

INTRODUÇÃO

João Batista Debret (1768-1848) é um dos mais conhecidos e importantes artistas estrangeiros que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX. Compondo a “missão artística francesa”, o pintor de história chegou ao país americano após construir uma carreira profissional na Paris de finais do Setecentos. Discípulo de Jacques-Louis David, o mais influente artista francês da época, e pintor de Napoleão Bonaparte, o autor participou ativamente nos Salões parisienses e ganhou inclusive algumas premiações que contribuíram para um relativo reconhecimento do seu nome naquele ambiente. No entanto, a instabilidade política francesa nos conturbados anos do segundo decênio do século XIX, ao lado de motivações de ordem pessoal, fizeram-no deixar a Europa em janeiro de 1816.

O artista permaneceu no Brasil pouco mais de quinze anos, entre março de 1816 e junho de 1831. Entre suas principais realizações está a fundação da Academia Imperial de Belas-Artes (A.I.B.A.) em 1826, com a qual atendia à iniciativa do governo de Dom João de inaugurar no Rio de Janeiro uma instituição para o ensino das Belas-Artes européias. Desde suas atividades professorais na cadeira de pintura histórica na A.I.B.A., Debret formou grandes personalidades da intelectualidade brasileira, como Manuel José de Araújo Porto-Alegre e Simplício Rodrigues de Sá, e, entre outras coisas, organizou as duas primeiras exposições de artes plásticas do país em 1829 e 1830. Assim, João Batista Debret contribuiu decisivamente para o desenvolvimento, ao longo do século XIX, de uma elite propriamente nacional de pensadores e para a difusão de um gosto estético-cultural alinhado ao neoclassicismo francês.

No extenso período de sua residência na América, o artista criou um extraordinário conjunto de imagens, entre aquarelas, desenhos e simples esboços à grafite, e um pequeno conjunto de pinturas a óleo. Ao todo são 820 peças (CORRÊA DO LAGO 2008, p. 12). Ao regressar à Europa em meados do ano de 1831 o autor levou consigo o farto material iconográfico produzido enquanto esteve no Brasil, organizando-o então em uma obra dividida em três volumes, publicada em Paris em 1834, 1835 e 1839, respectivamente, o monumental *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”. Síntese das experiências cotidianas, observações eruditas e outras notas tomadas pelo autor, o álbum apresenta um rico acervo de assuntos em diferentes séries de estampas, no qual podemos verificar a multiplicidade de fontes e a abrangência referencial do artista. Composta por 232

imagens distribuídas em 151 folhas litográficas, o amplo leque temático do *Viagem de Debret*, em verdade, forma o mais completo quadro de representações sobre o Brasil Oitocentista. Suas ilustrações, de fato, alcançaram uma importância singular na construção do imaginário sobre o passado do país, sem dúvida em função da sua abrangência temática o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, é a maior realização em vida de João Batista Debret.

É, pois, precisamente com base no estudo dessa obra multifacetada, de espírito tipicamente Ilustrado, que procuramos identificar aspectos do pensamento do pitoresco no trabalho brasileiro do pintor francês.

Constatamos que o conceito do pitoresco é complexo e tem passado por uma longa série de mudanças no percurso dos séculos.

Sua origem etimológica deve procurar-se na Itália no século XVII, referindo-se especificamente às condições plásticas de uma pintura, notadamente no tratamento das cores e a alternância da luz. Todavia, já no século XVIII o pitoresco sofreu uma revisão dos seus sentidos e adquiriu conotações que o associavam com a paisagem. Foi na Inglaterra que ganhou autonomia teórica, inicialmente relacionado à construção de parques e jardins. O pitoresco, portanto, caracterizou-se como a aplicação de princípios da arte na formulação da natureza, e os cânones artísticos para sua composição podiam ser encontrados tanto na representação gráfica – de autores renascentistas e, principalmente, barrocos –, quanto na literatura clássica, de Homero a Virgílio. Já no final do século XVIII, o pitoresco saiu dos espaços privados dos jardins e ganhou os campos e os cantos ingleses. O modelo pictórico usado para a construção da paisagem pitoresca foi gradativamente substituído pela apreciação da topografia local e do interior da Inglaterra. Logo, a busca pelo pitoresco nas matas e espaços inteiros espalhou-se pelos territórios europeus e encontrou uma de suas traduções na natureza americana. E os guias de viagem que estabeleciam rotas de interesses para os peregrinos na Inglaterra do século XVIII precederam as publicações Oitocentistas de artistas-viajantes que percorreram a América – e o Oriente –, contribuindo, desse modo, para a formação de um gênero específico no âmbito da literatura de viajantes, a saber, as “Viagens Pitorescas”.

Assim, na segunda metade do século XVIII, entendia-se o pitoresco também como o reconhecimento intelectual (subjetivo) daqueles valores plásticos próprios a uma pintura no âmbito do mundo natural. A relação do observador com o cenário paisagista ganhou igualmente o epíteto de pitoresco, privilegiando as reações do sujeito diante da

paisagem. No século XIX o sentido desta categoria estética sofreu mais uma revisão, sobretudo em função do forte impacto do pensamento romântico de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Johann Gottfried von Herder (1744-1803), assimilando então outras questões e elegendo novos motivos, para além da idealização da natureza. O conceito do pitoresco, que atendia inicialmente a um sentido marcadamente plástico, confundiu-se com temas da curiosidade de relativo caráter exótico. As descrições dos espaços americanos nas narrativas de viagem em que se ressaltava o particular traduziam a busca pelo ideal estético do pitoresco.

Em João Batista Debret o pitoresco apresenta singularidades. Trata-se de um conteúdo fortemente vinculado à apreensão da realidade desde uma perspectiva do mundo da Antigüidade. Na obra do artista essas associações nem sempre se evidenciam de forma clara, presente às vezes de modo implícito em algumas de suas formulações. Não há, de fato, na extensa bibliografia sobre o autor, discussões mais profundas a esse respeito, tampouco estudos que versem sobre o sentido que esse conceito – que inclusive forma parte do título da grande obra do artista, o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* - tem para o pintor; este quase sempre é restringido à acepção comum da literatura de artistas-viajantes que estiveram em trânsito pelo continente americano.

A presente dissertação propõe um estudo da obra de João Batista Debret na perspectiva do pitoresco. O ponto de partida desta pesquisa foi uma minuciosa e difícil catalogação das estampas embutidas no álbum brasileiro do artista francês. Com base em um inventário crítico e analítico das pranchas, desmontamos a sequência original da obra tratando cada imagem individualmente e, assim, estabelecemos quatro grupos de assuntos desde uma nova organização temática, a saber: TIPOS da POPULAÇÃO – COSTUMES – HISTÓRIA - NATUREZA e PAISAGENS. Estas categorias, em conjunto, formam os princípios centrais na teoria estética do pitoresco. De fato, este conceito fez com que uma grande variedade de objetos pudesse ser incorporada ao repertório do artista, alcançando estatuto de motivos artísticos.

Embora cada uma das categorias não tenha ganhado um capítulo específico nesta dissertação – como gostaríamos de ter feito –, as considerações desenvolvidas no processo de análise estão diluídas ao longo do trabalho.

A construção da dissertação foi concebida em três capítulos. No primeiro, “Debret, viajante”, detemo-nos na personalidade artística de Debret e nos momentos que, pensamos, tiveram profunda influência em sua formação, especialmente o tempo

em que esteve na Itália junto com o mestre Jacques-Louis David. Seus antecedentes de educação neoclássica foram determinantes para as ilustrações que elaborou no Rio de Janeiro e, sem dúvida, para a melhor compreensão com relação ao pitoresco em sua obra. Acompanhamos também o processo de composição do álbum *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, seguindo o trajeto que o autor percorreu, com uma extensa rede de colaboradores que o auxiliaram grandemente na confecção da sua obra. Deste modo, percebemos que Debret adotou um procedimento de trabalho comum à maioria dos artistas-viajantes da época, a saber, a consulta ou empréstimo de imagens e representações de outros viajantes para a construção particular de seu próprio mundo tropical.

No segundo capítulo traçamos o itinerário teórico que o conceito de pitoresco percorreu desde sua formulação inicial no ambiente inglês de meados do século XVIII, referindo-se às condições plásticas e pictóricas de um quadro, e as significações que adquiriu ao longo do XIX, em especial com o fenômeno das viagens à América e a consolidação de um subgênero na literatura de viajantes, vale dizer, as “viagens pitorescas”. A compreensão mais precisa da idéia do pitoresco torna-se essencial para o esclarecimento do repertório conceitual e das intenções dos artistas-viajantes ao elaborar suas representações dos cenários e personagens americanos.

No terceiro e último capítulo, discutimos a figura de Debret enquanto artista-viajante e então aplicamos os referenciais teóricos do pitoresco em seu álbum. Com independência das funções institucionais que o artista francês assumiu no Brasil e não obstante sua estadia no país ter se prolongado por uma década e meia, o olhar que lançou sobre as coisas e povos brasileiros continuou sendo o de um estrangeiro. Assim, em sua privilegiada condição de viajante-residente Debret criou valiosas representações gráficas sobre o Rio de Janeiro oitocentista, tendo como referencia o ideal estético do pitoresco. Privilegiamos em nossa análise as ilustrações da natureza, temática em que melhor se expressam os pressupostos da composição pitoresca em Debret. Suas formulações paisagistas oferecem um importante indício para a identificação do vínculo que o autor cultivou com os naturalistas do seu tempo e que tiveram um relevante papel na construção do seu pensamento sobre o conceito do pitoresco. Não há dúvidas que com o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* o autor quis se aproximar do universo dos viajantes que se aventuravam em terras extra-européias, em alguns momentos manifestando uma preocupação naturalista, como nos registros da flora e da fauna. Em nossa análise também nos ocupamos com as construções e a arquitetura urbana como

arranjos puramente plásticos e que, ademais, em Debret assumiam evidentes filiações históricas, inequívoca característica pitoresca. Por fim, estendemos nosso estudo para a figura humana, em especial à indígena, e a forte carga classicista com a qual o autor construiu sua imagem do habitante do Brasil.

PRIMEIRO CAPÍTULO

DEBRET, VIAJANTE

Debret, viajante

1.1 A viagem à Itália de Debret

“Paris será minha escola, e Roma a minha universidade”.

Goethe

Um dos mais instigantes documentos sobre João Batista Debret é uma carta do período de sua formação - provavelmente da década de 1780 - endereçada a seu pai, Jacques Debret, e assinada pelo seu iniciador em matéria de artes, vale dizer, Jacques-Louis David. Na missiva, David informa que tivera de suspender o aprendiz das atividades em seu ateliê por conta da indisciplina do jovem, e, ao mesmo tempo em que expressa preocupações com relação a João Batista, elogia seu desempenho artístico.

A justiça me fez colocá-los para fora, todos quatro [...] este golpe irá feri-lo, mas é preciso dar o exemplo [...] Ele [Debret] abusa, há algum tempo, de seu direito como grande no ateliê e, por isso, é preciso mostrar a ele que a única maneira de provar que ele está entre os grandes é não fazer essas bobagens. Por isso cuide dele por um mês e, mais do que isso, faça-o pensar que está fora para sempre. [...] Por outro lado, estou bem contente com os seus progressos (DAVID *apud* LIMA 2007, p. 70).

As letras de Davi revelam um Debret efetivamente pouco conhecido: o garoto indisciplinado capaz de cometer “abusos” que levam seu tutor a repreendê-lo. De fato, as informações a respeito da natureza íntima do então somente aprendiz são escassas, o que acentua a sensação de impenetrável silêncio sobre si que o artista quase não ousou quebrar. “A vida pessoal do pintor é repleta de enigmas, sugerindo um temperamento imprevisível” (BANDEIRA 2008, p. 27).

São raríssimos os seus retratos encontrados até agora, apenas três ao longo de uma vida de 80 anos: a litografia embutida no *Viagem pitoresca*, identificada com o monograma “C.F.” e datada em 1832, e os dois óleos, o único elaborado pelo artista, de 1805, e um de Manuel Araújo Porto-Alegre de 1834. Duas curiosas e interessantíssimas aquarelas elaboradas no Brasil em 1816 e enviadas ao irmão na França ilustram o autor em situações que, além de reforçarem a idéia do “temperamento imprevisível”, poderiam ser interpretadas como uma identificação romântica com o estado de espírito do artista. Seja em um canto indistinto nas ruas do Rio de Janeiro em *Debret trabalhando*, ou entre “paredes descascadas”, no caso da imagem *Debret no albergue*, o

artista representou-se como se afastado de sua pátria (ou do mundo), que caída numa situação política inconciliável com os valores morais que apregoava, estivesse condenado pelos novos tempos a ser um estranho no espaço.

[...] É o próprio Debret quem mostra a angústia de sua personalidade maníaco-depressiva ao exibir, nos seus dois auto-retratos cariocas, suas duas facetas antagônicas e complementares: sentado na calçada, com um esquisito chapéu pontudo feito de papel, apresenta-se como um obcecado em tudo ver com suas grandes lunetas. Já no albergue, cabisbaixo, com uma garrafa de vinho ao lado, é a têmpera da alma desalentadora do artista que é revelada (BANDEIRA 2006, p. 18).

O artista desembarcou na baía de Guanabara em 22 de março de 1816, num momento que a historiografia brasileira considera de avanços e progressos em quase todos os âmbitos do devir do espaço do império luso-brasileiro. Todavia, não há evidências de que Debret tenha verdadeiramente se entusiasmado com a viagem. Após a morte do filho único em 1814, o pintor francês ainda enfrentou o divórcio com a esposa e o retiro perpétuo de Napoleão Bonaparte para ilha de Santa Helena. Com o retorno dos Bourbons ao poder, deixar a França naquele período amargo do *terreur blanche* poderia significar uma opção consciente de exílio¹. Segundo Júlio Bandeira, não obstante, o tom da sua correspondência com o amigo Pierre-Maximilien Delafontaine – em finais de 1816 – revela uma marcante “indiferença em relação ao seu passado”.

Ele não lamenta a França e sequer menciona a mulher Sophie, de quem estava separado. A sensação que deixa é a de que tudo havia sido enterrado com o filho único, Honoré, que morreu em 1814, aos 19 anos. Seus olhos não se perdem no passado europeu e se focam aqui, desde o início, na descoberta do dia-a-dia (BANDEIRA 2008(2), p. 17).

¹Os motivos que determinaram a partida do grupo de artistas franceses para o Brasil (ou a “Missão Artística Francesa de 1816”) são discutidos em estudo da antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, *O Sol do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. Ver também: TAUNAY, Afonso de Escragnole. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983; BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967. Valéria Lima relativiza as condições que fizeram com que os artistas franceses partissem para o Brasil. De acordo com essa autora, os laços políticos e/ou profissionais que ligavam os integrantes da “missão” à França não eram tão estreitos quanto se imaginava. Deste modo, não havia urgência e, quiçá, nem mesmo a necessidade de deixar o país após a retomada de poder por parte dos Bourbons. Lima traz ainda um trecho muito revelador de um documento de janeiro de 1823, “Quelques réflexions sur l’état actual du Brésil”, assinado pelo Conde de Gestas, secretário da embaixada francesa no Brasil, em que afirma ter havido intenções particulares, interesses individuais que guiavam os artistas e que ultrapassavam o contexto sócio-político da época (LIMA 2007, p. 97).

Ao analisar as decisões tomadas por Debret na conturbada Paris do último quarto do século XVIII, Valéria Lima observa uma falta de “entusiasmo” nas atitudes do artista, mesmo naquelas escolhas que tiveram fortes implicações na sua educação, tanto profissional quanto intelectual. “Debret, por sua vez, parece ter sido conduzido pelos acontecimentos, participando continuamente, mas sem entusiasmo ou compromisso especiais, do contexto da sua época” (LIMA 2007, p. 71). Sem dúvida, a proteção que a figura excepcional de David mantinha sobre seus alunos garantia também a Debret uma confortável rede de possibilidades.

João Batista ingressou em 1783, com apenas 15 anos, no estúdio de Jacques-Louis David, quando o artista – que viria a se tornar uma das personalidades mais influentes da história da arte francesa – ainda não havia alcançado um reconhecimento amplo no cenário artístico europeu e não se havia constituído no ícone máximo do neoclassicismo (CROW 2001, p. 30), não obstante já tivesse obtido “o *Prix de Rome*, o mais importante de todos os prêmios atribuídos pela academia de artes francesas” e, por conseguinte, gozado de uma privilegiada estadia de seis anos em Roma (LIMA 2007, p. 69). Debret foi um dos primeiros seguidores de David, freqüentando seu ateliê imediatamente após a instalação nas dependências do Louvre e, nessa condição, acompanhou seu mestre na segunda viagem que este fez à Itália².

Lima revela que “o contato entre os dois não era assim tão estreito. Ao que tudo indica David lhe dedicou atenção mais como parente que como mestre, ainda que lhe tenha feito alguns elogios ao longo de sua vida profissional” (ibidem). Em outra carta de David, assinada e datada em 15 de setembro de 1806, desta vez destinada ao próprio Debret, o mestre congratula seu antigo pupilo pela repercussão de um de seus quadros, confessando que “não poderia estar mais contente”, pois a tela “me agrada em tudo”. E à continuação, augura: “Eu não faço mais do que um voto: que você faça mais, pois está na idade e tem força para lutar com seus colegas de ateliê. Você recuperou seu lugar e é isso que me dá mais prazer” (DAVID *apud* LIMA 2007, p. 78).

A tela de João Batista exposta no Salão de 1806, *‘Napoleão homenageia a coragem infeliz’*, recebeu o prêmio Decenal, “instituído por Napoleão para recompensar artistas por mérito”. O reconhecimento da obra foi muito grande no período, recebendo efusivos elogios, como os do crítico Pierre Chaussard:

²Debret entra para o ateliê de David no mesmo ano em que este obtém sua *agrément* na Academia Real de Pintura e Escultura, em 1783, localizada nas imediações do Louvre, o “antigo palácio real, que abrigava também ateliês e alojamentos de artistas” (BANDEIRA 2008, p. 700).

Ele marcará época nos anais da humanidade [!]: esta cena atrai e cativa os olhares; eles voltam a ela sem cessar e esta é uma daquelas obras que encantam simultaneamente a multidão, o especialista e o homem sensível. Uma parte desse interesse deriva, de início, da felicidade do tema. Mas, em seguida, a ingenuidade da composição, a verdade da ação, o desenho, o tom e a harmonia completam seu charme. Em uma palavra, é um belo quadro porque é verdadeiro em todas as suas partes: nenhum sistema, nenhum esforço, nenhum charlatanismo; ele consegue um grande efeito, sem parecer desejá-lo (CHAUSSARD *apud* LIMA 2007, p. 78/79).

Os possíveis laços de consangüinidade que vinculavam estes dois pintores franceses, “ao contrário do que é sistematicamente repetido pela literatura debretiana” foram rechaçados nos estudos publicados no catálogo *raisonné* da obra brasileira de João Batista Debret (BANDEIRA 2008, p. 700). Na realidade, Debret só “passaria a ter laços de parentesco com o mestre” (*ibidem*) ao se casar com Maria-Sofia Desmaysion (1775-1848) em 1786, filha do famoso arquiteto responsável pelas construções reais do monarca Luís XVI, o maçom Jacques-François Desmaysions (1720-1789). Desmaysions era tio e tutor de David, e Maria-Sofia, portanto, sua prima (CROW 2001, p. 10; BANDEIRA 2008, p. 21). Sendo assim, “a ligação entre os dois parece, de resto, ser mais tênue do que somos levados a crer” (LIMA 2007, p. 73). Ademais, a atenção dispensada por David a João Batista nunca foi tão especial quanto a que dedicou, por exemplo, a seu outro discípulo, Jean-Germain Drouais (1763-1788).

Quando David viajou à Itália em outubro de 1784, levava consigo três discípulos³, a saber, o mencionado Drouais, Debret e Jean-Baptiste Wicar. Partiram dez dias após a publicação do resultado do *Grand Prix* daquele ano, no qual Drouais havia vencido de maneira incontestável (CROW 2001, p. 41). A impetuosidade e obstinação do jovem aprendiz que agora partilhava com o mestre uma láurea de tão alto valor, provocavam no próprio David, a um só tempo, admiração e intimidação. Segundo Crow, “na presença de Drouais, o próprio David sentiu que era a vez um aprendiz e um mestre, aprimorando em alguma medida sua personalidade como artista através da imagem de seu aprendiz”. Em Roma, por nove meses os franceses ocupar-se-iam quase exclusivamente com a preparação da tela *O Juramento dos Horácios*, colaborando na

³Prado argumenta baseado em trecho de Hautecouer, biógrafo de David, que o mestre da arte neoclássica havia decidido acompanhar seu aluno Drouais à Itália, só então convidando Wicar. Tese igualmente alentada por Crow (p. 37/38). Contudo, ainda sem recursos suficientes, sugere a Debret que os acompanhe, e também a dois outros alunos, Lacombe e o gravador Masquiler (PRADO, 1989, p. 10/11). Esta passagem é bastante significativa por incluir um gravador entre os companheiros de David, e que, por certo, teria travado relações com Debret. Para esse assunto, consultar o catálogo *raisonné* do pintor.

“obra que abriu o caminho a David [e] estabelecera sua liderança européia na pintura de história” (idem, p. 38 e 51).

O auxílio prestado por Debret na feitura do quadro, no entanto, é bastante controverso. Em 1839, decorrido mais de meio século e então com toda a experiência brasileira na bagagem, João Batista serviria de fonte testemunhal para uma biografia dedicada a David, pela sua condição de partícipe na celebrada viagem a Roma.

A primeira onda de biografias sobre David se escreveu nos anos imediatamente posteriores a morte do artista em 1825, quando Debret se encontrava longe na América do Sul. Só após seu retorno apareceria uma importante história da pintura, escrita por outro ex-discípulo, Luís-Alexandre Perón, mas baseada em informação detalhada e nas recordações que Debret foi capaz de proporcionar (CROW 2001, p. 53).

Fernando Beaucamp, biógrafo de Wicar (Lille, 1939), afirma que David, ao chegar a Roma, e “seguindo seu costume habitual, fecha-se em seu ateliê. Ele não quer ver a ninguém, a não ser Drouais, Wicar e Debret, que colaboram em sua obra” (BEAUCAMP *apud* LIMA 2007, p. 72/73). É interessante notar que Debret não admite participação direta na composição final, atribuindo um papel relevante somente a Drouais. “Novamente de acordo com Debret, David atribuiu [a Drouais] a responsabilidade exclusiva de completar a figura de Camila no extremo direito da composição, aplicando toda a textura final, a cor e o detalhe sobre o esboço de seu mestre”. No entanto, a frustração com o resultado levou David a refazer grande parte das intervenções realizadas pelo discípulo (CROW 2001, p. 73).

O retorno à casa só aconteceria no final de agosto de 1785. No tempo que permaneceu em Roma, Debret partilhou interesses laborando ao lado de dois artistas premiados pela maior instituição artística da França. Para Lima, “o contato direto com o cotidiano de um ateliê como o de David [...] há de ter trazido condicionantes definitivos para a sua personalidade, a longo prazo” (LIMA 2007, p. 70), sobretudo se tomados em consideração a obsessão perfeccionista predominante em David e Drouais, o “gênio” forte do mestre e o zelo com o qual lidava com seus aprendizes, no caso de Debret, evidente na missiva endereçada a seu pai (PRADO 1989, p. 10 e 12). Ademais, e já em Paris, João Batista estava a par do fabuloso sucesso que o mestre obteve com a tela dos Horácios, e na condição de condiscípulo, sabia do êxito público dos trabalhos que Drouais expunha na Academia de Roma e que mais tarde enviava aos cuidados da

família na França. Ainda conforme Lima, a passagem pela Itália vestiu-se também com outro valor, pois “em Roma, Debret teve contato com as idéias de Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs, teóricos da estética neoclássica, além do acesso direto às obras renascentistas e romanas” (LIMA 2007, p. 70). Logo, parece-nos evidente que a aventura italiana do jovem aspirante a pintor, conjugada ao universo artístico e cultural de uma cidade secular, repercutisse em seu íntimo, incidindo, por conseguinte, em sua educação e trabalhos posteriores.

Em verdade, a profunda importância cultural que a Itália possuía para a Europa transformaram-na em destino regular, do qual “nenhum homem de letras, intelectual ou artista [poderia] prescindir a partir de meados do século XVIII” (BARRENTO 2001, p. III). E a prática do *grand tour* cultivava ao mesmo tempo em que difundia uma imagem idealizada do país. Em 28 de outubro de 1786 também o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) cruzaria a Porta del Popolo - o acesso ao norte pelo qual os viajantes atingiam Roma -, em uma excursão de dois anos pelo interior italiano. Contudo, tanto para Goethe como igualmente para David e Debret, os motivos que os conduziram até Roma tinham motivações mais complexas.

Em 1816 e 1817 Goethe publicou sua *Viagem à Itália*, obra composta por memórias, cartas e diários acumulados ao longo da jornada. Elaborada trinta anos mais tarde após seu retorno à Alemanha, na leitura de suas páginas percebe-se que para Goethe a peregrinação às regiões italianas sustentava um valor que não se conformava com os convencionalismos aos moldes de um *tourisme* (BARRENTO 2001, p. V). “Não estou fazendo esta maravilhosa viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo”, escreveu em Verona a 17 de setembro de 1786 (GOETHE 1999, p. 53/54). A Itália, portanto, era a que havia dentro de si, antes de deixar Weimar ou Estrasburgo, germinada durante anos e cheia de implicações e influências da época⁴. Compreende-se, pois, o marcante sentido da interioridade da viagem para o famoso autor de *Werther*: “E assim, vou encontrando [pelo caminho], uma a uma, minhas próprias criaturas” (idem, p. 19). Em Goethe a experiência italiana adquiriu singular importância em função da orientação classicista operada em seu pensamento e gosto estético, que então marcará seus trabalhos até o fim da vida

⁴Goethe nasceu em Frankfurt-am-Main, e após uma temporada na universidade Leipzig, muda-se em 1770 para Estrasburgo, a fim de concluir estudos de direito. No ano de 1776, já autor consagrado – o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* é publicado em 1774, seguido de extraordinário êxito editorial -, transfere-se para Weimar, ocupando desde então vários cargos administrativos.

(MATOS 2004, p. 155). É com esse sentido que numa carta de 18 de novembro de 1786 o escritor alemão exaltou o precioso legado dos sítios romanos, onde “vêm-se coisas magníficas por toda a parte, obras das quais pouco se fala e de que inexitem tantas gravuras e reproduções espalhadas pelo mundo” (GOETHE 1999, p. 163). Sem dúvida foi esse legado que também impressionou o jovem João-Batista, de modo que, “A primeira viagem de Debret à Itália na companhia do mestre fora vital para sua formação neoclássica” (BANDEIRA 2008, p. 21). Certamente, a finalidade específica de dar suporte ao mestre, que prolongou por aproximadamente um ano sua residência em Roma, revestiu essa etapa de sua biografia com uma relevância capital para sua formação intelectual e artística⁵.

Pouco se conhece a respeito da personagem João Batista Debret antes de aderir aos ensinamentos do neoclassicismo de David. E mesmo durante o aprendizado com o mestre não há vestígios de que o artista tenha feito alguma vez referências à sua família ou ao seu casamento. O único registro de parentes de Debret que conhecemos é o retrato do sogro Jacques-François Desmaysons elaborado por David. De maneira similar, o pintor parece ter mantido um pesado silêncio com relação a sua viagem à “Cidade Eterna”, porquanto não se sabe de qualquer menção por parte de Debret a assuntos ou experiências suas na Itália naqueles anos imediatos ao regresso a Paris. No entanto, acreditamos que esta lacuna deve-se mais ao escasso material sobrevivente acerca da sua vida particular, que a uma manifesta apatia ou desprezo do adolescente; ao contrário, como indica Prado,

Jean-Baptiste, possuído de entusiasmo pelo que via, comunicava em cartas a parentes e amigos o espetáculo oferecido da sede do catolicismo, transformada em fonte educacional. Enlevava-se com as obras de mestres insignes, assim como reparava nas ruas o povo romano, entre o qual havia tipos regionais de intenso pitoresco por ele anotados, como mais tarde praticaria com a população do Rio de Janeiro (PRADO 1989, p. 11).

Com efeito, em 1807 Debret elaborou um conjunto de desenhos de motivos italianos, retratando especialmente tipos populares. Almeida Prado, que escreveu duas obras sobre João Batista Debret, conta que o artista empreendeu uma nova excursão a Roma nesse período, permanecendo na Itália até 1809.

⁵Aqui sou grato as discussões com Júlio Bandeira, quem me chamou a atenção para as especificidades da aventura italiana de Debret.

No regresso, depois de dois anos de permanência em Roma, ele publicou a série *Costumes italiens*, gravados em 1809 por L.F. Petit, desenvolvimento do que Debret já tentara com tipos populares na primeira viagem à Cidade Eterna, mais tarde largamente empreendida no Brasil com o mesmo sabor espontâneo, distante da perfeição estática do neoclássico (PRADO 1989, p. 21).

A coleção compõe-se, pois, de trinta e uma pranchas coloridas, numeradas numa seqüência de um a trinta e, pulando os números 31 e 32, há mais um desenho com a inscrição 33. Todas as estampas foram gravadas por Louis-Marie Petit (1784-18..?) em 1809.

O estudioso Júlio Bandeira critica severamente o estilo empregado pelo artista francês nesses desenhos. Para Bandeira,

A série *Costumes Italiens*, fruto da jornada à Itália, [...] é um retrocesso. Artificial, ela traz uma excessiva severidade que busca em exagero um rigor inspirado na “Antiguidade” que beira a taxidermia. Seus tipos italianos, que seriam gravados por L.M. Petit em 1809 numa série de 31 pranchas, são duros como estátuas. Parte dessa rigidez irá perdurar no Brasil nos seus índios e quadros históricos; ele se livraria desse engessamento greco-romano apenas nas ruas e calçadas cariocas (BANDEIRA 2008, p. 23/24).

Para José Murilo de Carvalho, no entanto, os motivos da arte brasileira de Debret encontram no álbum de figuras italianas um antecedente direto, já que ambos os conjuntos apresentam características semelhantes, vale dizer, uma espécie de *costumbrismo*. “[Debret] retomou no Brasil uma prática que já iniciara na Itália, a de pintar cenas do cotidiano e figuras populares” (CARVALHO 2008, p. 9). Também para Lima os registros de tipos romanos revelam certos interesses que mais tarde no Brasil o artista desenvolveria plenamente. “É natural que essas imagens tenham um significado importante para sua iconografia brasileira, demonstrando o interesse e o talento de Debret para esse tipo de representação” (LIMA 2007, p. 85).

De fato, no conjunto do trabalho brasileiro de João Batista identificamos muitos desenhos com características e traços que nos remetem aos seus desenhos italianos, por exemplo, a ênfase em retratos individualizados de corpo inteiro, em grande parte de personagens anônimos, e o cuidado requintado com os trajes. Entre as folhas, duas aquarelas são particularmente interessantes: o esboço *Estudo de penteado romano*, e o desenho aquarelado *Estudo de indumentária feminina e masculina na Itália*. Conquanto

não se saiba se executadas no Brasil, denunciam uma inequívoca filiação com o álbum de motivos italianos (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 496).



Imagem 1. J. B. Debret. *Mulheres de Cascano*, gravura sobre papel, 1809.



Imagem 2. J.B. Debret. *Mulher romana*, gravura sobre papel, 1809.

Não obstante a afirmação de Prado de que a série dos tipos populares italianos foi publicada e apesar de as imagens terem sido litogravadas, de fato, o caderno não chegou a ser lançado publicamente⁶. Faltam inclusive referências que documentem de maneira inequívoca a segunda passagem de Debret pela Itália em 1807 (LIMA 2007, p. 85). Porém,

com independência destas observações de tipo biográfico, pensamos que o caderno de *Costumes Italiens* é traço da profunda impressão que provocou no pintor sua primeira e quiçá única viagem ao país.

