

## **JEAN-BAPTISTE DEBRET: UM OLHAR FRANCÊS SOBRE OS PRIMÓRDIOS DO IMPÉRIO BRASILEIRO<sup>1</sup>**

### **BIOGRAFIA E CARREIRA DE UM JOVEM ARTISTA FRANCÊS**

Jean-Baptiste Debret nasce em 1768, em Paris, e morre em 1848 nesta cidade. Torna-se, muito jovem, aprendiz do pintor mais famoso da época, Jacques-Louis David, que o levará para Roma, cidade onde o jovem irá aperfeiçoar o aprendizado das técnicas e do estilo neoclássico. Casa-se, em 1786, com uma sobrinha de David, Marie-Sophie Demaison e ganha o Segundo Prêmio de Roma, em 1791. No entanto, vê o início promissor de sua carreira ameaçado pelas turbulências revolucionárias das quais irá participar intensamente. Debret chega a assistir à execução de Luís XVI no local que se tornará conhecido como Place de la Concorde.

Durante as grandes agitações políticas da França dos anos 1793-1794, David é inteiramente absorvido por suas atividades dentro da falange jacobina, o que o leva por duas vezes à prisão. A ameaça externa pesa sobre a República. O governo revolucionário mobiliza milhares de soldados contra as tropas de coalizão das monarquias da Europa que marcham em direção a Paris. Mas o jovem Debret escapa do recrutamento, ingressando, sob recomendação de seu “tio” David, na Escola Central de Obras Públicas, criada em 1794. Jean-Baptiste Debret aprimora sua formação científica nesta instituição, que em breve se chamará Escola Politécnica (Lei 15 Fructidor ano III)<sup>2</sup> e na qual, mais tarde, irá se tornar professor de desenho. Nos anos seguintes, ele trabalha com arquitetos,

decoradores e cenógrafos que organizam festas e celebrações relacionadas à efervescência social e política do período revolucionário, uma experiência que lhe será das mais úteis quando, mais tarde, no Rio de Janeiro, se posiciona a favor das reviravoltas que transformarão a colônia portuguesa em Império do Brasil.

Debret trabalha por vários anos ao lado de David, aparentemente dirigindo o ateliê dedicado à glória do Consulado e, depois, do Império. Quando o Império naufraga e Napoleão é exilado em Santa Helena, David, demasiadamente envolvido com o sistema imperial, é obrigado a exilar-se também, em 1815. Sem trabalho, Debret junta-se a um grupo de artistas e profissionais malvistas na Corte francesa no momento da Restauração da monarquia. Liderados por Joaquim Lebreton, reúnem-se, ao lado de Debret, os arquitetos Charles Simon Pradier e Grandjean de Montigny, bem como os irmãos Taunay, Auguste-Marie, o escultor, e Nicolas Antoine, o pintor de paisagem. Essa equipe vai organizar no Brasil, a pedido da Corte portuguesa, uma Academia de Belas Artes. Jean-Baptiste Debret tornou-se rapidamente o artista oficial da Corte e permanece no Brasil até a abdicação de Dom Pedro I, em 1831.

Depois de envolver-se profundamente com a política do período revolucionário francês, Debret é contratado pela monarquia portuguesa no exílio em sua própria colônia. O Príncipe Regente, futuro D. João VI, tenta, por este artifício, mostrar ao mundo a instalação e fortalecimento da sua Corte, e, assim, afirmar a sua legitimidade, ainda que Napoleão o tenha expulsado, alguns anos antes, de Lisboa. Movidos pela necessidade, os franceses, mais tarde denominados de a “Missão Francesa” tiveram que se adaptar a uma situação material, técnica e ideológica completamente diferente daquela que haviam vivido na França. Essas condições paradoxais terão um impacto fundamental não só sobre a produção de Debret, como sobre a recepção do seu trabalho.

## **A PRODUÇÃO DE UMA OBRA BIFRONTAL**

D. João VI acabava de aceder à coroa. Ele havia operado uma reviravolta econômica, política e simbólica fundamental: a ex-colônia, fechada a tudo e a todos desde os primórdios da colonização no século XVI, havia aberto seus portos (1808), estabelecido instituições políticas locais e se autoproclamado Reino, em 1815, num ato que significava uma autonomia em relação a Portugal. É no coração dessa efervescência cultural e política que desembarcam os franceses, entre eles, Jean-Baptiste Debret, pintor de história, que se estabelece no Rio de Janeiro em 1816.

