrado.

Já as aquarelas, mostram a evolução das imagens do artista, partindo dos esboços. Sobre o decalque, que vem antes da impressão da gravura, é provável que Debret tenha optado em 1820-1825, por ter experiências relacionadas à técnica de impressão que estava pretendendo usar na parte iconográfica do seu livro. Pois, no decalque apresentado na Figura 20, é datado de 1820-1825, data essa em que Debret ainda não tinha retornado para a França, mas que sugerem as intenções do artista que já vinha organizando suas ideias para a futura publicação do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

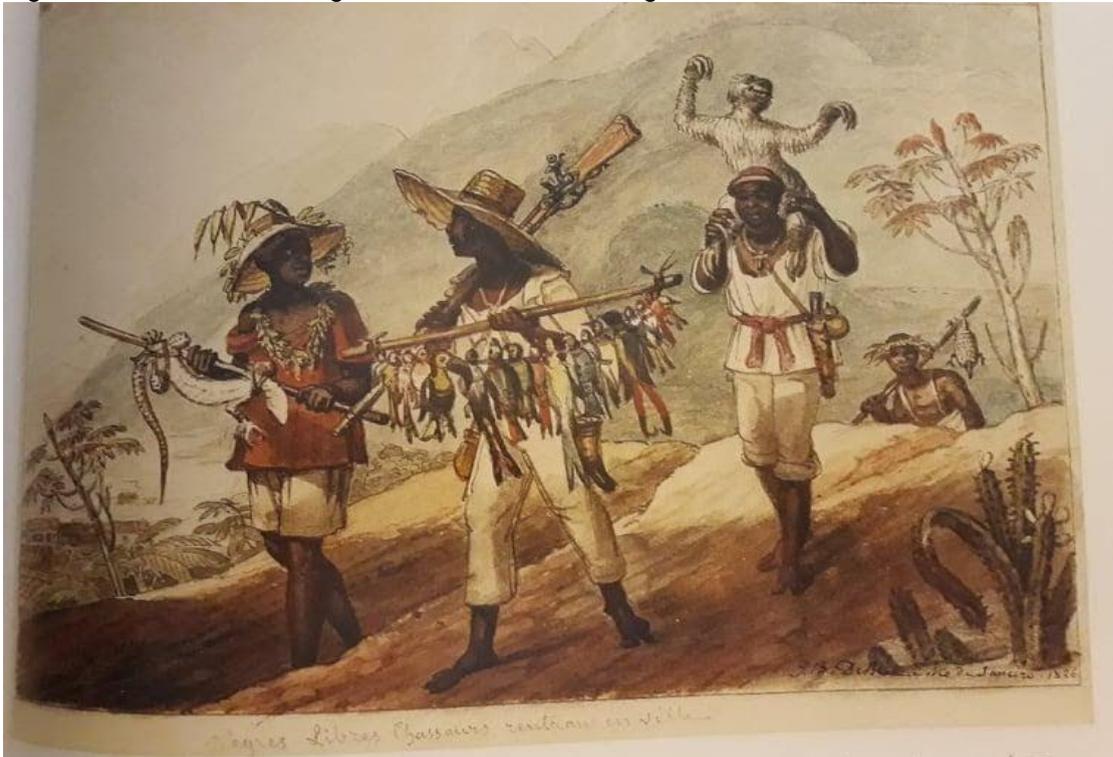
Figura 20 - Decalque: Negros naturalistas 1820-1825.28³⁴



Fonte: Fotógrafo Horst Merkel. Acervo do Museu Otoni Castro Maya, cedida em 14 de janeiro de 2020.

³⁴ Bico-de-pena e lápis; 24,4 x 19,8

Figura 21 - Retorno dos Negros de um naturalista. Nègres libres chasseurs³⁵



Fonte: Bandeira e Lago (2017, p. 251).

Figura 22 - Retorno dos escravos de um naturalista. Retour des Nègres d'un naturaliste.³⁶



Fonte: Bandeira e Lago (2017, p. 250).

³⁵ Aquarela sobre papel; 17 x 21.9 cm; RJ 1826.

³⁶ Aquarela sobre papel; 18 x 22 cm; RJ 1826

Figura 23 - Gravura 19: Nègres chasseurs; le retour des Nègres d'un naturaliste³⁷



Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife abril de 2018.

Apresentada a produção e envolvimento de Debret com a técnica da litografia, será conhecida um pouco mais sobre a produção do segundo volume do livro que, além das gravuras, contém também os textos escritos pelo artista, que acompanham algumas aquarelas de uma maneira mais breve e cada gravura apresentada em uma forma mais aprofundada.

Percebe-se que os registros textuais realizados pelo artista surgiam ainda no momento da produção das aquarelas, as quais, em sua grande maioria, vinham acompanhadas de um pequeno texto que se referia àquela cena retratada. O texto antecede a descrição das pranchas³⁸ e inclui informações gerais não só sobre elas, mas, também sobre o país, de caráter histórico e geográfico, atendendo às preocupações estatísticas de uma obra desse gênero³⁹. De acordo com Lima (2007), a natureza dessas observações é de tal forma objetiva que acaba por funcionar como uma despretensiosa exposição do estado de coisas no país.

Sobre a obra “Retorno dos Negros de um naturalista” (1826), Debret escreve,

O negro capaz de ser um bom escravo de um naturalista pode se considerar como o modelo do mais generoso companheiro de viagem, cuja inteligência iguala o devotamento. Também vimos frequentemente exemplos de generosidade exercida por naturalistas estrangeiros, que vindos de visita ao

³⁷ Litografia do *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* 1835 Tome II.

³⁸ Dá-se o nome de “pranchas”, às imagens impressas sobre a técnica da litografia.

³⁹ As obras naquele período costumavam ser intituladas de Viagens pitorescas.

Brasil, ao retorno de suas excursões ao interior, deram liberdade a seu fiel companheiro de viagem, em recompensa de seus penosos serviços. Esse negro, não somente orgulhoso de sua liberdade, o é ainda de sua operosidade, tendo adquirido, junto ao seu libertador, uma iniciação de habilidade na preparação de objetos de história natural, que o tornam procurado como guia por outros estrangeiros. Mas, desta vez, antes de partir, ele impõe uma quantia acordada, pagável na volta e como homem livre, desta vez, começa uma primeira viagem de negócio. É fácil reconhecer um negro de um naturalista, e à sua maneira de transportar uma serpente viva e ao seu enorme chapéu de palha eriçado de borboletas e insetos espetados em longos alfinetes. Anda sempre armado de seu fuzil e leva sua caixa de insetos a tiracolo. (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 250).

A citação serve de exemplo no que corresponde aos textos desenvolvidos pelo artista para maiores esclarecimentos sobre sua criação, aquarelas e gravuras, que são sempre acompanhadas de um breve texto informativo.