É bem verdade que os próprios caminhos que conduziam à “capital do mundo” continuavam a exercer forte fascínio sobre a Europa, e a representação de cenas e figuras populares italianas, em especial as das regiões mais ao sul do país, alcançaram um grande sucesso comercial no início do século XIX (DIENER 1998, p. 101/102). No entanto, o registro de tipos domésticos em suas atividades nas zonas rurais da península já era comum desde finais do século anterior, impulsionada pela ideologia patriarcal dos soberanos que buscavam a manutenção do poder por meio da valorização de temas regionais (MIGLIACCIO 2008). Logo, o álbum italiano de Debret mostra que o autor francês estava consciente dos motivos em voga no universo editorial da época, e já tinha planos para a publicação de uma obra com assuntos de costumes. Porém, esse plano seria materializado apenas vinte anos mais tarde, com sua obra ilustrada sobre o Brasil.

1.2. Viagem ao Brasil

A viagem que trouxe maiores transformações na vida de João Batista, sem dúvida, foi a que realizou da Europa em direção ao outro lado do mar-oceano. De volta à

⁶De fato, não se conhece nenhum exemplar da obra publicada.

França, o artista publicaria o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Valéria Lima reclama a escassez de material a respeito das ocupações de Debret após seu regresso à Paris, um silêncio característico do artista.

O que sabemos, em linhas gerais, é que Debret, de volta a sua cidade natal, se dedica quase exclusivamente à realização do material que levava do Brasil, cuidando ele mesmo das litografias feitas a partir de suas aquarelas e dos textos que comporiam os fascículos de sua obra (LIMA 2007, p. 104).

O *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de João Batista Debret foi editado originalmente em vinte e sete fascículos, de acordo com o prospecto publicitário da obra que circulou em Paris em 1839, vale dizer, quando a obra já havia sido publicada integralmente (CORREA DO LAGO 2008, p. 58). Valéria Lima afirma que os folhetos foram encaminhados à Academia Real de Belas-Artes da França a partir de janeiro de 1834 e que terminaram em junho de 1839.

[...] em janeiro de 1834, Debret encaminha o primeiro fascículo de sua *Viagem* à Academia Real de Belas-Artes. Em 16 de agosto desse mesmo ano, o secretário da academia registra o envio do último fascículo do primeiro tomo da obra [...]. Os próximos registros datam de novembro de 1835 e 18 de junho de 1836, sendo que nesta última data que Debret envia à academia o quinto e o sexto fascículos do segundo tomo de sua *Viagem*. Em maio de 1837, Debret dá início ao envio dos fascículos referentes ao terceiro tomo, volume que só iria concluir entre abril e junho de 1839 (LIMA 2007, p. 141).

Encontramos outra referência para o formato da obra em fascículos em Rubens Borba de Moraes, que afirma: “o trabalho de Debret aparece em 26 fascículos, no período que vai de 1834 a 1839. Foram vendidos a 208 francos, com pranchas em preto e branco, e 416 francos, com pranchas coloridas. Havia muito poucas cópias coloridas na época” (MORAES *apud* LIMA 2008, p. 171). Contudo, a carta de propaganda adverte que os trabalhos estavam concluídos em dezembro de 1838, e que o conjunto dos opúsculos formava três volumes. “A obra forma três volumes e compõem vinte e sete entregas [...] Cada entrega, em formato in-fólio, é composta de seis pranchas e um texto explicativo” (DIDOT *apud* CORRÊA DO LAGO 2008, p. 58). Além de discriminar os preços e os assuntos de cada folheto, o panfleto destacava a veracidade das informações e a riqueza temática da obra.

Senhor Debret [...] passou dezesseis anos vivendo no Império brasileiro para realizar a mais completa coleção de documentos sobre a situação física e moral deste país. Ao mesmo tempo naturalista e historiador, engenheiro de estruturas e moralista, além de pintor sempre fiel, ele traçou um imenso

quadro onde assistimos a cada passo da civilização do homem selvagem no meio da mata virgem do Brasil.

Vasto como um todo e completo em seus detalhes, esta obra interessa tanto ao naturalista, como ao jornalista e ao historiador.

O primeiro volume é dedicado à população brasileira ainda selvagem e às florestas virgens.

O segundo volume compreende a indústria em geral.

O terceiro volume contém tudo o que se refere à instrução pública, culto religioso, eventos políticos e, finalmente, às festas e cerimônias, e retratos dos principais personagens que aí têm figurado. O livro é completado pelo estado das belas artes no Rio de Janeiro (ibidem)⁷.

A casa editorial pela qual saiu o *Viagem pitoresca* pertencia ao prestigiado tipógrafo e editor francês Firmin Didot (1764-1836), “o quinto de uma dinastia ilustre de editores”, cuja “firma familiar chamava-se em 1831 *Firmin Didot Frères*” (CORRÊA DO LAGO 2008, p. 57). O vínculo entre Didot e Debret é um tanto nebuloso – como quase todas as relações pessoais do pintor francês -, no entanto, Lago atribui ao editor um papel relevante na confecção do álbum.

A obra foi concebida por Debret e Didot como um tríptico que abordaria em cada volume um grupo de assuntos, com um total de 508 páginas de texto e 220 diferentes imagens gravadas inseridas em 151 “pranchas”, divisão arbitrária decidida pelo artista e o editor (idem, p. 58).

Não obstante, ainda que Pedro Correa do Lago confira a Didot alguma importância para o formato da publicação, Valéria Lima declara não ter encontrado referências sobre a obra nos documentos da editora. “Nas *Déclarations des Imprimeurs de Paris*, nem os tomos da *Voyage pittoresque et historique au Brésil* nem os fascículos são citados nas declarações da Firmin Didot Frères, que editou os livros” (LIMA 2007, p. 141 e 171).

A versão integral da primeira parte do “tríptico” saiu em 1834 e contou com 48 pranchas, incluindo 2 cadernos anexos ao final, *Florestas virgens do Brasil e Estatística*

⁷No original: “M. Debret, [...] a consacré un séjour de seize ans dans l’empire brésilien à la collection la plus complete de documents sur la situation physique et morale de ce pays. Tour à tour naturaliste et historien, staticien et moraliste, mais peintre toujours et peintre fidèle, il a tracé un immense tableau ou nous assistons à chaque pas de la civilisation de l’homme sauvage au milieu dès forêts vierges du Brésil. Vaste dans son ensemble et complete dans son détails, cet ouvrage intéresse tout à la fois le naturaliste, le publiciste et l’historien.

Le premier volume est consacré à la population brésilienne encore sauvage et aux forêts vierges.

Le second volume comprend l’industrie en general.

Le troisième volume contient tout ce qui concerne l’instruccion publique, le culte religieux, les événements politiques, enfin jusqu’aux fêtes et ceremonies, et les portraits des principaux personnages qui y ont figuré. L’ouvrage est terminé par l’état des beaux-arts à Rio de Janeiro” (DIDOT *apud* CORRÊA DO LAGO 2008, p. 58).

vegetal, cada qual com 6 gravuras sobre a paisagem e a vegetação brasileiras. O artista dedicou esta parte inicial da obra à figura indígena, sua fisionomia e costumes, a estudos botânicos e à natureza em geral. No segundo volume, de 1835, há 74 imagens em 49 pranchas. Ou seja, aqui o artista incluiu em uma mesma litografia duas e até três estampas. Nas gravuras 41, *Negociante de tabaco em sua loja*, e 42, *O colar de ferro, castigo dos negros fugitivos*, o artista representou em cada lâmina três cenas distintas, todas voltadas para o emprego do escravo africano. Sem dúvida, as ilustrações das atividades laborais do negro, escravo ou livre, e do mestiço, constituem seu principal motivo e são predominantes em todo o trabalho brasileiro de Debret. Mas percebemos nesta segunda parte a inclusão de outros assuntos, como por exemplo, cenas da intimidade em *Um funcionário a passeio com sua família* (prancha 5), e *Uma senhora brasileira em seu lar* (prancha 6). No último volume, publicado em dezembro de 1838, mas comumente creditado a 1839, verificamos 96 imagens em 54 pranchas. Quase a totalidade das pranchas neste terceiro volume conta com duas, três e, não raro, quatro ilustrações. A litografia treze, *Arquiduquesa Leopoldina, I Imperatriz do Brasil*, contém cinco estampas! São três retratos, *Arquiduquesa Leopoldina*, *Rainha [sic] Carlota*, e *Princesa Amélia de Leuchtenberg, II Imperatriz do Brasil*, e dois registros de corpo inteiro, *Vestido de gala (retrato de corpo inteiro de D. Carlota Joaquina)* e *Vestido de gala*. Há, de fato, neste terceiro volume, uma variedade temática maior com relação aos conjuntos anteriores: peças da cultura material cortesã, moedas e insígnias reais, manifestações da religiosidade da população, cortejos fúnebres, batismos; ao lado de significativos episódios da história política do país, matéria-prima para o pintor, cujo trabalho dava sentido institucional e profissional à sua presença no Brasil.

De fato, a brevidade com que Debret organizou e publicou os dois primeiros volumes demonstra que o artista francês tinha planos para o álbum ainda no Rio de Janeiro (VANGELISTA 2008, p. 180). Não há, porém, registros sobre o instante em que o pintor decidiu compor uma obra ilustrada sobre o país americano. Valéria Lima argumenta que na correspondência que Debret manteve durante sua residência no Brasil apreende-se a idéia do *Viagem* já no começo de sua residência, e desde então vinha executando diversas séries de aquarelas. Sabe-se, concretamente, de uma página de rosto elaborada em 1820 com a legenda *Voyage au Brésil. Par Jean B...^{te} [sic] Debret. Peintre d'histoire (Viagem ao Brasil. Por João B...^{te} [sic] Debret. Pintor de história)*. Na folha, percebemos no campo superior o brasão do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, o que demonstra sua feitura posterior ao ano da elevação da antiga colônia a reino (1817), e

anterior à independência (1822). Na parte inferior do desenho, os algarismos arábicos são inscritos com uma omissão proposital, “1816 *au* 18...”. As reticências indicam que autor ignorava o tempo de sua permanência no país. E a ausência dos termos *pitoresca* e *histórica*, é reveladora! Logo, supõe-se que a publicação do álbum em forma de literatura de viagem seja resultado das sugestões do editor Didot, com a anuência ou, quiçá, por iniciativa do próprio artista, com o que atendia aos interesses do mercado consumidor, dado a grande repercussão deste gênero na Europa. Como vimos, Debret não ignorava o sucesso dos livros de viajantes (LIMA 2007, p. 234).

O pai de João Batista, Jacques Debret, foi um curioso diletante das ciências naturais e dos relatos de viagem (BANDEIRA 2008 (2), p. 13). Assim, supomos que não foi no Brasil que o autor francês tomou contato com as obras de viajantes, mesmo que, quiçá, tenha lhes dado maior atenção ao perceber sua utilidade para a confecção do seu próprio álbum, para a qual, sem dúvida, utilizou-se da documentação legada por pesquisadores e naturalistas europeus.

Com efeito, tanto no Rio de Janeiro quanto em Paris nosso pintor contou com um círculo de colaboradores que o auxiliaram na confecção do álbum. Nos textos do *Viagem*, o artista afirma que em função da atividade professoral que desempenhava na Academia de Belas-Artes pôde colher informações “em abundância” a respeito do país.

Eu ensinava, então, pintura de história na academia do Rio de Janeiro [...] por isso tive a oportunidade de manter, constantemente, por intermédio de meus alunos, relações diretas com as regiões mais interessantes do Brasil, relações que me permitiram obter, em abundância, os documentos necessários ao complemento de minha coleção já iniciada (DEBRET s.d., p. 13).

Um das dessas cooperações que permanece um mistério aparentemente insolúvel - pois a historiografia especializada ainda não conseguiu desvendar - é o papel da obscura figura da Viscondessa Pauline de Portes na feitura do *Viagem pitoresca*. Não há nas fontes consultadas material suficiente que nos permita traçar o perfil desta personagem, sem dúvida, muito importante para a compreensão mais abrangente do trabalho do pintor. Newton Carneiro, ao defender a minúcia e o rigor das observações de Debret, sugere que a responsabilidade pelas eventuais distorções ou equívocos nas estampas deva-se provavelmente a Viscondessa.

Os biógrafos registram a colaboração da Viscondessa Deportes na confecção das pranchas do *Voyage au Brésil*. Dever-se-ia atribuir a essa exímia desenhista as raras fantasias que ocorrem na produção de Debret? É hipótese

plausível de vez que o nosso pintor de História incumbiu-se ele próprio de passar para a pedra os seus desenhos, evitando assim a cooperação nem sempre fiel dos litógrafos europeus (CARNEIRO *apud* PRADO 1973, p. 83).

Carneiro confere à nobre “Deportes” a habilidade de “exímia desenhista”, mas é pouco provável que este historiador a conhecesse de fato, pois nada se descobriu a respeito até agora. Lima escreve que “esse nome se encontra em algumas litografias, ao lado do de Debret”; não obstante, também declara que não conseguiu “encontrar nenhuma notícia a seu respeito” (LIMA 2007, p. 153).

A suposta Viscondessa recebeu os créditos enquanto co-autora em quarenta e uma pranchas litográficas ao longo do álbum de Debret, vale dizer, num número bastante expressivo de imagens. Na primeira parte da obra observamos o maior número de pranchas que incluem seu nome, ao todo quinze estampas. Na segunda e na terceira, sua participação se dá em treze ilustrações em cada volume. Porém, é difícil tentar identificar traços de identidade nos registros em que Debret deixou constância do seu auxílio. Quase a totalidade das gravuras nas quais figura o seu nome no primeiro volume refere-se a estudos botânicos, como nas *Plantas do Brasil* e *Coqueiro Barrigudo*. Há, no entanto, duas com assuntos diferentes: uma estampa voltada para a ilustração de “índios civilizados”, *Caboclas lavadeiras do Rio de Janeiro*, na prancha 22, e a prancha 26, sobre a habitação indígena, *Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas*. No segundo volume do álbum, que de forma geral apresenta maior diversidade temática, a participação desta colaboradora abrange desde cenas de tipos da população, como a prancha *Armazém de carne seca*, até atividades laborais de negros, como por exemplo, a *Pequena moenda portátil*. Ademais, a maioria das aquarelas que serviram de modelo para as litografias foram elaboradas no Brasil, ou seja, já estavam prontas quando Debret retornou a França. Logo, é possível que seu auxílio tenha se dado no processo de gravação, conforme sugere Pedro Correa do Lago.

O papel da viscondessa des Portes, citada como desenhista de algumas gravuras juntamente com Debret, é pouco claro. Trata-se provavelmente apenas de uma assistente. Talvez Debret, lisonjeado por ter uma nobre trabalhando ao seu lado, tenha superdimensionado o crédito por sua colaboração, pois cita o nome da viscondessa junto com o seu nas gravuras nas quais o ajudou (CORRÊA DO LAGO 2008, p. 60)

Não restam dúvidas de que as representações visuais incorporadas no *Viagem* são de autoria de Debret, porém, é interessante notar o destaque que o pintor dedicou à participação da misteriosa Pauline de Portes.

Podemos sim assumir que houve uma contribuição de Pauline de Portes na execução dos desenhos e aquarelas, no entanto, há também um bom número de imagens que o artista levou já acabadas do Brasil à França e estas foram rapidamente transferidas para a matriz litográfica. Essa técnica de impressão é uma invenção dos últimos anos do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX teve uma rápida difusão em função da sua relativa facilidade de execução e do seu baixo custo. Desenhava-se a imagem que se queria imprimir com lápis e/ou pincéis especiais sobre uma pedra calcária banhada em gordura e para o processo de gravação a folha de papel era colocada por cima da pedra úmida, utilizando a prensa para obter a estampa. Porém, a litografia não constituía um mero sistema reprodutor de imagens; os gravadores dispunham de um espaço privilegiado para a atuação criativa, incorporando “opções estéticas que eram, de certa forma, determinadas pela intenção da publicação” (LIMA 2007, p. 147).

Em muitos casos os desenhos originais eram totalmente refeitos nos estúdios de gravura, e ganhavam outras conotações e sentidos para além daqueles atribuídos pelo seu primeiro autor. Não foi o caso, por exemplo, do álbum de João Batista Debret, que gravou, ele próprio, grande parte das suas aquarelas. Pedro Correa do Lago, um dos autores do catálogo *raisonné* da obra brasileira do pintor francês, corrobora a tese de Mário Barata, segundo a qual o artista teria sido “o autor principal e quase único das litografias que constituem o segundo e o terceiro volumes” (BARATA *apud* CORRÊA DO LAGO 2008, p. 59).

Barata atribui grande importância a uma afirmação de Lebas, inserida num relatório da *Academie des Beaux-Arts* de 1839 em que afirma que Debret litografou suas próprias composições. Segundo Barata, Debret certamente teve acesso ao relatório antes que fosse lido na *Academie* e teria corrigido a informação se a considerasse equivocada. A descoberta em 1992 de numerosos decalques num exemplar do *Voyage Pittoresque* (que parece ter pertencido ao próprio Debret ou talvez ao editor Didot) tenderia a confirmar que os decalques são obra do próprio Debret, o que validaria a tese de Barata (CORRÊA DO LAGO 2008, p. 59/60).

A casa litográfica onde o autor realizou as gravuras, a *Thierry Frères, Succrs. de Engelmann & Cie*, era herdeira do ateliê da proeminente figura de Godefroy Engelmann (1788-1839), sem dúvida o mais importante editor e técnico-litógrafo francês. Abriu sua casa litográfica em Paris em 1816. Engelmann explorou as possibilidades da litografia

enquanto suporte artístico (DIENER e COSTA 2002, p. 90) e inventou a complicada aguada em pedra ou água tinta litográfica, com a qual se extraía maior variação de gradações e meio-tons coloridos. E escreveu dois influentes compêndios, o *Traité théorique de lithographie* (Mulhouse, 1835-1840) e o *Manuel du dessinateur lithographe* (Paris, 1822), este último tido como o primeiro manual sobre litografia que chegou ao Brasil, em 1824 (FERREIRA 1994, p. 108 e 322). Não se sabe quando Debret teria aprendido a técnica, mas ao longo dos dois últimos tomos percebe-se no espaço da folha destinado à inscrição do gravador a legenda *Thierry Frères, Succrs. de Engelmann & Cie.*. “O crédito agora é dado a oficina e não ao gravador, como no primeiro volume” (CORRÊA DO LAGO 2008, p. 59). De fato, na primeira parte do *Viagem* João Batista contou com o auxílio do renomado gravador francês Charles Etienne Pierre Motte (1785-1836) em quase todas as gravuras; ao longo das 151 pranchas que compõe o álbum, Motte executou 51. Mais de um terço da obra! Contudo, acreditamos que com a sua morte em 1836 os trabalhos tiveram de ser interrompidos, e só então assumidos por João Batista e, eventualmente, pela Viscondessa de Portes.

Valéria Lima alude a dois momentos distintos na biografia de Debret, nos quais o artista poderia ter tido acesso (e, de fato, aprendido) as práticas da litografia. O primeiro, segundo a autora, teve lugar ainda na França, nos contatos que, supõe-se, mantivera com o discípulo Pierre Nolasque Bergeret. Este, em 1804 “desenhava para uma editora [...] vinheta com os termos *Imprimerie Lithographique*, sendo um dos primeiros artistas [na França] a se envolver com essa técnica”. Logo, “considerando que Debret e Bergeret tenham circulado nos mesmos ambientes”, Lima conclui que possa ter havido o eventual contato e, portanto, a troca de saberes. O segundo momento acontece no Brasil: em 1826 o governo de Dom Pedro I contrata o suíço Jacob Steinmann na qualidade de professor de litografia na recém-inaugurada oficina do Arquivo Militar. Após cinco anos no país e já com sua própria oficina, o suíço decidiu retornar à Europa onde acabou por publicar um álbum com litografias de motivos brasileiros, o *Souvenirs de Rio de Janeiro, dessinés d’après nature* (Genebra, 1836). Com efeito, há um leque de afinidades entre Debret e Steinmam, para além do fato de serem estrangeiros no Brasil, particularmente no seu interesse pelas cenas do cotidiano do Rio de Janeiro e a decisão de publicá-los utilizando a técnica da litogravura.

Os autores do catálogo *raisonné* do pintor acreditam, por outro lado, que Debret fez sua primeira gravura em 1784 durante a viagem à Itália que realizou acompanhando David. “Data de então uma gravura feita por Debret, tendo por base o desenho de David,

Le vieil Horace défendant son fils, conservada no Museu de Rennes, mostrando que havia sido introduzido na litografia por seu mestre” (BANDEIRA 2008, p. 21). Essa afirmação dos autores é equívoca, pois sabemos que a gravura em pedra foi resultado das observações do alemão Alois Senefelder (1711-1834), que a desenvolveu em Munique em 1798, a partir dos conhecimentos adquiridos com a tipografia, a autografia e a impressão anastática, estas últimas também invenções suas (FERREIRA 1994, p. 130). As datas do invento variam segundo os autores que se consultem, todavia, o ano de 1798 é comumente referido por ser o da publicação de um compêndio no qual Senefelder apresentou os usos e segredos da técnica (OCHOA 2010, p. 130). O processo de impressão foi patenteado na Inglaterra somente em 1801, e rapidamente alcançou o restante do continente europeu e também a América (FERREIRA 1994, p. 130). Sendo assim, o aprendizado na técnica da litografia de Debret, durante a aventura italiana nos primeiros anos de 1780, sugerido por Bandeira e Correa do Lago, torna-se impossível. Uma explicação plausível para a gravura comentada pode ser concebida no âmbito das atividades celebradas pelos antigos condiscípulos, em memória de David, ao longo da década de 1830, quando Debret distribuía litogravuras executadas a partir dos originais do mestre (CROW 2001, p. 52; LIMA 2007, p. 110). Os autores apontam ainda uma terceira via, na qual defendem que o filho do artista, Honoré Debret, havia se tornado gravador, e que o pintor “certamente teria acompanhado sua formação” (CORRÊA DO LAGO 2008, p. 60).

Existe, no entanto, uma quarta hipótese que, até onde pudemos verificar, parece-nos a mais plausível. Durante a década de 1820 a litografia não era de todo desconhecida no ambiente intelectual do Rio de Janeiro, pois, conforme estudo de Orlando da Costa Ferreira, “desde 1819 vinham os jornais publicando anúncios alusivos ao processo, como na *Gazeta* de 31 de março desse ano [...] ou no *Diário* de 8 de junho de 1821”, subsistindo, além disso, um incipiente mercado fornecedor dos materiais próprios às prensas litográficas. Ferreira assinala que “em agosto de 1826 havia no Rio de Janeiro, no mínimo, quatro prelos litográficos”, no mesmo ano, portanto, em que Steinmann chegou ao país (FERREIRA 1994, p. 335 e 325), incluindo uma máquina de uso exclusivo de dom Pedro I. E segundo Almeida Prado, Debret manteve um vínculo bastante estreito e amigável com o jovem monarca (PRADO 1989, p. 68).

O Brasil recebeu essa inovação técnica das artes plásticas em 1817 - com antecedência em relação a países como Portugal (1822), México (1824) e Estados Unidos (1834) (FERREIRA 1994, 313; OCHOA 2009, 330) -, introduzida pelo francês Arnaud

Julien Pallière (1783-1862). Esse artista-gravador mudou-se para o Rio de Janeiro, trazendo recomendações para a duquesa de Cadaval e sendo passageiro na “esquadra que transportou a arquiduquesa Leopoldina”, que então viera casar-se com o príncipe Dom Pedro (FERREIRA 1994, 259; BOGHICI 1990, p. 106). Aqui estabeleceu um círculo de amizades bastante próximo, senão inclusive com o de João Batista, casando-se em 1822 com uma das filhas do arquiteto Grandjean de Montigny, companheiro de Debret na colônia Lebreton.

Um dos mais antigos artistas estrangeiros a se fixarem no Brasil, chegou a 5 de novembro de 1817 [...] mais de ano e meio depois dos componentes da Missão Francesa, aqui encontrando, portanto, não só artistas e compatriotas com quem conviver, como a dama importante a quem viera recomendado, a duquesa de Cadaval [...] E como se houvesse chegado à sua Pasárgada, logo ficou amigo do rei e encontraria a mulher que terminaria desposando [...] Casou-se em princípio de 1822 com uma filha do arquiteto Grandjean de Montigny e voltou à França em 1826 (FERREIRA 1994, p. 314/15).

Debret conservou uma duradoura amizade com Grandjean de Montigny, elaborando inclusive um esboço de retrato do amigo e um belo desenho de sua casa na Gávea (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 358). Ambos partícipes da “missão artística”, o pintor e o arquiteto dividiram as mesmas instalações nos dias que se seguiram à chegada dos franceses ao Brasil (PRADO 1989, p. 55). No *Viagem*, Debret descreveu Montigny em termos afetuosos, como o “Nosso hábil arquiteto [que] não se distinguiu menos nas composições ricas e variadas dos templos” (DEBRET s.d., p. 466). Almeida Prado afirma que no Rio de Janeiro estavam ligadas a Montigny importantes personalidades que faziam uso da litografia (PRADO 1989, p. 134).

Já com os Cadaval, sabe-se do envolvimento de Debret com a família pelos trabalhos realizados já nos primeiros meses de residência do autor no país. Ao todo o pintor elaborou duas aquarelas que deram origem a dois óleos, e os retratos da duquesa e de seu filho, o sexto duque de Cadaval, estes guardados na coleção do Museu Histórico Nacional (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 329). Quiçá a mais importante das aquarelas seja a que representa a *Casa da duquesa de Cadaval ocupada pelo duque de Luxemburgo em 1816*; inicialmente atribuído a Arnaud Pallière só teve a autoria de Debret restituída há bem pouco tempo. Neste óleo, João Batista ilustrou a residência onde ficou hospedado o duque Montmorency, irmão da duquesa Marie-Madeleine-Charlotte-Henriette e “embaixador extraordinário de Luís XVIII”, que viera ao país para negociações diplomáticas com Dom João VI. A imagem ilustra o espaço aberto em frente

à casa, ocupada por europeus, incluindo a própria duquesa e seu filho, e duas figuras curiosas que discutem uma planta arquitetônica (idem, p. 31).

Na posição de compatrióticos, freqüentando amigos comuns e partilhando de interesses idênticos, supõe-se que Pallière e Debret também estabelecessem relações mais estreitas, e nesse ínterim o gravador quiçá tenha transmitido ao nosso artista os usos da litogravura. Conhecido no Império por sua atividade de gravador em talha-doce, Pallière exerceu cargo professoral na disciplina de desenho na Academia Real Militar, atuou como professor particular de pintura das infantas reais e foi o primeiro pintor de história da Real Câmara (FERREIRA 1994, p. 313 e 315; BOGHICI 1990, p. 106). Seus trabalhos com a litografia, contudo, tiveram destino discreto o que, conforme Ferreira, demonstra a escolha do desenhista em não “usar a litografia como a sua principal atividade ‘artística’, reservando-a quase que somente a trabalhos comerciais, que se sabe proporcionavam boas rendas”. Na realidade, Pallière usava uma pequena máquina portátil que trouxera consigo da Europa e que, portanto, não se pode considerar que mantivesse no Rio de Janeiro “um ateliê, pois se tratou de uma pequena prensa privada” (FERREIRA 1994, p. 321).

Outra das personalidades de particular relevo para o trabalho de João Batista foi Manuel Araújo Porto-Alegre. Discípulo dileto de João Batista, Porto-Alegre freqüentou as aulas do artista francês na Academia de Belas-Artes desde 1827, e acompanhou o professor no seu regresso a Europa em 1831, auxiliando-o na preparação do álbum. O retorno de Araújo Porto-Alegre ao Rio de Janeiro em 1837 é seguido da nomeação para o cargo ocupado antes por Debret na Academia, vale dizer, o de titular na cadeira de pintura histórica. Tal como antes fizera David com seus jovens aprendizes, Debret também adotara Porto-Alegre seguindo uma prática bem ao estilo dos artistas neoclássicos (LIMA 2007, p. 111).

Na *Relação dos alunos fundadores da escola de pintura* embutida na parte final do *Viagem*, Debret resumiu a carreira de Porto-Alegre até então referindo-se a si próprio na terceira pessoa: “[Porto-Alegre] veio a Paris com o Professor Debret a fim de continuar seus estudos na academia, sendo admitido entre os alunos do Barão Gros. Esteve em seguida na Itália, voltou à França e regressou ao Brasil estimado por todos os que o conheceram na Europa” (DEBRET s.d., p. 457). Nas imagens do álbum seu apoio se faz evidente, sobretudo, em duas estampas da cultura material indígena no primeiro volume: na prancha 33, *Cetros e vestimentas dos chefes selvagens* que, tal como indica o título,

ilustra diversas peças e instrumentos do cotidiano dos “chefes” índios, para a qual o pintor parisiense se valeu de um estudo de “apito de ossos de canela de ave” de Porto-Alegre (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 668). E na estampa 36, *Armas ofensivas*, a litografia foi realizada diretamente da aquarela de Porto-Alegre, com nenhuma alteração por parte do litógrafo, constituindo o único antecedente conhecido da gravura. “A aquarela é claramente identificada como obra de Porto-Alegre na sua própria letra”. Segundo Bandeira e Lago,

O mais próximo e o mais ilustre dos alunos de Debret, Araújo Porto-alegre [sic] colaborou intensamente com o projeto do álbum *Viagem Pitoresca*, chegando a realizar pelo menos uma aquarela acabada que inspirou diretamente uma das litografias do livro. É provável que um dos motivos que fizeram Porto-Alegre acompanhar seu mestre à França em 1831 tenha sido justamente sua intenção de ajudá-lo na confecção do livro, além de aperfeiçoar sua própria formação (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 668).

Além das estampas de Porto-Alegre, Debret usou as produções de outros viajantes. Ao longo da década de 1820, obras de diversos naturalistas que estiveram em trânsito pelo interior brasileiro chegam ao país, notadamente a publicação dos tomos de *Viagem pelo Brasil* (Munique, 1823, 1828 e 1831) e o *Atlas* ilustrado dos cientistas bávaros Spix e Martius (VANGELISTA 2008, p. 183/4).

O zoólogo Johann Baptist von Spix e o botânico Carl Friedrich Philip von Martius chegaram ao Brasil em 1817 na *Missão áustro-bávara* que acompanhava a princesa austríaca Leopoldina. Nos três anos que permaneceram no país os naturalistas percorreram cerca de 10 mil quilômetros, colhendo numerosas peças e fazendo valiosas observações a respeito da fauna, flora, clima, geografia, economia, etnologia, e lingüística indígena (OBERACKER 1976, p. 125/7). A publicação dessa empreitada, nomeadamente as pranchas do *Atlas* de Spix e Martius foram largamente aproveitados no álbum de Debret. Este é caso, por exemplo, da prancha 27, *Tipos de máscaras indígenas*, do primeiro volume do *Viagem pitoresca*. Esta folha apresenta dois desenhos dividindo uma única folha; na parte superior está representada uma série de máscaras e na parte inferior, uma cena de préstito de indígenas. Composta a partir de estudos à aquarela, a estampa principal, que ocupa maior parte da lâmina, representa oito máscaras usadas pelos indígenas em dias de festas. Na avaliação do próprio Debret,

Só faltava, em verdade, ao homem selvagem industrioso, depois de ter esgotado todos os recursos da tatuagem, a fim de se tornar horrível, fabricar

máscaras com forma de cabeças de animais de toda espécie, único meio de reproduzir fisicamente a aparência de uma monstruosidade mais pavorosa, e por isso mesmo digna de toda a admiração dos espectadores nos dias de festa (DEBRET s.d., p. 90).