Na França, nos séculos XVII e XVIII, a pintura de história era considerada como a forma artística mais ambiciosa e mais perfeita. Ela consistia em representações de temas nobres, provenientes de fontes bíblicas, mitológicas

ou históricas, entre elas os eventos contemporâneos de importância nacional. Estes temas, extraídos de fatos ocorridos na Roma Antiga e, posteriormente, nos eventos recentes da Revolução Francesa e do Império de Napoleão, fizeram de Jacques-Louis David o pintor exemplar daquela época. Debret faz parte dessa tradição. Durante quinze anos, ele fornecerá à Corte os retratos e as cenas históricas que glorificavam os monarcas. No estilo neoclássico, herdado de David, o pintor representará os diversos eventos marcantes da vida da Corte brasileira, as figuras importantes e os símbolos que constituem a nova entidade política. Aparentemente, foi ele que desenhou a nova bandeira do Brasil, com as atuais cores verde e amarelo.

Fora dessa atividade “oficial” e do ensino privado, Debret dedica a maior parte do tempo que lhe sobra a um outro tipo de obra, considerada inferior na hierarquia dos gêneros da pintura, mas que constitui, hoje em dia, o maior motivo para o seu reconhecimento. Essa outra vertente é totalmente orientada para a representação fiel e documental da vida cotidiana, aquela vivida sobretudo nas ruas do Rio de Janeiro, capital do Império, das primeiras décadas do século XIX. Esta atividade secundária, quase secreta na medida em que o pintor não lhe dá nenhuma publicidade, aparece, em todos os aspectos, como um exercício de contraponto. A Corte e a cidade, a pintura de história e a pintura de gênero<sup>3</sup>, a óleo e em aquarela, tudo se opõe nas duas séries de obras que ele realiza. Debret produz, portanto, uma obra que tem duas caras, estilística, temática e ideologicamente dupla. Esta segunda faceta de seu trabalho só será revelada a partir de 1836, quando, de volta à França, ele publica em Paris, entre 1834 e 1839, os três volumes de sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Debret, 1940).

As condições sociais de sua produção explicam, em grande parte, essa dualidade: de um lado, o pintor de história, cuja competência profissional o rei paga para tornar pública a glória e o esplendor da Corte; de outro lado, o filho da revolução, que tem o seu olhar tanto voltado para o povo quanto para a Corte, e passa a dar vida ao universo cotidiano e ao espaço desconhecido da rua, por meio dos quais ele destila uma crítica mordaz aos próprios códigos da representação social que usa também para figurar o universo cortesão.

Não se sabe nada sobre a maneira como Debret viveu essa oposição, esse paradoxo. Ele não deixou nenhum testemunho sobre este assunto, mas não devemos nos esquecer que é o mesmo homem, tanto o emigrante em situação precária, quanto o amigo do Imperador Pedro I, ao lado do qual ele soube encontrar “seu” lugar. Podemos dizer que em Debret se desenvolvem duas vidas e duas carreiras que desembocam em duas histórias contraditórias: uma, a primeira história, sobre o sucesso de um pintor que transitava pelo poder na Paris imperial, formado como pintor de história no espírito do neoclassicismo e chefe do ateliê de David, carreira que continuaria no Brasil a serviço do rei D. João VI e, em seguida, de D. Pedro I quando este último herdasse o trono de seu pai e transformasse o reinado em império.

Outra história será a do artista que passa das turbulências da Revolução de 1789 ao Consulado republicano, e deste ao Império sob o domínio de Napoleão numa Paris em ebulição, e que se vê, depois da queda de seu protetor, emigrando para um Reinado improvável no fim do mundo, imerso em um país escravocrata, recém-saído de um atraso político e cultural particularmente marcante, já que essa colônia portuguesa havia permanecido, até 1808, praticamente alijada de influências externas de qualquer ordem por causa do fechamento dos portos a qualquer navio que não fosse português. O Brasil era um mundo extremamente exótico para aquele típico parisiense que ele foi durante os primeiros 47 anos de sua vida. Debret fará o retrato dessa sociedade, aos seus olhos radicalmente clivada, feita por portugueses arcaicos e preguiçosos – estes são seus termos – e repleta de escravos negros explorados. Porém, a longa presença desses escravos no Brasil já havia feito surgir uma sociedade intermediária de mestiços com os quais eles formam a parte dinâmica da nação emergente, como Debret gosta de ressaltar. Sem dúvida, essas duas histórias contêm, cada uma delas, parte da verdade que é delicada de distinguir do mito. Elas constituem o aspecto produtivo de uma obra que é, pelos acasos da história, colocada exatamente na fronteira entre dois mundos.

