

REPRESENTAÇÕES DO NEGRO NA OBRA DE JEAN-BAPTISTE DEBRET

Thiago Costa

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da UFMT.

aniquilamento@hotmail.com

Orientador: Prof. Dr. Pablo Diener

Resumo: O presente trabalho analisa a obra de um dos mais notáveis artistas europeus que visitaram o Brasil no século XIX: o pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). A nossa leitura das imagens tem como foco de atenção as representações de tipos humanos executadas pelo artista e publicadas no seu "Voyage Pittoresque et Historique au Brésil" (Paris, 1834-1839). Através desta análise nos propomos observar sua compreensão dos povos e das sociedades que apreende, nomeadamente o negro escravo. Pretende-se demonstrar que, em relação ao negro, Debret mantém uma atitude ambivalente, retratando-o desde a idealização do tipo clássico ao realismo quase caricatural. A realização deste estudo de imagens desenvolve-se buscando o necessário instrumental teórico e metodológico na História Cultural e na História da Arte.

Palavras-chave: Debret, representações de escravos, iconografia brasileira

Abstract: This study analyses the work of the one of the most notable European artists who visited Brazil in the nineteenth century: the French painter Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Our image reading focus on representations of human types made by the artist and published in his "Voyage Pittoresque et Historique au Brésil" (Paris, 1834-1839). Through this analysis we propose to observe Debret's understanding of the people and societies that he apprehends, in particular the negro slave. To demonstrate that, in relation to the negro, Debret had maintained an ambivalent attitude, showing it from the idealization of the classic type to the almost grotesque realism. The realization of this study of images is developed based on a looking for the necessary theoretical and methodological instrumental in Cultural History and in the History of Art.

Keywords: Debret, negro slaves representations; brazilian iconography.

Jean Baptiste Debret é provavelmente o mais conhecido do grupo de artistas estrangeiros que visitaram o Brasil na primeira metade do século XIX, depois que se levantaram as restrições quanto a presença de alienígenas no país. Filho de escrivão do parlamento de Paris, Jacob Debret, Jean Baptiste nasceu na capital francesa em 1768; era parente do célebre pintor rococó Francois Boucher (1703-1770) e primo do mais expressivo artista neoclássico Jacques-Louis David (1748-1825). Após concluir estudos no Liceu Louis-Le Grand, empreendeu viagem acompanhando o ilustre primo à Itália, país que desde o século XVII havia se tornado o destino de todo intelectual e artista que buscasse as raízes da civilização e da arte clássicas. Em 1785 ingressou na Academia de Belas Artes da França. Participou ativamente no movimento burguês que tomou a Bastilha em 1789, mantendo-se particularmente ligado ao parente e

Líder revolucionário J - L. David; e como seu protegido, também aderiu ao Império Napoleônico, sagrando-se pintor oficial do imperador.

Com a queda de Napoleão e a morte de seu filho único, em 1815, Jean Baptiste decidiu viajar ao Brasil, aceitando o convite que lhe fizera Joachim Lebreton. Ao lado de Nicolas Antoine Taunay e de Grandjean de Montigny, embarcou em 22 de janeiro de 1816, e em 26 de março adentrou a Baía de Guanabara. Chegara ao Brasil trazendo o que, na sua visão do mundo, seriam os instrumentos com os quais se poderiam civilizar os trópicos.

As mudanças ocorridas na França napoleônica de 1815 forneceriam o modelo para a fundação da academia, através da qual os padrões de gosto neoclássicos se difundiriam no Brasil. Na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios - criada por decreto de 12 de agosto de 1816 -, Debret atuou como pintor de história. Foi a serviço do governo português que começou sua aventura brasileira. "Cheguei ao Rio de Janeiro em 1816, na qualidade de pintor de história", afirma o artista e a continuação escreve:

Chegávamos a propósito, e apressaram-se em fazer com que nossos diversos talentos contribuíssem para a importante cerimônia que ia outorgar a colônia brasileira um lugar entre os reinos do antigo continente. Desde esse momento, especialmente ocupado com retratar uma longa série de fatos históricos nacionais [...] fomos constantemente chamados a contribuir para os trabalhos encomendados por ocasião dos diversos sucessos políticos, cujo caráter sucessivamente maior e mais nobre devia conduzir a época memorável da fundação do Império Brasileiro [...] (DEBRET, 1989: I/24).

Os artistas, nomeadamente Grandjean de Montigny, Nicolas Antoine Taunay e Debret, desembarcaram poucos dias após o falecimento de D. Maria, rainha de Portugal, e foram-lhes encomendadas importantes tarefas nos preparativos para a coroação de D. João. A imagem da bravura e do grande feito é sustentada pela retórica neoclássica, que fixa a presença da corte e da aristocracia imperial.