De acordo com o artista francês, “Essas máscaras pertencem à coleção do Museu Imperial de História Natural do Rio de Janeiro, onde as desenhei; atribuem-nas aos índios do Pará, e, efetivamente, apresentam o mesmo caráter que as apreciadas por Spix e Martius entre os selvagens *tacunás*” (DEBRET s.d., p. 90). O pintor admite, portanto, tê-las copiado entre as peças encontradas no acervo Imperial do Museu de História Natural. Foram as consultas ao *Atlas* de viagem dos pesquisadores bávaros, e o livre acesso ao Museu Imperial que lhe serviram de inspiração para a confecção da estampa, segundo suas palavras.



Imagem 3. J.B. Debret. *Tipos de máscaras indígenas*, litografia, 1834.

Já a imagem menor, que ocupa a parte inferior da prancha litográfica, apresenta um cortejo indígena, ocasião na qual as máscaras eram usadas. “Pensei que seria interessante mostrar uma cena completa dessa espécie de divertimento selvagem, para que se tivesse uma idéia do uso das máscaras em semelhantes ocasiões” (DEBRET s.d., p. 90). É, de fato, a reprodução de uma imagem embutida na obra de Spix e Martius elaborada em Munique a partir dos registros de Spix sobre um ritual da sociedade Tikuna. “Na prancha 27 – ‘Diferentes tipos de máscaras’ – vê-se o ‘Préstimo festivo dos Ticunas’ do *Atlas* dos viajantes bávaros reproduzido com ligeiras modificações [...]”. Segundo Thekla Hartmann, antes do bávaro apenas Alexandre Rodrigues Ferreira havia presenciado a cena, também fazendo anotações a respeito (HARTMANN 1975, p. 31 e 51). Debret então copiou uma imagem de indígenas brasileiros feita na Europa, de um episódio que o pintor francês não viu, mas a autoridade associada às suas referências, vale dizer, ao *Atlas* de Spix e Martius, permitiu a apropriação do pintor de história.

Observamos procedimentos similares também na construção de outras imagens das nações indígenas do Brasil. Assim, por exemplo, nos textos do *Viagem*, o artista nos conta que no segundo dia de permanência no Rio de Janeiro encontrou com viajantes que traziam “indígenas botocudos” à Corte, e que então pôde “desenhá-los com cuidado, acrescentando a essa amabilidade informações tão fidedignas quão interessantes acerca

dos costumes desses índios entre os quais vivera” (DEBRET s.d., 13). Não se sabe ao certo quem foi tal “viajante”, contudo, vale lembrar que as principais referências para a apreciação dos povos índios do território americano à época de Debret eram justamente as publicações dos naturalistas bávaros, e o *Viagem ao Brasil* (Munique, 1820/21) do príncipe Maximilano de Wied-Neuwied. O nobre alemão percorreu o litoral do Espírito Santo até o sul da Bahia entre os anos de 1815 e 1817, recolhendo e sistematizando “plantas, animais, insetos, objetos etnológicos e vocabulários de tribos indígenas”. Sua *Viagem ao Brasil* foi publicada em dois formatos simultâneos, um pequeno e outro grande, e teve traduções em diversas línguas (OBERACKER 1976, p. 123). Conforme Hartmann,

Publicada em 1820-21, a Viagem ao Brasil certamente foi lida por Debret, oferecendo-lhe subsídios para a própria obra. E Debret recorreu não apenas às ilustrações do príncipe [sic], sem mencionar sequer seu nome; para informações sobre os Botocudos utilizou-se extensamente do material publicado por Wied (HARTMANN 1975, p. 68/9).

Com independência de terem sido profundamente alteradas pelos muitos gravadores que as refizeram, as estampas de Wied-Neuwied serviram de protótipo para algumas das ilustrações de Debret (HARTMANN 1975, p. 68). Em *Caça ao tigre da floresta virgem*, litografia 43 do segundo volume do *Viagem* que ilustra o episódio da captura de onças pelas forças militares, ao menos uma das três imagens que compõem a prancha foi tirada em detalhes de um motivo de Wied, *Cães cercam uma onça* (LÖSCHNER 1988, p. 135).

Porém, os préstimos mais impressionantes do naturalista para com as representações do nosso pintor são relativos ao universo indígena. As investigações do estudioso com respeito especialmente aos Botocudo e aos Camacã influenciaram decisivamente as formulações que o artista francês dedicou a estas sociedades. Na prancha de número 28 no primeiro volume, *Cabeças de diferentes tribos selvagens*, Debret compõe um quadro com tipos fisionômicos de diversos índios, e em suas linhas explicativas esclarece que “desejoso de simplificar esta obra, reuni numa mesma prancha várias cabeças de índios de diferentes tribos, a fim de tornar a coleção mais ampla e completa”. À continuação, enumera os diferentes bustos.

No 1 – *Iuri*, selvagem belicoso. No 2 – *Maxuruna*. No 3 – *Iuripace*. No 4 – *Mura*. No 5 – *Bororeno*, de uma selvageria temível. No 6 – *Iuma*. No 7 – *Coroados*. No 8 – *Botocudo*. No 9 – Mulher *puri* cuja expressão abobalhada corresponde a uma degeneração parcial da raça primitiva (DEBRET s.d., p. 90).

E acrescenta, “O número 10 representa uma cabeça de botocudo, mumificada pelos pataxós, entre os quais foi encontrada”. Por fim, “O número 11 representa uma cabeça de Puri, igualmente mumificada e encontrada entre os coroados”. Para as cabeças mumificadas encontramos um modelo aquarelado com três desenhos e uma inscrição datada do ano de 1828 (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 529 e 372); não obstante, Thekla Hartmann identifica a aquarela de Wied-Neuwied, *Troféu de cabeça dos Munducuru* (1820) como o protótipo do qual Debret teria se inspirado (HARTMANN 1975, p. 68/9). A contribuição do príncipe para esta gravura se verifica também nas cabeças de botocudo de número 8, *Botocudo*, e a 10, *Cabeça de Botocudo mumificada*, pois foram tiradas “ambas as cópias com ligeiras modificações, da prancha publicada de Wied-Neuwied, como um relance de olhar pode comprovar” (ibidem).

As ilustrações na prancha 29, *Toucados de plumas e continuação das cabeças de índios*, foram igualmente inspiradas nos exames do príncipe. A prancha complementa a anterior e apresenta três “toucados engenhosos, cuja forma é nobre e a combinação dos detalhes variada com a arte, [que] patenteia o luxo dos selvagens americanos”. E denuncia suas fontes: “Os números 4, 6, 7 e 9 foram vistos por Spix e Martius” (DEBRET s.d., p. 96).

Já a *Família de um chefe camacã preparando-se para uma festa*, prancha número 3 do primeiro volume, apresenta uma notável correspondência com as notas e os esboços feitos por Maximiliano de Wied-Neuwied. Debret abre sua obra com um conjunto de três pranchas representando os Camacã-mongoió: *Índio camacã-mongoió*, *Índia camacã* e *Família de um chefe camacã preparando-se para uma festa*. O pintor francês escolheu para as primeiras imagens do seu álbum dois bustos indígenas, masculino e feminino, nos quais buscou reproduzir as características fisionômicas registrando os elementos mais expressivos, reproduzindo os adornos plumários, pinturas sobre o corpo, armas e colares, num refinamento puramente naturalista. Para Thekla Hartmann, ainda que as ilustrações feitas por Debret sejam “extremamente vulneráveis à crítica” desde o ponto de vista documental-etnográfico, sua habilidade em captar os traços da fisionomia indígena é, no entanto, elogiável (HARTMANN 1975, p. 70).

A terceira prancha, *Família de um chefe camacã...*, é, por sua vez, uma cena de tipos composta a partir das gravuras do príncipe de Wied-Neuwied. Na estampa, há dois espaços distintos que, articulados, permitem uma visão geral do motivo: no primeiro plano um ambiente interno com índios em posições emblemáticas das suas condições. No centro da imagem, o chefe com o braço direito sustenta na vertical uma lança. Leva

adorno plumário sobre a cabeça e um chocalho de casca de tapir preso à cintura. Aos seus pés, uma figura feminina pinta o pé e a perna, e atrás de si, em uma rede – objeto indígena por excelência –, uma mulher amamenta uma criança, à direita mais crianças e outro índio adulto, que suspende no ar instrumentos sonoros. Com efeito, Debret situa o *Chefe camacã* rodeado por figuras que se posicionam abaixo da sua autoridade, sobretudo as mulheres. No segundo plano, em um espaço aberto “vê-se uma grande habitação de madeira e taipa e os habitantes da aldeia indígena, ocupados em várias atividades”. Percebe-se “um ambiente rural que evidencia um espaço organizado à maneira indígena: bananeiras cultivados [...] e palmeiras” (VANGELISTA 2008, p. 184). De fato, este segundo ambiente corresponde com precisão aos apontamentos do estudioso alemão. Observam-se quatro personagens ao redor de um tronco oco, e no fundo, um grupo indígena participando de um cortejo ou procissão. Há um grande número de palmeiras e bananeiras, e vemos também o detalhe de uma habitação.



Imagem 4. J. B. Debret. *Família de um chefe camacã preparando-se para uma festa*, litografia, 1834.

No catálogo das aquarelas brasileiras produzidas por Wied-Neuwied, de autoria de Renate Löschner, encontramos algumas estampas referentes aos índios camacã - nomeadamente *Festa dançante dos índios camacã* e *Índio camacã* - que calçam também

com bastante precisão com a litogravura de Debret (LOSCHNER 1988). As duas estampas de Wied-Neuwied representam personagens que aparecem em atividades e situações semelhantes à da ilustração de João Batista, como por exemplo, o conjunto indígena ao redor de um tronco em um amplo espaço cercado por bananeiras e uma média construção habitacional ao fundo, motivos elaborados de maneira muito similar em ambas as imagens.

Assim, pois, no que diz respeito a *Família de um chefe camacã preparando-se para uma festa* e às demais representações das sociedades indígenas brasileiras, não restam dúvidas que uma das fontes fundamentais de João Batista foi o trabalho do

príncipe Maximilano de Wied-Neuwied. Chiara Vangelista, por sua vez, assinala que Ferdinando Denis, na obra *O Brasil*, também “descreve os enfeites dos camacãs baseando-se nesta prancha de Debret, sem citá-la” (VANGELISTA 2008, p. 84).

De fato, a utilização de variadas fontes, desde consultas a álbuns de viagem aos empréstimos de esboços de seus alunos, assim como a coleta de informações no Museu Imperial e outros recursos confluíram no trabalho do nosso pintor de história. Em verdade, Debret teve poucos contatos com a população indígena, e os “empréstimos” ou citações de obras de viajantes naturalistas tinham o sentido de suprir certas carências do autor, oferecendo notas pontuais e representações que atendiam ao gosto europeu. Deste modo, percebe-se o processo de composição do *Viagem pitoresca* pautado pela observação de múltiplos canais de conhecimento, prática partilhada pelos exploradores estrangeiros, artistas e/ou cientistas na América, denunciando assim o caráter coletivo na confecção de suas narrativas literárias ou visuais. Segundo Pesavento,

Assim, há também um palimpsesto da representação imagética, em que esboços servem de modelo para gravuras que por sua vez se inspiram em outras imagens conhecidas. Esse recurso era bastante utilizado nas diferentes obras dos viajantes da época, que ilustravam seus relatos com a utilização de outros registros já feitos (PESAVENTO 2008, p. 94).

Com efeito, a evocação ao palimpsesto denota a “extensa rede para a troca de informações a circular entre a comunidade *savante*” (ibidem), que transforma a experiência subjetiva das viagens exploratórias em referências para o saber objetivo. E as imagens produzidas a partir daí ganham o estatuto de *paragens* em caminhos abertos por peregrinos românticos ou Ilustrados, traçadas pela imaginação e coloridas à lápis ou aquarela. É evidente que uma vez no Brasil o artista francês teve contato mais estreito com o universo científico dos viajantes que percorreram o continente em busca dos povos e das paisagens; e isso fica claro na descrição da estampa 26 do segundo volume, *Acampamento noturno de viajantes*⁸, quando ressalta o valor dos esforços que esses estudiosos empreenderam “pelo amor à ciência”.

Mas como não admirar mais ainda o naturalista europeu, levado pelo amor à ciência a compartilhar das dificuldades do nômade, abandonando voluntariamente as doçuras do bem-estar sedutor do centro da civilização para enriquecer um dia com seus achados os museus de história natural e as bibliotecas das grandes potências européias? É preciso aqui convirmos, juntamente com o brasileiro que o admira, em que se trata de uma coragem

⁸Ao longo sua obra brasileira, Debret dedica algumas imagens a esses viajantes. Ver capítulo 3.

heróica, doravante ligada aos nomes venerados de Maximiliano de Neuwied, Augusto de Saint-Hilaire, Spix e Martius, Langsdorff e Frederico Celaw [sic], que eu conheci no Brasil (DEBRET s.d., p. 240).

Nesta breve passagem, o artista denuncia a rede de informações à qual recorreu para compor seu álbum e, de igual modo, cita uma série de “estrangeiros que percorriam o Brasil, tendo por epicentro a passagem pela Corte, no Rio de Janeiro” (PESAVENTO 2008, p. 104). Residente no centro do Império, Debret travou relações pessoais com alguns desses viajantes. Uma das suas vinculações mais célebres neste sentido tem sido constatada com respeito a obra do Barão russo-alemão, Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), concretamente na imitação da estampa *Dança dos índios da Missão de São José na Nova Califórnia* - embutida no relato que o Barão fez publicar em 1811 sobre a viagem de circunavegação que realizou sob patrocínio do governo russo entre 1803 e 1804 - e que na versão debretiana ganhou o título de *Dança dos selvagens da Missão de São José* (DEBRET s.d., p. 19). Cônsul da Rússia no Brasil, Langsdorff foi o responsável pela vinda ao país de personalidades notáveis como o pintor bávaro João Maurício Rugendas (DIENER 1998, p. 77) e o botânico alemão Frederico Sellow (LÖSCHNER 1988, p. 46). Cabe notar que as ilustrações deste último foram utilizadas como modelo por outros viajantes, inclusive pelo próprio Debret (TRINDADE 1997, p. 101).

A literatura especializada em João Batista Debret, nomeadamente os trabalhos biográficos de Ian de Almeida Prado e as publicações de Júlio Bandeira, afirmam que em março de 1827 nosso artista acompanhou Dom Pedro I em campanha até as regiões de São Paulo, Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul, e que durante a marcha o autor produziu farto material iconográfico relativo aos sítios por onde passou. Contudo, não há maiores informações ou registros sobre a viagem, além das numerosas aquarelas executadas, supostamente, no percurso. Jaelson Trindade defende que Debret jamais esteve fora das cercanias do Rio de Janeiro e que suas imagens sobre o Sul são elaborações baseadas em registros deixados por Sellow e outros artistas-viajantes (idem, p. 98). Para Sandra Pesavento, o autor inspirou-se nas notas dos também franceses Ferdinando Denis, e Augusto de Saint-Hilaire; de fato, o relato de viagem de Saint-Hilaire pelo interior brasileiro já era bem conhecido por volta do começo da década de 1820, i.e., ainda antes de sua publicação.

Se observarmos as imagens de Debret que acompanham o livro de Denis, no que diz respeito ao Rio Grande do Sul, encontramos alguns dos relatos de

Saint-Hilaire e de outros autores, agora ilustrados! A viagem lida, contada e ouvida pelo relato de outros passantes é refeita pelo pintor, que fixa, pelo desenho e pintura, representações que iriam transformar-se em padrões de referências para identificação do Brasil (PESAVENTO 2008, p. 108/9 e 115).

Debret recorreu a Saint-Hilaire em dois momentos ao longo do *Viagem*: em nota no primeiro volume, e na prancha de número 20, *Vendedores de milho*, na segunda parte, ao inserir uma “descrição feita por Augusto de Saint-Hilaire do *batedor*, máquina de debulhar milho” (DEBRET s.d., p. 27 e 218). No entanto, uma das mais notáveis expressões do caráter coletivo que se observa na confecção da obra de viajantes, nomeadamente no caso de Debret, é a relação que o artista manteve com Ferdinando Denis, embora jamais tenham se encontrado pessoalmente. Entre as principais narrativas que apresentavam o Brasil na França na primeira metade do século XIX, estava a que Denis havia realizado em colaboração com Hipólito Taunay, a saber, *O Brasil* (Paris, 1821-22). E nosso pintor utilizou-se do trabalho de Denis e Taunay na construção do seu álbum pitoresco: no segundo volume do álbum, Debret tomou os “dados autênticos transmitidos pelo Senhor Ferdinand Denis, cujas informações são dignas de fé” para montar sua própria classificação da população brasileira (idem, p. 123). Pesavento adverte que embora não tivessem se conhecido no período em que estiveram no Rio de Janeiro, o encontro de ambos se daria através de suas publicações (PESAVENTO 2008, p. 113). Tanto o álbum de Debret como a obra de Taunay e Denis contaram com a participação do mesmo artista litógrafo, Charles Motte, e ambos saíram à luz pública pela casa editorial da Firmin-Didot Frères: o *Viagem pitoresca* entre os anos de 1834 a 1839, e a obra de Denis em uma re-edição de 1837. Após a morte de Motte, as estampas de Debret foram largamente utilizadas para completar as páginas de *O Brasil*, que também se serviu das ilustrações de Spix e Martius e Rugendas. “A obra de Ferdinand Denis [...] também faz acompanhar seus textos de imagens de Debret, nas reedições que se deram após sua volta à Europa” (PESAVENTO 2008, p. 115). Em uma das notas de *O Brasil*, Ferdinand Denis elogia a dimensão “pitoresca” do *Viagem*, a riqueza de detalhes com a qual o autor retratou a vida e os costumes da Corte e felicita a “excitante galeria que nos é oferecida na bela obra do Senhor Debret”.

Dizemos francamente que, em nenhuma viagem moderna a vida brasileira tem sido tão bem compreendida: é até ao presente a parte mais notável daquela obra, que um dia há de vir a ser preciosa para os brasileiros. É para lamentar que um formato portátil não torne menos incômodo o seu uso. Não

duvidamos que, reduzido a 8, este livro teria, como viagem, fama igual à que obteve já como obra pitoresca (DENIS *apud* LIMA 2007, p. 214).

Apesar da feliz acolhida de Ferdinand Denis, o álbum de Debret não teve sucesso comercial. Embora não haja dúvidas de que o *Viagem pitoresca e histórica* do pintor francês componha, tanto em extensão de motivos como em número de imagens, o quadro mais completo das representações do Brasil no começo do século XIX, a obra não alcançou à época um reconhecimento digno de sua magnitude (VANGELISTA 2008, p. 172).

Em 18 de julho de 1840 o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro publicou em sua revista trimensal um parecer elaborado por Attaíde Moncorvo e Bento da Silva Lisboa sobre as duas primeiras partes do *Viagem pitoresca e histórica* de João Batista Debret. Por se deter especificamente nas representações da vegetação e, sobretudo, dos indígenas – questão cara ao Instituto –, baseadas em larga medida nas informações de naturalistas que também estiveram no país, o volume inicial é muito elogiado. “Este 1º volume consta de uma introdução, que ocupa 16 páginas, e do texto, em que se explicam as várias estampas, de que se compõe o mesmo volume”, ganhando alento positivo do Instituto em função da utilidade e interesse dos assuntos para o Brasil.

A Comissão viu com muita satisfação o elogio que o autor faz aos seus discípulos brasileiros, que fizeram tais progressos em dezesseis anos, que muitos deles foram empregados como professores nas escolas de pintura, e contribuindo por isso para que ele pudesse voltar para a França a fim de cuidar da impressão da 1ª parte da sua obra.

Igual satisfação experimenta a Comissão, quando o autor diz que o Brasil vai desenvolvendo progressivamente uma civilização que honra muito ao povo que o habita, o qual é dotado das qualidades as mais preciosas (LISBOA e MONCORVO 1841, p. 95).

À continuação, os pareceristas procedem a observações das imagens embutidas no álbum de Debret, atribuindo-lhes uma autoridade quase idêntica à dispensada a estudiosos seriamente comprometidos com a ciência, citando inclusive, o Príncipe de Wied-Neuwied.

As estampas são relativas a algumas plantas e árvores do Brasil, e a diversas tribos de índios, que visitou. A descrição que faz dos hábitos, língua, religião, e armas destas tribos concorda com o que a este respeito tem publicado outros viajantes estrangeiros, principalmente o Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied (LISBOA e MONCORVO 1841, p. 96).

Assim, “Parece à Comissão, quanto ao volume de que se ocupa, que ele é de um interesse real, e que merece ser colocado na Biblioteca do Instituto” (ibidem).

Já “[no] 2º volume da Viagem pitoresca ao Brasil de *Monsier* [sic] João Batista Debret contém, além de uma pequena introdução, uma descrição sucinta das províncias do Brasil, e as explicações das estampas, de se que compõe a obra, relativamente aos usos e costumes dos habitantes do Império” (ibidem). Aqui, Attaíde Moncorvo e Silva Lisboa pontuam imprecisões a respeito da história do Brasil incorporadas nas descrições que acompanham o álbum do pintor francês, e que os esforços do Instituto visam corrigir. “Não admira que o senhor Debret partilhasse esse erro não tendo podido conhecer as investigações que recentemente se têm feito sobre a história do Brasil, e que com tanto zelo promove o nosso Instituto” (LISBOA e MONCORVO 1841, p. 97).

Em relação às litogravuras, “há três que, se não fosse a consideração de que em geral o autor faz elogios aos brasileiros, pareceria que ele queria fazer uma verdadeira caricatura” (LISBOA e MONCORVO 1841, p. 98). As estampas a que se faz referência são a do *Funcionário público a passeio com a sua família* (prancha 5) que, “Com efeito, a do empregado público passeando com sua família excita o riso” (ibidem), o *Mercado da rua do Valongo* (prancha 23), no qual “O Senhor Debret pinta a todos esses desgraçados em tal estado de magreza, que parecem uns esqueletos próprios para se aprender anatomia”, e *Feitor castigando negro* (prancha 25), “[...] em que se desenha um feitor castigando um negro. A atitude do paciente é tal que causa horror” (LISBOA e MONCORVO 1841, p. 98). De fato, para os efeitos da construção da identidade nacional, de acordo com os termos da empresa para a qual o IHGB foi fundado e que funcionava como uma das suas preocupações capitais, senão a principal, as gravuras nessa segunda parte do álbum apresentavam uma visão particularmente desabonadora. Constituído especialmente de escravos, e tratando os empregados públicos como “verdadeiras caricaturas”, não surpreende, portanto, que a *Viagem pitoresca* não tivesse sido vertida ao português na centúria de sua publicação. E ainda que Debret ocupasse o *status* de sócio-correspondente do IHGB desde 1839, suas gravuras, não obstante, destoavam daquela imagem que o Instituto visava produzir para o país.

Em seu período inicial, o IHGB manteve intensa relação com os membros do Instituto Histórico da França, com o qual Debret também esteve ligado. A presença de alguns brasileiros nas fileiras de intelectuais da entidade francesa, com destaque para aqueles que foram alunos do pintor na Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro, a saber, Manuel de Araújo Porto-Alegre e o poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães – este premiado em 1848 pelo instituto brasileiro por pesquisas realizadas a respeito da Balaiada -, auxiliou decisivamente no desenvolvimento e na formatação do

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. “Podemos pensar o Institut Historique de Paris como fornecedor dos parâmetros de trabalho historiográfico ao IHGB, e instância legitimadora, cuja chancela poderia dar um peso relevante e destaque a uma história nacional em construção, como a brasileira” (GUIMARÃES 1988, p. 12/13).

Obedecendo a um sentido claramente ideológico, os propósitos da instituição com sede na antiga capital do Brasil não se limitavam, portanto, à produção de conhecimentos sobre o passado físico e/ou social brasileiro – como indica seu nome “Histórico e Geográfico”-, mas se associavam a um projeto romântico de formulação do Estado Nacional. De acordo com Manuel Luis Salgado Guimarães,

é no bojo do processo de consolidação do Estado Nacional que se viabiliza um projeto de pensar a história brasileira de forma sistematizada. A criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) vem apontar em direção à materialização deste empreendimento, que mantém profundas relações com a proposta ideológica em curso. [...] Entretanto, a gestação de um projeto nacional para uma sociedade marcada pelo trabalho escravo e pela existência de populações indígenas envolvia dificuldades específicas (idem 1988, p. 6).

Deste modo, mesmo que a intenção do álbum em três volumes de Debret sustentasse um discurso próximo ao do IHGB, vale dizer, a construção de uma história nacional, a ênfase que o artista dispensou ao elemento africano nas duas últimas partes do *Viagem* orientou os votos de Attaíde Moncorvo e Bento da Silva Lisboa, pois, ao advertirem que “[...] este 2º volume é de pouco interesse para o Brasil; pois que sendo principiado em 1816 e acabado quando o autor voltou em 1831 para a França não pode compreender as alterações que tem havido no Brasil em costumes, artes e ciências” (LISBOA e MONCORVO 1841, p. 99).

Um ano antes, porém, já em 1839 o Institut de France havia redigido uma nota sobre o álbum de Debret. “As conclusões deste relatório – o qual é favorável, em todos os aspectos, à obra de que trata – são acolhidas pela academia e, ao encaminhar a obra ao ministro, o secretário perpétuo fará uma recomendação particular no interesse do governo” (Academie Royale des Beaux-Arts *apud* LIMA 2007, p. 141). Solicitado pelo Ministro do Interior e registrado em ata de reunião da Academia de Belas-Artes da França a 17 de agosto de 1839, a confecção do relatório ficou a cargo, entre outros, do Conde de Clarac. Clarac estivera no Brasil em 1816 junto com a comitiva do duque de Luxemburgo, e seguramente conheceu Debret. Para Valéria Lima, o teor da avaliação dos redatores franceses demonstra que “os relatores [tinham], já no início de seu parecer, explicitado seu foco de atenção – o ponto de vista das artes”, e que “em todos

os momentos em que elogiam a obra organizada por Debret, enfatizam seu projeto” de descrever a marcha civilizatória no país. Logo, “o que se nota no referido parecer é uma tentativa de enxergar apenas aquilo que possa colaborar para enobrecer ainda mais o papel dos artistas franceses” na evolução intelectual verificada no Brasil desde 1816 (LIMA 2007, p. 161/62).

Os diferentes juízos formulados por instituições que se pretendiam iguais em seus objetivos e funções, vale dizer, a de a escrita de uma história oficial e definitiva, denunciam as distintas perspectivas que orientaram os intelectuais brasileiros e europeus em suas interpretações sobre o país americano. De fato, é patente a contribuição dos viajantes para a construção não apenas do álbum do autor francês, mas para a formação de todo um pensamento a respeito do Brasil, *i.e.*, da América na primeira metade do século XIX.

Como vimos, a evocação que os pareceristas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro fazem ao trabalho do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied no primeiro tomo da obra de Debret, não é gratuita. A repetição de temas e mesmo a recorrência ao trabalho de outros viajantes, contemporâneos ou precedentes, conformou a obra de Debret dentro de uma determinada trilha de referências comuns à maioria dos pesquisadores europeus em trânsito por terras americanas. Segundo Pablo Diener (2003, p. 103/04), a representação sistemática de assuntos e/ou sítios e sua verificação em um grande número de álbuns de viagem definiram uma rota de interesses partilhados, isto é, formou um conjunto de motivos – e um trajeto a ser percorrido - ao qual o peregrino – tanto o de lápis e pincéis quanto o do barômetro e da razão – tomou para si em sua construção particular do mundo tropical. Na realidade, a repetição de imagens estereotipadas e informações mais ou menos esquemáticas, operou uma aproximação do continente americano ao imaginário ocidental-europeu.

Constata-se, deste modo, uma legítima rota pitoresca.

Entende-se, enfim, por rota pitoresca, a seqüência de motivos relevantes que oferece um território, correspondentes à sua configuração natural, a seus monumentos históricos ou às peculiaridades da vida de sua população. Trata-se de motivos que, contribuindo para definir a singularidade de um determinado espaço, reiteradamente têm chamado a atenção e foram registrados por viajantes de todo tipo (DIENER 2003, p. 103/4).

Ou seja, a rota pitoresca define-se como o conjunto de sítios ou características distintivas de uma região ou país, que foram “reiteradamente” visitadas e/ou simplesmente ilustradas pelos estrangeiros. Não por acaso, *pitresco* é o título com o qual Debret nomeia sua grande obra.

SEGUNDO CAPÍTULO

O PITORESCO

O Pitoresco

Introduzido ao repertório conceitual da teoria da arte a partir da segunda metade do século XVIII, o pitoresco alcançou autonomia enquanto modelo artístico formal caracterizando-se como um tipo de composição que não se adequava ao ideal clássico do belo, padrão de gosto até então dominante e inquestionável. Com efeito, o conceito estético do pitoresco constituiu um fenômeno histórico complexo, cujas implicações abrangeram diversos âmbitos da cultura, que vai desde os arranjos de jardins à literatura e da moda à política. E contribuiu decisivamente para a edificação da sensibilidade romântica ao longo do século XIX, moldando uma forma de apreensão e concepção do mundo pautado pela visualidade, influenciando, assim, importantes movimentos vanguardistas como o impressionismo e a moderna arte abstrata (ÁBALOS 2008, p. 22).

Discutido inicialmente no meio intelectual inglês, o conceito do pitoresco designou atitudes, comportamentos, um posicionamento social e, sobretudo, um pensamento estético. De origem italiana, o adjetivo *pittoresco* - aquilo que chama atenção pela beleza ou que é digno de uma pintura - ganhou no século XVII um sentido próximo à nossa compreensão atual, correspondendo às qualidades plásticas no interior das obras de artistas renascentistas, em especial no tratamento que se fazia das cores e na alternância da luz. Foi por intermédio da prática do *grand tour*, a viagem continental que os filhos da aristocracia realizavam como parte de sua formação, que o termo espalhou-se pelo restante da Europa. A França, por exemplo, reconheceu oficialmente o vocábulo no idioma do país na década de 1730, mas já era corrente na literatura especializada há pelo menos trinta anos antes (DAEMMRICH 1973, p. 454). Contudo, foi na Inglaterra de meados do século XVIII que ganhou fundamentação teórica, associado a um tipo de formulação arquitetônica de muita popularidade: os parques e jardins (HUNT 2003, p. 8 e 26).

A partir do início do Setecentos, o arranjo de jardinaria no Reino Unido recebeu uma forte influência de trabalhos aos quais se atribuía os valores do *pittoresco*, particularmente de pintores sensualistas como os italianos Giorgio Barbarelli da Castelfranco (1477-1510) e Ticiano Vecellio (1473/1490-1576), e os franceses Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (1615-1675) e, principalmente, Claude Lorrain (1600-1682). De fato, seus quadros gozavam de boa acolhida no ambiente britânico, onde também já era bem conhecida a pintura paisagista de holandeses e flamengos,

como a de Jacob van Ruisdael (1628-1682) e de Peter Paul Rubens (1577-1640). Em verdade, havia na Inglaterra da época um profundo interesse pelos assuntos do mundo natural, cujas representações evocavam cenários arcádicos e pastoris. De acordo com Simon Schama,

Uma sucessão de extraordinários livros de paisagem – começando em 1700 [...] – enalteceu as virtudes das chamadas “selvas rústicas”. No entanto, quando estas se concretizaram [...] o que os paisagistas tiveram em mente foi a idéia virgiliana de arcádia [...] Até certo ponto, era o tipo de “selva” que vemos em quadros de Claude e Poussin (SCHAMA 1996, p. 534).

A elaboração pictórica da natureza no período da Renascença servia tão-somente para a conformação do motivo central, isto é, como cenário em que as ações humanas aconteciam (GOMBRICH 1980, p. 142), e suas referências - notadamente clássicas - remontavam à obra e a literatura de Virgílio, quem, segundo Schama, re-inventou o mito da Arcádia.