Sobre a produção artística de Debret, é necessário distinguir não apenas as modalidades da inserção profissional de um pintor de história, mas também a natureza do trabalho documental que ele realiza, particularmente no plano da imagem, e que extravasa, evidentemente, para a natureza e a qualidade do seu trabalho. Contrariamente aos outros viajantes, ele não percorre as grandes plantações do Nordeste escravocrata, nem a mítica Amazônia, nem o Mato Grosso e suas florestas densas. Então, de onde retira as informações sobre os tipos e as etnias indígenas, seus modos de vida, suas indumentárias, seus jogos e seus costumes? É evidente que ele toma emprestado da literatura existente, tanto para as informações que farão parte do seu texto, quanto para os desenhos e aquarelas que fará sobre os Bororos e outros, a exemplo dos Nambiquara. Desse ponto de vista, Debret está com um atraso de mais de 40 anos sobre a ética e a prática científica dos viajantes – incluindo Cook, Bougainville e, sobretudo, La Pérouse, cujas exigências de precisão etnográfica, técnica e científica não fariam feio num livro de antropologia contemporânea. Debret faz das populações autóctones um retrato de segunda mão.

Essa atitude negligente tem, sem dúvida, a sua razão de ser no interesse quase exclusivo que Debret dedica à rua e à população carioca. Se ele trata, no primeiro volume da sua obra, de índios, é unicamente para entrar no modelo que dominava o mercado do livro da época: *a viagem pitoresca*. Qual editor de *Viagem pitoresca* iria aceitar publicar um livro sobre o Brasil sem índios, sem plumas e sem selvagens? Debret se rende a essa exigência do mercado editorial e é bom lembrar que tal exigência era particularmente florescente nesta época: tanto na França quanto na Inglaterra, durante o meio século corrente,

já haviam sido propostos em torno de 350 relatos desse tipo tendo o exotismo como atrativo.

Apesar dessa precaução, o livro como um todo apresentava para o público da época uma aspereza inegável devido à onipresença dos escravos de origem africana, nos volumes II e III, tema pelo qual não havia interesse, exceto para os abolicionistas. É também provável que graças às boas e antigas relações que David havia estabelecido com o impressor Firmin Didot, Debret tenha conseguido realizar inteiramente o seu ambicioso projeto brasileiro.

Dessas circunstâncias deriva uma consequência estética importante: como Debret não teve contato com as populações que descreve, ele se mostra mais tímido e menos preciso na sua caracterização. Ao contrário, ele se recupera na descrição minuciosa dos objetos, testemunhas dessas culturas, trazidos pelos viajantes e que podem ser consultados no Rio de Janeiro. Constatamos que na falta de uma memória *de visu*, ele apela a uma memória aprendida, divulgada com certa complacência na maioria dessas obras, e que poderíamos, com uma só palavra, qualificar de “românticas”: os selvagens sempre adquirem aparências e atitudes nas quais se reconhece a iconografia habitual na representação dos povos primitivos que uma imprensa à escuta do nacionalismo nascente divulgava depois da febre revolucionária em toda a Europa. Em todos os lugares, busca-se o típico, que é também exótico e pitoresco.

Estes elementos estéticos “românticos”, do primeiro volume de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, entram, evidentemente, em conflito com o padrão artístico neoclássico que havia alimentado a iconografia solene da epopeia revolucionária, o que produz certo ecletismo nos modos de representação nessa primeira parte de sua obra. Isso chama a atenção para as diferenças com os dois volumes seguintes dedicados à vida cotidiana no Rio de Janeiro. Lá, ao contrário, reina uma perfeita coerência da forma estética, das circunstâncias representadas e do texto explicativo que o acompanha e esclarece.