Leenhardt, curador no Catálogo da exposição (Debret e a missão artística francesa no Brasil 200 anos) realizada pelo Museu da Chácara do Céu em 20 de julho a 25 de setembro de 2016, no Rio de Janeiro, acrescenta que,

Debret ao conceder um projeto não apenas original, como notável, mostra o nascimento da nação brasileira num livro em que a imagem e o texto explicativo andam de mãos dadas. Debret tenta construir uma espécie de suma enciclopédica iniciando sobre a vida de uma nação que emerge de acasos turbulentos da História e os textos para os quais ele começa a tomar notas e os desenhos que produz durante quase 15 anos fixam em mil detalhes.⁴⁰ (ALENCAR, 2016, p.11).

Leenhardt confirma a ideia de um projeto que Debret tinha de registrar cenas do Brasil e do seu povo, explicado pelas imagens e textos desenvolvidos por ele próprio.

Assim, o volume II inicia com uma introdução e segue com as características e informações sobre cada imagem. Constata-se que as primeiras pranchas presentes nesse segundo volume vêm a ser o *Pic Ténérif, Cap. Frio e Cote* de Rio de Janeiro. Depois vêm imagens, na sua grande maioria, correspondentes aos escravizados. Ao folhear o livro, fica claro que este segundo volume é dedicado aos negros que circulavam no centro urbano do Rio de Janeiro e suas proximidades, mostrando suas atividades cotidianas. De acordo com as imagens contidas nesse

⁴⁰ *Debret e a missão artística no Brasil no Brasil = 200 anos*. Curadoria de Jacques Leenhardt; Apresentação de Vera Alencar. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2016.

volume, pode-se perceber que os negros estavam em todas as partes possíveis do espaço urbano. Praticamente não é apresentado um único espaço/ambiente sem escravos e o artista traz em seus relatos contidos no livro reflexões a respeito do momento histórico em que vivia.

Entende-se que a análise do processo de criação de Debret, bem como esboços, aquarelas, texto informativo e gravuras são partes importantes desse trabalho, pois percebe-se que ele contribui, por meio de sua obra, para que se conheça um pouco do Brasil imperial.

Embora o livro de Debret sobre o Brasil componha uma obra vasta bem elaborada e considerada, esta não está livre de críticas severas. Muito se fala a respeito da produção de Debret, muitas vezes em um sentido depreciativo.

De acordo com Bandeira e Lago (2017), muito se falou sobre as falhas ao longo do texto de Debret para *Viagem Pitoresca* e os numerosos erros factuais que lhe valeram críticas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1840. Ainda de acordo com os autores, não se pode negar que seu livro representa uma extraordinária mina de dados a respeito dos assuntos mais variados do Brasil de então, com muitos detalhes do cotidiano que só Debret nos dá.

Como afirmou Mário Barata, a respeito dessa informação,

É preciso saber ler o texto de Debret, não tomá-lo ao pé da letra e tentar extrair o que tem de mais exato ou até mesmo valioso. É preciso também controlar a indignação ou até mesmo o riso diante de “informações” que fariam hoje parte de qualquer antologia do politicamente incorreto, como as teorias de Debret a respeito dos escravos negros. Mas, o Debret racista nada mais é que um europeu que compartilha os inúmeros preconceitos de sua origem e de seu tempo. (BARATA *apud* BANDEIRA; LAGO, 2017, p.60).

Essa colocação de Barata, nos fornece uma ideia sobre algumas das críticas conflitantes a respeito da obra de Debret. É importante colocar, como bem mencionou o autor, que é preciso saber ler os textos desenvolvidos pelo artista/autor, posto que não tratavam de mentiras ou deboches, mas mostravam o ponto de vista de um artista europeu que deixa transparecer opiniões do seu tempo.

As descrições e os comentários de Debret a respeito das cenas que presenciou possuem a capacidade de fazer vê-las acontecerem. São, na realidade, imagens literárias que muito devem à formação artística do autor, responsável por

sua habilidade em observar, registrar e compor. É como se houvesse possibilidade de ter acesso, através de sua descrição, aos quadros que se formavam em sua mente, assim que vislumbrava alguma paisagem ou presenciava algum fato pitoresco. (LIMA, 2007, p. 133).

Neste sentido, Debret deve ser compreendido diante do projeto que ele mesmo define para sua obra, fundada nas cenas que via e presenciava, associadas ao cotidiano brasileiro. Sua obra confeccionada para o livro mostra num sentido cronológico organizado em uma sequência de assuntos tratados e acompanhados das teorias que o artista apresenta a respeito do Brasil.

Para melhor compreensão da relação texto-imagem na produção artística de Debret, será fundamental se perceber que,

Debret organiza o material que coletou, ao qual juntará seus textos e imprimirá certa ordenação, atendendo a um projeto intelectual que lhe é específico. O discurso construído a partir da relação texto-imagem refletirá, portanto, esse projeto, que vai além da experiência da viagem propriamente dita: o discurso sobre a experiência e não a experiência em si, será o objeto do relato. (LIMA, 2007, p. 139).

É notório a organização por parte de Debret com seu material produzido no Brasil, o qual primeiro é criado e depois com seu retorno a Europa é levado para a França em 1831, selecionado, editado e publicado, sendo dado por finalizado seu projeto de edição do livro da viagem ao Brasil, com imagens e textos, publicados em três volumes.

Diante do exposto, acredita-se ter abordado a identificação do processo de impressão utilizado por Debret identificando, dessa forma, a técnica utilizada pelo artista para confeccionar a parte iconográfica de seu livro, em particular do segundo volume, bem como, dos seus procedimentos metodológicos na organização o qual envolve imagens e textos produzidos pelo próprio artista.

2.2 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS AQUARELAS E AS GRAVURAS

Ao observar as obras produzidas por Debret, percebe-se que elas dialogam com processos sociais ocorridos no século XIX ao representarem as condições e realidades de um determinado povo, os africanos escravizados, que inundavam as

ruas e as proximidades rurais do Rio de Janeiro.

O artista apresenta, em suas obras, a consciência por ele formulada de uma determinada época, embalada por sua criatividade e outras características que envolvem aspectos culturais e contextos históricos.

Ao se constatar suas escolhas e soluções, questiona-se acerca dos procedimentos utilizados em sua pintura e depois ao imprimir, transformando essa pintura em gravura.

Pode-se dizer que as obras analisadas nessa dissertação e produzidas no Brasil por Jean-Baptiste Debret são pinturas realizadas por etapas e processos seguidos pelo artista os quais envolvem, primeiramente, a realização de esboços, depois a produção de aquarelas e, por fim, a execução das litografias. Essas obras retratam em sua grande maioria escravos negros presentes no centro urbano do Rio de Janeiro, como também nas proximidades rurais. São retratados o cotidiano destes nas ruas, suas atividades e rotinas bem como suas condições sociais. Sobre a rotina tanto da cidade quanto dos negros escravizados, em sua noção de espaço social, Debret escreve junto a gravura “vendedoras de pão-de-ló”, de 1926:

As negras vendedoras de pão-de-ló saem de seus donos, às seis horas da manhã, e entram às dez, trazendo para casa uma certa quantidade de ovos. Elas repousam até as duas horas da tarde e tornam a sair para voltar somente ao entardecer, lá pelas seis horas e meia da tarde. A venda da tarde fornece as sobremesas do jantar e as provisões para o chá, refeição habitual servida, em todas as casa da cidade, de oito às dez horas da noite. (DEBRET, 1835 *apud* BANDEIRA; LAGO 2017, p. 202).