De acordo com esse historiador da arte, a concepção original da Arcádia aludia à mitologia pré-helênica. Segundo Schama,

As lânguidas ninfas e os pastores que povoam as paisagens pastoris da Renascença jamais levariam a crer que a marca dos árcades originais era a bestialidade. Sua divindade, Pã, copulava com cabras (e com tudo que lhe aparecesse pela frente) e traía sua natureza animal nas coxas lanudas e nos cascos fendidos. Aprendeu a masturbar-se com Hermes, seu pai, que se compadeceu de seu amor não correspondido pelas ninfas Eco e Siringe (SCHAMA 1996, p. 521/22).

Schama identifica uma evidente transformação quando comenta que,

Na Arcádia de Virgílio, vivem animais que agem como cidadãos de uma economia política perfeita. E na mal disfarçada alegoria (herdeira das fábulas atenienses) já podemos distinguir os elementos da paisagem do humanismo renascentista: labuta diligente, rebanho pacato e carnudo e pomares fartos no conjunto supervisionado do topo das colinas pelos pais da cidade Estado (SCHAMA 1996, p. 524).

E a partir daí a compreensão da Arcádia ganha o sentido do “velho ideal da vida campestre como corretivo contra a corrupção, as intrigas e as doenças da cidade” (SCHAMA 1996, p. 525).

Com efeito, a relação do homem com as matas constituiu em importante elemento da identidade cultural da elite inglesa ao longo do século XVIII, em grande medida por conta das mudanças na legislação agrária e comercial daquele país, que então dotava os

assuntos do mundo natural com uma forte significação política (MADERUELO 2010, p. 22/24). E tal qual a paisagem humanista, em que tanto o comportamento humano quanto o da própria natureza orientava-se por um ideal ético, a aristocracia britânica sustentava o gosto pastoril como um equivalente artístico-cultural para o modelo político de conduta virtuosa: a aparente simplicidade das florestas e dos bosques equivalia à pureza de espírito e retidão de caráter (PEVSNER 1968, p. 83; SCHAMA 1996, p. 516/17).

Desta forma, a arquitetura paisagista que buscava inspiração nas obras classicistas do Renascimento convencionou-se chamar *jardins pitorescos*. Nesse momento, o pitoresco caracterizou-se como a aplicação de princípios da arte na formulação de espaços e sítios rurais (HUNT 2003, p. 20 e 7), aos quais se incorporava inclusive diversos monumentos alegóricos, pois,

Já que essa elite gostava de imaginar-se como os novos romanos (como um império em expansão de idêntica envergadura), seus parques estavam repletos de estruturas virgilianas – templos e obeliscos –, cada uma delas associada especificamente à mitologia, à literatura e à história (SCHAMA 1996, p. 534).

Porém, ao lado da idealização campestre de conotações virtuosas existiam outras formas de representação da natureza nas quais ainda se verificavam vestígios da antiga Arcádia grega, em particular nos trabalhos de Nicolas Poussin e Salvador Rosa.

Em dois óleos de Poussin, *Paisagem com homem perseguido por serpente* e *Paisagem com homem sendo morto por uma serpente* (1648), percebe-se que a construção dos seus cenários não atendia plenamente aos padrões da paisagem etérea renascentista. Há, segundo Schama, um desespero mudo, em que “A manutenção das características habituais da arcádia amena – árvores frondosas debruçando-se sobre um lago cristalino, torres e muros harmonizando-se com as suaves encostas em que se erguem – só reforça a sensação de pavor”. Esse sentimento é acentuado pela presença ameaçadora das serpentes (SCHAMA 1996, p. 555/56). Já em Salvador Rosa, as cenas que expressavam a imponência e a angustiante grandeza dos monumentos naturais – uma parte reduzida, é verdade, em comparação com sua produção de retratos e de história “sagrada e clássica” (idem, p. 456) –, conforme Schama, auxiliaram para a ampliação do gosto pelo terror dentro do país inglês. Ainda de acordo com o historiador, no primeiro quartel do século XVIII, Rosa ocupava um lugar privilegiado

no ambiente artístico e cultural britânico, e suas imagens satisfaziam um círculo crescente de consumidores.

Em inícios do século XVIII, havia na Inglaterra pelo menos cem Salvatores (mais que Lorrains). Uma florescente indústria de gravadores Salvatorianos [...] produziu cenas invariavelmente elogiadas por sua “selvageria” para atender à demanda de um público que cada vez mais apreciava doses adequadas de terror (SCHAMA 1996, p. 456).

Nota-se, portanto, a formação de um considerável público interessado na apreciação de imagens que transmitiam sensações fortes, antecipando as discussões sobre uma categoria estética importante para a subsequente definição dos sentidos do pitoresco, qual seja, a do sublime (GRAS BALAGUER 2001, p. 17/18).

Edmund Burke, William Gilpin e outros

Entre os mais famosos e relevantes escritos sobre a estética do pitoresco está o que se conhece sob o título de *Três ensaios sobre a beleza pitoresca* (Londres, 1794), de autoria do reverendo anglicano William Gilpin (1724-1804). Os textos de Gilpin foram publicados no mesmo ano que outros dois tratados teóricos: *Ensaio sobre o pitoresco* de Uvedale Price (1747-1829), e o poema *A paisagem*, de Richard Payne Knight (1750-1824). Estes trabalhos forneceram as bases sobre as quais o pitoresco pôde tornar-se um corpo autônomo de idéias, com regras de composição e valores formais próprios, contribuindo, deste modo, para o alargamento dos seus sentidos de maneira a abranger igualmente práticas e atitudes.

Numa avaliação geral, a propostas destes três teóricos tem um valor fundacional.

As publicações destes três escritores ajudaram a romper com as convenções estabelecidas até então e com as esquemáticas idéias sobre o estilo inglês na jardinaria [...]; ademais, eles propuseram a entrada da natureza ‘selvagem’ nos parques para dotá-los com um toque misterioso, de acordo com a nova sensibilidade do romantismo. Desta maneira, a princípios do século XIX os conceitos de gosto e paisagem se encontram unidos na cultura europeia por meio de manifestações específicas na poesia, na pintura, na jardinaria e na ‘arte de viajar’, de tal forma que a contemplação da natureza e seus efeitos se entende como uma atividade pitoresca (MADERUELO 2004, p. 34)⁹.

⁹No original: “Las publicaciones de estos tres escritores ayudaron a romper con las convenciones establecidas hasta entonces y con las tópicas ideas sobre el estilo inglés en jardinería [...]; además, ellos propusieron la entrada de la naturaleza ‘salvaje’ en los parques para dotarlos de un toque misterioso, acorde con la nueva sensibilidad del romanticismo. De esta manera, a principios del siglo XIX los conceptos de gusto y paisaje se hallan arraigados en la cultura europea a través de manifestaciones

Já em 1777, outro inglês, Joseph Heely – de quem pouco se sabe –, usava o termo para qualificar “não apenas a composição de uma cena, mas também a resposta do visitante”¹⁰. Assim, a reação subjetiva diante de um cenário natural tornou-se também uma expressão do pitoresco; isto é, as sensações provocadas no observador que transitava em meio às construções paisagistas de jardins ganharam conotações que permitiram associá-las à categoria estética do pitoresco. Logo, os cenários pastoris ingleses – construídos de modo a imitar (por representação) as paisagens classicistas de grandes pintores da Renascença e do Barroco do século XVIII – ultrapassaram os espaços circunscritos dos parques e jardins e começaram a ser buscados nos sítios naturais no interior da ilha britânica, pois, conforme Heely, o pitoresco residia tanto na percepção do sujeito quanto na manipulação da vegetação (HUNT 2003, p. 64/65 e 62).

Podemos identificar aqui uma distinta virada no pensamento pitoresco: da preocupação com o papel do artista, comumente posto em termos práticos, para a recepção da paisagem desenhada por um indivíduo específico ou sensibilidade generalizada. [...] As experiências do próprio indivíduo em jardim ou paisagem ocupam agora o plano central, incitando muitos esboços amadores e narrativas verbais como as de Heely. Nestes há menos preocupação com praticabilidades do desenho, que podem ser deixadas para profissionais, e maior foco no mundo de associações e introspecção, que são competências do educado visitante de jardins¹¹ (HUNT 2003, p. 65).

Em síntese, o pitoresco associou-se à paisagem física por intermédio da elaboração de parques e jardins que, por sua vez, tinham como base as representações pictóricas da natureza de pintores renascentistas. Porém, com o tempo percebeu-se que os valores plásticos observados nas obras desses autores podiam de igual modo ser encontrados na livre disposição do mundo natural: assim, o pitoresco transformou-se em uma busca insaciável pelos efeitos plástico-pictóricos próprios a uma pintura nos diferentes sítios e desenhos topográficos da Europa, configurando então as *viagens*

específicas en la poesía, la pintura, la jardinería y el ‘arte de viajar’, de tal forma que la contemplación de la naturaleza y sus efectos se entiende como una actividad pintoresca” (MADERUELO 2004, p. 34).

¹⁰No original, “the term ‘picturesque’ is used not only about the composition of a scene but also about visitor’s response” (HUNT 2003, p. 62).

¹¹No original: “We can identify here a distinct turn in picturesque thinking, from concern with the designer’s role, often set out in practical terms, to the reception of designed landscape by a specific individual or generalized sensibility. [...] An individual’s own experiences of garden or landscape now take center stage, eliciting much amateur sketching and verbal narratives like Heely’s. In these there is less concern with design practicalities, which can be left to professionals, and more focus upon the world of associations and introspection, which are province of the educated garden visitor (HUNT 2003, p. 65).

pitorescas (MADERUELO 2010, p. 28; HUNT 2003, p. 26; GILPIN 2004, p. 85/86). Com efeito, a peregrinação à procura do pitoresco nos espaços interiores do continente europeu alcançou estatuto de experiência estética (RAVAL 1978, p. 250).

O século XVIII foi não apenas o tempo do Grand Tour pela Europa, mas também das expedições em busca do cenário pitoresco na Inglaterra, na Escócia e no país de Gales. Curiosamente, essa apreciação das paisagens nativas só foi possível para a Inglaterra do século XVIII após já estarem acostumados com as paisagens dos pintores do século dezessete, como Claude, Salvator Rosa, Hobbema e Ruysdael (WATKIN 1982, p. 250)¹².

A procura por sítios e espaços que atendessem aos apelos da estética do pitoresco produziu um sem-número de viajantes, ao mesmo tempo em que promoveu um grande *boom* editorial que forneceu material suficiente para a formação de um novo gênero da literatura ainda no século XVIII, vale dizer, os guias de viagens. Assim, segundo destaca Watkin, “podemos observar o quanto o pitoresco auxiliou para a aproximação literária e intelectual da apreciação da arquitetura, da jardinagem e do cenário”¹³ paisagista (WATKIN 1982, p. VII).

Em verdade, uma boa parte da popularização do gosto pelas matas dependeu dos avanços tecnológicos operados à época. A grande difusão da aquarela, e no percurso do século XVIII, a invenção de sistemas de impressão mais econômicos e tecnicamente mais simples permitiu que imagens de arte e publicações especializadas penetrassem em diversos círculos sociais (WATKIN 1982, p. VII/VIII); a manutenção, e em muitos casos a abertura de melhores sistemas rodoviários facilitaram ao viajante, adicionalmente, o acesso as regiões do interior. De maneira geral, o crescimento de um intenso mercado consumidor, em grande medida gerado pelas inovações da revolução industrial, colaborou para a vulgarização e alcance extraordinários das idéias dos principais teóricos da estética pitoresca (COPLEY e GARSIDE 2010, p. 7).

No âmbito da construção do pensamento, um dos autores mais notáveis, sem dúvida, foi o ministro protestante William Gilpin. Homem de letras e pintor, escritor e artista, Gilpin escreveu uma variada obra, entre biografias e peças religiosas. Viajante incansável, o crédulo pastor dedicou boa parte da vida a percorrer os países da Grã-

¹²No original: The eighteenth century was not only the age of the continental Grand Tour but also of touring in search of picturesque scenery in England, Scotland and Wales. Curiously, this appreciation of their native scenery only became possible for the English in eighteenth century after they had become accustomed to the landscapes of seventeenth-century painters such as Claude, Salvator Rosa, Hobbema and Ruysdael (WATKIN 1982, p. 250).

¹³No original: “We can thus see how far the Picturesque had helped foster a literary and intellectual approach to the appreciation of architecture, gardening and scenery” (WATKIN 1982, p. VII)

Bretanha; e, inclusive, elaborou duas célebres narrativas de viagem ilustradas com as próprias aquarelas que obtiveram grande êxito editorial¹⁴. Nestas obras, o reverendo anglicano incorporou aos modelos de livros e guias de viagens – que então os peregrinos carregavam consigo, fornecendo-lhes roteiros de vistas e caminhos (SCHAMA 1996, p. 487 e 471) - uma orientação conceitual que, Gilpin acreditava, auxiliava o observador no reconhecimento de determinados referenciais culturais – literários, mitológicos, históricos ou plásticos (GILPIN 2004, p. 85) – na paisagem, acompanhado de registros e impressões de cunho pessoal tomados nos sítios por onde passou. As publicações de Gilpin contribuíram fortemente para a popularização das excursões em busca do cenário pitoresco perfeito, ao mesmo tempo em que inauguraram rotas de interesses e de paragens.

Desde que várias pessoas se encontraram viajando pela primeira vez, as publicações de Gilpin ofereceram orientação e estimulação nesta nova área. [...] Assim, como resultado de um movimento mais freqüente e entusiasmado através de territórios tanto rurais quanto selvagens, foi inaugurado um acordo completamente novo entre a paisagem construída, cultural e “selvagem”¹⁵ (HUNT 2003, p. 67).

Seu trabalho mais conhecido, no entanto, foi o *Três ensaios sobre a beleza pitoresca*, um conjunto de três textos, a saber, “A beleza pitoresca”, “A viagem pitoresca” e, por último, “A arte de esboçar a paisagem”, em que o autor procurou classificar a experiência do pitoresco com base nas viagens que realizou, logo, por meio da percepção individual da natureza e do mundo.

No primeiro dos seus ensaios, “A beleza pitoresca”, Gilpin descreveu as propriedades pelas quais os diversos artefatos – pretensamente naturais ou explicitamente construídos - sustentavam a qualidade de *pitorescos*, enfatizando a inadequação desses objetos com respeito à concepção clássica do belo (GILPIN 2004, p. 58/59). Com efeito, ao elaborar suas definições sobre o tipo de beleza que o pitoresco apresentava, Gilpin tinha como referência as caracterizações empregadas por um conterrâneo seu de origem irlandesa, o escritor *whig* Edmund Burke (1727-1795)

¹⁴Suas obras de viagens, *Tour in the montains and lakes of Cumberland and Westmoreland* e *Tour in the highlands of Scotland*, ambas de 1789, foram traduzidas ao francês e ao alemão e tornaram seu nome conhecido (MADERUELO 2004, p. 27).

¹⁵No original: “Since many people found themself travelling for the first time, Gilpin publications offered guidance and stimulation in this new arena [...] Now, as result of more frequent and enthusiastic movement through both rural and wild territory, a wholly fresh treaty between designed, cultural and ‘wild’ landscape was inaugurated (HUNT 2003, p. 67).

(MADERUELO 2004, p. 34), quem quarenta anos antes havia estabelecido, de maneira pioneira, os conceitos estéticos do belo e do sublime (GRAS BALAGUER 2001, p. 8/9; BURKE 1993, p. 119).

Historiador, homem de estado e político ativo, Edmund Burke é mais comumente reconhecido pela autoria de *Reflexões sobre a revolução em França* (Londres, 1790), em que criticou o movimento revolucionário francês de 1789 (DOBRÁSZNKY 1993, p. II; MADERUELO 2004, p. 74). Contudo, a obra que alcançou maior destaque em longo prazo foi *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*¹⁶, que embora ocupe um lugar tanto marginal em sua biografia – diante da duradoura carreira política¹⁷ –, obteve excelente repercussão à época, constituindo ainda hoje em “um ponto de referência indiscutível na hora de abordar o conceito de beleza e o do belo singular” (GRAS BALAGUER 2001, p. 9).

Em *Uma investigação...*, Burke discutiu os sentidos e, sobretudo, os sentimentos do belo e do sublime numa abordagem que privilegiava a interação do homem com as coisas. Em uma fundamentação tipicamente sensualista (DOBRÁSZNKY 1993, p. II), o estadista classificou os atributos da natureza capazes de despertar certas emoções no observador, estabelecendo então correspondências entre as reações subjetivas com as idéias do sublime e/ou do belo. De fato, tanto um quanto o outro formam, em Burke, sentimentos estéticos (GRAS BALAGUERA 2001, p. 18). Deste modo, o autor interpretou a beleza enquanto “as qualidades das coisas capazes de despertar em nós um sentimento de afeto e de ternura”, considerando-a um predicado de sociabilidade, chamou a beleza de uma “qualidade social”, pois, na sua compreensão, diante de peças notadamente belas “gostamos de tê-las ao nosso lado e iniciamos de bom grado uma espécie de intimidade com elas” (BURKE 1993, p. 58 e 51). Assim, o político concluiu que a beleza residia em determinadas características - as cores claras, a delicadeza de algumas superfícies, uma variação regular e gradual -, que tinham o poder de envolver o sujeito em sentimentos de amabilidade e afeição (idem, p. 118-123), emoções de todo contrárias às do sublime. Porém, é nas definições do sublime que Edmund Burke forneceu sua maior contribuição à filosofia da arte (GRAS BALAGUER 2001, p. 18; WATKIN 1982, p. IX), ao sistematizar uma categoria estética fundada no medo e na

¹⁶BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Londres, 1757.

¹⁷Burke ocupou uma cadeira na Câmara dos Comuns em Londres, de 1766 até 1794, um ano antes de sua morte (GRAS BALAGUER 2001, p. 8).

ilusão da morte iminente (BURKE 1993, p. 48). De fato, “o sublime [...] está sempre relacionado aos objetos grandes e terríveis” (Idem, p. 119). Para o autor de ascendência irlandesa, as grandes dimensões são prerrogativas necessárias para transmitir a excitação do sublime, da mesma maneira que as noções de infinito e de vastidão, de amplas distâncias e de enormes espaços. Em outras palavras, “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE 1993, p. 81 e 48).

Com isso, William Gilpin valeu-se dos termos assinalados por Edmund Burke como categorias referenciais por meio das quais assentou as significações abrangentes do seu conceito de pitoresco. “Para poder examinar os objetos pitorescos mais facilmente pode ser útil classificá-los dentro do *sublime* e do *belo*; ainda que esta distinção seja bastante inexata”. No entanto, Gilpin formulou seu ideal de beleza pitoresca a partir de uma posição crítica quanto às considerações empregadas por Burke. De acordo com o pastor inglês, “O Senhor Burke, ao enumerar as propriedades da beleza, considera a *suavidade* como uma das mais essenciais” (GILPIN 2004, p. 86 e 58). Para marcar uma atitude notadamente oposta, William Gilpin reproduziu uma passagem da obra deste autor a qual se ocupava de um apanágio particular dos objetos belos, a saber, a *lisura*. Para Burke,

Uma outra propriedade normalmente observada nos objetos belos é a *lisura*. É uma qualidade tão essencial à beleza que, no momento, não me recordo de nenhuma coisa bela que não seja lisa. Nas árvores e nas flores, admiramos as folhas acetinadas; nos jardins, ondulações de terra macias; na paisagem, regatos de águas tranqüilas; na fauna, tegumentos acetinados de aves e de outras criaturas belas (BURKE 1993, p. 119/121).

E à continuação, escreve: “é a essa qualidade da beleza que se deve grande parte de seu efeito, diríamos mesmo o maior” (BURKE 1993, p. 121). Gilpin, todavia, questiona a afirmação do patrício: “Tenho bastantes dúvidas de até que ponto o Senhor Burke está certo ao fazer da suavidade a fonte de beleza *mais considerável*”. Para o reverendo, a beleza do pitoresco não se apresentava segundo as considerações de Burke, mas surgia precisamente do contrário: da aspereza e do contraste. Isto é, do efeito visual vinculado às superfícies ásperas, e do contraste, quando da combinação de elementos

diferentes na paisagem ou na composição pictórica de um cenário (GILPIN 2004, p. 58/59 e 70).

Suponhamos [...] que a questão [posta por Burke com relação à beleza] é válida para os *objetos belos em geral* mas não é assim na *representação pitoresca*, onde, por estranho que possa parecer, talvez deveríamos considerar como verdadeiro precisamente o contrário, vale dizer, que as idéias de *liso* e *polido*, ao invés de serem pitorescas, na realidade despojam ao objeto em que residem toda a pretensão de *beleza pitoresca*. Inclusive, não temos nenhum escrúpulo em afirmar que a *aspereza* constitui o ponto de diferença essencial entre o *belo* e o *pitoresco*, já que parece que esta qualidade em concreto é a que faz com que os objetos sejam particularmente apropriados para a pintura (GILPIN 2004, p. 59).

Para Javier Maderuelo, quem apresentou a obra de Gilpin na tradução espanhola de 2003, o pastor “Não busca definir o pitoresco como uma categoria universal ou como um tipo de beleza ideal senão que enuncia empiricamente os atributos dos objetos pitorescos como qualidades artísticas” (MADERUELO 2004, p. 34). De fato, a compreensão do pitoresco em Gilpin estava associada aos valores puramente plásticos de uma pintura, próprios à representação pictórica.

Com respeito ao termo *pitoresco* sempre o tenho empregado para mim mesmo para denotar meramente *os objetos que são temas adequados para a pintura*, de modo que, de acordo com *minha definição*, são igualmente pitoresco um cartão e um quadro com uma flor (GILPIN 2004, p. 81).

Em verdade, Gilpin havia elegido o mundo natural como o grande cânone da composição da ordem do pitoresco. Para o religioso, o desenvolvimento livre e independente da natureza fornecia ao observador erudito os modelos mais perfeitos da beleza pitoresca, isto é, “os objetos que são temas adequados para a pintura”. Assim, nos dois últimos ensaios de sua obra o autor enfatizou a importância do contato íntimo do homem com os espaços rurais e “selvagens” do continente europeu, estimulando as peregrinações e viagens enquanto exercício estético e intelectual (GILPIN 2004, p. 84; ÁBALOS 2008, p. 27; RAVAL 1978, p. 250), práticas imprescindíveis tanto para a experiência subjetiva do pitoresco quanto para a elaboração pictórica do cenário paisagista. Com efeito, a atividade do viajante não se restringia à pura apreciação da topografia irregular e/ou da variedade monumental das matas, mas consistia, por extensão, na representação gráfica dos sítios visitados. Gilpin acreditava que o conhecimento detalhado da natureza oferecia informações objetivas de grande relevância para a pintura ideal da paisagem, contribuindo, ademais, para a melhor percepção do pitoresco na superfície do mundo (GILPIN 2004, p. 91 e 99).

De acordo com William Gilpin, “a natureza é o arquétipo” por meio do qual se formulava o registro pitoresco (GILPIN 2004, p. 93). Ainda que se afaste do pensamento clássico com relação ao belo, Gilpin era um classicista e, nessa qualidade, rejeitava uma arte do tipo naturalista. Em seu processo de composição a paisagem pitoresca ganhava conotações ideais (GILPIN 2004, p. 65). Assim, nas *Observações sobre o rio Wye* (Londres, 1782), o religioso declarou que a natureza era “uma colorista admirável, capaz de harmonizar suas tonalidades com infinita variedade e inimitável beleza; contudo, poucas vezes é igualmente correta na composição, ao extremo de que dificilmente chega a produzir um conjunto harmonioso”, pois “sempre existe alguma coisa que não deveria ser” (GILPIN *apud* DIENER 2008, p. 63). De fato, a combinação de elementos do mundo natural recebia o valor de quadro pitoresco a partir de uma transformação (intelectual, pois subjetiva): da concretude da existência material à abstração da linguagem artística. Logo, o pitoresco assumia ares normativos, em função dos quais a natureza – e a realidade - era aperfeiçoada por intermédio de um ideal estético (DIENER 2008, p. 63).

Ao expandir os sentidos do pitoresco, admitindo novos referenciais, o pastor anglicano contribuiu para o dilatamento do mundo: através da interpretação pitoresca da natureza e da realidade, Gilpin incorporou os rincões mais distantes da Terra ao repertório conceitual da cultura ocidental, instaurando um roteiro de vistas e lugares que o peregrino inglês (*i.e.*, europeu) perseguiu em sua marcha ininterrupta de ampliação da cartografia terrestre.

A América pitoresca

Com o pitoresco inaugurou-se um tipo de apreensão da natureza fundada desde um pensamento de arte, em que se analisava e criticava o mundo tal qual numa grande pintura (DAEMMRICH 1972, p. 454). Mas, a natureza não formava o único componente da interpretação estética da realidade. Para Willian Gilpin “o olho pitoresco [não] se restringe só a natureza, senão que se estende também até os limites da arte. As pinturas, as esculturas e os jardins são todos objetos de sua atenção” (GILPIN 2004, p. 88). Deste modo, a busca pela beleza pitoresca estendeu-se também a outros objetos, como as grandes formulações arquitetônicas, a estatuária exposta em algum sítio, e a própria pintura figurativa. Para Gilpin, a natureza assumia um importante papel

referencial – de valor sem igual, vale dizer – sobre a qual se elaborava a representação pitoresca, mas cujos efeitos plásticos poderiam ser encontrados alhures, por exemplo, nas antigas construções ou edifícios parcialmente consumidos pelo tempo (ibidem).

O olho pitoresco é certo que encontra seus objetos *principais* na natureza, mas também se deleita com as imagens da arte quando estas estão marcadas com as características necessárias. *A natureza é para o pintor* qualquer coisa que este *copie*, tanto se se trata de um objeto habitualmente denominado natural como um habitualmente denominado artificial. Há, acaso, melhor adorno para uma paisagem que as ruínas de um castelo? Que pintor rejeita as ruínas porque são artificiais? (GILPIN 2004, p. 71).

Por meio da teoria do pitoresco os monumentos em ruínas ganharam estatuto de peças de arte, transformados em “um objeto de contemplação aprazível”¹⁸ dentro da composição paisagística (MODIANO 2010, p. 204; DAEMMRICH 1972, p. 449/450). Mas o interesse pelas ruínas explicava-se em diversos níveis: pelas descobertas arqueológicas e o próprio trabalho da arqueologia enquanto disciplina, sobretudo após as escavações de Herculano e Pompéia, na Itália; pelas várias associações históricas e/ou mitológicas, fundadas em grande medida num forte classicismo tão em voga no século XVIII; e, no âmbito da estética do pitoresco, pela correspondência com a ideologia *anti-teatral*, isto é, espontânea, da formulação da paisagem (MODIANO 2010, p. 205).

Neste mesmo sentido, de acordo com Daemmrich,

Ruínas são uma ilustração ideal de todas as preocupações da nova estética do pitoresco. Sua forma irregular, fragmentada, a tensão entre sua uma vez perfeita forma e sua presente condição desgastada, e a possibilidade de nação através de ulterior decadência, nascimento de novas plantas em pedras velhas, ou mudança de luz atraíram os admiradores de ruínas pitorescas. Sua continuação das fluídas linhas da natureza e superfícies quebradas, as linhas rastejantes e outras vegetações gradualmente ocultando seus componentes arquitetônicos, e mesmo o realce da naturalidade de pedra e mármore, tudo tendia a ligar as ruínas à natureza mais que ao homem. Uma vez que as ruínas foram mais estreitamente identificadas com a natureza do que com a sorte humana, sua anterior simbolização do destino humano foi transformada em deleite em sua forma externa e arranjo¹⁹ (DAEMMRICH 1972, p. 455).

¹⁸No original: “An object of pleasurable contemplation” (DAEMMRICH 1972, p. 449/450).

¹⁹No original: “Ruins are an ideal illustration of all the concerns of the new aesthetic of the picturesque. Their irregular, crumbling shape, the tension between their once perfect form and present corroded condition, and the possibility of nation through further decay, new plant growth on the old stones, or change of lighting attracted the admirers of the picturesque ruins. Their continuation of nature’s free-flowing lines and broken surfaces, the creeping lines and others vegetation gradually concealing their architectural components, and even the stress on the naturalness of stone or marble all tended to link the ruins with nature rather than man. Once ruins were more closely identified with nature than with human

Sem dúvida que o exercício da imaginação auxiliava na elaboração do registro pitoresco, constituindo uma ferramenta indispensável na hora da composição (GILPIN 2004, p. 93), tanto para artistas profissionais quanto para viajantes ocasionais. E Gilpin valeu-se de diferentes fontes para a inspiração criativa, além dos suportes imagéticos, defendendo também a leitura de algumas obras clássicas, como as de Virgílio. “O reverendo William Gilpin, ensinaria seus alunos a construir imagens desde suas leituras, lendo para eles trechos de Virgílio que ele considerou especialmente pictóricos”²⁰ (HUNT 2003, p. 18).

Desta forma, a teoria do pitoresco fez com que determinados motivos ascendessem ao estatuto das belas-artes, que então alcançaram autonomia estética em função de uma marcada plasticidade e beleza relativa (DIENER 2008, p. 64/65; GILPIN 2004, p. 69).

No espaço inglês, e além dele mais ainda, essa linguagem do registro visual permitiu que os mais diversos motivos fossem incorporados ao repertório artístico, seja tratando-se de monumentos em ruínas ou não, seja de cenas de costumes e tipos populares. [...] Motivos de costumes como as lavadeiras da Itália meridional ou os camponeses andaluzes, as ruínas de mosteiros medievais ou as modestas casas rurais já não eram apreendidos como simples curiosidades de valor etnográfico ou como motivos pertencentes a um passado longínquo. O conceito estético do pitoresco lhes proporcionou a chave para ascender à categoria artística (DIENER 2008, p. 64).

Com esse sentido, o pitoresco tornou-se expediente formidável para a representação dos povos e dos espaços americanos, executada por artistas e viajantes de toda ordem que então se lançavam em excursões pelo mundo extra-europeu. De fato, o pensamento pitoresco constituiu uma importante ferramenta para a apreensão da realidade em todos os âmbitos (DIENER 2009, p. 65), e o registro que se fazia, por conseguinte, aliava a pretensão científica com a projeção de valores imaginários, afim com as questões filosóficas implicadas na interpretação da América por volta de finais do século XVIII e inícios do XIX.

fate, their former symbolization of human destiny was transformed into delight in their external form and setting” (DAEMMRICH 1972, p. 455).

²⁰No original: “The Rev. Willian Gilpin, would teach his pupils to make pictures from their readings, listing for them passages in Virgil that he found especially picturable” (HUNT 2003, p. 18).

[...] a apreensão da paisagem e, em geral, do mundo americano por parte dos artistas viajantes europeus foi pouco a pouco ganhando forma, tendo no conceito do pitoresco uma importante ponte de referência e apoio. E foi a própria difusão e aceitação generalizada desse princípio estético o que permitiu que a obra desses pintores fosse reconhecida inclusive em ambientes sofisticados (DIENER 2008, p. 65).

Desde meados do século das Luzes, as empresas de circunavegação habituaram-se a carregar consigo ilustradores com o propósito específico de registro gráfico de assuntos que, de uma perspectiva européia, pudessem apresentar alguma importância, tanto científica como por seu caráter de curiosidade. Boa parte desses documentadores recebeu uma rígida formação no âmbito das instituições militares e, portanto, não gozavam do estatuto de artistas. Tampouco seus trabalhos partilhavam o prestígio das Belas-Artes, pois, no contexto das expedições do século XVIII, deveriam restringir suas atividades de acordo com os interesses da campanha da qual faziam parte, vale dizer, a descrição pormenorizada dos homens, da fauna e da flora e de outros elementos da natureza. Logo, a ambição dos desenhos e imagens realizados em função dessas empresas de exploração naturalista era puramente intelectual, para fins comerciais, políticos e/ou de estratégia bélica. De fato, “À obra do documentador não se atribuía um valor por si mesma; era uma complementação, mas essencial, à grande catalogação que os circunavegadores realizavam. Será no início do Oitocentos que este personagem vai se metamorfosear em artista” (DIENER e COSTA 2008, p. 76).