Debret retoma, de certa maneira, o seu ofício de pintor de história: não enfeitava mais como devia fazer para o seu patrão imperial, tampouco para agradar o seu público amante das viagens pitorescas: ele desenha e pinta diretamente em frente ao seu objeto e tema, na rua, “sur le motif”, como se dirá mais tarde, quando os pintores de paisagem saem de seus ateliês para pintar diretamente os motivos de seu interesse. Daí a importância que ganham em seu trabalho os croquis preparatórios, onde ele capta as atitudes e as cores, e o fato de que toda a obra preparatória é inteiramente feita em aquarela, técnica da rapidez e do gesto preciso.

As páginas dos seus blocos de croquis são bem esclarecedoras sobre essa atenção minuciosa ao detalhe. Num bloco guardado na Biblioteca Nacional de Paris, um dos raros testemunhos brasileiros que ficaram na França, constatamos, em relação aos costumes dos brasileiros, o quanto atentamente o pintor observa a matéria das roupas, couro ou algodão, a composição das

cores, as formas de um sapato. Ele nota as diversas marcas no gado que vê passar, e fixa em três croquis separados a composição complexa de um boneco seguro na mão de um escravo carregando um saco de café. Os gestos, as técnicas, os rituais são memorizados, bem como os mais ínfimos detalhes que são também objeto de uma descrição textual, breve, nos cadernos de anotações, desenvolvidas na sua obra final.

De volta ao ateliê, o artista recompõe uma primeira vez os elementos retirados da rua, o que permitiu que Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (2008), autores do catálogo *raisonné* da obra brasileira de Debret, falassem em “aquarela finalizada”, designando por este termo o primeiro trabalho de formação do que foi captado ao vivo na rua.

Para chegar às litografias finais da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Debret colocará em prática um segundo trabalho de composição. As diferenças entre as “aquarelas finalizadas” e as pranchas litográficas aparentemente não são relevantes. Elas testemunham, no entanto, uma preocupação de composição cenográfica e têm relação tanto com a organização da página do livro, o jogo entre a imagem principal e as imagens secundárias, quanto com a enenação, a própria teatralidade, haja vista o conteúdo informativo da ação representada. Debret tem o maior cuidado em restituir para o seu leitor/espectador uma verdadeira ação coletiva, um pedaço de vida capturado em uma casa ou na rua. Testemunham o movimento que anima, a maior parte do tempo, os personagens captados, que um fotógrafo como Cartier Bresson teria chamado de o “momento decisivo”.

Debret capta os gestos, ele não deixa escapar as mímicas. A psicologia de seus personagens importa à verdade de seu papel social, de sua contribuição à vida cotidiana do Brasil, tanto quanto as suas vestimentas. É por isso que a aquarela que o pintor maneja com tanta habilidade lhe permite antecipar o que a fotografia obterá com o instantâneo. Não é por acaso que Debret, numa correspondência ao seu aluno e amigo Araújo Porto Alegre, lhe aconselha fervorosamente conceder a esta nova mídia a importância que ela havia imediatamente tomado a seus olhos desde 1842.

## **A RECEPÇÃO DE UMA OBRA VINDA DE LONGE**

Vejamos agora o que acontece com a obra quando ela é publicada após o retorno do pintor à França, sob a Monarquia de Julho (1830-1848). Para compreender esta recepção é conveniente entender em qual medida a viagem pitoresca e histórica no Brasil é uma obra que vem duplamente de um “outro lugar”. Primeiro, em relação ao Brasil, onde Debret reconstrói com um olhar francês antecipatório aos livros brasileiros o surgimento da nação, agora independente da colônia portuguesa. E também em relação à França, para quem o

Brasil, este país distante e ainda totalmente desconhecido, só parece ser abor-dável pelo ângulo exótico.