As aquarelas estão repletas de escravos de ganho que circulavam pelas ruas, vendendo comidas ou produtos que chegavam na alfândega, tocando instrumentos e dançando em festividades e até sendo castigados em praças públicas. Estas aquarelas, a presença dos escravos, seus corpos e seus gestos deixam ver uma tentativa de conciliar as ideias clássicas adquiridas na formação acadêmica do artista com ideias pitorescas, observadas no cotidiano exótico daquele lugar, no qual Debret passou quinze anos da sua vida.

Nas aquarelas do artista, os negros são também apresentados com traços harmoniosos, em poses clássicas, em várias cenas. No entanto, Debret se aproveita das cores presentes nos ambientes, sobretudo naquelas das indumentárias dos

escravos destacando cada detalhe e entrelaçando a beleza clássica oriunda da academia ao pitoresco de rua.

Em geral, a obra produzida com o material das aquarelas possibilita interpretações em duas diferentes vertentes: por um lado, aponta para a temática clássica, levando em consideração as formas encontradas nos corpos de alguns escravos nos quais é possível vermos as proporções, poses e linhas dos corpos gregos. Por outro lado, a obra também apresenta características pitorescas por se tratar de cenas de costumes e tipos populares, destacando tanto a irregularidade como a diversidade das coisas do mundo natural.

As gravuras impressas a partir das aquarelas com a técnica da litografia, já faziam parte de um projeto que o artista tinha em mente antes mesmo do seu retorno à França. Nessa fase, para concluí-lo Debret faz uso da técnica da litografia para imprimir aquarelas selecionadas, transformando-as em gravuras para ilustrar o livro.

Vê-se a seguir uma reflexão acerca das semelhanças e diferenças entre algumas aquarelas e litografias do artista, analisando os aspectos que as unem e aqueles que a diferem. Apesar das litografias terem sido impressas a partir das aquarelas é possível que estas gravuras venham trazer diferenças significativas no seu conteúdo e forma, bem como, possivelmente identificaremos alterações no ato de criação de Debret antes de serem impressas.

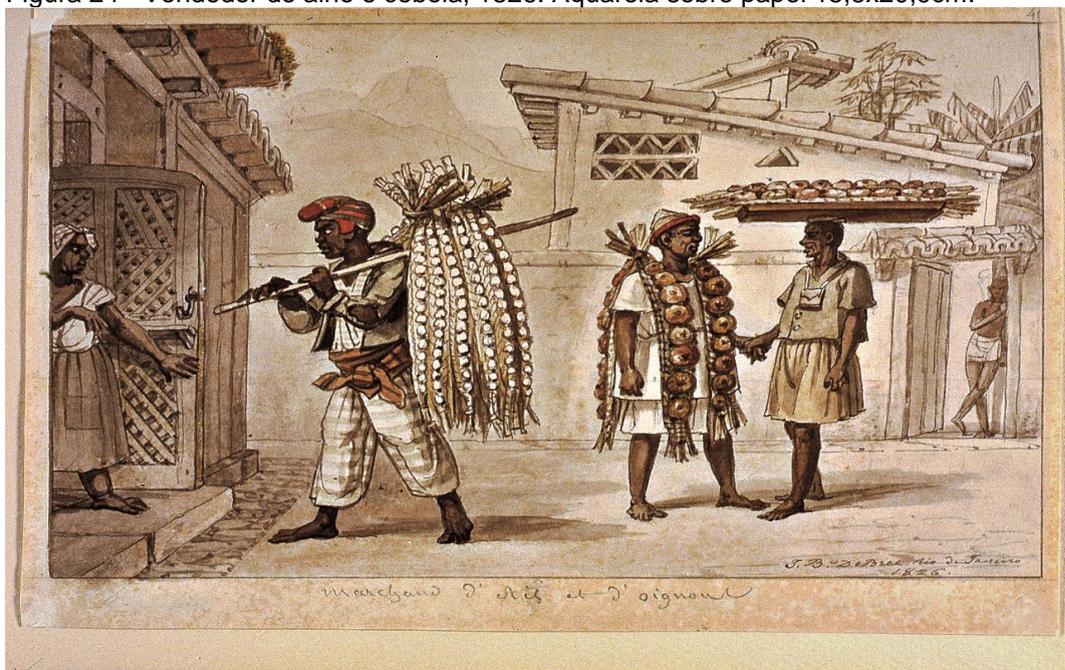
Começando com a aquarela “Vendedor de Alho e Cebola” (Figura 24), consegue-se identificar uma das características presentes no processo de criação do artista, a recursividade. Nela é possível se ver a repetição de personagens em obras com cenários e temáticas diferentes. A aquarela de 1826 se difere da gravura elaborada e impressa sob a técnica da litografia em 1835. As duas imagens, com temáticas semelhantes, diferenciam-se por mostrarem composições e momentos diferentes da produção de Debret, posto que a aquarela foi criada no Rio de Janeiro a partir de observação na rua da cidade, enquanto a gravura foi desenvolvida quando o artista já estava de volta a sua terra natal, Paris, no momento em que organiza a publicação do segundo volume do seu livro. Contudo, não se pode esquecer que as aquarelas serviam de base para as gravuras.

Na prancha, a figura em destaque, no primeiro plano, vem a ser uma mulher escravizada conduzindo uma cabra e segurando seu filhote, e não os

vendedores de alho e cebolas como na aquarela. O que há em comum nestas obras é que ambas tratam do cotidiano de escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX.

Os temas que o artista escolheu para identificar suas obras são mensagens dotadas de significados por tratarem de um momento peculiar da história brasileira, o Império que exercia um sistema escravocrata, apresentando as condições sociais dos negros escravizados e sua forma de trabalho naquela sociedade. As obras diferem entre si em relação ao emprego da técnica, mas também apresentam alguns pontos em comuns. Os materiais usados na confecção da primeira obra são o papel, tinta aquarela e água, já na segunda, a gravura, os materiais são o papel e tinta também à base d'água próprios para a técnica empregada, a litografia, um processo mais elaborado para que a imagem seja impressa. Ao se analisar essas duas primeiras imagens, a aquarela e a prancha, percebe-se um elemento característico do processo de criação, a dinamicidade que, segundo Salles (2006), coloca todos em contato com o ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, ocorrendo aparentes sinônimos para conseguir transportar para esse ambiente dos inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adição ou deslocamentos.

Figura 24 - Vendedor de alho e cebola, 1826. Aquarela sobre papel 15,5x20,9cm.



Fonte: Imagem cedida pelo Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya, em 16 de janeiro de 2020.

