

Jean-Baptiste Debret e a representação das populações negras

Jean-Baptiste Debret and the representation of the black population

Anderson Felix dos Santos¹
(UNESP)

Resumo: As imagens produzidas por Jean-Baptiste Debret figuram entre aquelas que mais reconhecidamente representam o Brasil Imperial na construção do imaginário contemporâneo a respeito do período. Este artigo busca problematizar a forma com que a população negra é representada nessas obras, utilizando como metodologia a análise de três obras do artista, “Aplicação do Castigo do Açoite”, “Família Pobre em sua Casa” e “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil”, relacionando-as ao contexto histórico, tendo em vista os elementos que compõem essas imagens.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret, escravidão, população negra.

Abstract: *The images created by artist Jean-Baptiste Debret are among the most recognized representations of Imperial Brazil, shaping contemporary perceptions of the period. This article aims to examine how the Black population is portrayed in these works by analyzing three of Debret's works: Aplicação do Castigo do Açoite, Família Pobre em sua Casa, and Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil. Through this analysis, the study connects these artworks to their historical context, focusing on the elements that shape these images.*

Keywords: *Jean-Baptiste Debret, slavery, black population.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46413



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Graduado em Educação Artística (UNASP), História (UNICESUMAR) e Mestrando em Artes na UNESP, na linha de pesquisa Abordagens teóricas, históricas e culturais da Arte. Docente da rede pública de São Paulo desde 2011, trabalhando em diversas escolas do estado. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7205386597468686>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5255-9884>.

Introdução

Este estudo visa analisar as representações da população negra por parte de Jean-Baptiste Debret, pois, sendo ele um dos principais artistas a documentar o Brasil Imperial e, principalmente, a escravidão, produziu imagens que são frequentemente utilizadas como ilustrações e suporte aos textos sobre o período, contribuindo para a construção da percepção visual contemporânea. Assim, o estudo busca compreender como essas imagens refletem e dialogam com as ideologias da época imperial, explorando as intencionalidades do artista e o contexto sociopolítico em que suas obras foram produzidas. O artigo também pretende problematizar como as representações de Debret constituem recortes de uma interpretação europeia da escravidão e, por consequência, moldam a visão contemporânea a respeito da população negra no Brasil do século XIX.

A criação do Brasil através da imagem

Durante a chegada dos europeus a essas terras, toda a construção do que viria a ser chamado de Brasil partiu de uma perspectiva eurocêntrica. A existência, conceituação e definição das populações brasileiras se dão a partir de um olhar que busca, justamente levando em conta a inserção de sua lógica catalogadora, inferir, no outro, seus próprios referenciais. “Ao transformarem pela linguagem aquilo que era estranho a sua cultura, os europeus elaboraram estereótipos e tipologias para o reconhecimento das diferenças” (Sallas, 2013, p. 172).

Tais afirmações se vinculam a comentários realizados pelo professor Jean Marcel Carvalho França, em “A Construção do Brasil na Literatura de Viagem”, citando que o historiador Edmond O’Gorman aponta, que a América não foi descoberta, mas inventada pela cultura do Velho Mundo. Essa reflexão esclarece que o olhar externo que é exercido sobre nosso país se figura sob lentes obviamente enviesadas, no sentido de que “os discursos criam objetos que põem em cena” (O’Gorman apud França, 2012, p. 11). As comparações e qualquer similaridade que pudesse haver

entre os diferentes povos da América eram estabelecidas em relação a práticas e costumes de povos antigos europeus, tendo em vista, num exemplo, os gregos. Devido ao exposto, compreende-se o porquê de as representações das populações nativas por artistas viajantes seguirem tradições da antiguidade clássica (Sallas, 2013, p. 174).