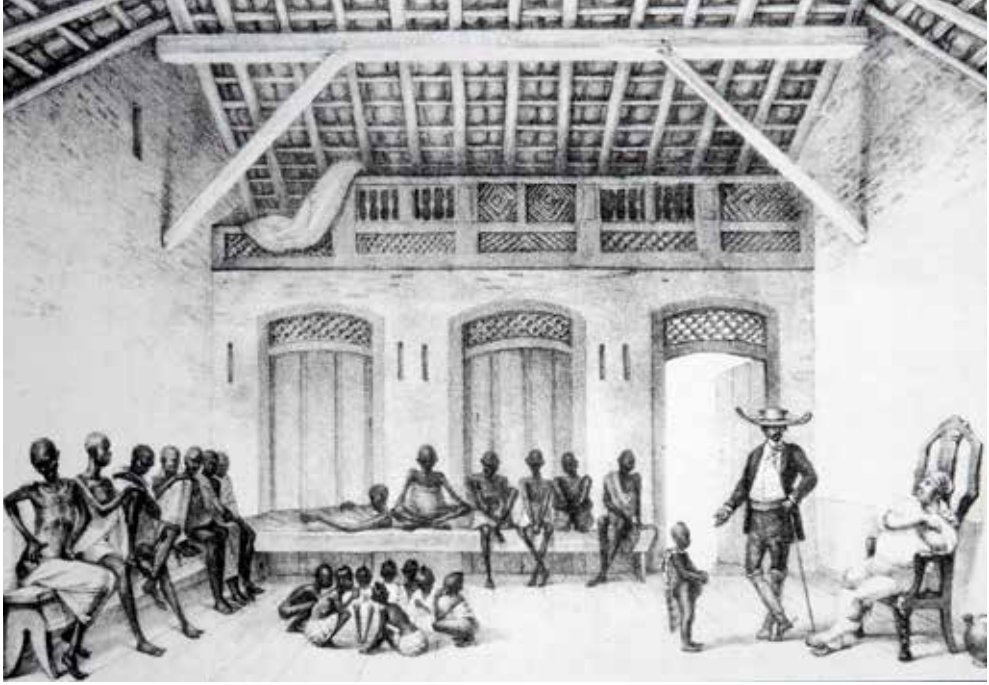
Quando é lançado o primeiro volume de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834) Debret o presenteia ao jovem soberano do Brasil, que tinha apenas 8 anos de idade. Seu pai abdicara do trono em seu favor em 1831, mesmo ano em que o pintor voltou para a França. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) é oficialmente responsável por receber o livro.<sup>4</sup> Lembramos que este primeiro volume se refere aos habitantes autóctones da terra brasileira, os que eram chamados na Europa de “índios” ou “selvagens”. Ele inclui 48 ilustrações, das quais 36 são dedicadas às populações autóctones, 12 à natureza, mais um mapa e um retrato do autor, não numerado. Este volume, adornado por litografias de grande qualidade de Charles Motte (um dos maiores litógrafos e editores franceses do início do século XIX), e coloridas a guache, é bem recebido pelos peritos do IHGB e entra facilmente para as coleções imperiais.

O segundo volume publicado pelos irmãos Firmin Didot,<sup>5</sup> em 1835, é composto por 49 pranchas litográficas, feitas, desta vez, pelos irmãos Thierry. Ele é dedicado à vida urbana do Rio, essencialmente sob o ângulo do lugar que ocupavam os escravos na vida cotidiana e no trabalho na cidade. Uma Comissão do IHGB examina este segundo volume na mesma reunião que o primeiro, mas o parecer que ela emite é bastante diferente.

Depois de algumas críticas de ordem histórica, em que são ressaltados os erros e as imprecisões do texto relativas à época do descobrimento do Brasil, a Comissão refuta a tese de Debret, segundo a qual, antes da chegada do rei D. João VI, o Rio de Janeiro havia progredido pouco desde os distantes dias do descobrimento do Brasil. O documento ressalta que no campo da arquitetura e da educação muito havia sido feito antes da chegada da Família Real, o que era digno de admiração. Depois de algumas precisões históricas adicionais e um pouco de ironia sobre uma imagem mostrando um funcionário público em que o artista destaca o ridículo, a Comissão vem a tratar da questão séria: a representação da escravidão. Duas imagens são recriminadas: *O mercado da rua do Valongo* [ver p. 516], sobre o qual Debret diz ser um “verdadeiro armazém onde os escravos são mantidos ao chegarem da África” (Debret (1940: 229), e *Feitor castigando negros* [ver p. 516].<sup>6</sup>

A propósito da primeira imagem, a Comissão considera que o contraste entre o comerciante de escravos barrigudo, sentado em uma cadeira, com as mangas da camisa arregaçadas, e os corpos famélicos dos escravos desembarcados dos navios é caricatural e mentirosa. Para sustentar este ponto de vista, ela menciona outra representação da Rua do Valongo tirada de *Diário de uma viagem ao Brasil* [*Journal of a voyage to Brazil*] de Maria Graham (1824) que é feita “com seriedade e veracidade” (Revista Trimensal de Historia e Geographia, 1841: 98) [ver p. 518].