Figura 25 - Gravura 30 do *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* 1835 - Maison a louer, cheval et chèvre a vendre – Casa para Alugar cavalo e cabra à venda,



Fonte: Acervo da Biblioteca José Antônio Gonçalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

Em ambas as obras há um simbolismo nas figuras e cenas que representam a época em que o artista viveu, ficando clara a mensagem que ele pretende transmitir. Esse simbolismo é identificado através da temática que trata da escravidão e seu funcionamento na cidade do Rio de Janeiro, tendo como elementos os negros e tudo que envolvia o seu universo.

Sobre o estilo empregado por Debret nas aquarelas e gravuras, corresponde ao pitoresco, reconhecido na sua forma de pintar e na sua intenção de imprimir. Ambos fazem parte de uma mesma época, correspondente ao final do século XVIII e início do século XIX⁴¹ que, de acordo com Costa e Diener (2013), pode ser definido como um momento em que o termo pitoresco sofre mudanças associadas nesse período aos artistas viajantes que percorriam a América e o Oriente. Tais características encontram-se com frequência nos títulos de obras realizadas por esses artistas que divulgam o pitoresco nos mais diversos âmbitos, através da paisagem social e natural. No caso das obras de Debret, os significados estão contidos dentro de um contexto histórico específico, o Império

⁴¹ Para aprofundar a leitura sobre o pitoresco sugere-se a leitura do TCC da autora deste trabalho, concluído em 2018, sob o título "O pitoresco nas aquarelas de Jean-Baptiste Debret" e o livro do Thiago Costa "O Brasil pitoresco de Jean-Baptiste Debret" publicado em 2015 pela editora Multifoco.

brasileiro

É significativo também que a Missão Artística Francesa tenha sido denominada por Debret como expedição pitoresca, o que bem mostra como o pintor entendia o termo que escolheu para qualificar sua aventura (BANDEIRA; LAGO, 2008). Nessa investigação indica-se que o estilo pitoresco relacionado à obra de Debret está ligado ao uso da técnica da aquarela e ao diálogo com os artistas que porventura aventuraram-se em viagens ou grandes expedições. Pois é justamente a intenção de evidenciar as particularidades do país e do povo que vivia na cidade do Rio de Janeiro que justifica o termo na obra de Debret.

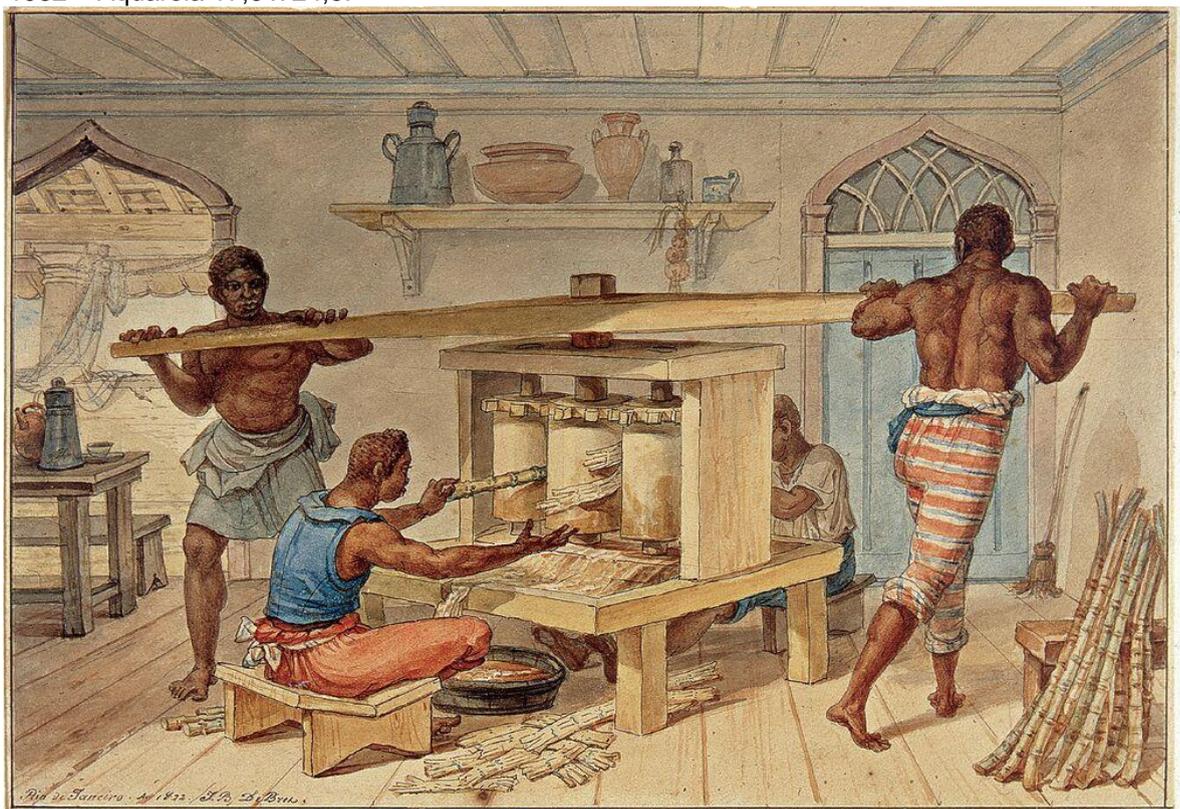
De acordo com Lima (2004), a força das imagens reunidas por Debret em seus volumes sobre o Brasil não tem origem apenas em seu talento e habilidade artísticos, mas em uma demanda da época por livros ilustrados. Esta e mais algumas características formais dos volumes de seu livro, indicam como o artista estava conectado com o mundo editorial da época, adotando alguns princípios básicos do gênero literatura de viagens. Pode-se conferir as intenções do artista sobre estes livros ilustrados na Figura (26), “Engenho manual que faz caldo de cana” quando ele pinta a aquarela e inscreve, junto às imagens, uma descrição da cena, de seus detalhes, personagens e elementos.

Contudo, sabe-se que o artista teve uma formação neoclássica e devido às soluções formais encontradas por ele, não é viável afirmar que houve uma ruptura de fato com os pressupostos do estilo neoclássico, quando Debret apresenta sua outra faceta, o pitoresco de rua. Logo, as obras produzidas por Debret para o livro podem se enquadrar no estilo pitoresco, mas trazem na sua elaboração os métodos acadêmicos, os padrões e modelos neoclássicos, oriundos da formação do artista, quando cria tipos humanos com uma aparência clássica revelada nos corpos altivos e fortes que imprimiu aos trabalhadores escravizados. Pode-se conferir as características de tais procedimentos, ligados ao estilo neoclássico, na obra “Engenho manual que faz caldo de cana” de 1822. (Figura 26).