Com efeito, é a partir do século XIX que a produção iconográfica desses viajantes adquiriu suficiente autonomia na esfera da história da arte. Inicialmente associada aos propósitos de ilustração científica do mundo, a iconografia de viagem - ou a arte de viajantes - ganhou destaque, combinada ao surgimento de uma nova personagem que, atendendo à sensibilidade romântica e à atitude historicista próprias do Oitocentos, palmilhou os distantes espaços americanos, a saber, o artista-viajante. De acordo com Diener,

Desde o viajante acidental, seja militar, diplomático ou homem de negócios que dedica seu tempo livre às belas-artes, até o pintor acadêmico que sai do ateliê para exercitar-se na pintura ao ar livre ou em busca de motivos para interpretar sobre a tela, todos coincidem na forma de olhar, na curiosidade pela paisagem, a população, sua vida, sua história e seus monumentos. A esta categoria pertence também aquele que viaja por deleite pessoal, o aventureiro, o homem rico ou nobre que quer conhecer o mundo e regularmente toma apontamentos em seu *carne de voyage*. Mas o arquétipo é sem dúvida o do artista romântico, herdeiro da tradição ilustrada do Absolutismo e, por sua vez, um pioneiro que deseja apreender o mundo desde uma perspectiva subjetiva. Seu antecedente imediato é o ilustrador científico que acompanha as expedições de estudo às mais recônditas partes do mundo [...] O artista-viajante do romantismo traça sua relação com as

ciências a partir de uma perspectiva idealista e acredita que sua contribuição não é somente a de um ilustrador servil, senão a de alguém que é capaz de penetrar a compreensão profunda do homem e a natureza (DIENER 1996, p. 63)²¹.

Desta forma, esses artistas de trânsito incerto alcançaram progressivamente maior relevância com relação ao valor que até então gozavam no âmbito das empresas exploratórias (DIENER 2008, p. 65); e suas imagens traduziam escolhas e opções estéticas que não se conformavam plenamente com os objetivos da racionalidade Ilustrada - pois, agora, a eleição dos seus motivos orientava-se por uma seleção subjetiva - e que, não obstante, ainda constituíam fontes para o conhecimento de uma realidade não européia. Suas obras, em verdade, tiveram uma enorme repercussão comercial, alinhando-se a um gênero editorial que ganhava mais e mais prestígio no amplo universo da literatura de viagem, nos referimos obviamente às “Viagens Pitorescas” (DIENER 2007, p. 285).

Com efeito, ao longo do século XIX o termo “pitoresco” transformou-se em fórmula de uso comum nos títulos de obras realizadas por artistas-viajantes que percorreram a América e/ou outros territórios extra-europeus. Assim, o pitoresco, que atendia inicialmente a um sentido marcadamente plástico, nas obras de *Viagens pitorescas* confundiu-se com temas da curiosidade e de relativo caráter exótico. Enquanto gênero literário, o pitoresco sustentava um eminente caráter pedagógico, cuja principal intenção consistia em oferecer uma visão em conjunto de determinados espaços nacionais, numa tentativa de estabelecer identidades culturais. Em verdade, as “Viagens Pitorescas” encerravam um amplo leque temático, com objetos que iam desde a arquitetura e arqueologia indígenas, história, aspectos do cotidiano, elementos da natureza e a formulação de paisagens. Suas imagens – quase sempre gravadas pelo moderno processo da litografia – se faziam acompanhar por comentários explicativos, e

²¹No original: “Desde el viajero accidental, ya sea militar, diplomático u hombre de negocios que dedica sus horas libres a las bellas artes, hasta el pintor académico que sale del taller para ejercitarse en la pintura al aire libre o en búsqueda de motivos para interpretar sobre el lienzo, todos coinciden en la forma de mirar, en la curiosidad por el paisaje, la población, su vida, su historia y sus monumentos. A esta categoría pertenece también aquél que viaja por deleite personal, el aventurero, el hombre rico o noble que quiere conocer mundo y regularmente toma apuntes en su *carpet de voyage*. Pero el arquetipo es sin duda el del artista romántico, heredero de la tradición ilustrada del Absolutismo y, a la vez, un pionero que anhela aprehender el mundo desde una perspectiva subjetiva. Su antecedente inmediato es el ilustrador científico que acompaña las expediciones de estudio a las más recónditas partes del mundo. [...] El artista viajero del romanticismo replantea su relación con las ciencias a partir de una perspectiva idealista e intuce que su aportación no es solo la de un ilustrador servil, sino la de alguien que es capaz de penetrar la comprensión profunda del hombre y la naturaleza” (DIENER 1996, p. 63).

suas informações, de maneira geral, eram apresentadas de uma forma didática, longe do rigor sistemático das publicações científicas. De fato, as obras de “Viagens Pitorescas” possuíam um caráter marcadamente subjetivista, e seu antecedente imediato estava nos guias de viagem pelo interior europeu, que visavam orientar o viajante indicando um roteiro para as mais esplêndidas paisagens pitorescas (DIENER 2008, p. 63; idem 2007, p. 288), daí o emprego do termo *pitoresco* em sua titulação.

O papel dos registros pictóricos no reconhecimento do mundo americano e o auxílio prestado pela arte à ciência se revestiram de grande valor nos séculos XVIII e XIX. Em grande medida por conta do crescente interesse do público europeu pelos relatos de viagem, que ganharam uma ampla circulação. “A literatura de viagens, até aquele momento parte menor da produção livreira, transforma-se no século XVIII num gênero que desperta as atenções” (BOURGUET 1997, p. 239). Na França pré-revolucionária, este tipo de literatura coincidiu com um entusiasmo maior pelos assuntos americanistas, que pouco a pouco ocupavam lugar cada vez mais privilegiado no cotidiano ocidental. Nos jornais, nos periódicos ilustrados, nas discussões nos Salões particulares ou nas casas de chá, nas decorações no interior das residências, estampando tecidos ou porcelanas, dificilmente um cidadão esclarecido poderia desprezar o fenômeno dos relatos de viajantes, narrativas sobre aventuras de homens que se lançavam ao mundo em busca de sonhos irrealizáveis ou em empresas científicas de toda ordem. John Locke, no começo do século, afirmava a necessidade de se conhecer noções de filosofia natural; sem dúvida, grande parte da difusão e ampliação do saber, na época das Luzes, deveu-se ao alcance que a literatura de viagem adquiriu em setores mais populares da sociedade.

Viagens eruditas, filosóficas ou mundanas, velhas ou antigas, *grand tour* ou circunavegações; patrocinadas por monarquias e companhias de comércio, recomendadas por Rousseau, rejeitadas por apóstolos de Lineu. E, sobretudo lidos, extraordinariamente lidos por gente de ocupação e extração social muito diferente. Está provada a grande presença do gênero nas bibliotecas particulares de Voltaire, Helvécio ou Diderot. Naturalistas como Buffon ou historiadores como Robertson fundaram muitas de suas investigações a partir de suas leituras sobre as viagens. Mas longe de tão altas cabeças, o gênero também dominou o imaginário popular através de múltiplas edições, coleções menores em nível de erudição, atualidade científica, porém causadores em definitivos de um alargamento considerável da Ilustração. As viagens e as expedições de exploração sempre tiveram espaço nas publicações periódicas da época [...] (PIMENTEL 2003, p. 228)²².

²²No original: “Viajes eruditos, filosóficos o mundanos, viejos o antiguos, *grand tour* o circunnavegaciones; fletados por monarquías y compañías de comercio, recomendados por Rousseau, acometidos pronto por apóstoles de Linneo. Y sobre todo leídos, extraordinariamente leídos por gente de

É bem verdade que no início do século XIX a influência dos trabalhos dos escritores alemães Johann Wolfgang von Goethe e, talvez, principalmente de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), operaram uma transformação em todo o pensamento ocidental, no sentido de um maior realismo histórico, favorecendo, por conseguinte, a assimilação de assuntos que privilegiavam as características particulares e as expressões individuais dos diferentes povos e culturas (DIENER 1996, p. 64) – em uma declarada oposição à concepção universalista da Ilustração -. Assim, os artistas-viajantes manifestaram um forte interesse no registro de motivos relacionados com a etnografia americana e dos tipos populares (ibidem), da mesma forma que demonstraram uma preocupação especial com relação aos objetos da arqueologia, isto é, com os restos de edifícios e construções que apresentavam evocações históricas, além, é claro, da forte idealização paisagista (LIMA 2007, p. 154; DIENER 2008, p. 64/65). Assuntos através dos quais se empenhavam em manter um vínculo com o mundo das ciências.

Segundo Diener, no trabalho do artista-viajante “[...] destaca-se particularmente o afã por manter vivo um vínculo com o desenvolvimento das ciências do seu tempo. O registro da paisagem é a expressão mais evidente deste empenho” (DIENER 2007, p. 72). Com efeito, os artistas-viajantes contribuíram decisivamente para a ascensão das matas americanas a temas da pintura de paisagem, sem dúvida, em função da importância científico-filosófica que a Natureza adquiriu ao longo do século XVIII. (DIENER 1996(2), p. 137). Os intermináveis debates sobre o caráter do universo e as aparentemente insolúveis questões a respeito da revelação do mundo – e do homem - por meio dos estudos dos fenômenos naturais exerceram forte impacto na idéia de Natureza enquanto motivo artístico, e suas implicações repercutiram positivamente no trabalho de diversos viajantes, que então situavam suas obras no encontro da arte com a ciência (idem). A principal referência para esse modo específico de apreensão e registro da realidade – na qual se combinava a intuição artística com a objetividade racional das pesquisas científicas para a construção pictórica da paisagem – foi o estudioso alemão e influente figura de Alexandre e Humboldt (1769 - 1859).

ocupación y extracción social muy diversas. Está probada la abrumadora presencia del género en las bibliotecas privadas de Voltaire, Helvécio o Diderot. Naturalistas como Buffon o historiadores como Robertson fundaran muchas de sus investigaciones a partir de sus lecturas sobre viajes. Pero lejos de tan altas cabezas, el género también copo el imaginario popular a través de multitud de ediciones, colecciones menores en cuanto a nivel de erudición, actualidad científica, pero causantes en definitiva de un ensanchamiento considerable de la Ilustración. Los viajes y las exploraciones siempre tuvieron su espacio en las publicaciones periódicas de la época [...]” (PIMENTEL 2003, p. 228).

Ao lado do botânico e companheiro de viagem, o francês Aimè Bonpland, Humboldt realizou uma longa jornada pelo interior americano, de 1799 a 1804, e voltou à Europa levando consigo um número extraordinário de espécies vegetais e apontamentos sobre a zoologia, a mineralogia, o clima, a topografia e a formação geológica terrestre dos espaços por onde passou, além de uma contundente informação sobre as sociedades das regiões que visitou e que atualmente formam os países da Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, México, Cuba e Estados Unidos. Desde seu regresso, ocupou-se até o fim da vida com a sistematização, classificação e a edição dos dados obtidos em sua empresa naturalista nas Américas. Já em 1807, Humboldt publicou a obra, *Ensaio sobre a geografia das plantas* (Paris), na qual esclarecia o importante papel que a arte representava para o conhecimento mais abrangente da Natureza. Para o pesquisador prussiano, a pintura de paisagem permitia uma melhor compreensão dos fenômenos naturais em virtude do seu poder de síntese, traduzindo o caráter da região ao mesmo tempo em que possibilitava uma visão em conjunto dos sítios representados (DIENER 1999, p. 41).

Embora a construção pictórica das matas devesse orientar-se por um ideal científico, Humboldt, de fato, rejeitava aquela composição fundamentada em um rígido naturalismo. Tal qual num quadro pitoresco, o estudioso alemão considerava que as impressões pessoais despertadas no observador pela monumentalidade e beleza do cenário constituíam elementos centrais para a representação gráfica da natureza. O artista servia-se, então, das próprias sensações e memórias para a formulação da paisagem. Por extensão, a prática das viagens ganhou estatuto de formação intelectual e afetiva, através do qual o artista-viajante alimentava sua relação com os ambientes naturais e adquiria um tipo de experiência indispensável para a realização do seu trabalho, pois que auxiliava na apreensão mais profunda da natureza (RICOTA 2003, p. 20).

Para Alexandre de Humboldt, a natureza era um todo inconsútil. “O impulso principal veio do empenho em perceber as manifestações dos corpos materiais nas suas relações universais, em perceber a natureza enquanto todo animado e mantido em movimento por forças internas” (HUMBOLDT 2007, p. 135). Com isso, ao longo de sua extensa obra o pesquisador formulou um grande sistema de pensamento globalizante, em que cada objeto do mundo natural - ainda que estudado em suas potencialidades individuais - inseria-se na unidade maior da natureza numa interdependência cósmica. Sua proposta consistia na elaboração de um quadro holístico

da vida na superfície terrestre em suas múltiplas manifestações e íntimas co-relações, abrangendo tanto a exterioridade visível da matéria quanto a reação subjetiva do observador diante da paisagem (RICOTA 2003, p. 16 e 67).

Em sua monumental obra *Kosmos* (Stuttgart, 1845-1862), Humboldt escreve:

Essa unidade da contemplação de antemão estabelece um encadeamento dos fenômenos de acordo com a conexão interna entre eles. Uma simples justaposição não satisfaria a finalidade a qual me propus; ela não satisfaria a necessidade de uma apresentação cósmica que a vista da natureza, o cuidadoso estudo dos produtos e das forças, a viva impressão sob o conjunto da natureza tinham feito suscitar em minhas viagens pela terra e pelo mar e por todas as regiões da terra as mais diversas (HUMBOLDT *apud* RICOTA 2003, p. 96).

A preocupação com a representação da idéia de unidade da natureza conduziu Humboldt a uma igualmente incansável busca pelas possibilidades de comunicação da ciência por meio da linguagem poética. Assim, a ligação que Humboldt estabeleceu entre arte e ciência tinha o sentido de mais que apenas transmitir o conhecimento puramente, assumia também a função de revelar a coerência orgânica e transcendente do homem com os fenômenos do mundo, numa compreensão totalizante da natureza (RICOTA 2003, p. 17). E a arte, aqui, servia como mediadora do conhecimento (DIENER 2008, p. 81 e 66).

Nesse sentido, novamente Humboldt afirma:

A visão da natureza deve ser geral, deve ser grande e livre; não deve ser estreitada por comodismo, pelo motivo da proximidade, pela utilidade relativa. Uma descrição física do mundo, uma pintura do mundo começa por isso não com o telúrico; ela começa com aquilo que prevalece os espaços celestes. Mas, na medida em que as esferas da intuição se estreitam espacialmente, aumenta a riqueza individual do diferenciável, plenitude dos fenômenos físicos, o conhecimento da heterogeneidade qualitativa dos materiais (Humboldt *apud* Ricota 2003, p. 81).

Logo, a descrição pictórica da natureza não era o acúmulo de saberes particulares, mas a interação de todos no sentido da evidenciação da unidade da natureza. E a pintura de paisagem, assim como a poesia, assumia então uma função didática: de divulgação do saber. Neste contexto, os ideais da paisagem pitoresca auxiliaram fortemente para a apreensão científica da natureza americana.

O naturalista alemão Alexandre de Humboldt foi o grande incentivador e referência teórica para a representação pictórica do continente americano, em inícios do

século XIX. Seu pensamento orientou o trabalho da maioria dos artistas-viajantes que visitaram, entre outros países, o Brasil.

Os escritos de Alexander von Humboldt devem ser considerados como o primeiro impulso e alicerce do pensamento sobre o registro visual da natureza americana. [...] o cientista viajante alemão chamou a atenção sobre a utilidade e a relevância de que fosse desenvolvida uma vertente de pintura de paisagens dedicada aos trópicos. A sua expectativa [era] de que nesse espaço geográfico o artista encontraria a mais rica concentração de motivos para a execução do trabalho criativo [...] (DIENER e COSTA 2008, p. 65).

O conceito de paisagem pitoresca que vinha sendo concebido através da experiência inglesa desde finais do Setecentos dava alicerce ao pensamento estético de Humboldt, o qual, por sua vez, o levou a novos patamares, associando-o ao trabalho das ciências e tomando como seu objeto preferencial a natureza tropical com seus ricos e variados motivos. Assim, o naturalista alemão deu um impulso aos trabalhos dos artistas-viajantes na América. “Foram as suas idéias que outorgaram autonomia ao registro visual realizado pelos viajantes e deram a esse trabalho o *status* mais condizente com as pretensões de um artista do XIX” (DIENER 2009, p. 64/65).

Contudo, as relações da literatura de viagem com o conceito estético do pitoresco vão além do empréstimo de termos para a titulação das obras de viajantes. Também os assuntos nessas publicações são tomados da composição pitoresca. O interesse pela arqueologia em obras de artistas-viajantes, de igual modo, é próprio das composições de ordem pitoresca e encontra analogias nas associações classicistas das ilustrações da paisagem européia, que na América, porém, estão vinculadas às antigas sociedades indígenas. Com efeito, esses monumentos de clara evocação histórica sustentam toda a força expressiva do quadro, enfatizando a irregularidade da vegetação e denunciando uma característica inequivocamente sublime da natureza, vale dizer, a sua grande antiguidade, que transforma também a paisagem em monumento da memória.

Mas, se o desenvolvimento do conceito do pitoresco para a apreensão da paisagem americana recebeu seus principais impulsos do campo da filosofia e das ciências, a aplicação deste princípio das artes ao registro do homem e da sociedade parece ter-se realizado no próprio espaço da prática artística. A ilustração da variedade e da profusão da natureza transferiu-se para as representações da população e de tipos humanos, e o artista então buscava uma forma de registro menos idealizada, embora não de todo naturalista.

A incorporação, por exemplo, de negros escravos, dos indígenas e de europeus nos álbuns de viagens pitorescas encerra diversos sentidos, no entanto, o mais característico no âmbito da teoria estética do pitoresco consistia no contraste dos costumes e na diversidade étnica. Os vários povos que co-habitavam nas cidades americanas, e em especial na capital do Brasil, garantia aos países do lado de cá do atlântico uma singularidade cultural no amplo quadro do mundo, que alimentava ao mesmo tempo o apetite cientificista e a imaginação criativa dos leitores europeus. As atividades, as vestimentas e, até, os divertimentos dessas gentes satisfaziam a múltipla curiosidade europeia pelas novas nações independentes que se formavam na América.

Valéria Lima afirma que as obras de viagens pitorescas declinaram a partir da década de 1830, assinalando que “com a progressiva industrialização da produção de viagens pitorescas e o fenômeno da depreciação do termo “pitoresco” nos espíritos, se inicia o declínio do gênero, o que fica demonstrado nas publicações mais simples, menos cuidadas e menos numerosas” (LIMA 2007, p. 241). Não obstante, foi nesses anos que constatamos a publicação de importantes trabalhos, como a *Viagem pitoresca e arqueológica às regiões mais interessantes do México* (Paris, 1836), do alemão Carlos Nebel e, ainda sobre o México, a *Viagem pitoresca e arqueológica nas Províncias de Yucatán nos anos de 1834 e 1836* (Paris, 1838) do boêmio João Frederico Waldeck. E em relação ao Brasil contamos o belo álbum de Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil* (Paris, 1835) e, claro, o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, entre 1834 e 1839, de João Batista Debret.

TERCEIRO CAPÍTULO

DEBRET E O PITORESCO

Debret e o Pitoresco

“Aquele era a terra da qual ouvimos falar, feita de caos e noite antiga”.

Thoureau

As caracterizações de Debret enquanto artista-viajante são bastante controversas. Para Pesavento a condição de *passagem* define o sujeito viajante, marcando sua percepção do mundo com um pronunciado distanciamento no olhar. Sem dúvida, a iconografia de viagem, e a própria figura do caminhador que percorre o interior americano em busca de povos e paisagens de conotações ideais registrando-os nos mais diversos suportes, em desenho, pintura ou fotografia, constituiu categoria singular no âmbito da história da arte (DIENER 1996 (2), p. 63). O pintor francês, no entanto, trasladou-se para o Brasil com funções e expectativas específicas, cujo desempenho estava associado à fundação da Academia de Belas Artes e o ensino artístico, e jamais deixou os arredores do Rio de Janeiro. Para Pablo Diener, um “artista acadêmico dificilmente corresponde ao estereótipo do viajante [pois] os temas de seu interesse estão definidos em função de uma rigorosa escala valorativa”, enquanto que os motivos mais notáveis para o viajante estão além do “horizonte do que a seus olhos é digno das belas artes (idem, p. 64/66). De fato, no conjunto geral do trabalho brasileiro de Debret, percebe-se que seus interesses transcendiam a mera posição de artista do Império e/ou a de professor de pintura histórica. Deste modo, sua prolongada estadia no país não anulou sua situação de estrangeiro, mas, ao contrário, pareceu acentuá-la, transformando-o em observador privilegiado dos costumes e das gentes brasileiras.

A história das viagens realizadas a partir de meados do século XVIII, e dos relatos publicados a partir dessas experiências, permite elaborar um quadro bastante amplo e complexo, no qual figuram diferentes perfis, objetivos, intenções e identificações. Um grande número de indivíduos desloca-se, assumindo uma variada nomenclatura: viajante, naturalista, cientista, viajante-filósofo, artista-viajante, historiador, entre outros. Debret assume, ele próprio, vários desses comportamentos, o que comprova, definitivamente, seu pertencimento ao macrogrupo de viajantes. Sua experiência ilustra, inclusive, uma importante demanda a respeito das viagens que estavam sendo realizadas a partir da virada do século: a de uma permanência mais longa do viajante nas regiões visitadas. [...] Nesse sentido, a longa estadia de Debret no Brasil coloca-o em um patamar diferenciado, para que se possa investigar tanto sua experiência no país quanto a narrativa que dela elabora (LIMA 2007, p. 33).

Em verdade, o longo tempo que permaneceu no Rio de Janeiro garantiu ao pintor uma significativa autoridade - em função da maior familiaridade e penetração - com

respeito aos motivos e assuntos do país americano. Viajante-residente ou passante-ficante, na feliz expressão de Sandra Pesavento, o artista manifestou em suas imagens um alheamento no olhar típico do visitante que, “sem raízes na terra, vindo de outras paragens, têm outros marcos de referência para apreciação, com o que se apresentam como portadores de um certo estranhamento no olhar” (PESAVENTO 2007, p. 79). De fato, “Esta consciência de encontrar-se entre dois mundos é característica do artista-viajante” (DIENER 1996, p. 67). E Debret, o artista da Ilustração, revestiu-se com o olhar do peregrino romântico em diversos momentos de sua obra, recorrendo constantemente às representações dessas personagens em trânsito pelo Brasil para compor seu grande álbum pitoresco e histórico.

Na introdução ao *Viagem* o autor discorre sobre as motivações que o levaram a deixar a França, afirmando “que não hesitei em associar-me aos artistas distintos, meus compatriotas, os quais, sacrificando por um instante suas afeições particulares, formaram esta expedição pitoresca”. E prossegue,

Animados todos por um zelo idêntico e com o entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação, deixamos a França, nossa pátria comum, para ir estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse novo mundo, as marcas profundas e úteis, espero-o, da presença de artistas franceses (DEBRET s.d., p. 11).

Assim, João Batista vincula sua estadia no Brasil a uma verdadeira “expedição pitoresca”, e refere-se aos demais partícipes da colônia Lebreton, “os artistas franceses”, enquanto “sábios viajantes”. Ao tomar algumas das representações que caracterizavam os diversos viajantes europeus na América oitocentista para descrever a sua experiência brasileira, Debret assumiu, ele próprio, o papel do artista errante que busca o mundo ideal construído pela estética do pitoresco.

As diferentes relações estabelecidas entre o viajante europeu e a realidade americana são retratadas em algumas imagens do álbum do pintor francês, o que demonstra a consciência do autor para a situação de “fronteira” do artista-viajante.

Assim, em *Acampamento Noturno de viajantes*, motivo verificável também em Maximiliano de Wied-Neuwied, Vangelista reconheceu “uma pequena homenagem ao viajante”. O artista também evocou a presença dos cientistas europeus em outras passagens de sua obra, por exemplo, nas três primeiras pranchas do *Viagem*, e no correspondente texto de comentário, Debret expôs os costumes do povo camacã

aludindo ao medo “hereditário” desta sociedade como resultado das práticas da conquista efetuadas pelo homem europeu no continente americano. Desta forma, “ao ver aproximar-se um viajante estrangeiro, seu primeiro cuidado é, ainda hoje, o de esconder as crianças, principalmente os machos, hereditariamente temerosos das crueldades do século XV” (DEBRET s.d., p. 31).

A temática do encontro do viajante estrangeiro com a população indígena é igualmente o motivo central da prancha de número seis, *Aldeia de caboclos em Cantagalo*. “A cena representa a chegada de dois viajantes europeus, introduzidos numa aldeia de caboclos por um caçador da família visitada, ao qual deram uma garrafa de aguardente a fim de facilitar a recepção” (idem, p. 42). A estampa tem dois antecedentes: uma aquarela assinada e datada por Debret no ano de 1823, e um esboço a lápis e tinta sem data definida (c. 1817-1829). No desenho a lápis, vemos apenas os traços preparatórios e os contornos gerais da cena, sem a discriminação das cores; a aquarela, por outro lado, apresenta uma composição com bela paisagem preenchida em tons verde-azulados. Com independência da disposição invertida da cena na litografia e a riqueza de detalhes, notadamente na incorporação de elementos da vegetação que não encontramos na aquarela, supomos que o processo da gravação tenha se orientado pelo desenho à grafita. E a ausência de datação específica também pode indicar uma elaboração tardia, exclusiva para a transferência litográfica.

A prancha é composta no primeiro plano por três mulheres, que aparentemente ocupadas com recolha de frutos, dirigem o olhar em direção aos estranhos que chegam ao acampamento e, segundo o artista, tentam esconder a nudez. Uma delas amamenta, e bem próximo ao grupo, no regato contíguo à direita, nota-se “um pequeno caboclo de cócoras [que] bebe [a água] com a ajuda de

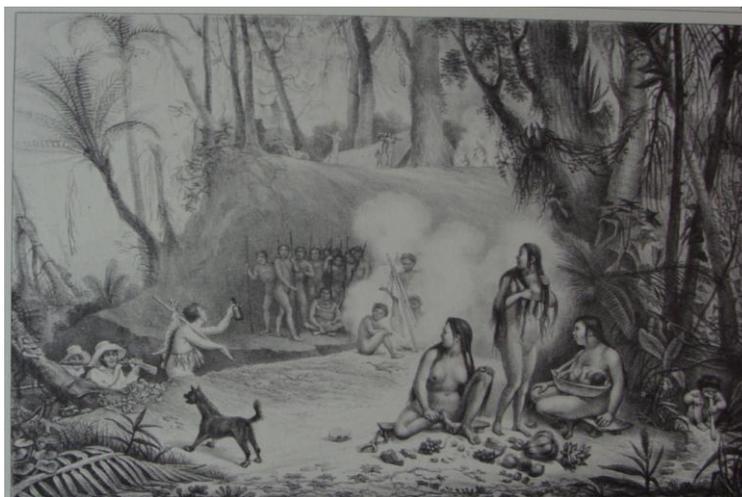


Imagem 5. J. B. Debret. *Aldeia de caboclos em Cantagalo*, litografia, 1834.

um caniço”, rodeado por extensa vegetação. No outro ponto, à esquerda, vemos os semblantes dos visitantes que se descortinam por detrás de uma pequena depressão em meio algumas plantas, precedidos por “um caçador da família visitada, ao qual deram

uma garrafa de aguardente”. Com efeito, a personagem traz consigo algumas aves e uma jaguatirica dependurada ao ombro direito e na mão esquerda sustenta no ar a “garrafa de aguardente”, como para indicar à aldeia o regalo recebido e obter a condescendência de todos. No texto explicativo, Debret afirma que “os viajantes que os visitam levam-lhes sempre alguns presentes, em troca dos quais recebem arcs e flechas” (idem, p. 42). Na parte central da estampa o autor incluiu uma cena bastante representativa da imagem renascentista do índio americano, vale dizer, a fogueira, item retomado na gravura *Botocudos, Puris, Patachós e Machacalis* (idem, p. 54). Aqui os homens que cercam a pira estão cobertos por profusa fumaça que também oculta parcialmente um grupo de “jovens índios” postados ali perto, ao redor do “chefe da aldeia” ao fundo do primeiro plano. O chefe está sentado à oriental, isto é, com as pernas cruzadas, tendo a sua volta diversos guerreiros indígenas. Estes seguram altas lanças e, em pé, viram-se para observar a chegada do companheiro e os seus convidados; quiçá, miram a “cachaça” - como quer Debret - que tem o fim “de facilitar a recepção [dos estrangeiros]”.

Na parte superior da estampa, sobre um pequeno monte no plano intermediário, distinguem-se algumas figuras. Divididos esquematicamente, percebemos outra fogueira, que tal qual a primeira, produz muita fumaça; também vemos uma mulher que segura um indiozinho com a mão direita; e guerreiros com arcs e flechas. São duas as personagens que manejam os instrumentos venatórios, um deles está deitado sobre as costas utilizando os pés para arcar a flecha. Segundo o autor, “no terreno elevado do segundo plano, percebe-se o rancho, cabana colocada perto de uma árvore, cujo enorme tronco divide a entrada em duas partes” (idem, p. 42). Embora aqui não ganhe maior destaque, a habilidade do índio armando um enorme arco com as pernas é abordada numa prancha particular, a de número cinco - imediatamente anterior a que até agora nos ocupamos -, *Caboclos ou índios civilizados*.

A extraordinária atitude do índio flechador da prancha 5 bem demonstra de maneira completa e irrefutável a sua espantosa habilidade. Ficar assim de costas e lançar com todo o vigor uma flecha, de uma maneira quase incrível para nós, não passa para o caboclo de um simples exercício de destreza, oferecido à contemplação dos viajantes estrangeiros que o visitam (idem, p. 39).

Além da posição idêntica dos caçadores, outros elementos permitem-nos relacionar as pranchas. Ambas as imagens retratam indígenas *Caboclos*, ou seja,

mestiços, “Na província do Rio de Janeiro dá-se o nome genérico de caboclo a todo índio civilizado, isto é, batizado” (idem, p. 39); e embora residentes em aldeias distintas, habitam a mesma região: Cantagalo. “Os caboclos que se vêem na prancha 6 habitam os arredores da aldeia de São Pedro de Cantagalo” (ibidem). Desta forma, continua Debret, após o contato com o homem branco a perícia indígena que antes se destinava à manutenção da vida transformou-se em ato para o entretenimento europeu. “Esses exercícios, sempre perfeitos, são bem conhecidos de quem percorre a província de Cantagalo” (idem, p. 41). Logo,

Esses hábeis caçadores são muito procurados pelos naturalistas estrangeiros, que os utilizam como companheiros indispensáveis de suas excursões através das florestas virgens, não somente a fim de obter os animais selvagens, cujos hábitos os índios conhecem perfeitamente, mas ainda para prover de alimentação toda a caravana. Basta, para isso, dividir com eles a pequena provisão de aguardente, tão útil aos caçadores (idem, p. 41).

Em suas descrições, Debret assinala a conversão religiosa dos índios como fator seminal para a sua civilização (LEENHARDT 2008, p. 48). Por conseguinte, a evangelização dos indígenas – sempre por meio da violência, física ou cultural – auxiliou para reduzir seus costumes a objetos de estudo e divertimento e, tornados guias, essas personagens serviram de intermediários para os propósitos do pesquisador alienígena. Assim, pontua o autor,

Nesse labirinto obscuro, esse guia se torna tanto mais indispensável quanto mais o viajante se aproxima da habitação do selvagem, pois se transforma, então, em um intérprete providencial. Os primeiros ruídos de passos sobre a folhagem expandem o temor na aldeia; todos os homens se armam, mas, graças às palavras de paz que o guia pronuncia, adianta-se o chefe à frente dos outros, segurando numa só mão o arco e a flecha (DEBRET s.d., p. 14/15).