As duas imagens são realmente muito diferentes e produzem efeitos de sentido quase opostos. Debret representa um espaço fechado, um armazém



Jean-Baptiste Debret, Mercado da rua do Valongo (Prancha 1 23).



Jean-Baptiste Debret, Feitor castigando negros (Prancha 2 25).



onde se impõe o contraste entre a quantidade de escravos famintos, de um lado e, de outro, um vendedor saciado mostrando o artigo a um comprador. A prancha não tem nada de uma cena pitoresca, ela apresenta a essência da escravidão: uma mercadoria humana e uma troca mercadológica. Ao contrário, a imagem do livro de Maria Graham (1824) acontece na rua onde ocorrem várias cenas de compra de escravos, agregando inúmeros personagens de diferentes ocupações, de tal forma que o fenômeno do tráfico de escravos pareça anedótico e pitoresco. Seu autor, o pintor viajante inglês Augustus Earle (c. 1793–c. 1838) passou três anos no Rio de Janeiro, entre 1820 e 1824, antes de continuar sua viagem para Tristão da Cunha, Cabo da Boa Esperança e Calcutá. O caráter pouco polêmico dessa imagem não impede Maria Graham de expressar claramente seu horror pela condição dos escravos no Brasil. Outra imagem da escravidão que a dilui em uma atmosfera urbana ou portuária em vez de chamar a atenção do espectador sobre a lógica implacável dos traficantes é a de Moritz Rugendas, *Marché aux nègres* (Diener & Costa, 2002: 177) [ver p. 519].

O redator da Comissão se prende ao efeito de focalização realizado pela imagem de Debret. Ele acusa o pintor de caricaturar a realidade, e ironiza que suas figuras de escravos “parecem uns esqueletos próprios para se aprender anatomia” (Revista Trimensal de Historia e Geographia, 1841: 98). O argumento passava da questão da verdade dos maus-tratos aos escravos ao péssimo tratamento pictórico: acredita-se que Debret é um pintor desajeitado que não sabe como representar um corpo. Na verdade, ele provavelmente teria concordado com o fato de que suas figuras são famélicas. A única questão é saber se este fato resulta das condições dramáticas da travessia do Atlântico ou de uma incapacidade do artista.

Percebemos bem o constrangimento da Comissão. Este é igualmente visível a propósito da segunda imagem, a qual é objeto de críticas específicas: *Feitor castigando negros*. O relatório critica Debret pelo fato de que: “A atitude do Paciente é tal que causa horror. Pode ser que M. Debret presenciasse semelhante castigo, porque em todas as partes há senhores bárbaros; mas isto não é senão um abuso” (Revista Trimensal de Historia e Geographia, 1841: 98). O argumento é muito perverso e torto. Ele joga, de um lado, com o fato de que, numa outra passagem do seu livro Debret escreveu que a crueldade dos portugueses para com os escravos foi menor do que a de outras nações. Neste aspecto, é acusado de incoerência. De outro lado, o relatório invalida mais uma vez a obra de Debret usando de uma estratégia que consiste em aproximar o pintor dos comandantes de navios negreiros franceses, que seriam bem mais cruéis que os portugueses por terem jogado escravos ao mar para escapar de seus perseguidores ingleses.