Jean Baptiste Debret permaneceu no Brasil entre 1816 e 1831, atuando como pintor de assuntos oficiais do Império e professor de pintura histórica.

Eu ensinava, então, pintura de história na Academia do Rio de Janeiro fundada por nossa colônia; 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, 1989: I/25).

Retornou a França em 1831, onde organizou o material iconográfico produzido

nos pouco mais de 15 anos em que permaneceu no país. Publicou em Paris em 1834, 1835 e finalmente em 1839, o primeiro, o segundo, e o terceiro volume, respectivamente, do monumental “Voyage Pittoresque et Historique au Brésil”, uma obra que lhe confere, ainda nos dias atuais, um espaço privilegiado na construção do imaginário do passado brasileiro.

Com efeito, começada exatamente na época da regeneração política do Brasil, operada pela presença da Corte de Portugal, que fixou na capital da Colônia Brasileira elevando-a a categoria de Reino, inicialmente, e, pouco depois, a de Império independente, essa coleção termina com a revolução de 1831 (DEBRET, 1989: 1/25).

O “Voyage Pittoresque” de Debret constitui o maior conjunto de registros visuais sobre o Brasil no início do século XIX, ilustrando aspectos do cotidiano e da cultura material dos diferentes estamentos da sociedade e os momentos de fundação da nacionalidade brasileira. A obra contribuiu para a construção simbólica do país e auxiliou também, em larga medida, para a difusão da imagem que se tem, em parte ainda hoje, do Brasil.

A contribuição original de Debret está na sua percepção [...] da paisagem do campo, que revela a visão da natureza cultivada, transformada, pela qual penetra efetivamente na História [...] Também na percepção da paisagem urbana enquanto lugar de encontro de uma sociedade brasileira heterogênea, que apresentava nas suas relações cotidianas. A sua concepção urbana e a da cidade fachada, construída como cenário teatral dos atores sociais (BELLUZZO, 1994: 25).

As publicações ilustradas de viagem proliferam no século XIX, e os álbuns pitorescos revelam-se como manifestações características da visão romântica do mundo; muitos se filiam aos propósitos de particularização histórica, em oposição à concepção universalista do pensamento clássico. No caso de Debret, a atenção não está centrada na idéia de uma natureza singular ou no reconhecimento de uma humanidade em estado natural, senão na representação do estado geral da sociedade. O artista busca apreendê-la no momento de sua transformação, no passo da natureza à cultura, do natural ao civilizado. Em seus trabalhos no Brasil, Debret dispensou particular atenção às composições da paisagem urbana, em que o homem é seu principal objeto de atenção.

Não se sabe ao certo quando surgiu, em Debret, a idéia de um álbum ilustrado que retratasse o país. É provável, porém, que tenha se desenvolvido ao tomar

conhecimento dos livros de viajantes que entraram no Brasil a partir de 1820, em especial as publicações do príncipe Maximiliano Wied-Neuwied e dos naturalistas Spix e Martius (BANDEIRA, 2008: 57). Só em 1821 Debret amadureceria plenamente a idéia do álbum - que se tornaria o maior conjunto de imagens sobre o Brasil no século XIX - quando realiza uma página de rosto para a futura obra, carregando inclusive o brasão do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. (BANDEIRA, 2008: 57).

O primeiro volume, de 1834, contém 48 pranchas numeradas, dedicando 36 aos índios e 12 aos elementos da natureza, mais duas folhas não numeradas com o retrato de Debret e um mapa do Brasil. O segundo volume da obra contém 49 pranchas numeradas e uma não numerada, dedicada à baía do Rio de Janeiro. Foi publicado em 1835 e trata dos costumes da vida cotidiana na corte e de seus arredores. Com efeito, aí a figura do negro é preponderante. O terceiro volume, finalizado em dezembro 1838, e publicado em 1839 (BANDEIRA, 2008: 58), apresenta 54 pranchas numeradas, uma planta não numerada da sede da Corte e a carta de abdicação de D. Pedro I. Ilustra a “suntuosidade das festas, a hierarquia dos dignitários, as singularidades do antigo cerimonial religioso” (DEBRET, 1989: III/14).

A maior parte do tempo que permaneceu no Brasil, o artista passou na sede da corte, coligindo o material e os elementos que seriam predominantes em sua obra, a saber, a presença do negro escravo.

O Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, havia se tornado a cidade com maior população negra escrava urbana das Américas, e o mais importante fluxo de mão-de-obra cativa do mundo entre 1790 e 1830. Além de importante escala nas rotas comerciais internacionais, o porto do Rio de Janeiro era o maior exportador de café; e eram os escravos negros que, com seu trabalho, faziam funcionar a economia e tornavam possível a vida na cidade. De fato, há uma grande demanda por mão de obra escrava.

Tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista, e como operário ou na qualidade de moco de recados que aumenta a renda do senhor. Mas sempre mediocrementemente alimentado e maltratado [...]
(DEBRET, 1989: II/139-40).

A presença de escravos negros no país logo deixaria de ser simples elemento do exotismo do continente americano, transformando-se num dos aspectos fundamentais das caracterizações do Brasil, feitas pelos viajantes. Em Jean Baptiste Debret percebemos modos díspares de retratá-los, que vão desde a idealização do

tipo clássico ao realismo quase caricatural. Atentemo-nos por ora, às gravuras que compõem o *Voyage Pittoresque*.

Não obstante os retratos dos negros possuírem um caráter realista na obra de Jean Baptiste - pois, não há os paradigmas morais de atitudes que conotem uma grandeza de espírito universalmente reconhecida -, a preocupação documental, que o artista manifesta ao registrar cenas típicas e cotidianas nas ruas da corte, não invalida sua formação classicista. Mesmo longe dos rigores acadêmicos, o que lhe permitiu maior liberdade de composição, Debret utilizou os instrumentos da escola neoclássica, pintando escravos com porte nobre, de beleza ideal. Moralmente abatidos, porém, os negros africanos são apresentados numa perspectiva física bastante positiva. Evocando, quiçá, os postulados do pensamento aristotélico, Debret mostra os negros em atividades em que o vigor físico é fundamental, acentuando, por outro lado, sua natureza "insolente, libertina e preguiçosa" (DEBRET, 1989: II).

Na prancha 18, "Negros serradores de tábua", observa-se o pesado trabalho dos cativos, enfatizando o modelado de seus corpos. "Esses trabalhadores robustos e musculosos estão sempre cobertos de suor, apesar da lentidão do seu trabalho", seminus "[...] vestem-se como os que são empregados no transporte de fardos pesados" (DEBRET, 1989: II/237). Os "negros de carro", na prancha 28, revelam outra atividade cuja força é central para a execução da tarefa.

Os cativos debretianos parecem fazer eco das palavras de Winckelmann "Os exercícios corporais, praticados desde a tenra infância, lhes davam nobre forma" (WINCKELMANN apud NAVES, 1996: 105). Com efeito, as obrigações a que estavam submetidos os povos africanos no Brasil, seja na zona urbana ou na rural, proporcionavam um elevado desenvolvimento muscular, que os revestia de um porte facilmente equiparável com o da antiga estatuária grega ou egípcia. Segundo suas palavras, "O artista e o antiquário reconhecerão no conjunto desse ingênuo carregador de cesto o tipo imperecível das esculturas gregas e egípcias" (DEBRET, 1989: II/222).

Os escravos de Debret são concebidos num paralelo de difícil aproximação: de um lado a pretensão documental e o compromisso de representação com a verdade, a verossimilhança, ou o realismo. Por outra parte, buscam-se as formas de um corpo humano perfeito, ideal. No entanto, é provável que, em Debret, a observação da desenvolvida anatomia dos escravos seja menos uma escolha estética inspirada na apreciação e imitação de valores greco-romanos, que o resultado das dificuldades da vida cotidiana, testemunhadas de perto pelo pintor.

Ao lado da elaborada constituição física, surge ainda uma espécie de "ar

distante [...] de quem se mantém um tanto apartado das circunstâncias” (NAVES, 1996: 76). Rodrigo Naves identifica na posição serena dos negros uma reação ao cativo e ao trabalho servil, de quem, no íntimo, se recusa a aceitar a escravidão. À privação da liberdade não seguem ruidosas manifestações de revolta, mas uma inconformada resignação. Quiçá Debret quisesse, entretanto, ilustrar a “debilidade intelectual” do negro, incapaz “[...] dessa reflexão que leva a comparar as coisas e a tirar conclusões” (DEBRET, 1989: II/344). Todavia, a esse “recolhimento doído” (NAVES, 1996: 81), estóico, percebemos indícios de uma retidão solene, facilmente identificável com o caráter ideal da pintura neoclássica.

Segundo Charles Le Brun (1619-1690) - pintor preferido do rei-sol Luís XIV, e uma das principais personalidades para a retomada da arte antiga -, é no olhar e no movimento das sobrancelhas onde melhor se expressam as emoções (LE BRUN apud LICHTENSTEIN, 2004: 71). Nos desenhos de Debret, os negros sustentam um olhar de difícil compreensão, frequentemente para baixo, carente de emoções fortes. Mas, são nas imagens que não foram incorporadas ao *Voyage Pittoresque* que essa tendência é ainda mais significativa.