As duas obras correspondem ao mesmo tema retratado por Debret, porém são elaboradas em anos diferentes, a aquarela data de 1822 e a gravura de 1835. O espaço temporal entre a produção das obras sugere não apenas uma recursividade no processo criativo do artista, mas também a continuidade interna

do seu percurso em direção da obra destinada ao livro. Ao se observar as duas obras que tratam do engenho manual é possível sentir que elas levam a uma época específica da história do Brasil, o Império e seu sistema escravocrata. As cores não são semelhantes pelo fato da gravura ter sido impressa em preto e branco. Apesar de terem sido produzidas com materiais diferentes, essas obras apresentam texturas semelhantes devido suas produções e reproduções terem sido realizadas em papel.

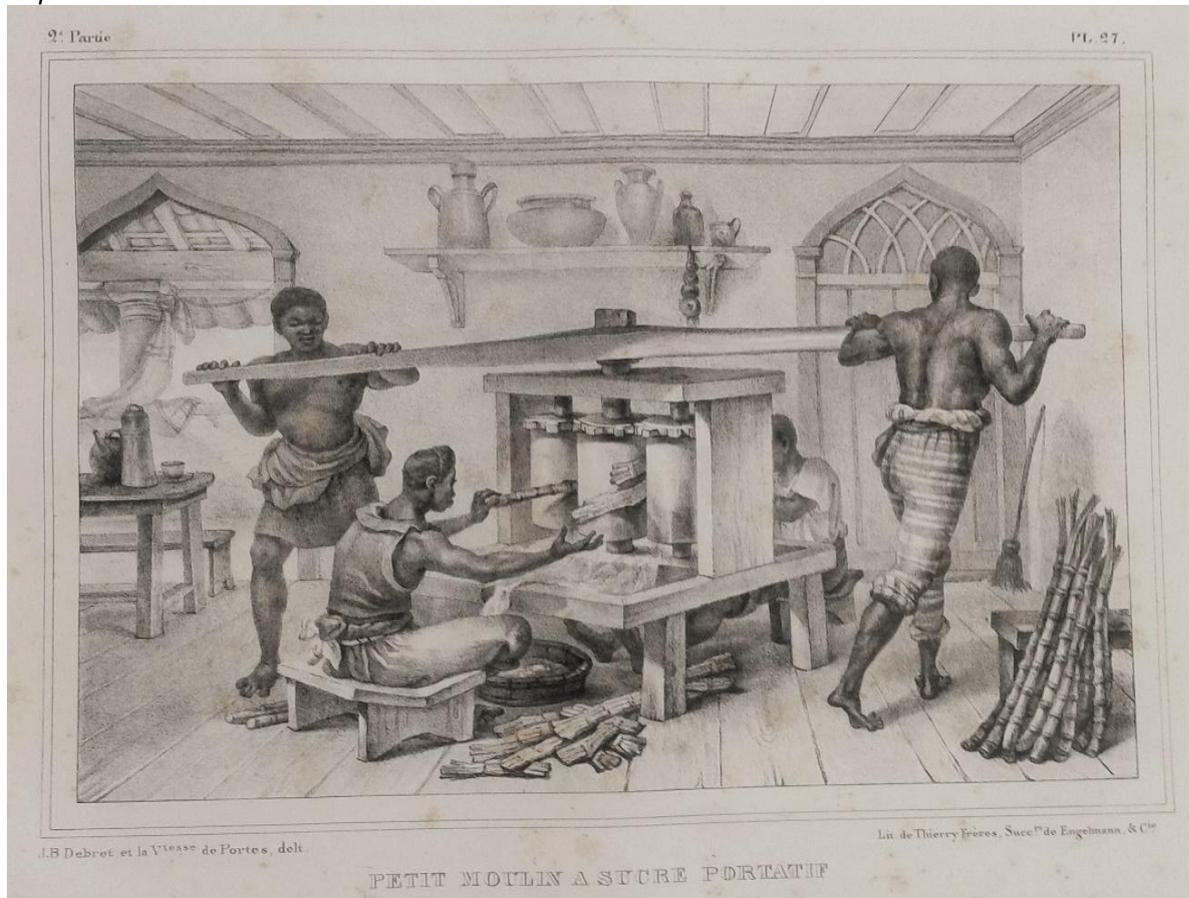
Figura 26 - *Machine à Exprimer le jus de Canne à sucre* (Engenho manual que faz caldo de cana) 1982 – Aquarela 17,6 x 24,5.



Machine à Exprimer le jus de la canne à sucre, qui fait le syrup de sucre Employé dans les cafés et cette liqueur doit être Employée dans les 24 heures, au bout de quel temps elle commença à fermenter et ne peut plus servir à cet usage. Il y a dans la ville plusieurs de ces petites Etablissements pour le Service Journalier. Cette liqueur se nomme (caldo de cana. Jus de canne) C'est le même mécanisme que dans la grande fabrique mais Etabli sur une Echelle plus grande, et tourné par un manège ou par machines à vapeur.

Fonte: Fotógrafo: Horst Merkel. Acervo do Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Figura 27 - Gravura 27 do *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* 1835 - *Petit moulin à sucre, B portatif*



Fonte: Acervo da Biblioteca José Antônio Gonçalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE

O Engenho manual que faz caldo de cana, tanto na aquarela, quanto na gravura, expressa a mesma realidade, a de mostrar escravos na moenda de açúcar. Na época, eram os africanos escravizados que trabalhavam nos engenhos onde se fabricavam o açúcar, significativo produto do Império e de muita importância para o comércio internacional porque contribuiu diretamente para ampliação do comércio Europeu, destacando-se em um período conhecido como expansão marítima e a descoberta de novos territórios nas Américas. Esse contexto promoveu o desenvolvimento econômico e político dos principais países europeus que ficou conhecido como mercantilismo (conjunto de práticas econômicas). Junto a esse conjunto de práticas econômicas, estava o tráfico negreiro que provocou um constante fluxo de renda para o exterior gerado pela exportação do açúcar.

A mão de obra africana chega para expansão das empresas que já

estavam instaladas. É quando a rentabilidade do negócio está assegurada que entram em cena, na escala necessária, os escravos africanos que são a base de um sistema de produção mais eficiente e mais densamente capitalizado (FURTADO, 2004). A imagem pode descrever e exemplificar o contexto daquela época, por apresentar o trabalho de escravos que movimentavam um engenho doméstico de cana. As duas imagens são apresentadas com os mesmos elementos representativos, a máquina de moer cana-de-açúcar, movida através do trabalho braçal de escravos. O que muda é exatamente a questão da cor e o título que ainda assim, tendo sido escrito de outra maneira, refere-se à produção do caldo de cana. Sobre a gravura, no livro ela vem acompanhada de um texto descritivo produzido pelo próprio artista, um pouco mais extenso e elaborado do que o que se vê na aquarela pintada.