Assim, depois de desqualificar o historiador, o pintor e o cidadão francês, a Comissão finalmente fala da imagem: “A atitude do paciente é tal que causa horror”. Num primeiro momento, o leitor entende que é o paciente (o escravo),

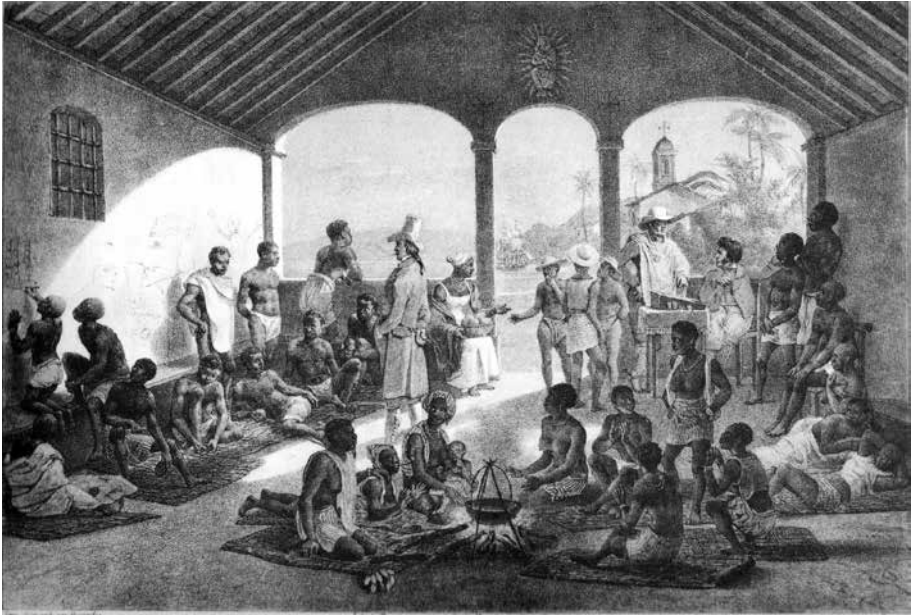


Gravura de Augustus Earle, *O mercado do Valongo* (Graham, 1824).

esta bola de carne negra, entrevado, sem poder se mexer sob os golpes do feitor, que é causa do horror. É ele que transmite uma atitude que horroriza quem a vê, quando na realidade é a sua situação, ou a violência dos golpes, que horroriza, violência que podemos bem imaginar, visto o impulso que toma o braço do feitor. Esta inversão desloca o sentimento de horror do carrasco para o sofrimento da vítima.

Vale lembrar que, quando a Comissão delibera, o Brasil já havia oficialmente condenado, sob pressão britânica, a prática do tráfico. A escravidão ainda não fora abolida, o que aconteceria apenas em 1888, mas os navios negreiros continuam a atravessar o Atlântico de forma clandestina e perigosa. O momento não é mais de defesa da escravidão. A Comissão também usa somente de ironia e alusão ao concluir seu relatório: “A Comissão se limitando unicamente a essas observações porque julga que não seria nem oportuno nem político de entrar no exame de algumas passagens sobre o caráter dos habitantes do Brasil em geral, especialmente na página 18, conclui que este segundo volume é de pouco interesse para o Brasil [...]” Sem dizer nada sobre o que está nesta famosa página, se não é por alusão, o resultado não será menor e sem apelo: o segundo volume será rejeitado em 31 de outubro de 1840.<sup>7</sup>

Este breve relato sobre a primeira recepção de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret, explica, por um lado, porque o livro foi esquecido durante um século, até que o crítico Sérgio Milliet o traduza e o livro



Moritz Rugendas, *Marché aux nègres*

se torne uma das fontes históricas e iconográficas mais importantes do Brasil do século XIX. Talvez, na década de 1930, a obra de Gilberto Freyre, ao reabilitar a contribuição dos escravos africanos para a cultura brasileira, tenha sido relevante para o entendimento do esforço de Debret em tentar mostrar que na cidade em que viveu durante 15 anos, os principais atores da vida econômica eram esses diferentes grupos de escravos. Mercadoria humana desembarcada, negros libertos, “escravos de ganho” ativos em toda a cidade, os trabalhadores africanos no Rio de Janeiro aos quais Debret dedica sua atenção detalhada e constante, são homens e mulheres cuja integração lenta a uma população local, cada vez mais miscigenada, dará força ao advento da nação brasileira.

Recebido em 03/09/2013 | Aprovado em 02/10/2013

**Jacques Leenhardt** é professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Filósofo e sociólogo de formação, pesquisa e escreve sobre arte, literatura e paisagem, em particular da América Latina. Crítico de arte (Presidente de honra da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA), organizou numerosas exposições. É autor de diversas publicações e atualmente prepara uma nova edição do livro de Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, a ser publicado em 2014 pela Imprensa Oficial de São Paulo, e pela primeira vez na França depois de sua edição original pela Imprimerie Nationale.