Os estudos de tipos humanos, em desenhos ou aquarelas, realizados por Jean Baptiste mostram homens e mulheres africanos em absoluto desacordo com as figuras embutidas no *Voyage Pittoresque*. Nos desenhos originais, particularmente naqueles que não foram incorporados na publicação, os escravos não executam tarefas estafantes ou serviços pesados, mas aparecem em situações que enfatizam sua condição de deslocados. Seus corpos abatidos e frágeis não obedecem às formas canônicas altivas, e os gestos e expressões do rosto sugerem certa tristeza e abandono.

Os corpos nus ou seminus revelam a beleza de cunho clássico, ressaltando uma condição muscular ideal. “Era um costume dos pintores, escultores e poetas da Antiguidade representar nus os deuses, os heróis e, de modo geral, os homens que desejassem ilustrar” (DAVID apud LICHTENSTEIN, 2004: 109). Os homens trazidos da África para o Brasil chegavam ao país frequentemente nus, e nas cenas de Debret, nomeadamente nas da sua monumental obra, a nudez é pouco coberta, o que se acrescenta alguns acessórios às roupas. A roupagem colorida, assim como os diferentes trabalhos que empreendiam os negros, permite, em Debret, reconhecer as figuras entre a multidão e o anonimato. Em suas galerias de tipos, o pintor também procura definir a identidade étnico-cultural dos africanos. A realidade brasileira absorve o olhar de Debret, que a apreende, no entanto, de acordo com categorias e referências européias. Por exemplo, na prancha “Negras escravas de diferentes

nações”, há uma representação bastante favorável dos tipos femininos. As negras são escravas e, no entanto, suas vestes e enfeites não correspondem, na maioria dos casos, à condição apontada pelo autor. Vestir bem os escravos que acompanhavam seus senhores em atividades públicas adquiria o valor de um reconhecimento social de prestígio. A representação que Debret faz das mulheres negras, com atavios e esmerados penteados, conota certa apreciação estética por parte do pintor. Uma tentativa de estabelecer paradigmas da beleza africana, mesmo as negras não obedecendo aos padrões ocidentais do belo, com cicatrizes e falta de dentes.

Em relação ao negro, Debret mantém uma postura ambivalente, mostrando a diversidade de suas manifestações nas ruas do Rio de Janeiro, o qual revela grande sensibilidade. As festas, os enterros, as redes de sociabilidades que o escravo de ganho teria de traçar, e as imagens que não figuram na *Voyage Pittoresque*, pois não se identificavam com o elogio que Debret queria, definitivamente, imprimir ao Brasil. A única exceção é o Mercado da Rua do Valongo.

Debret não deixa de ser um artista neoclássico. No entanto, diante da realidade brasileira, o artista teria de reinventar-se: a partir de referenciais de apreciação europeus, Jean Baptiste ilustraria o cotidiano do Rio de Janeiro, com sua população de índios, brancos e, sobretudo, negros. Sua bagagem cultural intervém decididamente nas composições. Nas litogravuras do *Voyage Pittoresque* sua arte resulta complexa: a idealização do tipo clássico se modela ao realismo documental, de preocupação detalhista.

Debret se inspirou em relatos de viajantes para compor suas ilustrações da figura indígena, auxiliado pela memória que esses viajantes, incluindo o próprio artista, transportavam desde o “Velho Mundo”, formada segundo o discurso etnocêntrico. Nas gravuras de cenas urbanas, a figura do negro é preponderante; o exotismo, ou o pitoresco de suas relações deram sustentação às teorias de Gilberto Freyre, para quem a realidade da escravidão brasileira mantinha interações e sociabilidades que ultrapassavam as estratégias brutais da dominação. São as sugestões narrativas, mais que as qualidades formais, que tornam as análises das litogravuras de Debret tão ricas e complexas. Na reinvenção da forma, a invenção da nação.

Bibliografia

BANDEIRA, Júlio. **Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831**/Júlio Bandeira, Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2008.

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

CAMPOS, Raymundo Carlos Bandeira. **Debret: Cenas de uma sociedade escravista**. São Paulo: Atual, 2001.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução: Sergio Milliet; apresentação: Lygia da Fonseca F. da Cunha. 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, Paris 1834**. Paris: Raimundo de Castro Maia Editor, 1954.

DEBRET, Jean Baptiste. **Caderno de viagem**. Texto e organização de Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

DEBRET, Jean Baptiste. **O Brasil de Debret**. Coleção Imagens do Brasil, vol. II. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1993.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: A figura humana**. São Paulo: Ed. 34, 2004; vol. 6.

NAVES, Rodrigo. "Debret, o neoclassicismo e a escravidão". In: **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1996: p. 41-75.