Na cena registrada pela estampa *Aldeia de Caboclos em Cantagalo*, conquanto não se trate de “índios selvagens”, percebe-se a reação de surpresa da aldeia, sobretudo na “pantomima das mulheres [que] exprime um movimento de pudor que lhes é natural em semelhantes casos”. Debret os apresenta da seguinte maneira:

Os caboclos que se vêem na prancha 6 habitam os arredores da aldeia de São Pedro de Cantagalo (província do Rio de Janeiro) e vivem quase sem indústria, apesar de civilizados. Executam apenas algumas tarefas, na qualidade de operários agrícolas junto aos ricos proprietários da região, que os pagam com cachaça e gêneros alimentícios. Os viajantes que os visitam levam-lhes sempre alguns presentes, em troca dos quais recebem arcos e flechas (idem, p. 42).

Na prancha cinco, *Caboclo (índio civilizado)*, o arqueiro está sob um céu cheio de pássaros e, com efeito, percebemos àquele que conduz os viajantes ao interior da aldeia, na imagem seguinte – a de número seis - carregando um bom número desses animais; mesmo que as aves sejam de pequeno porte e não consigamos entrever seu o arco ou até um alforje com flechas, nota-se por outro lado que transporta uma “pequena provisão de aguardente” (idem, p. 41). Há uma clara correspondência entre as duas litografias. Na prancha seis, o extremo esquerdo da imagem abre-se em profundidade, a conotar um espaço infinito - ou a região urbana - de onde surgem os visitantes. Limita-se, porém, pela parede do outeiro que circunscreve os núcleos indígenas à altura do olhar e fixa a visão do espectador no centro da estampa. À direita, e mais próximo ao observador, um naco de floresta tropical encerra o quadro ao mesmo tempo em que serve de moldura para as atividades das mulheres, e sugere, no *contra-campo*, um extenso mundo natural feito de matas, bichos e segredos. Debret quer uma estampa intimista, e nos leva a um acampamento indígena. Na prancha cinco encontramos o guia, na prancha seis, a sua morada. Desde o centro citadino da corte até o “fundo das florestas sombrias onde [os índios] foram esconder suas vergonhas” (idem, p. 31), o pintor francês arrasta-nos e nos envolve em sua narrativa imagética. O viajante incorpora em si mesmo, então, vários personagens: Debret, ele próprio, autor das representações; o sábio naturalista, quem efetivamente percorreu as trilhas e colheu as informações que orientaram a ficção do artista; e o leitor, quem se deixa *perder* nos caminhos traçados pela imaginação. Uma obra, diversas viagens, muitos protagonistas.

Em verdade, o “índio civilizado” que faz às vezes de guia para o estrangeiro é um ator social relevante na obra de Debret. Por ser o único capaz de decifrar os sinuosos meandros da floresta tropical, a personagem sustenta um tipo de saber privilegiado e, de fato, imprescindível ao estudioso europeu, estabelecendo desta forma uma conexão dos núcleos urbanos com os sítios naturais. Para Vangelista, “a mata virgem brasileira vira-se assim numa fonte inesgotável de saber e objeto de uma outra forma moderna de exploração, facilitando a intensificação das passagens entre a floresta e a cidade” (VANGELISTA 2008, p. 198).

Ao longo do *Viagem*, encontramos algumas estampas que denotam o intercâmbio de produtos e serviços entre esses espaços distintos, desde ilustrações da cultura material dos habitantes da mata, a personalidades com a função exclusiva de recolha e manutenção de espécies da flora e da fauna. Tal é o caso, por exemplo, da prancha

Retorno de negros caçadores/Escravo de um naturalista, embutida na lâmina 19 do segundo volume.

É fácil reconhecer o negro naturalista, tanto pelo seu modo de carregar uma serpente viva como pelo enorme chapéu de palha eriçado de borboletas e insetos espetados em compridos alfinetes. Anda sempre armado de fuzil e com sua caixa de insetos a tiracolo (DEBRET s.d., p. 212).

A litografia apresenta seis negros que trazem diferentes espécies de animais e plantas, todos se dirigem aparentemente para o mesmo ponto à esquerda da imagem. No primeiro plano à direita do observador, dois “escravos de um naturalista” caminham deixando para trás os últimos vestígios da floresta: vegetação rasteira e árvore com cipós. Identificamos quatro modelos preparatórios da gravura, todos elaborados na primeira metade da década de 1820. Com relação a um desses protótipos em aquarela, Sandra Pesavento questiona a autoria de Debret: “O desenho, supostamente de sua autoria ou de um aluno seu, realizado no Rio de Janeiro e datado de 1826, intitula-se *Retorno de Negros de um Naturalista*” (PESAVENTO 2008, p. 85). E, adiante, procede a uma análise preciosa a respeito dos dois negros presentes na ilustração:

O menor deles, um menino, quase desaparece sob o peso das amostras botânicas que carrega; ao centro, um negro já adulto, com um vasto chapéu de abas largas, também se apresenta carregado de borboletas, fruto desta expedição, caçadas com a rede que leva na mão esquerda. Na direita, sustenta na ponta de uma vara, arrematada em pinça, uma comprida cobra... Ao ombro, o escravo maior carrega uma pasta, onde provavelmente o naturalista fazia seus registros e notas e desenhava esboços do que pudera observar. Enfim, o fruto da expedição científica é trazido a pé pelos negros, deixando ao observador pensar que talvez o cientista retornasse liberado da carga e mesmo a cavalo. Uma bela amostra do Brasil tropical seguirá com o naturalista estrangeiro, chefe ausente dessa expedição tal como é mostrada na imagem, mas que ocupa uma presença efetiva e central nesta busca, a perscrutar, com seu olhar científico, os exemplares de animais e plantas a serem recolhidos (PESAVENTO 2008, p. 86).

A gravura forma um trabalho singular dentro da iconografia brasileira de Debret, em grande medida por reproduzir ocupações pouco comentadas no âmbito dos relatos de viagem. Há um paralelo interessante dessas atividades naturalistas nas quais os negros tomam parte no volume inicial do *Viagem*, na prancha de número 13, *Índios guaianases*, em que o autor registrou “o embarque de um viajante europeu acompanhado de seu escravo negro” (DEBRET s.d., p. 60).

De fato, vislumbramos na imagem uma figura sendo carregada até uma pequena embarcação fluvial, seguida por seu escravo africano e um grupo de índios “que conduziram o europeu até a canoa”. Posicionam-se de costas para a mata, seguindo a

mesma direção que o olhar do observador, à beira de um estreito lago. Contudo, o mais notável na representação de Debret, e o que constitui o motivo central da estampa, é a natureza: monumental e escura, fechada em si mesma. A vegetação domina toda a cena. No primeiro plano uma grande árvore impede a visão total do cortejo que acompanha o viajante, enquanto outra se sustenta no ar entrelaçada por cipós. O espectador observa a ação desde um ponto de vista interno, por dentro da mata. De acordo com o pintor francês, “O lugar de onde se desenrola essa cena apresenta duplo interesse: dá uma vista interior da floresta virgem [...] e comprova a indústria dos guaianases, os quais, com suas canoas, mantêm uma navegação útil aos viajantes” (idem, p. 60).

Com efeito, o ângulo de observação que o autor empregou sustenta uma alta carga dramática, com acentuado subjetivismo. As grandes árvores formam abóbodas que impedem a penetração da luz, senão por frestas e fissuras, tornando o cenário obscuro e sombrio. A imensidão da selva brasileira cerca o espectador forçando uma sensação claustrofóbica, sublinhada pela “nascente da famosa lagoa dos Patos”, curso de água que limita a passagem através da floresta e intensifica o efeito de cárcere ou de labirinto. Não obstante, percebe-se que o único ponto de luz na estampa incide exatamente nas águas, que refletem a luminosidade na população botânica da margem oposta. Tal característica eminentemente sublime da paisagem, isto é, de deleite no terror, vincula a estampa de Debret a um tipo de representação da natureza americana muito em voga na Europa de então, associada a um gênero particular de pintura do final do século XVIII. Em seus textos o autor só corrobora esses traços, ressaltando ao mesmo tempo a “coragem” do viajante europeu, e a habilidade (utilidade?) do “índio civilizado” para o estudioso estrangeiro.

Para chegar ao índio selvagem, através desse dédalo de vegetação, somente o índio civilizado pode servir de guia; conduzido unicamente pelo instinto, ele se orienta no meio dessas gigantescas e lúgubres florestas, cujas abóbodas espessas são impenetráveis aos raios do sol. Seu olfato, de incrível agudeza, revela-lhe, mesmo a grande distância, a presença de um companheiro, sua vista exercitada, sempre vigilante, descobre e segue a pista de um animal, unicamente pelos sinais de alteração produzidos pela passagem do corpo entre a folhagem das mimosas sensíveis que juncam o solo dessas florestas. E só tendo em mente essas faculdades tranqüilizadoras é que a gente ousa avançar com ele entre os inumeráveis esqueletos esbranquiçados de antigos vegetais de todas espécies que, por assim dizer, servem de urdume ao tecido unido de uma nova vegetação, cuja ativa profusão se esparrama por todos os lados formando uma rede impenetrável (idem, p. 14).

A gravura possui formalmente dois estudos preliminares, ambos sem data específica: um desenho a lápis que apresenta tão-somente os traços gerais da cena, cujas

reduzidas dimensões no interior da imagem aproximam-na da litografia; e uma aquarela em que a monumentalidade da paisagem natural ganhou contornos ainda maiores. Por ser um desenho colorido, o protótipo aquarelado recebeu tratamento diferente de luz e sombras que, não obstante, reforçou a imponência da flora tropical sugerindo uma natureza secular e assustadora.

Para além do complexo diálogo que Debret constrói nas suas pranchas, entre índios e viajantes, no olhar do artista a natureza se impõe de maneira universal. Assim, o grupo de personagens no centro da estampa possui outro arranjo, de maneira a evidenciar mais enfaticamente o contraste das diminutas figuras humanas com a grandiosidade dos elementos botânicos.

A composição de Debret contém em primeiro plano uma ampla variedade

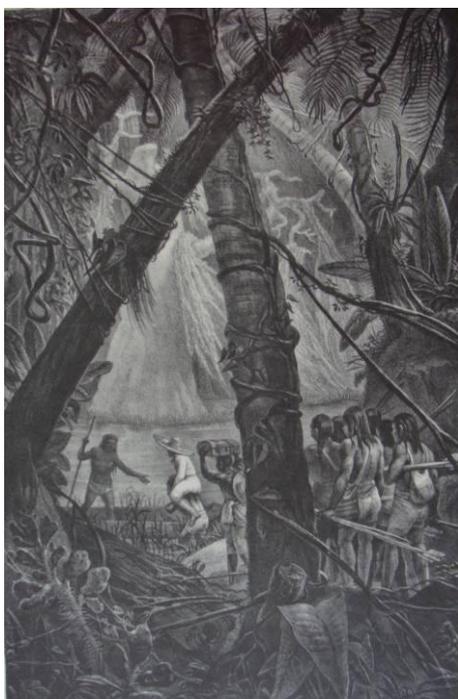


Imagem 6. J. B. Debret. *Índios guaianases*, litografia, 1834.

florística, para cuja representação o pintor contou com uma série de estudos que também o auxiliaram em outras ilustrações. No conjunto de sua obra brasileira encontramos um número surpreendente de esboços botânicos, muitos dos quais foram reaproveitados em diversas litografias.

Um componente de vital importância para a representação da floresta brasileira e sistematicamente retomado nas cenas da natureza do pintor foram as grandes árvores. De porte e altura colossais, Debret dedicou uma atenção especial à essas plantas, copiando inclusive gravuras de Spix e Martius e de Maria Graham (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p.

477). Identificamos um desenho a lápis, não incluído no *Viagem*, em que Debret serviu-se dos vários apontamentos de motivos naturais para compor um cenário que parece evocar o arvoredo ilustrado em *Índios guaianases*. Trata-se de uma bela paisagem, *Picada na floresta* (idem, p. 478), cuja riqueza vegetal e arranjo dos elementos no interior da estampa sugerem a correlação. No entanto, o desenho mantém um frescor de natureza primordial, edênica, em que a presença humana insinua-se pela trilha aberta em meio à mata; diferente da idéia de terrível ancestralidade predominante na litogravura.

Sem dúvida, o uso ostensivo das árvores contribuiu para a impressão do arrebatamento sublime da imagem. No entanto, Debret empregou outro recurso de igual importância na tradição paisagística européia: a água. O autor dividiu o cenário em duas partes: no primeiro plano uma grande mata fechada, obscura e monumental que envolve o observador; e ao centro abre-se um estreito espaço fluvial, único ponto de luz no entorno, ao qual se dirigem o viajante e seu escravo. O autor afirma se tratar da “nascente” da famosa lagoa localizada na região Sul do país; de fato, o remanso misterioso à frente das personagens não corresponde à frondosa robustez dos cursos amazônicos.

Ao longo do álbum de Debret, a representação das águas tem uma evidente função pragmática. O autor liberta-se da perspectiva utilitarista somente em alguns panoramas da baía de Guanabara, em que inclusive concebe as montanhas com características antropomórficas²³ (DEBRET s.d., p.124 e 153). No entanto, duas dentre as ilustrações mais notáveis não foram selecionadas para o *Viagem*. Em *Funil de Longavay*, datada de 1827, o artista registrou o impressionante fenômeno “da erosão das serras pelos rios que, ao correrem apertados, rompem o solo e imergem sob as arestas vivas das rochas” (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 264). Nota-se as onipresentes árvores em um escuro bloco ao fundo da estampa, margeando a exuberante corrente que se precipita de repente sob a depressão rochosa. A turbulência das águas deforma a topografia do entorno, dotando o rio com um caráter impulsivo e violento. “O artista demonstra, com essa bela paisagem [...] a intensidade do turbilhão das águas desaparecendo” (DEBRET s.d., p. 264). Quase se pode escutar o forte barulho da correnteza e a umidade no ar! Outra interessante ilustração de queda d’água elaborada por Debret foi a *Queda do Tietê perto de Itu*, também de 1827, a representação da “grande cachoeira do rio Tietê no município de Salto, em São Paulo”. Na imagem as águas irrompem de diferentes direções desde o meio da mata fechada e se lançam por sobre as rochas. O autor ainda incluiu uma serpente no primeiro plano, como para indicar a ferocidade harmoniosa da natureza (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 267).

²³Na prancha 2, *Costa do Rio de Janeiro/O Gigante Deitado*, no segundo volume. De acordo com Debret, “toda a parte sul da costa do Rio de Janeiro, vista à distância de três ou quatro léguas ao largo, representa, pela reunião de diversos planos de montanhas que a constituem, um homem forte, de nariz aquilino, deitado de costas, com as pernas estendidas e cujos pés são formados pelo Pão de Açúcar de que já falei. Chama-se esse conjunto, ainda hoje, em virtude dessa singularidade, a *Costa do Gigante Deitado* (prancha 2)” (DEBRET s.d., p. 153).

A utilização das fontes hídricas na formulação da paisagem assumia variados sentidos. Os registros dos rios constituíam as grandes referências para as descrições do interior brasileiro (DIENER 2003, p. 93/94). Ademais, também funcionavam como rotas fluviais que permitiam o acesso aos espaços interiores do país, embora percorrê-los floresta adentro fosse perigoso e cheio de armadilhas (COSTA 2008, p. 65). Em *Índios guaianases*, “a nascente” descrita por Debret não expressa nenhum sentimento de agitação ou latente inquietude. Ao contrário, um índio com um dos braços estendido aguarda dentro da pequena embarcação o pesquisador estrangeiro que se aproxima. A calmaria do leito promete, então, uma nova jornada: um manancial que conduz a sítios desconhecidos e tempos distantes (SCHAMA 1996, p. 321). Mesmo que aqui o pintor não tenha dispensado maior destaque ao rio, atribuindo-lhe um papel tão-somente adjuvante em sua composição - para mostrar a “indústria dos guaianases” - o apelo de Debret ao curso fluvial reforçou as evocações alegóricas da paisagem.

Desde o Renascimento as correntes hídricas despertavam interesse e exerciam grande fascínio sobre o público europeu, notadamente em função das associações simbólicas que remontavam à Antiguidade. As águas estavam vinculadas a idéias de morte sacrificial, fertilidade e ressurgimento; acreditava-se então que o Paraíso terrestre situava-se no encontro entre os quatro grandes flumens conhecidos à época, a saber, o Nilo (Egito), o Ganges (Índia), o Eufrates e o Tigre (Mesopotâmia), assim, tornavam-se fator que possibilitava a vida, em cujas margens brotavam diferentes reinos: o animal, o vegetal, e o onírico. Em contrapartida, a ferocidade assassina das cheias e as tragédias esporádicas das secas e, sobretudo, por guardar ameaças inomináveis no seu interior, “os rios do mundo antigo também eram vistos como portadores de destruição e morte” (SCHAMA 1996, p. 272 e 265). Mas os percursos fluviais podiam constituir, de igual modo, como assomo para o deslocamento no tempo, “rios-estrada” que se transformavam em “elos temporais e topográficos”. Pois, de acordo com Schama, “Subir o rio, a duras penas, equivalia a perseguir um mistério sagrado: a voltar atrás no tempo, rumo a uma espécie de renascimento edênico” (idem, p. 266 e 321).

Com efeito, uma das principais características da tradição paisagista européia de finais do século XVIII, vale dizer, a do pitoresco, estava precisamente nas vinculações de ordem *historista* por meio da qual se estabeleciam correlações com o mundo clássico. A formulação de paisagens marcadamente arcádicas ou utópicas, evocativas de episódios, cenários e monumentos antigos, conferia às composições pitorescas uma dimensão narrativa cuja função era a de envolver o observador erudito num exercício

intelectual de reconhecimento de referenciais históricos no arranjo da natureza e nos edifícios postos no quadro (HUNT 2003, p. 40/41; WATKIN 1982, p. X).

Debret, por sua vez, acentua o aspecto misterioso das suas paisagens, por exemplo, na prancha 13, *Índios guaianases*, em que as suas evocações estão dirigidas aos ritos funerários dos indígenas:

Percorrendo suas florestas sombrias de pinheiros, entre vastas abóbodas sustentadas por inumeráveis colunas, figuradas por essas árvores de um aspecto triste e imponente, vêem-se, com efeito, de distância em distância, enormes blocos de granito nos quais são escavadas amplas fornalhas, salas sepulcrais, para os sarcófagos venerados (DEBRET s.d., p. 60).

Na sua descrição, rica em informações, o autor relaciona a floresta com um santuário, coberta com a névoa da morte e habitada por fantasmas. No interior da obscura e densa mata tropical encerram-se, pois, histórias e remotos segredos de uma ancestralidade virtuosa, revelada somente aos indígenas e aos intrépidos viajantes.

Não identificamos na estampa, porém, os “enormes blocos de granito” assinalados pelo artista, tampouco nos modelos preparatórios visualizamos essas construções “sepulcrais”. Não obstante, Debret dedicou a este motivo uma prancha particular, na qual reproduziu o “camucim” (litografia quatro no primeiro volume). É um curioso desenho ilustrando o cadáver de um indígena dentro de um grande artefato cerâmico parcialmente aberto que também aparece associado aos ancestrais mistérios da floresta.

Os coroados [sic] tinham, antigamente, costume de enterrar seus chefes de um modo peculiar: os despojos mortais do cacique venerado eram enfeixados dentro de um grande vasilhame de barro, chamado “camucim”, que se enterrava assaz profundamente, aos pés de uma árvore grande. Nas derrubadas, encontram-se muitos, hoje em dia (DEBRET s.d., p. 38).

A prática funerária dos índios brasileiros ganhou em Debret características antigas, pelas quais se evidenciava toda a cultura anciã dessas “grandes nações”. Com efeito, a representação de assuntos fúnebres seja de esquifes indígenas, cortejos de negros escravos ou o enterro “mais luxuoso, o do ministro ou cortesão importante”, são comuns na obra brasileira do nosso pintor (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 141 e 41, 144). Para Júlio Bandeira, essas imagens expressam “a macabra obsessão de Debret por exéquias, caixões, enterros, ritos fúnebres de índios, negros e brancos que o aproximam do sublime associado ao terror e ao desconhecido de que fala Edmund

Burke”. Pois, tanto “para Debret, como em Burke, o sublime está relacionado com o terror e a imensidão” (idem, p. 43).

Nas linhas explicativas de *Índios guaianases*, Debret transcreveu um distintivo central no âmbito de um cenário filiado à paisagem pitoresca: as ruínas de uma antiga civilização. E esses edifícios ganhavam conotações sublimes quanto mais próximos de uma antiguidade ideal, tornada patente pela desintegração física do seu corpo e pela vegetação que a cobria, a qual representa um indício não apenas do imenso sulco a separar passado e presente, mas principalmente da autoridade inefável do tempo e da natureza.

As imagens das ruínas estiveram freqüentemente acompanhadas da idéia de morte, notadamente no século XVII, evocando por extensão a falência da vida e do corpo humano. Os escombros serviam como denúncia da frágil condição humana diante da incomensurabilidade da natureza, mas também agiam como fontes para a preservação da memória: nesses casos, a única morte possível era o esquecimento. A grande inspiração literária para a concepção estética dos monumentos arruinados era o poderoso espectro de conquistas do Império romano, e para descrever a glória falida de Roma evocavam-se deuses e guerreiros, batalhas e feitos heróicos para sempre perdidos na fumaça de um passado tornado memória e ruína. E foi precisamente a teoria estética do pitoresco, na segunda metade do século XVIII, que permitiu que as ruínas pudessem ser incorporadas ao repertório artístico (DAEMMRICH 1972, p. 451/52).

Os templos e edifícios majestosos construídos em meio à paisagem ressaltavam o importante papel da arquitetura na criação artística da natureza. De fato, as descrições do mundo natural fundamentavam-se fortemente no vocabulário arquitetônico. Segundo Schama,

[...] nunca havia surgido um escritor da natureza que, confrontado com a mata primitiva, não recorresse ao vocabulário da arquitetura. Sendo impossível visualizar ou verbalizar a natureza em termos despojados de qualquer associação cultural, habitualmente se concebia o interior da floresta como um espaço vivo, uma câmara abobadada (SCHAMA 1996, p. 68).

Mas, além das vinculações que o artista constrói entre os fenômenos naturais e a memória ancestral, que se manifesta em monumentos da cultura material, Debret demonstrou uma viva preocupação pela arquitetura em sua obra brasileira, não somente ao longo do álbum *Viagem pitoresca*. As primeiras aquarelas realizadas nos anos que se seguiram imediatamente à sua chegada ao Rio de Janeiro são registros de suas residências (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 118). Em verdade, o artista

creceu em um ambiente no qual a arte e a arquitetura gozavam de grande prestígio. Além de si próprio, que viria a tornar-se pintor de Napoleão e o maior cronista visual do Brasil oitocentista, seu irmão, François, “foi um reconhecido arquiteto, muito mais célebre, na França da época, que Jean-Baptiste” (VANGELISTA 2008, p. 161).

Como expressão do evidente interesse do autor pela arquitetura americana e atendendo a proposta geral de registro da natureza, Debret incluiu no primeiro volume do *Viagem* estudos a respeito das diferentes formas de habitação indígena. Na prancha 26, *Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas*, o autor afirmou que “O interesse que apresenta o estudo do homem selvagem, como construtor, levou-me a compor este quadro comparativo das diferentes formas de choças e cabanas dos indígenas brasileiros” (DEBRET s.d., p. 87). Debret concebeu vários tipos de moradias primitivas associando a complexidade das edificações à capacidade intelectual do índio, argumentando que “esses diversos tipos de construção, como documentos aproximativos da inteligência de seus autores [...] varia sensivelmente dentro das próprias subdivisões de uma mesma raça e na medida de sua civilização” (ibidem). Assim, o autor confere às faculdades indígenas um valor hierarquicamente inferior, se comparadas com as do homem branco europeu. Na estampa o pintor expõe os préstimos que tomou das notas do príncipe de Wied-Neuwied, em especial nas cabanas de número um, o “Abrigo dos índios puri”, e de número seis, em que o autor ilustrou uma cabana “comum aos puris, camacãs, coroados, etc., já mais ou menos civilizados” (idem, 88/89), construção autóctone que identificamos na prancha três também na primeira parte do álbum de João Batista.

Constatamos igualmente seu interesse pela arquitetura urbana no Rio de Janeiro na prancha 20 do terceiro volume, *Melhoramentos sucessivos do Palácio de São Cristóvão (Quinta da Boa Vista) de 1808 a 1831*, o autor ilustrou a progressiva transformação de um casarão colonial em quatro diferentes imagens. Para Debret, esta estampa serial sintetiza “a marcha progressiva e rápida da civilização de um povo regenerado desde 1816” (idem, p. 543), pois demonstra a evolução do gosto na cultura brasileira a partir da presença de artistas estrangeiros no país, refletida aqui nas mudanças sofridas pelo edifício real. “A Quinta Real da Boa Vista deve seu nome à sua bela situação e apresenta o duplo interesse da transformação de uma simples casa de campo em palácio real, através de melhoramentos sucessivos, determinados pelo crescimento do Brasil” (idem, p. 542). Para a gravura existem dois desenhos preparatórios: uma paisagem inacabada desenhada a lápis e datada de 1816, em que a construção tomada pela

profusão da vegetação ao redor nos remete às ruínas clássicas; e uma aquarela sobre papel, de 1817, representando o casarão nupcial de Dom Pedro e a arquiduquesa Leopoldina da Áustria, com “uma decoração exterior de estilo gótico” (ibidem).

A preocupação do pintor com a arquitetura do país americano torna-se visível também em outros momentos. A prancha 42 do terceiro volume, *Plantas e elevações de duas pequenas casas brasileiras, de cidade e de campo* (DEBRET s.d., p. 623), compõe-se de duas partes com vários desenhos que, no entanto, dividem uma única folha. Para efeitos de análise, as separamos em imagem A, que corresponde à ilustração ao lado esquerdo, e imagem B, equivalente ao campo direito do observador.

A imagem A da prancha 42, que identificamos como a prancha 42/A, apresenta três desenhos preparatórios: duas aquarelas sobre papel, assinadas e datadas de 1816, e um esboço a lápis, também de 1816. Objetivamente, nos protótipos aquarelados há uma combinação muito interessante: no primeiro, observamos o que poderia ser o artista francês carregando paleta e pincéis, numa janela à direita no primeiro andar; na rua, na parte inferior, vemos um oficial e dois negros carregadores. No segundo modelo, um espaço se abre em perspectiva e no centro aparece a figura de um homem que segura uma criança no colo, ao lado de uma mulher e duas galinhas. Identifica-se também uma cadeira no canto esquerdo, rente ao muro. Mais atrás, na porta “da cozinha [que] comunica com o jardim”, outra mulher aguarda (idem, p. 622). Estas imagens mostram, respectivamente, a fachada e os fundos, do lugar onde Debret ficou hospedado quando chegou ao Brasil.

No desenho feito a lápis, no entanto, o registro detalhado é eliminado privilegiando o asséptico esqueleto arquitetônico.

O autor definiu a litogravura no interior do *Viagem* da seguinte maneira:

Essas casas particulares, habitadas por uma única família, são em geral estreitas e muito profundas. Compõem-se comumente de um rés-do-chão e algumas vezes de uma pequena peça dando para a rua (sótão). Entra-se por um corredor que conduz a uma pequena área em torno da qual se localizam os cômodos destinados ao serviço da casa: sala de jantar, cozinha, aposentos para os escravos domésticos. A sala de visitas dá para a rua e em seguida se localizam os quartos de dormir (ibidem).

Na imagem 42/B, o tipo do registro é idêntico. No entanto, o autor opta desta feita pela representação de uma “planta e duas elevações, uma de frente e outra de perfil, de uma pequena chácara” (ibidem). Encontramos duas aquarelas monocromas que antecederam a gravura embutida no *Viagem*, e tal como acontece na imagem A, esses

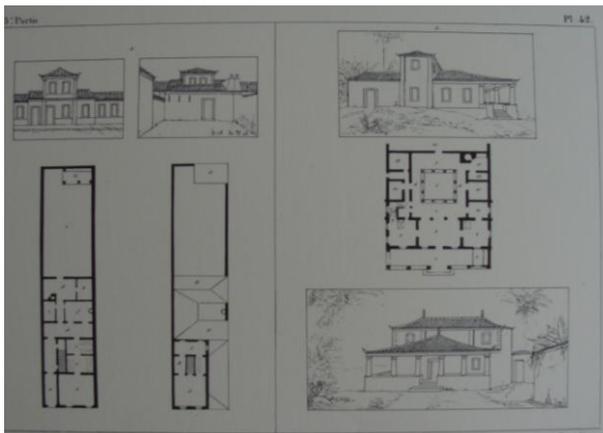


Imagem 7. J. B. Debret. *Plantas e elevações de duas pequenas casas brasileiras, de cidade e de campo*, litografia, 1839.

estudos preparatórios para a litografia são mais ricos e instigantes: percebem-se as figuras de alguns negros escravos, e inclusive o registro de animais e de parte da vegetação. Ao exercer, contudo, a função de gravador dos próprios desenhos, Debret reduziu determinados elementos no interior dos modelos pictóricos, anulando a dimensão narrativa das estampas em

favor de uma ilustração minuciosa da arquitetura brasileira.

Com efeito, João Batista possuía uma sólida formação de engenheiro, graduado na mais reputada escola militar francesa à época. Com o fim dos concursos da Academia, fechada pela convenção em 1793, nosso personagem, por indicação de David, é admitido na Escola de Pontes e Calçadas, “destinada a formar engenheiros civis” (LIMA 2007, p. 75); e, no mesmo ano torna-se professor de desenho na Escola Politécnica, uma das mais prestigiadas instituições de ensino na Paris de finais dos Setecentos, substituindo no cargo a François Gérard, futuro mestre de desenho de Alexandre de Humboldt (ibidem).

Nesse ambiente, João Batista conheceu a um dos responsáveis pela fundação dessa escola de ensino técnico-militar, o matemático criador da geografia descritiva, Gaspard Monge (1746-1818), que fizera parte da expedição de Napoleão ao Egito em 1798. Freqüentador do círculo íntimo do então general, o experiente professor procedeu a importantes observações enquanto esteve no norte da África, sobretudo a respeito do fenômeno da miragem, a ilusão de ótica que sofrem os que se aventuram a cruzar os desertos. Através deste personagem, Debret entrou em contato com uma figura central da recepção do Egito na França napoleônica. Também a literatura sobre o Oriente marcou fortemente a cultura francesa e européia na segunda metade do século XVIII. A retomada dos valores da Antiguidade - manifesta, entre outras expressões, na arte formalista de David - não se restringia aos modelos clássicos provenientes da Grécia ou de Roma, mas se estendia a importantes regiões do Oriente e do norte africano, como o Egito (BURLEIGH 2008). Assim, não surpreende que na obra de João Batista Debret sejam recorrentes as evocações ou as analogias que o artista constrói entre os mais

diversos aspectos da vida do Brasil, desde as peças da cultura material até a constituição física do homem e o mundo das sociedades antigas.

No texto que acompanha a prancha descrita acima, Debret argumenta: “A [planta dos prédios] que apresentamos, e que não é das menos importantes, é notável pela sua analogia com as dos mouros na África e muito mais ainda com as casas antigas de Pompéia, cujos detalhes damos aqui para comparação” (DEBRET s.d., p. 624). À continuação, Debret estabeleceu comparações pontuais entre os diferentes espaços que compunham as moradias brasileiras com o universo romano e africano.