## NOTAS

- 1 Jacques Leenhardt está preparando uma nova edição brasileira do livro emblemático de Jean-Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, para a Imprensa Oficial de São Paulo (2014).
- 2 Em 1792, durante a Revolução Francesa, o calendário gregoriano foi substituído pelo calendário republicano baseado em fenômenos da natureza. Teve vigência de 1792 a 1805. A Lei que criou a Escola Politécnica é de 15 de setembro de 1793.
- 3 Denomina-se pintura de gênero aquela que surge no século XVII nos Países Baixos e se caracteriza pela descrição de cenas rotineiras da vida cotidiana, pela riqueza de detalhes, precisão e apuro técnico. [N.E.]
- 4 *Revista Trimensal de Historia e Geographia* ou *Jornal do Instituto Historico Geographico Brasileiro*, fundado no Rio de Janeiro sob os auspícios da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional debaixo da immediata proteção de D. M. I. o Senhor D. Pedro II, Tomo Terceiro, Rio de Janeiro, 1841, p 95-99. Disponível em <<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php>>. Acesso em 22 out. 2013.
- 5 Os três volumes de *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*, de Jean Baptiste Debret, foram publicados em Paris, por Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l’Institut de France. Os dois primeiros em 1834 e 1835, e o terceiro em 1839.
- 6 A função do “feitor” corresponde a um gerente de uma exploração agrícola. Ele é encarregado pelo proprietário da produção, da comida, bem como da ordem.
- 7 Os pareceres de autoria de Bento da Silva Lisboa e J. D. de Ataíde Moncorvo, que contemplam apenas os dois primeiros volumes de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, foram emitidos o primeiro em 18 de julho de 1840 e o segundo em 31 de outubro de 1840, mas publicados na *Revista Trimensal de Historia e Geographia*, Tomo Terceiro, em 1841.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bandeira, Júlio Bandeira & Lago, Pedro Corrêa do. (2008). *Debret e o Brasil. Obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara.

Debret, Jean-Baptiste. (1834-1839). *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut de France. (Tradução brasileira de Sérgio Milliet, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, 1940).

Diener, Pablo & Costa, Maria de Fátima. (2002). Rugendas e o Brasil. São Paulo: Capivara, p. 177.

Graham, Maria. (1824). *Journal of a voyage to Brazil and residence there during the years 1821, 1822, 1823*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme et al..

### **JEAN-BAPTISTE DEBRET: UM OLHAR FRANCÊS SOBRE OS PRIMÓRDIOS DO IMPÉRIO BRASILEIRO**

#### **Palavras-chave**

Jean-Baptiste Debret;  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*; Escravidão;  
Recepção; Instituto  
Histórico e Geográfico  
Brasileiro.

#### **Resumo**

O artigo trata da recepção de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Jean-Baptiste Debret, obra rejeitada no Brasil por uma comissão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1840, pelo caráter crítico com que retrata a escravidão. O pintor francês, malvisto durante o período da Restauração da monarquia, vem para o Brasil a pedido da Corte portuguesa. A condição paradoxal de Debret, que viveu intensamente as mudanças revolucionárias ocorridas na França e posteriormente fica a serviço da monarquia portuguesa, terá impacto sobre a produção e recepção desta obra. Debret cria no Brasil uma obra bifrontal, de dupla face estilística, temática e ideológica.

### **JEAN-BAPTISTE DEBRET: A FRENCH LOOK AT THE ORIGINS OF THE BRAZILIAN EMPIRE**

#### **Keywords**

Jean-Baptiste Debret;  
*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*; Slavery;  
Reception; Brazilian  
Historic and Geographic  
Institute.

#### **Abstract**

The paper addresses Jean-Baptiste Debret's *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, which was rejected by a Brazilian Historic and Geographic Institute's commission in 1840 on the basis of its critical depiction of slavery. The French painter, with a bad reputation during the Restoration, came to Brazil at the request of the Portuguese Court. The paradoxical condition of Debret, who has intensely experienced the revolutionary changes in France and later has been engaged by the Portuguese Monarchy, will impact his production and the reception of that work. Debret has created in Brazil a dual work, with two stylistic, thematic, and ideological faces.