“Negros saindo do açougue” e *Boutique d’un marchand de viande de porc* (Figuras 28 e 29), são obras desenvolvidas em uma mesma época, mas em anos diferentes. A primeira, como todas as outras aquarelas produzidas por Debret, foi elaborada no Rio de Janeiro, essa em específico em 1827. Já a segunda correspondente a prancha, vem datada de 1835 e foi elaborada em Paris. As cores de ambas se diferenciam por uma ser colorida e a outra em preto e branco, com materiais diferentes usados na produção de cada uma. Além desses aspectos, na comparação da aquarela e da gravura é possível notar a variação de estados da mesma ilustração em relação às possibilidades que as compõe durante o percurso de criação.

As duas obras expressam exatamente a mesma ação, escravos saindo de um matadouro e levando o porco abatido para ser vendido no açougue. Sobre a textura das obras pode-se dizer que são parecidas pois ambas foram elaboradas em papel, e tinta à base d’ água. A luz parece nitidamente na aquarela, o que dá ao observador a idéia de que os escravos estão a trabalhar em plena luz do dia, assim, como na gravura, cujas sombras dos corpos, mesmo sutis, são visíveis no preto e branco.

Os elementos (os negros e sua indumentária, a posição do porco) aparecem como simultâneos por conter figuras semelhantes em contextos diferentes. O que faz essas figuras serem parecidas são as posições em que os

personagens se encontram e suas indumentárias, bem como o animal que carregam, o porco.

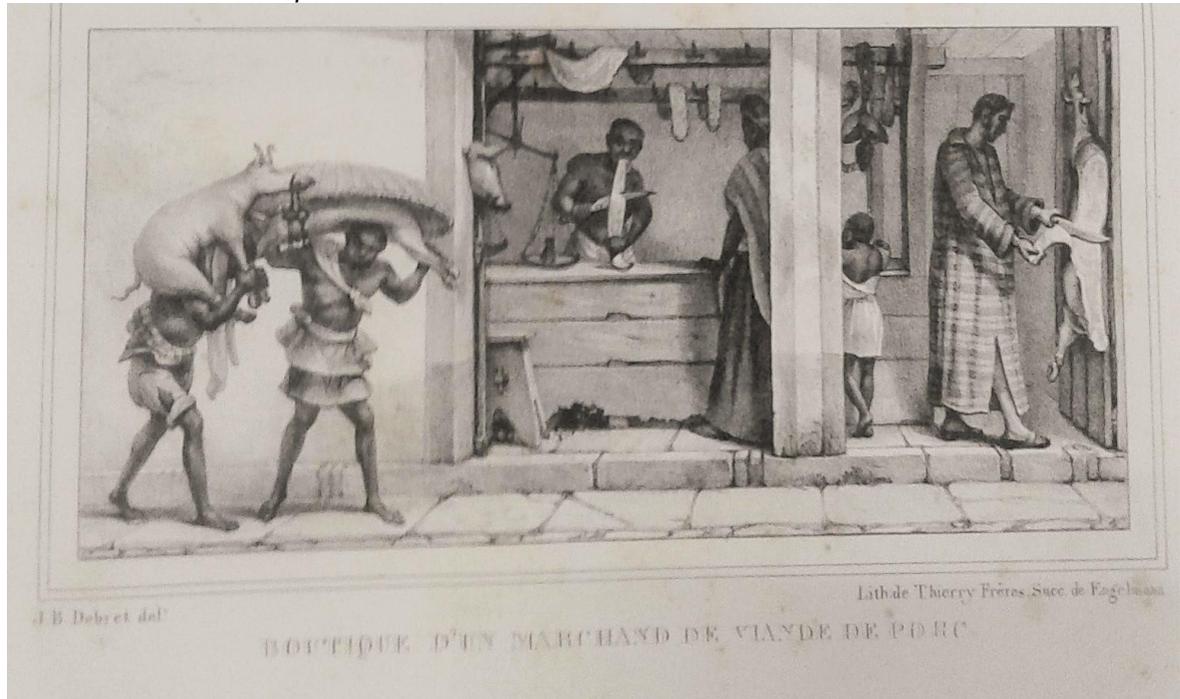
Há alterações e permanências nessas duas obras, que são indícios das variações de estados da obra no percurso de criação de Debret. As permanências, dizem respeito a forma de representação da figura dos negros carregando os porcos em seus ombros. Os personagens com o porco sentado assemelham-se na posição, no movimento sugerido e nas vestimentas. Outra semelhança, corresponde aos outros negros carregando porcos sobre suas cabeças, protegidos com cestos.

Figura 28 - Negros saindo de um açougue, 1827. Aquarela sobre papel 15 x 21,3cm.



Fonte: Imagem cedida pelo Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya, em 16 de janeiro de 2020.

Figura 29 - Gravura 46 do *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil 1835* – *Boutique d'un marchand de viande de porc*.



Fonte: Acervo da Biblioteca José Antônio Gonçalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, Recife-PE.

As diferenças percebidas nas gravuras são relativas às vestimentas e aos movimentos nas posições dos personagens. Diferentemente da aquarela, um dos negros parece interagir com seu companheiro de trabalho, parecendo estarem olhando um para o outro enquanto carregam os porcos até o açougue. Na aquarela não aparece essa interação entre eles, cada um segue carregando seu próprio animal, sem interação.

As figuras dos negros carregadores de porcos na gravura são bem semelhantes às daqueles da aquarela, sendo alteradas as posições em que apenas um se encontra. Com a aquarela já pronta, Debret se permite fazer uma nova composição usando as mesmas figuras, desenvolvendo um novo cenário na sua prancha que mostra os negros chegando com porcos no açougue e não mais saindo do matadouro como na aquarela, o que aponta também uma ideia de recursividade, mas também de multiplicidade nos usos da mesma figura em composições diferentes, uma das características da litografia em que a mesma pedra litográfica pode ser utilizada noutros contextos.

Na aquarela, os três negros estão saindo do matadouro enquanto na gravura aparecem dois que estão presentes na aquarela, desta vez, chegando ao

açougue, lugar onde a carne vai ser negociada e vendida. Neste sentido, a criação de Debret, no que corresponde às aquarelas e gravuras, vincula-se às principais atitudes tomadas por ele mesmo para chegar ao objetivo da criação e publicação dos três tomos de seu livro, que era de mostrar a realidade brasileira para seus conterrâneos.

Durante quinze anos residindo no Rio de Janeiro ele se dedicou à produção de aquarelas que posteriormente seriam usadas como base para confecção e impressão das gravuras. O artista mostra em seu trabalho uma grande compreensão do cenário social brasileiro, demonstrando ser conhecedor das alegrias, tristezas e dificuldades vivenciadas pela população.

O percurso tomado pelo artista oferecia ao público europeu uma visão sucinta do sistema vigente na época e, com essa estratégia, ele mostrou a escravidão e como ela funcionava.

A gravuras impressas para ilustrar o segundo volume do *Viagem Pitoresca*, apresentam em sua grande maioria semelhanças e diferenças, em um sentido geral, em relação às aquarelas. Um são exatamente iguais às aquarelas, outras recursivas, exemplos que se pode observar nas imagens apresentadas neste subitem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho buscou-se ampliar o conhecimento sobre a obra de Jean-Baptiste Debret e, sem esgotar o assunto, procurou-se compreender o processo criativo e a arte não oficial produzida por ele, tendo o processo de criação e produção das ilustrações do *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1835) como fonte de análise. Considerou-se, ao longo da investigação, as relações entre esboços, aquarelas e pranchas, as quais foram entendidas na perspectiva de uma prática criadora, relacionadas à produção de uma obra específica que segundo Salles (1988) atam a obra daquele criador como um todo.