2 - Oratório; ararium dos romanos, descrito por Plínio como colocado numa parte mais escondida da habitação, ao passo que aqui [no Brasil] o altar é colocado de maneira a que os assistentes vindos da vizinhança e os escravos que ficam do lado de fora possam ver o oficiante [...]. 3 – Sala de visitas; tablinum ou exedra, no qual os antigos se reuniam para conversar; no Brasil, também se vê a sociedade sentada em círculo sobre esteiras estendidas no chão [...]. 6 - Atrium; denominação dos antigos; como a de área ou de impluvium, conservadas no Brasil, é aplicada aos mesmos fins que em Pompéia e sob a mesma forma existente nas casas dessa cidade romana; encontra-se ainda na Espanha e na África, nas habitações particulares construídas pelos sarracenos. [...] 10 – Alcova, nome derivado de alcoba, palavra árabe que quer dizer tenda fechada, ou armário em que se dorme; tradição perfeitamente aplicada aqui a um quarto de dormir sem janelas. [...] 13 - Quarto dos negros; entre os antigos hospicium (ibidem).

O autor identificou historicamente as vinculações estilísticas nos “primeiros grandes edifícios surgidos no Brasil”, admitindo a presença de traços da arquitetura ibérica por via da influência colonial de Portugal que, por sua vez, defende o pintor, tem raízes fortemente marcadas na tradição mouresca.

Em época muito remota, Espanha e Portugal, que formavam então uma única nação, foram habitados pelos iberos e em seguida pelos celtas, fenícios e cartagineses, os quais se apoderaram das províncias marítimas.

Os romanos não tardaram em estender seu domínio até a península, deixando por toda a parte testemunhos de sua magnificência e de seus costumes.

No século IV, foi essa região invadida pelos suevos, alanos, vândalos e finalmente pelos visigodos, que a dominaram, sozinhos, até 712, época em que os árabes e os mouros conquistaram a maior parte do país.

Quando, no século XII, os reis de Castela se lançaram à conquista dos mouros, Afonso IV deu a Henrique, neto de Hugo Capeto, a soberania de tudo o que pudesse arrancar aos mulçumanos. Assim começa a dinastia dos reis de Portugal.

Os mouros, vítimas de dissensões intestinas, perderam aos poucos suas conquistas, e, em 1492, a tomada de Granada, capital do último reino que haviam conservado, garantiu a posse da península a Fernando, rei de Aragão.

Extinguindo-se em 1580 o ramo de Henrique de Portugal, transferiu-se a coroa para os reis da Espanha, até 1640, quando os portugueses, sacudindo o

jugo espanhol, colocaram no trono a família de Bragança, ainda reinante hoje aí e no Brasil.

Desses fatos resulta para toda a península [ibérica] uma arquitetura antiga, de origem comum, modificada, entretanto pela presença dos mouros, que aí se mantiveram durante cerca de setecentos anos (DEBRET s.d., p. 621).

Nota-se, porém, que a legenda em francês inscrita na folha do desenho da planta arquitetônica não inclui essas observações sobre as filiações culturais que constatamos no álbum. Supõe-se, portanto, que as correlações analógicas na litogravura foram acrescentadas posteriormente, já na França, no momento da confecção do texto que segue a prancha.

Percebe-se, deste modo, que no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de João Batista Debret tanto a mata tropical como os edifícios urbanos carregavam traços de uma idealização classicista.

Diante dessas observações, torna-se plausível que, em *Índios guaianases*, a floresta rapidamente se transmute em um templo antigo, suspenso em eras longínquas. As águas, ao mesmo tempo veredas pérfidas e pontos de contato entre passado e presente, guardam segredos de mundos fantásticos, sedutores e (i)mortais, que conduzem a sítios de culto pagão. O tempo e a própria idéia de antiguidade, contribuíam para criar o teor do sublime que envolve toda a estampa. No entanto, as feições ancestrais impressas na natureza brasileira abrangiam igualmente seus moradores.

Não obstante a paisagem sisuda da prancha, elaborada de maneira à por em evidência a soberania da floresta americana e de seus primitivos habitantes, a litografia adquiriu uma fisionomia caricatural com a presença ridícula do europeu carregado por sobre os ombros de um dos índios. A cena inserta na imagem só acentua a fragilidade do pesquisador naturalista, então duplamente humilhado: primeiro pela incomensurabilidade de uma natureza tropical alheia aos instrumentos de racionalidade ocidentais, inclusive do tempo; e, depois, pelos indígenas, únicos capazes de guiar o estrangeiro com segurança dentro desse labirinto mágico e traiçoeiro.

A formulação do primitivo homem americano no interior do álbum do pintor francês assumiu um perfil clássico. De fato, não se deve procurar nas observações da figura indígena de Debret documentos de preciso valor etnográfico (HARTMANN 1975, p. 72; BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 52), posto que suas referências para a construção gráfica dos ameríndios, sem dúvida, foram os modelos da Antiguidade (CORRÊA DO LAGO 2008, p. 50; LIMA 2007(2), p. 73), por meio dos

quais realizou cotejos e analogias retomando traços particulares de uma composição pitoresca. Em alguns casos dialogando com motivos orientais.

No segundo volume do álbum, na prancha 13, *Vendedor de cestos*, o autor representou um africano segundo os cânones da pintura egípcia. “O artista e o antiquário reconhecerão no conjunto desse ingênuo carregador de cesto o tipo imperecível das esculturas gregas e egípcias”. O escravo está de perfil, de modo que tanto seu rosto como suas pernas - em movimento - são ilustrados lateralmente, carregando em uma das mãos o que o artista descreve como “O bastão, verdadeiro bastão augural egípcio, [que] revela pela cabeça de animal ingenuamente esculpida [...] esse caráter de um modo marcante” (DEBRET s.d., p. 196/97).

Nas letras introdutórias ao *Viagem*, o autor já havia anunciado tais paralelismos, ao afirmar:

Enquanto os egípcios e os gregos buscavam, por preços elevados, a púrpura de Tiro para ostentar o luxo da riqueza ou da aristocracia, na América, na mesma época sem dúvida, o índio selvagem, naturalmente sensível ao brilho imponente da cor vermelha da arara, escolhia essa plumagem para sinal distintivo de seus chefes (idem, p. 16/17).

A compreensão que Debret manifestou com relação aos homens americanos foi mediada por cânones da sua formação, ou seja, pelos esquemas do imaginário europeu Setecentista. Desta forma, a tintura aristocrática egípcia equivalia na América ao colorido vivo da plumagem das aves, costumes diversos que em suas funções adquiriam valores idênticos, vale dizer, a distinção de personalidades importantes na hierarquia de suas sociedades.

Para Chiara Vangelista, no entanto, as imagens mais expressivas da interpretação do autor com relação ao índio brasileiro selecionadas para o *Viagem pitoresca* são as pranchas 11 e 12 no primeiro volume, qual seja, *Sinal de combate e de retirada (Episódio do ano de 1827)* (idem, p. 56/59). Segundo Vangelista, as estampas sintetizam as “três *animas* da obra: o pitoresco, o testemunhal, o histórico”, pois, conforme a autora, o artista francês articulou nessas duas litografias os expedientes da pintura de história – técnica pela qual fora educado - com a idéia de uma natureza ao mesmo tempo acolhedora e selvagem – miragem com que a Europa projetava a América

-.

A floresta volta aqui na sua dimensão de lugar de conflito: o chefe coroadado dá o sinal de combate na floresta, ao passo que a retirada é feita em direção dos campos abertos. A pintura de história revela e sintetiza aqui seus métodos e finalidades: reconstrução do lugar do acontecimento, estudo das personagens e de sua posição social (o chefe, os guerreiros, as mulheres) os objetos, a vestimenta. Os elementos documentais estão todos presentes, com

a finalidade de narrar um fato histórico bem individualizado (VANGELISTA 2008, p. 192).

Lado a lado, as duas litografias oferecem um ajuste narrativo muito interessante, permitindo diferentes modos de análise.

Como uma maneira de sustentar um efeito de verdade, o artista confessou no texto complementar às imagens, que a composição foi elaborada a partir das conversações que travou com o antigo governador da Província de Mato Grosso - onde a cena supostamente ocorreu -, José Saturnino da Costa Pereira. “Encontrei-me com o Sr. José Saturnino da Costa Pereira, no Rio de Janeiro, onde é hoje senador, e dele é que obtive a relação dos fatos aqui registrados” (DEBRET s.d., p. 57). Para essa prancha existe um desenho antecedente feito a tinta e lápis, e que possivelmente serviu de decalque para a transferência litográfica (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 391).



Imagem 8. J. B. Debret. *Sinal de combate (coroado)*, litografia, 1834.

Na prancha 11 Debret representou, bem ao fundo, uma cena de batalha entre grupos indígenas no interior da floresta americana. No primeiro plano disposto bem ao centro da imagem, identificamos a uma figura masculina sobre uma ribanceira, e que se utiliza de um belo instrumento musical comprido todo decorado. Com o braço esquerdo o homem leva a boca uma das extremidades do objeto, sugerindo um aparelho sonoro ativado pelo sopro. Já com o braço direito a personagem segura a outra ponta do artefato, mantendo-a com uma leve inclinação para baixo. O escrito explicativo da gravura informa que o som produzido serve de sinalização para a luta.

De acordo com o costume, o chefe dá o sinal de combate ao som da trombeta e continua a tocar esse instrumento guerreiro até o momento em que deseja fazer cessarem as hostilidades. O silêncio do chefe torna-se assim, necessariamente, o sinal de retirada, em virtude do qual todos os seus partidários tornam a reunir-se em torno do seu general, trazendo do campo de batalha os feridos e os mortos (DEBRET s.d., p. 56).

O autor registrou esse instrumento sonoro com ligeiras modificações em um desenho na folha 33, *Cetros e vestimentas dos chefes selvagens*, ainda na primeira parte do álbum, colocando-o como um elemento próprio das técnicas bélicas dos coroados.

Trombeta militar, que serve especialmente ao chefe para dar sinal de combate e incentivar a coragem dos guerreiros durante toda a ação. Inteiramente feita de madeira, produz um som bastante belo mas muito grave. O bocal é cômodo e pouco fatigante, bastando fazer vibrar os lábios ao soprar. Esse instrumento pertence aos coroados (idem, p. 106).

Pela posição que ocupa dentro da estampa e o uso da “trombeta militar”, percebemos então que a figura destacada na imagem é a de um chefe indígena. E a riqueza dos seus trajes reforça essa condição: veste um saio de algodão, colar, duas braçadeiras enfeitadas na altura do bíceps, e ornamentos do mesmo tipo abaixo dos joelhos. Sobre a cabeça traz um cocar de plumas em forma de diadema vertical. Também observarmos esses adornos nos outros desenhos da prancha *Cetros e vestimenta...* que, como o nome indica, ilustra diversos artefatos empregados pelos índios. Abaixo do chefe e um pouco mais ao fundo da estampa, mas ainda sobre o mesmo plano, nota-se outra personagem apoiada e parcialmente protegida por detrás de uma grande árvore. Os traços fisionômicos e os seios desnudos revelam uma mulher que segura armas de guerra: uma lança e duas flechas. No canto inferior da imagem, à direita do observador, Debret acrescentou algumas figuras humanas, três ao todo, que saem progressivamente do campo de visão, contornando a margem da riba em direção ao rio que não está na ilustração, mas é sugerido no texto.

A prancha 11 mostra os efeitos do sinal de combate: os companheiros armados descem pelas ravinas que conduzem a um rio já atravessado a nado por alguns soldados do chefe Tacupecuxiari [sic], o qual é representado com sua vestimenta completa e soprando sua trombeta militar. Sua mulher mantém-se perto dele com as armas prontas para um caso de necessidade (DEBRET s.d., 56).

A prancha 12, *Sinal de retirada (coroados)*, é, pois, elipse da anterior. Aqui o chefe indígena está voltando de um assalto guerreiro, posicionado de costas ao espectador e seguindo “em direção dos campos abertos” (VANGELISTA 2008, p. 192) sobre terreno pedregoso. Carrega uma bolsa, e por cima do ombro esquerdo segura o trompete que agora parece bem maior e, na mão direita, uma lança que Debret chama de “dardo” muito “usado nessa região do Brasil” (DEBRET s.d., p. 56). O braço direito está erguido, como se com o gesto abrisse caminho no espaço. À esquerda, sempre abaixo do chefe, a mulher índia leva uma criança numa bolsa amarrada à cabeça. O comboio aguerrido parte de volta à casa após o término do combate de onde saíram vitoriosos; alguns guerreiros trazem os feridos.

O assunto da prancha 12 é o sinal da retirada, dado por um chefe da mesma nação, de pé numa colina, a caminho de suas florestas. Sua mulher, que não o abandonou, carrega as armas e a criança; inúmeros companheiros trepam pelos rochedos carregando nos ombros, mortos e feridos; um dos guerreiros, que já atingiu um ponto mais elevado, transporta armas colhidas no campo de batalha (ibidem).

Em ambas as imagens os protagonistas, sobretudo os líderes militares, situam-se num ponto superior. “Durante os combates o chefe se coloca sempre em lugar elevado que domine o campo de batalha e, não se prestando o terreno, sobe em uma árvore para ver e dirigir a ação” (DEBRET s.d., p. 56). O tipo físico da figura principal evoca paradigmas de uma beleza ideal, uma forma perfeita concebida abstratamente, construída por combinações dos mais belos traços do corpo humano. O personagem é altivo e forte, e suas vestimentas são majestáticas. A fidelidade dos guerreiros que estão descendo ao seu redor e a devoção expressa pela mulher que se situa na retaguarda contribuem para manter sua posição de soberano. É o centro de onde decorre a ação numa concepção tipicamente romântica, na medida em que as disposições das personagens, o motivo, e a própria composição são manipulados de maneira a causar grande impressão. A sensação de grandiosidade é reforçada pela luxuriante vegetação tropical: um ambiente escuro “no meio dessas gigantescas e lúgubres florestas, cujas abóbadas espessas são impenetráveis aos raios do sol” (idem, p. 13).

A idealização guerreira dos indígenas brasileiros aparece em outros momentos ao longo da obra de João Batista. Na prancha 14, *Charruas, o chefe guarani*, Debret ilustrou um cavaleiro indígena sobre seu animal em um ambiente alagadiço. “Em uma das províncias meridionais do Brasil, situada à margem do rio Uruguai, poucas léguas abaixo de São João, existe uma nação de índios completamente selvagens chamados *charruas*, que acampam num espaço de terra cheio de pântanos e bosques” (idem, p. 63). Na prancha 18, *Carga de cavalaria guaikuru*, o autor elaborou cena com índios guaikuru montados lateralmente sobre fortes cavalos num feroz ataque contra um inimigo que não se revela na imagem. Para Costa esta estampa forma “uma das mais bonitas e paradigmáticas imagens da população indígena do Brasil” (COSTA 2000, p. 185). De fato, as três ilustrações sobre os povos Guaikuru embutidas no *Viagem* de Debret, e analisadas por Maria de Fátima de Costa, são “fruto de idealizações românticas” e não “têm qualquer eixo referencial” documental que corresponda de maneira fiel ao tipo de vida desses indígenas (idem, p. 208 e 218). Não obstante, embora essas imagens não apresentem subsídios para a construção do conhecimento

etnográfico sobre a população índia do Brasil, expressam por outro lado toda a força da formação artística do autor e os referências em circulação na Europa à época, com os quais o público apreendia o continente americano.

Paralelamente, pois, à incidência de uma tradição neoclássica, observamos também aspectos da vertente romântica, fazendo parte do mundo pitoresco criado por Debret. Concretamente, na série de ilustrações sobre os índios Guaicuru (pranchas 16, 17 e 18) embutidas no primeiro volume do álbum, Debret deixou transparecer um forte “espírito romântico”. Conforme Maria de Fátima Costa, em *Tribo Guaicuru em busca de novas pastagens* (prancha 17) “nosso artista parece ter ido buscar uma inspiração bíblica para compor o motivo. Já na primeira mirada, o núcleo familiar faz lembrar a cena da ‘Fuga para o Egito’; até mesmo a cabeça da índia foi coberta com o clássico manto mariano” (COSTA 2000, p. 211/13).

E em *Chefe guaicuru partindo para o comércio com o europeu* (prancha 16), por exemplo, Debret procedeu à uma curiosa descrição da hierarquia guaicuru que, sem o menor rigor antropológico, poder-se-ia afirmar que tinha como base modelar a antiga sociedade militar romana.

Sua antiga civilização fá-los parentes dos guaranis; como estes, adotam um sistema de classes diferentes, três das quais bem distintas: a primeira é a dos nobres capitães, chefes de família, que comandam soldados e escravos; a segunda é a dos soldados, que só combatem a cavalo e estão sujeitos unicamente à disciplina militar; a terceira compõe-se de escravos e é formada, em parte, de prisioneiros de guerra, que executam toda espécie de trabalhos domésticos (DEBRET s.d., p. 66).

Com relação à imagem do *Chefe guaicuru...*, Costa observou que “são muitos os detalhes da composição que não correspondem à cultura desses índios”. Para a autora, “parecem estranhos ao mundo Guaikurú a área externa da casa delimitada com uma cerca e, mais ainda, os instrumentos musicais pendurados na parede, que lembram violino e alaúde” (COSTA 2000, p. 210/11). Neste caso, os objetos da cultura material, nativa ou não, foram incorporados aos desenhos com o objetivo apenas de acentuar os caracteres idealizados das personagens retratadas.

Debret age de maneira análoga em outros momentos do *Viagem*. Desta forma, por exemplo, na descrição das toucas indígenas nas pranchas 29 no primeiro volume, *Toucados de plumas e continuação das cabeças de índios*, o pintor francês mantém o tom de analogia do primitivo habitante do Brasil com os povos da antiguidade. “No 2 – As duas grandes asas que encimam majestosamente esse lindo toucado dão-lhe o

aspecto dos capacetes dos antigos heróis saxões”, e no “No 3 – Este, mais modesto na sua simplicidade, apresenta, entretanto, também, certo caráter ossiânico” (DEBRET s.d., 96). Os trajes ricamente decorados, as armas e posições que ocupavam os chefes índios nas imagens, privilegiando a ação, enfatizavam qualidades guerreiras estabelecendo pontes mais facilmente reconhecíveis com a antiguidade.

Assim como a figura dos indígenas é construída transformando os atributos da cultura material e inclusive as atitudes e gestos em momentos de evocação com um mundo de tradição ocidental antigo, a natureza conferia ao conjunto das composições um caráter singular, um cenário inequivocamente pitoresco e de conotações sublimes. Logo, esse ambiente pretensamente natural aparece como uma complexa construção intelectual.

Ao analisarmos desde essa perspectiva as pranchas *Sinal de combate e de retirada (Episódio do ano de 1827)*, concordamos com Chiara Vangelista quem identifica uma “marcada presença do pitoresco” na estampa, notadamente no modo em que Debret dispõe o cenário natural conforme o motivo principal. De acordo com a historiadora italiana, “parece ao leitor que, neste caso (prancha 11) Debret [...] tenha tomado a vista de um *Jardin des Plantes*, lugar de refúgio e inspiração de tantos artistas e viajantes, acrescentando figuras humanas” (VANGELISTA 2008, p. 192). De fato, a inclusão do homem na composição do mundo natural ganhava conotações que reforçavam o efeito de uma natureza ideal, na qual se projetava tipos de vida e comportamento. Em Gilpin – e também à Uvedale Price –, mais que mera alegoria a figura humana constituía ornamento de valor puramente plástico, na medida em que auxiliava para construção da beleza pitoresca (GILPIN 2004, p. 87; HUNT 2003, p. 75). E é exatamente este tipo de beleza, vale dizer, a do belo pitoresco, que Vangelista percebe na ilustração do pintor francês. Não obstante, ao longo do *Viagem pitoresca* os protagonistas de Debret não são apenas ornatos com a função de assinalar uma determinada idéia de natureza. Ao contrário, o artista privilegia de fato a atuação humana, e desta forma elabora a paisagem - espaço no qual suas personagens interagem - de modo a acentuar as ações e os conflitos do homem, empregando para tanto uma metodologia própria de composição, a saber, a transposição de grupos humanos a diferentes contextos topográficos.

Em muitas das suas pinturas Debret usa do artifício da transferência, por exemplo, “ao tirar uma família de suíços da colônia em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, e

transplantá-la – o mesmo grupo – agora como sendo alemães, para Ilhéus, na Bahia, numa paisagem desenhada por Wied-Neuwied, entre 1815 e 1817, e publicada em 1820”. De acordo com Bandeira e Corrêa do Lago, “Essas centenas de figurinhas que povoam as paisagens urbanas de Debret foram pintadas, *a priori*, fora do contexto topográfico onde seriam inseridas. O cenário urbano e rural é trabalhado em separado e preparado para apresentar as diversas figuras” (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 31 e 39). Assim, da aquarela *Itapeva* (executada durante sua suposta viagem ao Sul, e não selecionada para o álbum), Debret transpõe dois indígenas *caboclos* para uma das gravuras da prancha trinta no primeiro volume, *Inscrições gravadas pelos selvagens em um rochedo nas serras do Anastabia* (DEBRET s.d., p. 98). Tais personagens são idênticos aos do estudo, *Caçadores de índios do Sul, diversos tipos de negros – estudo* (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 418).

Na prancha 20, também no primeiro volume, *Soldados índios de Curitiba*, o autor mostra uma diligência de soldados indígenas com um grupo de “selvagens” capturados caminhando sobre um enorme tronco que faz às vezes de ponte. Mais além das personagens percebe-se uma corredeira e uma profusão de árvores. Os índios caboclos, três ao total, estão armados e são muito semelhantes aos da aquarela de *Itapeva*, já os cativos compõem-se de dois adultos, um homem e uma mulher, e quatro crianças, sugerindo assim um núcleo familiar. “Uma mulher selvagem e seu filho, da raça dos guaianases, haviam sido feitos prisioneiros por esses caçadores” (DEBRET s.d., p. 74). Estas mesmas figuras estão reproduzidas, com sutis modificações, na estampa *Florestas virgens nas margens do Paraíba*, em que o autor buscou uma representação síntese da flora tropical.

A utilização da natureza na construção da obra de Debret possui um valor emblemático para a compreensão do pitoresco no conjunto deste legado artístico. As observações neste âmbito nos conduzirão, portanto, a algumas constatações de caráter conclusivo.

Em anexo ao primeiro volume do *Viagem pitoresca*, o pintor incluiu dois cadernos com variadas imagens sobre a “vegetação e o caráter das florestas virgens do Brasil”, cada qual com cinco pranchas da população botânica mais duas composições paisagísticas num total de doze estampas litográficas (idem, p. 664). O conjunto inicial, *Florestas virgens do Brasil*, apresenta uma coleção de diferentes flores e plantas, inclusive uma árvore, *Coqueiro-barrigudo*, muito semelhante à ilustração embutida no *Atlas* de Spix e Martius, e a paisagem *Florestas virgens nas margens do Paraíba*. No

segundo grupo, *Estatística vegetal*, Debret inseriu um interessante texto introdutório assinado pelo ornitólogo francês João Teodoro Descourtilz, a paisagem *Vale da serra do mar*, e repetiu uma imagem da prancha 32, *Cabaceiro/Bananeira*, mantendo até mesmo o título, *Bananeira* (idem, p. 105 e 683).

Desejava, voltando à Europa, trazer aos artistas franceses uma novidade interessante, que constituísse ainda uma lembrança minha, após uma longa ausência, inteiramente consagrada à propagação das belas-artes no outro hemisfério. Essa lembrança é uma coleção de desenhos versando especialmente a vegetação e o caráter das florestas virgens do Brasil. Ofereço-a aos pintores de paisagem e de história (idem, p. 664).

Para Vangelista, os estudos botânicos no álbum do autor aproximam-se de um estilo decorativo. Embora confeccionados de maneira cuidadosa e detalhados numa taxionomia claramente inspirada pela Ilustração, essas notas não oferecem preciso valor naturalista, assumindo antes um costume similar ao das tapeçarias francesas do século XVIII (VANGELISTA 2008, p. 217). Conforme Prado, algumas dessas estampas foram realizadas atendendo as solicitações da Arquiduquesa Leopoldina, com quem o pintor manteve uma afável relação (PRADO 1989, p. 138; VANGELISTA 2008, p. 198; DEBRET, s.d., 520).

De qualquer maneira, não há dúvidas de que os desenhos da flora executados por Debret desempenharam um importante papel em seu trabalho brasileiro. “É inegável que a vegetação brasileira tenha sido um dos temas que mais estimulou a criatividade de Debret”. No catálogo *raisonné* contam-se cento e oito aquarelas desta temática (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 460), muitas das quais foram sucessivamente retomadas em várias outras ilustrações do pintor, sobretudo nas duas grandes composições da mata atlântica inseridas nos cadernos em anexo ao *Viagem pitoresca e história ao Brasil*. Chiara Vangelista afirma que conquanto essas duas paisagens, quais sejam, *Florestas virgens nas margens do Paraná* e *Vale da serra do mar*, aludem à sítios específicos no interior do país americano, ainda mantêm um caráter genérico, de cenas “construídas [...] para sugerir o contexto das espécies tratadas singularmente” (VANGELISTA 2008, p. 213).

De fato, as duas paisagens são típicas de um modo de apreciação da floresta americana no início do século XIX, na qual, atendendo a proposta de percepção holística do mundo – apregoada por Alexandre de Humboldt -, combinava-se uma série de elementos particulares da flora com o objetivo de criar um cenário único, que

exprimissem a íntima regularidade e coerência da natureza. Desta forma, Debret incorporou diversos registros da vegetação, que realizou durante sua longa permanência no Brasil, para compor representações de valor emblemático da paisagem do país.

Em *Florestas virgens nas margens do Paraná* novamente o autor usa a vegetação em primeiro plano para emoldurar o quadro, abrindo o espaço ao centro da imagem para circunscrever o motivo principal. A ação enfatizada aqui não é a das figuras humanas que percorrem o interior e precisam usar os monumentais troncos para cruzar os numerosos rios, mas privilegia-se justamente o robusto flúmen que corre abaixo das personagens carregando com autoridade e poder todos os entraves ao seu livre curso. A potência das corredeiras altera a fisionomia da paisagem, mudando caminhos e conduzindo espécies vegetais – e animais – a outros sítios, distantes, forçando uma nova configuração paisagística. Tal é o sentido que Debret dá à prancha na sua descrição:

Esta primeira prancha mostra as margens do Paraíba, rio que se precipita através das florestas virgens, abrindo passagem pelo deslocamento das árvores e carregando-as na enxurrada de sua forte correnteza. Outras árvores, no primeiro plano, foram derrubadas pela violência dos ventos.

O grupo de figuras que se movimenta nesta paisagem representa o regresso de três soldados índios civilizados, os quais, após haverem devastado uma pequena aldeia selvagem, voltam com as mulheres e crianças prisioneiras de guerra. Atravessam o rio numa dessas pontes naturais jogadas sobre rochedos que permaneceram imóveis no cataclismo, como testemunhas da resistência da terra à invasão das águas (DEBRET s.d., p. 664).

Já *Vale da Serra do mar* talvez seja a mais bela e completa representação do mundo tropical elaborada por João Batista Debret. Na imagem estão presentes aspectos expressivos da formulação pictórica da natureza americana, desde o grande tronco de árvore sustentada por cipós, a riqueza botânica espetacular com variadas espécies dividindo os mesmos planos, espécimes zoológicos – a onça e a serpente -, e o pequeno grupo de indígenas ao centro da estampa ao redor de uma fogueira. Seguindo o costume, o artista adotou um ponto de vista interno, isto é, o observador contempla a exuberante paisagem que se abre em perspectiva como se estivesse ele próprio dentro da mata. Para Vangelista, tal procedimento denuncia um Debret notadamente romântico, pois, ao ressaltar as relações do homem com a natureza circundante, “O viajante europeu aqui não é mais nem o sábio viajante, nem o próprio Autor, mas bem o leitor, que entra diretamente na prancha. Ou, para melhor dizer, a construção da prancha (número 1, *Vale da Serra do mar*) põe o leitor diretamente dentro da floresta” (VANGELISTA 2008, p. 209).



Imagem 9. Debret. *Florestas virgens nas margens do Paraná*, litografia, 1834.

Com efeito, nota-se em *Vale da Serra do mar* uma enorme profusão vegetal distribuída por diferentes níveis. Distinguem-se perfeitamente as plantas no primeiro plano, que apresenta tipos recorrentes em outras ilustrações do autor. Em profundidade, mais e mais a magnitude da natureza impõe-

se de modo soberano, as árvores são ancestrais e assemelham-se a gigantescas colunas, as diminutas personagens humanas desaparecem diante da vastidão das matas.

O artista enfatiza o caráter monumental da paisagem, com as seguintes palavras:

A primeira prancha representa um vale de aspecto sombrio e imponente, situado no centro da garganta da *serra do Mar*, longa cadeia de montanhas cujos ecos repetem sem cessar o ruído das cascatas dos riachos que circulam no fundo arborizado, aqui despovoado em parte pela passagem das águas quando se lançam, espumantes, através dos últimos entraves impostos à sua invasão. Não encontrando mais obstáculos, tornam-se mais límpidas e circulam graciosamente em torno de uma multidão de pequenas ilhas, desenhadas pelo seu curso tranqüilo.

É no centro de uma dessas pequenas elevações, sempre verdes, que uma família de coroados, instalada na sua cabana, procura na pesca e na caça os alimentos necessários à sua felicidade.

Estupefato ante o aspecto desse caos de destruição e reprodução, o viajante europeu, comovido ainda por ter atravessado com passos hesitantes essas inúmeras pontes naturais jogadas ao acaso, sente-se tomado de um novo temor ao perceber, a uma altura prodigiosa acima de sua cabeça, as massas enormes e ameaçadoras dessas árvores gigantescas que, sobrevivendo à derrubada, se balançam docemente suspensas por cipós parasitas, cordames naturais que continuam a vegetar com elas, evitando-lhes, assim, a queda por mais meio século.

Ao contrário, o indígena selvagem, acostumado a essa bela desordem da natureza, confiante no seu instinto e na sua agilidade, sempre estimulado pela fome, sobe com vigor até o cimo das árvores mais altas, para colher-lhe os frutos (...) (DEBRET s.d, p. 677).

O comentário atribui inequivocamente a categoria do sublime à prancha, destacando aspectos tradicionais de uma composição paisagista do começo do século XIX, como o “tema da árvore quebrada e amarrada pelos cipós, elemento que não só dá profundidade e movimento à composição, mas também serve para caracterizar a floresta

tropical” (VANGELISTA 2008, p. 193). Em outra passagem Debret assinala a “bela desordem da natureza”, estabelecendo assim uma explícita evocação aos postulados da estética do pitoresco.

De fato, o pintor usou modelos e esquemas da representação da paisagem muito



Imagem 10. J. B. Debret. *Vale da Serra do mar*, litografia, 1834.

em voga nos registros que se faziam então da natureza americana. Em *Vale da Serra...*, por exemplo, Debret inspirou-se fortemente na obra *Floresta virgem no Brasil*, de autoria do francês

Charles-Othon-Frédéric-Jean-Bapstite, conde de Clarac (1777-1847). Construída seguindo as propostas formuladas por

Alexandre de Humboldt, a composição de Clarac tornou-se um arquétipo para a representação pictórica da floresta brasileira Oitocentista, influenciando grande parte das ilustrações subseqüentes do mundo natural feitas por artistas-viajantes na América. A aquarela *Floresta virgem do Brasil* foi exposta no Salão de 1819 e rapidamente alcançou estatuto icônico, em boa medida por ilustrar o interior ainda desconhecido da mata atlântica brasileira com um extraordinário talento plástico. Em 1822, já como gravura, a obra é novamente exibida no Museu do Louvre (BOGICHI 1993, p. 104).

Yan de Almeida Prado afirma que durante o período em que Clarac esteve na corte brasileira, estabeleceu grande amizade com Debret (PRADO 1989, p. 107). Pela relação que o nosso pintor manteve com a irmã do duque de Luxemburgo, - cuja comitiva integrara Clarac na sua viagem de 1816 - torna-se plausível que ambos tivessem, efetivamente, se conhecido no Brasil (BANDEIRA e CORRÊA DO LAGO 2008, p. 31). Ademais, e conforme Valéria Lima, o parecer elaborado a pedido da Academia de Belas-Artes da França a respeito do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, contou com a participação de Clarac. Evidentemente o diplomata francês não só conhecia bem a obra de João Batista Debret, mas também devia sentir simpatia pelo seu trabalho, toda vez que perceberia a notável repercussão da própria obra no álbum deste artista-viajante.