As observações sobre o contexto social refletidas na obra de Debret são exemplos da relação do artista com o mundo que o rodeia, registros da inevitável imersão de Debret no mundo que o envolvia. A criação do artista nutriu-se de informações do seu entorno em sentido bastante amplo, sendo esses os aspectos comunicativos da criação artística.

De acordo com Salles (2006), o produto em construção é um sistema aberto que troca informações com o meio sociocultural. Neste sentido, a relação de Debret com o meio sociocultural carioca foi essencial para o desenvolvimento e construção da sua obra, oferecendo uma série de interações e inspirações que, por sua vez, seria responsável pela geração de novas ideias ou possibilidades, abrindo um leque de informações que poderia lhe interessar ou não.

Em seu trabalho “Redes de Criação”, Salles (2006) aponta as principais características de como se constrói o objeto artístico. Entre os principais pontos mencionados estão: a dinamicidade, recursividade, inacabamento, interatividade, informações do seu meio ambiente, macro relações do artista com a cultura. Esses elementos foram discutidos ao longo da pesquisa para entender as singularidades no processo criativo de Debret. Ainda, segundo a autora, é a dinamicidade que põe todos em contato com o ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Observaram-se aparentes sinônimos para conseguir compreender esse ambiente vivido e construído por Debret dos inúmeros e infundáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos.

De acordo com Salles (2006), isso leva, por exemplo, a diferentes possibilidades de obras apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços etc. São propostas de obras se modificando ao longo do processo em que partes de uma obra reaparecem em outras do próprio artista, sendo a recursividade, correspondente a aparição da mesma imagem em outras obras com um cenário diferente. A presença da recursividade e dinamicidade foram procedimentos de criação de Debret que se percebeu neste estudo e, para tanto, analisou-se diferentes ilustrações publicadas.

A recursividade diz respeito aquilo que se pode repetir em um número indefinido de vezes. Ligado ao processo de criação de um artista refere-se a imagens repetidas nas obras do Debret quando ele trabalha com a mesma figura em várias de suas composições.

Ao se observar a obra do Debret, pode-se perceber que a recursividade se apresenta no seu processo de criação nas seguintes obras aqui especificadas na pesquisa: Vendedor de alho e cebola; Negros vendedores de língua e Casa para alugar e cavalo e cabrito à venda. O artista usou desse método na construção da gravura em que reúne essas três aquarelas em uma só obra, fazendo uso das figuras presentes nas aquarelas, colocando-as em cena e cenário diferentes na gravura, contruindo assim uma nova obra.

Outra obra na qual se pode identificar no processo criativo do Debret elementos não só da recursividade, mas também da dinamicidade, é *Retorno de um negro naturalista* e *Retorno dos escravos de um naturalista*. Essas duas aquarelas se mesclam com uso de figuras semelhantes que mais tarde serão fonte para coleta de elementos para construção da gravura, o que permite observar as propostas de Debret com relação a sua obra que vai se modificando ao longo do seu processo de criação e produção, permitindo ver partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista.

Nesse sentido, ao se analisar algumas das obras de Debret presentes nesta pesquisa, entende-se que o artista assumiu uma postura flexível na construção de sua obra, a qual ele constrói e reconstrói a partir da reprodução e realocação de mesma figura.

Em *Retorno de um Negro Naturalista* e *Retorno dos Escravos de um Negro*

Naturalista, percebe-se essa construção e reconstrução em que o artista vai se dedicar a realizar a inserção de uma mesma figura em contextos diferentes, sugerindo uma interatividade, enfatizando as relações entre elementos já existentes e a troca de informações com o meio ambiente, aspecto que evidencia as relações do artista com a cultura na qual está inserido.

Ainda considerando o pensamento de Salles, o inacabamento diz respeito a uma possível versão daquilo que ainda pode vir a ser modificado. Para a interatividade o processo de criação está localizado no campo relacional, essas possibilidades devem ser especialmente observadas. O destaque está na visão evolutiva do pensamento que enfatiza as relações entre elementos existentes. De acordo com a autora, deve-se pensar a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com o meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo, social e individual, envolvendo as relações do artista com a cultura na qual está inserido e com aqueles que ele sai em busca.

Nesta pesquisa percebe-se que as características apresentadas por Salles correspondem ao processo de criação e estão presentes nas obras de Jean-Baptiste Debret.

Nesse sentido, a percepção do processo de criação e produção de Debret estava inserido numa sequência de ações que corresponde a chave de compreensão para os fatos que analisamos e buscamos compreender.

Debret, idealizador e executor do projeto do livro *Viagem Pitoresca* (1835), possuía uma visão ampla da sociedade brasileira e de como funcionava o sistema político nacional. Sendo conhecedor dessa visão que se apresentava, ele desenvolveu seu trabalho artístico sob essa percepção com o intuito de finalizar o seu projeto e partilhar as imagens geradas no Brasil, na Europa, após o seu retorno à França em 1831.

Utilizou-se de fontes bibliográficas para a construção desse trabalho, objetivando contribuir com o campo de estudos sobre a vida e a obra de Jean-Baptiste Debret. Procurou-se acrescentar uma nova perspectiva, na qual a relação entre processo de criação e a sequência de ações de procedimentos artísticos adotados para produção das obras careciam de estudos iniciais.

Ao longo dessa pesquisa fez-se uso do livro “Gesto Inacabado” e de artigos de Cecília Salles como principais reflexões teóricas sobre o processo de criação. A leitura desses textos, juntamente com as demais leituras bibliográficas e a análise das imagens produzidas por Debret, uniram-se na produção de uma dissertação que buscou entender os três momentos da obra de Jean-Baptiste Debret e suas relações entre o campo social, identificando como o artista se apropriou da arte de sua época no Brasil do século XIX.

O trabalho estruturou-se em dois capítulos. No primeiro, foram apresentados os aspectos de criação das aquarelas de Debret para discutir a construção dos esboços como as primeiras impressões do artista, que corresponderam a uma ideia anterior às aquarelas e serviram de base para elas. Foi apresentado uma breve discussão sobre a caracterização da crítica genética e de processos. Procurou-se reconstruir a rotina de trabalho do artista, para identificar como e quando sua obra foi construída. Nessa perspectiva, foram apresentadas pistas dos lugares e elementos que inspiraram Debret, incluindo hora e local escolhidos pelo artista para captação de seus esboços. Foi também analisado o *Caderno de Viagem* e alguns esboços contidos nele, tentando demonstrar o imaginário no qual foram construídos.

Foram abordadas questões relativas aos procedimentos criativos e o momento histórico em seu aspecto social, artístico e científico. Procurou-se salientar como esse tempo e espaço passou a integrar a obra do artista. Ainda nessa parte foram abordadas transformações e mudanças ocorridas na sociedade brasileira e destacados os fatores que contribuíram para a vinda dos artistas estrangeiros ao Brasil. Frisa-se a presença africana e da escravidão como a principal temática abordada no segundo volume do livro de Debret.

No segundo capítulo, a primeira parte faz referência à composição das ilustrações do segundo volume do livro de 1835. O fechamento desse subitem aponta os procedimentos empregados pelo artista na produção e impressão do livro, cujo percurso foi organizado na seguinte sequência: esboços captados na rua; aquarelas acompanhadas de um pequeno texto produzidos no ateliê; retorno à Paris e seleção das aquarelas que iriam compor a iconografia do álbum.

Foram pensadas as semelhanças e diferenças entre esboços, aquarelas e

impressões sob a técnica da litografia. Para analisar e apontar as semelhanças e diferenças na produção do artista, elegeu-se quatro imagens, duas aquarelas e duas litografias. Nessa parte do estudo, foram levantadas questões sobre cor, estilo, ano de construção de cada obra e a conexão de Debret com o mundo editorial da época, bem como a influência dos métodos neoclássicos e aspectos pitorescos na sua obra, percebidos não só através do título do livro mas também pela temática, estilo e técnica.

Entende-se que esse trabalho que agora se conclui, vem a colaborar com as discussões feitas no âmbito da história da arte, sobretudo no que se refere à construção da obra de um artista que chegou ao Brasil com a Missão Artística Francesa de 1816, que trabalhava para Corte portuguesa e ao mesmo tempo observava a sociedade daquele período, em um contexto que envolve arte, história, política e sociedade, registrando o povo comum nas suas produções artísticas.

Atrelado a isso há a satisfação de ter contribuído para a história da arte nacional, trazendo para o centro da discussão o processo criativo e de produção de Jean-Baptiste Debret, um artista bastante atuante que foi de fato desenhista, pintor, cenógrafo e professor. Contribuiu por exemplo, para a construção da primeira Escola de Artes do país, atuou como professor, pintor da rua e da corte portuguesa, sendo responsável também por realizar a primeira exposição de artes no Brasil em 1829, pouco antes de seu regresso a França.

O que de fato tornou o percurso de Debret particular diante das experiências dos outros artistas integrantes do grupo que chegaram ao Rio de Janeiro em 1816 é sua dupla atuação como pintor da corte e da rua, produzindo uma pintura oficial e não oficial no âmbito das artes Visuais.

Nesse sentido, acredita-se que este texto abre um leque de possibilidades e novas discussões sobre a participação de Debret na história da arte nacional. Foi um pintor que deixou um acervo muito importante para ser estudado, o que atrai para futuras pretensões de dar continuidade à pesquisa em nível de doutorado, aprofundando a discussão aqui apresentada.

O conjunto de obras aqui referenciadas apresenta importante recorte à história da arte brasileira, sob o olhar de um artista francês. É certo que a

produção bibliográfica sobre Debret é bem mais extensa e certamente será consultada e produzirá relevantes debates na continuidade desta pesquisa. Ressalta-se ainda a produção do artista no Brasil e, também, na França quando retorna ao seu país. Sua obra mostra-se atual ao estabelecer um diálogo entre passado e presente, apontando para a possibilidade de continuidade da pesquisa no campo da história da arte e dos estudos dos processos de criação artística.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Vera (apres.). **Debret e a missão artística no Brasil no Brasil: 200 anos**. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2016.

ALVES, Fabíola Cristina. As considerações de Diderot sobre o fazer da pintura. **Revista PARALAXE**, v. 2, n. 1, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/view/31117>. Acesso em: 15 dez. 2019.

BANDEIRA, Júlio (org.). **Jean Baptiste Debret 1768-1848: caderno de viagem**. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

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

COSTA, Thiago; DIENER Pablo. **O pitoresco de Debret**. Polifonia, Cuiabá, MT, v. 20, n. 28, p. 172–188, dez. 2013.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Prefácio de Jacques Leenhardt; Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2016.

DEBRET, Jean Baptiste. **Caderno de viagem**. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2016.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil, léjour d'un artiste franççais au Brésil depuis 1816 jus-qu'en 1831 inclusivement: époques de l'Avenement et de l'abidecation de I. M.D. Pedro ger., Fundateur de l'Empire Brésilien**. Rio de Janeiro; New York: Record: Continental, 1965.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste franççais au Brésil depuis 1816 jusqu'em 1831 inclusivement**. Paris: Firmin Didot, 1834, 1835 e 1839. 3v.

DEBRET e a missão artística francesa no Brasil = 200 anos. Curadoria de Jacques Leenhardt; Apresentação de Vera de Alencar. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2016.

DEL PRIORE, Mary. **História da gente brasileira**. v. 2, Império. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2016.

DIAS, Elaine. "Mon Atelier de Catumbi" e "Debret em seu Ateliê": interpretações e invenções acerca da vida do artista do Brasil. *In*: VALLE, Artur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel Sanson; SILVA, Rosangela de Jesus (org.) **Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.

DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 14, n. 12, p. 301-313, jul/dez. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 abr. 2020.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 15, n. 25. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10529>. Acesso em: 21 dez. 2019.
GOMES, Laurentino. **1808**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. Pour une réattribution de l'album *Costumes Italiens* (1809), de Debret. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mgj_album.htm. Acesso em: 19 dez. 2019.

LEENHARDT, Jacques. **Construção Francesa do Brasil**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

LIMA, Valeria. **Debret: historiador e pintor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LITOGRAFIA. **Wikipedia**, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia#:~:text=A%20Litografia%20foi%20usada%20extensivamente,%2C%20madeira%2C%20tecido%20e%20papel>. Acesso em: 19 dez. 2019.

MELLO, Maria Chaves de (org.). **Castro Alves**. Rio de Janeiro: Barrister's, 1987.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

PRADO, Monique Rodrigues. Racismo estrutural segundo Silvio Almeida. **Afirmativa**, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/racismo-estrutural-segundo-silvio-almeida/>. Acesso em: 05 mar. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. **SIGNUM: Estud. Ling, Londrina**, n. 20/2, p.41-52, ago. 2017.

SALLES, Cecília Almeida. Arte e conhecimento. **Revista Manuscrita**, n. 4, 1993.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética em expansão. **Revista: ciência e cultura**, v. 59, n. 1, São Paulo, jan/mar. 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. Imagens em construção. **Revista olhar**, ano 02, n. 4. Dez. 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**. Construção da obra de arte, 2006. Disponível em: http://sciarts.org.br/curso/textos/redes_criacao_final_grifado.pdf. Acesso em: 19 dez. 2019.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita**: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó; Companhia das Letras, 2014.

TAUNAY, Afonso de E. **A missão artística de 1816**. Rio de Janeiro: MEC, 1956.