A vinculação de Debret com Clarac nos conduz, mais uma vez, a identificar a presença formidável de Alexandre de Humboldt no processamento intelectual do mundo

americano por parte de nosso artista-viajante francês. Verificamos que Debret se inspirou em Clarac, quem, por sua vez seguia as linhas traçadas por Humboldt. E o naturalista alemão havia elogiado com entusiasmo o trabalho de tema brasileiro de Clarac, qualificando-o de um modelo perfeito da representação da natureza americana (COSTA 1999; PESAVENTO 2008).

Assim, embora oficialmente jamais tenha entrado em território brasileiro, as relações de Humboldt com o Brasil foram intensas e sua influência na construção da imagem do Brasil na Europa foi enorme. Os pressupostos da composição paisagística apreçados pelo sábio naturalista orientaram muitos artistas-viajantes que formularam paisagens do país, como Maurício Rugendas e Eduardo Hildebrand (COSTA 1999, p. 32). De fato, a densidade topográfica associada à riqueza botânica do continente americano adquiriu valor emblemático no pensamento de Humboldt (DIENER e COSTA 2009, p. 67), desde as obras de Albert Eckout e Franz Post realizadas no século XVII que, segundo Costa, constituíam “as primeiras referencias que faz ao expor seu conceito de uma pintura de paisagens com o valor de uma representação fisionômicas da natureza” (COSTA 1999, p. 31).

Por outra parte, constatamos, com efeito, que Humboldt manteve uma grande influência e amizade com importantes figuras do império, como José Bonifácio de Andrade e Silva, e Francisco Adolfo de Varnhagen (idem, p. 32). Ademais, foi por seu intermédio, como avalia Maria de Fátima Costa, que os pintores Nicolas Taunay e o próprio Debret acabaram sendo selecionados para integrar a “missão artística de 1816”. Segundo Costa,

Da Barca escreveu ao Marquês de Marialva, então embaixador português na corte de Luís XVIII, dando-lhe instruções para que recorresse aos conselhos de Humboldt e lhe pedisse sugestões de nomes para compor a expedição artística que, por ordem do Príncipe Regente, deveria instalar-se no Rio de Janeiro (idem, p. 34)²⁴.

Logo, nota-se o papel seminal que Alexandre de Humboldt exerceu na criação da iconografia do país, pois ao sugerir Lebreton para comandar a fundação da Academia Imperial de Belas-Artes, interferiu decisivamente “em todo processo artístico brasileiro” (idem, p. 35).

²⁴No original: “Da Barca escribió al Marqués de Marialva, entonces embajador portugues en la corte de Luís XVIII, dándole instrucciones para que recurriese a los consejos de Humboldt y le pidiese la sugerencia de nombres para componer la expedición artística que, por orden del Príncipe Regente, debería instalarse en Rio de Janeiro” (idem, p. 34).

E no próprio Debret, percebemos um evidente esforço por aproximar-se do sábio naturalista já na abertura de sua obra, na carta dedicatória que oferece “Aos senhores membros da Academia de Belas-Artes do Instituto de França”. Nas sucintas linhas de agradecimento, o pintor ressalta ao “mundo intelectual, que o Império do Brasil deve ao Instituto de França sua Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro”, lembrando que o “Senhor de Marialva, embaixador português em Paris, cujo desejo de criar, por sua vez, uma Academia Brasileira, nasceu das persuasivas conversações do Sr. de Humboldt” (DEBRET s.d., p. 9). Em outro momento do álbum, Debret descreveu as propriedades agrícolas das províncias brasileiras admitindo o uso das “informações de nossos sábios viajantes”, evocando então a figura de Humboldt ao tratar das regiões do Maranhão e do Pará. “O Sr. De Humboldt verificou que uma jeira [sic] de terra de bananeira produz vinte vezes mais substância alimentar do que o mesmo espaço semeado por cereais” (idem, p. 340). Porém, é nos apontamentos sobre a flora embutidos nos cadernos em anexo ao primeiro volume do *Viagem*, onde constatamos a presença fulgurante do pensamento de Alexandre de Humboldt, notadamente por meio da nota programática do ornitólogo francês João Teodoro Descourtilz, o qual é introduzido por Debret com as seguintes palavras:

Ouso esperar que os pintores franceses, desejosos de tratar assuntos brasileiros ainda novos para eles, verão, pelo cuidado com que apresento o meu trabalho, o desejo de lhes ser conscienciosamente útil, não somente oferecendo-lhes uma numerosa coleção de vegetais muito pormenorizados, mas ainda mostrando-lhes sua analogia com o solo em que devem ser colocados, combinação indispensável para exprimir com justeza a imensa variedade que enriquece essa bela parte do mundo.

Por isso insiro aqui uma nota sucinta e precisa, devida à boa vontade de um jovem naturalista entusiasta, meu amigo e meu companheiro no Brasil, devotado como eu ao cultivo das belas-artes. Resta-me apenas, por conseguinte, reproduzir, no conjunto de meus cadernos, um indivíduo de cada uma das espécies citadas com ordem nesta engenhosa análise (idem, p. 673).

A breve explanação de Descourtilz, conforme Debret, “uma nota sucinta e precisa”, precede a estampa *Vale da Serra do mar* - cuja estrutura, como vimos, evoca a famosa imagem do Conde de Clarac -, no segundo conjunto de estudos botânicos que forma o álbum do pintor. Intitulada *Golpe de vista sobre os lugares de adoção de cada espécie, desde a costa até os picos da serra dos Órgãos*, o texto consiste em um resumo classificatório no qual o naturalista relaciona as regiões adequadas para o desenvolvimento de certas espécies da vegetação tropical.

Parece-me, pela constância dos lugares em que se fixam as plantas, adotarem elas uma região que lhes favorece o crescimento, abaixo e acima da qual não se encontram mais. Observações feitas com bons instrumentos poderiam determinar com precisão as diversas latitudes, os diversos pontos em que elas surgem com todo o seu vigor, e seriam preciosas. É possível, entretanto, classificá-las, de um modo aproximativo (DESCOURTILZ *apud* DEBRET s.d., p. 674).

Descourtilz identifica à continuação seis diferentes planos, cujas variações nos tipos de plantas dependem das condições específicas de cada área, nomeadamente a do Rio de Janeiro. Assim, no primeiro plano o pesquisador francês observa que “Nos mangues de beira-mar crescem os mangles e quantidade de espécies de *quamoclit*, de cucurbitáceas, de caparídeas nas árvores e apocíneas nas areias”. No plano seguinte, “Em aumentando o declive, surgem as palmeiras *indaiáçu*, a *rhexia* violácea e algumas melastomáceas, agáveas, bromeliáceas selvagens, raras samambaias mas muitas espécies de mimosas que, herbáceas na planície, se transformam em arbustos nas colinas e se tornam árvores enormes nas montanhas”. Descourtilz persegue em sua catalogação até o sexto traçado onde finalmente alcança a serra dos Órgãos, pontuando a flutuação dos indivíduos botânicos de acordo com a crescente altitude.

Sexto Plano - Aqui as árvores parecem sofrer, vegetar ou tentar esforços impotentes para lutar contra uma temperatura que lhes dificulta o crescimento. Pouco a pouco, florestas de samambaias substituem as árvores e as rosetas das *tidlandcia*. Como que fixadas ao rochedo abrupto, são os únicos vestígios de vegetação encontrados nessa altitude, que parece ser a última sob o domínio da natureza. Esta experimenta sua força ao pé das grandes serras, mostra toda a sua majestade a meia altura, decresce e se aniquila numa temperatura fria, em que alguns líquens e algas nascem como que a contragosto e logo são destruídas pela morte (DESCOURTILZ *apud* DEBRET s.d., 677).

Constata-se a variação florística assinalada por Descourtilz nos diferentes níveis altitudinais representados na pintura de Debret. De fato, parece que em algumas estampas o pintor francês procurou adotar um procedimento compositivo que pudesse incorporar as idéias expostas pelo compatriota. No registro do “quarto plano”, o pesquisador descreveu o ambiente em que se encontravam as grandes árvores do *jequitibá*, que em função do seu porte monumental serviam de plataformas para a travessia de rios no interior das florestas brasileiras, observando que estes enormes vegetais assim permaneciam enquanto não fossem arrastadas pelas águas da chuva ou das cheias.

Quatro plano [sic] – Às árvores precedentes começam a juntar-se o couratari (*jequitibá*), monstruoso vegetal cujo tronco reto, muitas vezes de noventa pés de altura, sem galhos em mais de quarenta pés de circunferência, serve para fazer pontes de uma só peça (*pinguelas*). Basta, para isso, fazer cair o tronco por cima do riacho, servindo então de passagem até o momento em que as árvores trazidas pela enxurrada se amontoam e são empurradas com a ponte, que não consegue resistir ao peso de sua massa (DESCOURTILZ *apud* DEBRET s.d., 677).

Na parte superior da imagem *Vale da Serra do mar*, percebemos as águas de uma cachoeira que se precipita em meio a uma “longa cadeia de montanhas cujos ecos repetem sem cessar o ruído das cascatas dos riachos que circulam no fundo arborizado, aqui despovoado em parte pela passagem das águas quando se lançam, espumantes”, e continua, “através dos últimos entraves impostos à sua invasão. Não encontrando mais obstáculos, tornam-se mais límpidas e circulam graciosamente em torno de uma multidão de pequenas ilhas, desenhadas pelo seu curso tranqüilo” (DEBRET s.d., p. 677). Inspirada pela tradição artística da pintura de paisagem americana, vale dizer, do pitoresco, a imagem de Debret apresenta feições de inequívocas conotações sublimes. Acompanhamos o curso vertical das águas no interior da estampa até formar uma tranqüila corredeira que contorna os índios na dimensão inferior da prancha, onde observamos amplos troncos sobrepostos, supõe-se, derrubados pela força das “águas quando se lançam” (*ibidem*). Contudo, é na bela paisagem *Floresta virgem nas margens do Paraíba*, a prancha de abertura do primeiro caderno *Florestas virgens do Brasil*, que a relação das árvores com os rios – e o homem - ganhou maior destaque, revelando a ordem universal racional da natureza.

As duas paisagens, *Vale da Serra do mar* e *Floresta virgem nas margens do Paraíba*, nos cadernos de Debret surgem como interação dos diversos elementos naturais – inclusive o homem, na figura do indígena -, combinados de modo a expressar a idéia de unidade e organicidade entre os fenômenos da natureza. Desta forma, a devastação que a brutalidade das águas causa derrubando árvores e alterando a configuração das matas atende um propósito oculto, incompreensível ao entendimento superficial humano, mas plenamente inteligível através de minuciosas pesquisas científicas e/ou por meio da intuição artística. É, pois, precisamente na representação pictórica feita pelo gênio criativo do artista-viajante – aliado a uma profunda erudição livresca e formidável experiência do mundo natural - que se revela ao observador a coerência íntima do universo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma curiosa passagem de *Viagem pelo Brasil* (Munique, 1823-1831), os naturalistas bávaros Spix e Martius apontaram as dificuldades encontradas na implantação do gosto pelas Belas-Artes no ambiente brasileiro, realizada por “diversos artistas franceses” transladados ao país desde 1816. Segundo estes naturalistas, boa parte dos obstáculos residia justamente no maravilhoso cenário tropical, coberto por “fantásticas, pinturescas [sic] e poéticas belezas naturais”, que faziam com que o habitante destas terras estivesse “mais perto do gozo” em função de “tão distintos céus, do que da arte que só se atinge com esforço” (Spix e Martius *apud* Vangelista 2007, p. 165/6).

Alguns aspectos são particularmente relevantes neste trecho da obra de Spix e Martius, pois se referem aos artistas franceses da colônia Lebreton ou “missão artística de 1816”, grupo ao qual Debret esteve ligado. E, ademais, explicita de maneira inequívoca a compreensão que estes cientistas alemães manifestaram com relação ao espaço e à natureza americana: fantástica, poética e, sobretudo, pitoresca.

Não há dúvidas de que o conceito estético do pitoresco forneceu os modelos referenciais sobre os quais grande parte dos artistas-viajantes (e, mesmo os naturalistas, como no caso de Spix e Martius) construiu sua interpretação da América no início do século XIX, estabelecendo, deste modo, um quadro que o peregrino romântico ou ilustrado tomaria para si em sua elaboração particular deste mundo extra-europeu. Neste sentido, reconhecer em Debret o olhar do viajante, marcado pelo alheamento próprio do estrangeiro, significa dizer que no percurso da sua viagem-residência no Brasil o autor apreendeu os mais diversos objetos da realidade americana desde o pensamento do pitoresco.

É particularmente nas formulações da paisagem que verificamos a presença expressiva desta categoria das artes na obra do pintor francês: por exemplo, em *Índios guaianases* (prancha 13 do primeiro volume), o contraste e a riqueza de espécies da vegetação proporcionam ao olhar do espectador um vagar infinito pela composição. Há, de fato, uma grande variedade botânica, disposta na imagem de maneira a denotar a abundância da floresta tropical. Sua profusão sugere um desenvolvimento *natural* das matas, isto é, independente e espontâneo que, numa alegoria política perfeita, correspondia à pureza de conduta dos homens da Antiguidade. Com efeito, as filiações classicistas no quadro pitoresco, além da idealização paisagista, também apareciam associadas aos templos e monumentos gregos ou romanos e, até egípcios, incluídos na

paisagem. As evocações históricas vinculadas a esses edifícios garantiam, por sua vez, uma forte dimensão narrativa, constituindo um formidável exercício intelectual para o observador erudito. Em Debret, no entanto, percebemos as associações históricas efetuadas pelo autor na explicação textual da prancha. Aqui o pintor descreveu a velha prática funerária indígena de enterrar seus mortos em jazigos construídos aos pés de imponentes árvores ancestrais, enfatizando, ao mesmo tempo, o aspecto eminentemente sublime da estampa ao sugerir a remota antiguidade da natureza. Logo, percebemos que os interesses pelo mundo natural, que envolviam igualmente assuntos de arquitetura, na América, contudo, adquirem associações com o universo indígena.

Não por acaso, no primeiro volume de sua obra, João Batista Debret representou as habitações de diversas sociedades de índios do Brasil. No entanto, é nos monumentos urbanos que encontramos uma forte idealização classicista. Para Debret, os espaços da cidade refletiam um processo civilizador que, desde o traslado da corte portuguesa para os trópicos, precipitava-se de modo irreversível, alterando deste modo a antiga configuração estilística das casas brasileiras, herdeira da tradição ibérica.

O mesmo ideal classicista que observamos nas construções arquitetônicas brasileiras registradas por Debret se evidencia também no âmbito dos tipos da população. Embora haja, com efeito, uma preocupação quase etnográfica de assimilação do outro – tanto ameríndio, como africano e luso-brasileiro – em algumas das imagens embutidas no álbum, Debret elaborou a figura humana com base em representações esquemáticas, em muitos momentos obedecendo ao ideal clássico de beleza. Para tanto, o autor lançou mão dos instrumentos próprios de sua formação, aproximando o homem americano ao imaginário ocidental por intermédio das analogias com os povos antigos. Com efeito, o alheamento diante de um mundo – não de todo - desconhecido, cheio de aromas e sabores exóticos, e sua visualidade de cores tropicais levaram o pintor a estabelecer afinidades inclusive com motivos do Oriente, reforçando as vinculações classicistas em sua obra.

Em verdade, as representações dos tipos humanos efetuadas por Debret e incorporadas ao *Viagem* são concebidas num paralelo conflitante, mesmo contraditório: por um lado, a pretensão documental do registro que aproximou o autor a um caráter realista; e, por outro, um tratamento plástico marcadamente classicista, a denunciar sua filiação no âmbito artístico. Ao combinar um tipo de realismo muito em voga nas narrativas de viagem à idealização neoclássica de conotações morais, o pintor francês manifestou em seu trabalho brasileiro uma latente tensão estilística que poder-se-ia considerar como uma re-orientação na forma de sua arte. Essa tendência é

particularmente evidente nas ilustrações *costumbristas*, isto é, nas cenas de hábitos e costumes nas quais se percebe uma ostensiva interação mestiça entre os diferentes povos presentes no Rio de Janeiro da época, principalmente nas representações dos negros africanos.

Assim, na prancha 22 do segundo volume, *Negras escravas de diferentes nações*, Debret formulou uma construção bastante favorável dos tipos femininos. As negras são escravas e, no entanto, suas vestes e enfeites não correspondem à condição apontada pelo autor. Vestir bem os escravos que acompanhavam seus senhores em atividades públicas adquiria um reconhecimento social de prestígio e, ademais, garantia um bom preço de revenda, pois, segundo o autor, “As negras são avaliadas [no momento da compra] de acordo com a idade e os encantos” (DEBRET s.d., p. 225). A representação que Debret faz das mulheres, com ricos atavios e esmerados penteados, conota uma apreciação estética por parte do pintor. As mulheres são bastante sensuais e, ainda que as várias cicatrizes distanciem as negras dos padrões ocidentais do belo, a tentativa de estabelecer paradigmas da beleza africana conduziu o artista a reproduções bastante fidedignas de certas marcas étnicas.

De maneira geral, o artista incorporou aos ensinamentos neoclássicos as sutilezas de sua experiência no Brasil, desenvolvendo assim expedientes compositivos que melhor atendessem aos temas e cenários do país americano, o que, para alguns autores, correspondeu a uma clara ruptura com a educação classicista do pintor (BANDEIRA 2006, p. 42; LIMA 2007(2), p. 65). O peso dos trópicos teria sido contundente a tal ponto, que outros estudiosos chegaram a escrever: “Tamanha foi a força da luz brasileira que esta foi capaz de alterar toda a sua visão do mundo e os fundamentos que trouxe consigo da França” (PEREIRA e BURTON 2006, p. 3). Não obstante, ainda que seu trabalho brasileiro caminhasse para um inédito nível de “patente originalidade” com relação às obras francesas (BANDEIRA 2008, p. 39), o autor empregou naquelas imagens feitas no Rio de Janeiro recursos expressivos próprios aos artistas-viajantes, recorrendo aos referenciais de sua formação para a compreensão do outro, num jogo de correlações analógicas. Logo, do pitoresco.

Ato contínuo, em quase todo o *Viagem pitoresca* Debret estabeleceu analogias com os modelos da Antiguidade clássica. De fato, as evocações e analogias constituíram ferramentas valiosas para a interpretação européia da América, e o conceito estético do pitoresco forneceu os modelos referenciais para essa forma específica de apreensão do mundo. Deste modo, a percepção da natureza e realidade brasileiras (i.e., americanas)

no início do XIX, foi largamente mediada por um ideal estético em que se incorporavam os mais diversos motivos e cenas, numa assimilação que, essencialmente, consistia num pensamento de arte.

Quando dota seu álbum com o título de pitoresco, Debret não está apenas fazendo referência às publicações ilustradas de diversos artistas-viajantes na América, antes ou depois dele, mas, em verdade, o autor denuncia questões do seu interesse e os assuntos que serão abordados na sua obra. Assim, o pintor francês vincula, no *Viagem pitoresca*, um guia de viagem ao Brasil (a obra, propriamente), uma orientação conceitual (o pitoresco e o histórico) que serve de roteiro para a apreensão da natureza e da sociedade brasileira e, também, as memórias de sua experiência americana. Não há dúvidas da intenção subjetiva de João Batista Debret em perpetuar seu passado no Rio de Janeiro nas folhas do seu derradeiro e maior trabalho, como a tentativa do artista de manter vivo o que já deixou de ser.

O pitoresco em Debret, portanto, não se caracteriza como uma simples titulação com o qual o autor alinha sua obra a um subgênero particular na literatura de viajantes. Em realidade, o pitoresco é um valor, que assume um sentido programático, indispensável para a compreensão do seu pensamento a respeito do Brasil: uma nação em construção, o Brasil pitoresco de Debret.

BIBLIOGRAFIA:

ÁBALOS, Iñaki. *Atlas pintoresco. Vol 2: Los Viajes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008.

BANDEIRA, Júlio e CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2008.

BANDEIRA, Júlio. “O teatro pitoresco e histórico de Debret”. Catálogo da exposição *O teatro de Debret*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maia, Casa França-Brasil, 2008 (2); p. 9-23.

BANDEIRA, Júlio. “Elementos de estilo. Fragmentos do Brasil no caderno de Viagem de Jean-Baptiste Debret”. In: DEBRET, Jean Baptiste. *Caderno de viagem*. Rio de Janeiro: Sextante, 2006; p. 4-24

BARRENTO, João. “Prefácio”. In: GOETHE, J.W. *Viagem à Itália*. Tradução. Lisboa: Relógio D’água Editor, 2001; p. V-XII.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculptures, désignateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays/ par un group d’écrivains spécialistes français et étrangers sous la direction de E. B. Groud* : Paris, 1999. Tomo III.

BOGHICI, Jean (org.). *Missão Artística Francesa e pintores viajantes: França-Brasil no século XIX*. Catálogo da exposição. Apresentação de Michel Oyharçabal. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França, 1990.

BOURGUET, Marie Nöelle. “O explorador”. In: VOLVELLE, Michel (org). *O homem do Iluminismo*. Tradução. Lisboa: Editorial Presença, 1997; p. 209-249.

BURLEIGH, Nina. *Miragem: os cientistas de Napoleão e suas descobertas no Egito*. Tradução. São Paulo: Editora Landscape, 2008.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CARELLI, Mário. “Jean-Baptiste Debret, um pintor de história nos trópicos”. Catálogo da exposição *Jean-Baptiste Debret, um pintor de história no Brasil*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maia, 1990; p. 5 a – 5 c.

CARDOSO, Rafael. et al. *Castro Maia colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003.

CARNEIRO, Newton. “Debret no Paraná”. In: PRADO, J. F. De Almeida. *Jean Baptiste Debret. Com reproduções de quarenta paisagens do artista, do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Santa Catarina*. São Paulo: Coleção brasileira, 1973; p. 82-93.

CARVALHO, José Murilo. “Todo o Debret brasileiro”. In: BANDEIRA, Júlio e

CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2008; p. 9.

COPLEY, Stephen e GARSIDE, Peter (orgs.). *The Politics of the Picturesque: literature, landscape and aesthetic since 1770*. New York: Cambridge University Press, 2010.

COSTA, Mária de Fátima. “Humboldt y Brasil”. In: *Amerística: La ciência del Nuevo Mundo*. Ano 2, número 3. Segundo semestre de 1999; p. 31-40.

COSTA, Maria de Fátima. “Personagens Fronteiriços. Os Guaikuru conforme a Viagem Filosófica de A. R. Ferreira e a Viagem pitoresca e histórica de J. B. Debret”. In: GUTIERREZ, H., NAXARA, M. R. C e LOPES, M. A. de S. (orgs.). *Fronteiras, Paisagens, Personagens, Identidades*. Franca: UNESP/São Paulo: Olhos D’água, 2000; p.185-223.

COSTA, Maria de Fátima. “Alexandre Rodrigues Ferreira e a capitania de Mato Grosso: imagens do interior”. *História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, vol. viii (suplemento), 2001; p. 993-1014.

COSTA, Mária de Fátima. “Paisagens Narrativas do Espaço Amazônico”. In: RAMOS, Alcides F.; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Imagens na História*. São Paulo, HUCITEC, 2008; p. 64-77.

CROW, Thomas. *Emulación: La formación de los artistas para la Francia revolucionária*. Madri: A. Machado Libros, S.A., 2002.

DAEMMRICH, Ingrid G. “The ruins motif as artistic device in French literature”. *The Journal of aesthetics and art criticism*. Vol. 30, núm. 4. Summer, 1972; p. 449-457.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução. São Paulo: Círculo do livro, [s/d].

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil [...]*. Fac-símile da edição original de Firmin Didot Frères. Paris, 1834. Rio de Janeiro: Distribuidora Record; New York: Continental News, 1965.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil*. Tradução. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada. São Paulo: Editora da USP, 1989.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834*. Paris: Raimundo de Castro Maia Editor, 1954 (edição número 141).

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

DESCOURTILZ, J. Th. “Golpe de vista sobre os lugares de adoção de cada espécie, desde a costa até os picos da serra dos Órgãos”. In: DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução. São Paulo: Círculo do livro, [s/d]; p. 674-677.

DIENER, Pablo. “El perfil del artista viajero en el siglo XIX”. In: Fomento Cultural Banamex (org.). *Viajeros europeos del siglo XIX*. Catálogo da exposição. Cidade do México: Fomento Cultural Banamex, 1996; p. 63-85.

DIENER, Pablo. “La pintura de paisajes entre los artistas-viajeros”. In: Fomento Cultural Banamex (org.). *Viajeros europeos del siglo XIX*. Catálogo da exposição. Cidade do México: Fomento Cultural Banamex, 1996 (2); p. 137-154.

DIENER, Pablo. “La estética clasicista de Humboldt aplicada al arte de viajeros”. *Amerística. La ciencia del Nuevo Mundo*. México DF. 1999. Ano 2, num. 3, p. 41-49.

DIENER, Pablo. “Iconografia das Margens: A ‘rota pitoresca’ nos sertões do centro-oeste”. In: PRIORE, Mary del (org.). *Os senhores dos rios*. Rio de Janeiro, 2003; p. 93-117.

DIENER, Pablo. "Lo Pintoresco como categoría estética en el arte de los viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas". *Historia*. Santiago: Instituto de Historia, Pontífica Universidad Católica de Chile. Ano 2007, vol. 40, nº. II, p. 285 – 309.

DIENER, Pablo. “A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes”. *REVISTA PORTO ARTE*: Porto Alegre, v. 15, número 25, novembro/2008, p. 59 – 73.

DIENER, Pablo. *Rugendas: 1802-1858*. Catálogo da obra. Wissner: Ed. Augsburg, 1998.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2002.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. “A arte de viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero”. *REVISTA PORTO ARTE*. Porto Alegre, v. 15, número 25, novembro/2008, p. 75-89.

DOBRÁSZNKY, Enid Abreu. “Apresentação”. In: BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução. Campinas, SP: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993; p. 8-11.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: Introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada editores, lecturas de paisaje, 2004.

GOETHE, J.W. *Viagem á Itália: 1786-1788*. Tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

GRAS BALAGAR, Menene. “Estudio preliminar”. In: BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madri: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2001; p. 7- 23.

GUIMARÃES, M. L. S. “Nação e Civilização Nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e O Projeto de Uma História Nacional”. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1988; p. 5-27.

GUTIERREZ HACES, Juana. “Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros”. In: Fomento Cultural Banamex (org.). *Viajeros europeos del siglo XIX en México*. Catálogo da exposição. Cidade do México: Fomento Cultural Banamex, 1996; p. 159-179.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Itinerários de la pintura de paisaje en latinoamérica. Siglos XIX y XX”. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos. *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto-Alegre: Editora da UFRGS, 2010; p. 37-59.

HARTMANN, Thekla. *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: Edição do Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, (Série de Etnologia, vol. 1), 1975.

HUMBOLDT, Alexandre de. “Prefácio de Cosmo. Esboço de uma descrição física do universo”. Em: FRAGOSO, Gabriela (org.). *Alexandre de Humboldt. Pinturas da Natureza: uma antologia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. pp. 21-23.

HUNT, John Dixon. *The picturesque garden in Europe*. London: Thames and Hudson, 2003.

LEENHARDT, Jacques (org.). *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

LEENHARDT, Jacques. “Do documento naturalista ao documento social. Jean-Baptiste Debret e os pintores viajantes”. In: RAMOS, Alcides Freire, PATRIOTA, Rosângela e PESAVENTO, Sandra Jatáhy (orgs.). *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008; p. 35-46.

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

LIMA, Valéria Alves Esteves. “A viagem de um pintor de História: Debret e sua obra”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional – História e Patrimônio*. Rio de Janeiro, v. 39, 2007 (2); p. 59-80.

LISBOA, Bento da Silva e Moncorvo, J. D. Attaide. *Parecer sobre o primeiro e segundo volume da obra Voyage Pittoresque et Historique au Bresil, par J.-B. Debret*. *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo III, ano 1841; p. 95-99.

MADERUELO, Javier. “La teoría de lo pitoresco y la obra de William Gilpin”. In: GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pitoresca*. Madrid: Abada editores - lecturas de paisaje, 2004; p. 7 – 43.

MADERUELO, Javier. “Paisaje: un término artístico”. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto-Alegre: Editora da UFRGS, 2010; p. 13-34.

MATOS, Cláudia Valladão de. “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt”. *A terceira margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004; p. 152-169.

MIGLIACCIO, Luciano. “A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na Corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil”. In: MATOS, Cláudia Valladão de (org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: Quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008; p. 87-126.

MODIANO, Raimonda. “The legacy of the Picturesque: landscape, property and the ruin”. In: COPLEY, Stephen e GARSIDE, Peter (orgs.). *The Politics of the Picturesque: literature, landscape and aesthetic since 1770*. New York: Cambridge University Press, 2010; p. 196-219.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia Brasileira: a bibliographical essay on rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works of Brazilian authors published abroad before the independence of Brazil in 1822*. Amsterdam: Colibris, 1958.

OBERACKER, Carlos. “Viajantes, naturalistas e artistas estrangeiros”. In: Holanda, Sérgio Buarque de (org.). *História geral da Civilização brasileira: O Brasil Monárquico. O processo de emancipação*. 4 ed. São Paulo: DIFEL, 1976, vol I, tomo II, cap. V, p. 119-131.

OCHOA, Arturo Aguilar. “A litografia como veículo difusor da obra dos artistas viajantes”. *REVISTA PORTO ARTE*: Porto Alegre, v. 15, número 25, novembro/2008; p. 129-139.

PEREIRA e BURTON. “Apresentação”. In: DEBRET, Jean Baptiste. *Caderno de viagem*. Rio de Janeiro: Sextante, 2006; p. 3.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Imagens francesas do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas”. In: LEENHARDT, Jacques (org.). *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008; p. 25-77.

PEVSNER, Nikolaus. “The genesis of the Picturesque” [originalmente em *The architectural Review*, XCVI, 1944. Reprint]. *Studies in Art, Architecture and Design*. Vol 1. “From Maneirism to Romanticism”. Londres: Thames and Hudson, 1968; p. 79-101.

PIMENTEL, Juan. “Los libros del Mundo: las Colecciones de viajes como género de la Ilustración”. In: *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madri, Marcial Pons Historia, 2003; p. 215-149.

PINTO, Olivério M. de O. “Estudo crítico-sistemático dos beija-flores tratados por Descourtiz”. In: DESCOURTILZ, J. TH. *Beija-flores do Brasil*. Biblioteca Nacional. Ministério da Educação e Cultura: Rio de Janeiro, 1960; p. 29-31.

PRADO, J. F. de Almeida. *Jean Baptiste Debret*. Com reproduções de quarenta paisagens do artista, do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Santa Catarina. Notas, sobre as paisagens do Paraná, por Newton Carneiro. Coleção brasileira. São Paulo: EDUSP, 1973.

PRADO, J. F. de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. Coleção brasileira, 1989.

RAVAL, R. K. “The Picturesque: Knight, Turner and Hipple”. *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 18, núm. 3. Summer 1978; p. 249-269.

RICOTA, Lucia. *Natureza, ciência e estética em Alexandre von Humboldt*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TRINDADE, Jaelson Britan. “Debret Pitoresco ou o Roteiro do Sul”. In: *180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997; p. 99-108.

VANGELISTA, Chiara. “Civilização, Botânica e tapeçaria: a floresta brasileira em Jean-Baptiste Debret”. In: LEENHARDT, Jacques (org). *A construção francesa do Brasil*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008; p. 159-220.

WATKIN, David. “Preface”. In: *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. Londres, John Murray, 1982; p. vii-xi.