Os habitantes dessas terras se caracterizam por aquilo que os europeus não são, de modo que sua cultura foi e é definida pela ausência de características europeias. Tal fato acarreta a impossibilidade da representação em essência, pois não se pode representar algo por aquilo que ele não é. Os indígenas são apresentados nos trabalhos dos viajantes através de recursos canonizados pela arte, porém, agregados a marcos dissonantes, como indumentárias, ornamentos e costumes que se anexam como caracteres distintivos (Sallas, 2013, p. 176). Sob o olhar estrangeiro, o Brasil surge como um país marcado por uma exuberante natureza, mas vivenciado por uma população de indígenas e escravizados incapazes (França, 2012, p. 286), no entanto, mesmo para os críticos dessa visão, como Jean-Baptiste Debret, observa-se o eurocentrismo. Quando o artista trata dos indígenas que se acuraram no fundo das florestas por não aceitarem as condições impostas pela invasão portuguesa e que, por isso, retornaram a um estado associal, ele aponta que esses povos foram interrompidos em sua jornada rumo à civilização, isto é, aquela aos moldes europeus (Debret apud Leenhardt, 2023, p. 24).

O historiador Peter Burke, ao analisar os estereótipos do “outro”, diz que a relação cultural, em geral, se dá a partir de duas vias: a primeira é a assimilação em relação a nós ou aos que estão ao nosso redor, em um processo de analogia. Saladino era interpretado por alguns cruzados como um cavaleiro e Vasco da Gama entendeu Brahma, Vishnu e Shiva como uma imagem da santa Trindade. A segunda possibilidade é encarnar no outro aquilo que não há em nós, como a canção de Rolando, que estigmatizava os muçulmanos como uma versão demoníaca dos cristãos, ou como Heródoto dizia que a cultura egípcia é inversa à grega e citava que a escrita se daria da direita para a esquerda como suporte à sua afirmação (2017, p. 184).

É nessa esfera de significação da realidade, a partir da imagem – em seu sentido amplo – que se insere Jean-Baptiste Debret, figura que se destaca entre os mais importantes artistas viajantes que estiveram no território que viria a ser o Brasil, pois suas imagens se tornaram importantes ícones da representação de sua história, afinal, possuem uma multidimensionalidade dessa realidade, retratando desde os grandes feitos da monarquia, isto é, os traços que adquirem um aspecto grandioso dentro da narrativa histórica do país, até suas maiores chagas, ao trazer a escravidão aos holofotes, denotando aquilo de mais bárbaro vivenciado pelas populações negras e indígenas nessas terras (Lima, 2004, p. 8).

Jean-Baptiste Debret: historiador e pintor

Nascido em 1768, em Paris, Debret esteve bastante inserido no contexto artístico de sua época, pois, ainda jovem, frequentou um ateliê de pintura. Em seguida, estudou na Itália, frequentou a Academia de Belas-Artes e participou de Salões de arte, coletando prêmios. Além desse contexto, pelo fato de o pai, funcionário público, ter sido um grande entusiasta da história natural, Debret adquiriu certa familiaridade com o tema, o que se reflete em seus trabalhos. Sua trajetória inclui ser sobrinho do pintor rococó François Boucher, além de primo e protegido de Jacques-Louis David, com quem trabalhou e cuja sobrinha desposou (Lima, 2004, p. 9; Leenhardt, 2023, p. 17).

A influência de David se faz presente nas obras de Debret sob diversos aspectos. O pintor neoclássico dizia aos seus alunos para que fugissem às tradições acadêmicas, pois estas limitariam sua criatividade e os tornariam prisioneiros de formulações advindas de períodos decadentes. Tal concepção o faz renovar o estilo neoclássico, pois sua atitude de assumir maior liberdade o liga intimamente aos acontecimentos de seu tempo (Lima, 2004, p. 17). Vivenciando o contexto revolucionário que culminou com o Império Napoleônico, David desvinculou sua pintura do Antigo Regime e desenvolveu um processo de elaboração da cena em que cada elemento ganhava sua importância, sendo “estudado até ganhar

seu espaço na tela”. Desse modo temos a decisão deliberada de expressar-se de forma minuciosa, buscando equilíbrio, força e pureza. Debret, que consagrou alguns quadros a Napoleão, atitude amparada em sua formação como pintor de temas históricos, se inspira no realismo neoclássico de David para representar sua experiência no Brasil, fazendo da observação um fator fundamental para a estruturação da paisagem a qual está compondo, formulando um trabalho que deriva sua forma do processo enciclopédico fundamentado por Diderot (Lima, 2004, p. 18-19; Leenhardt, 2023, p. 17).

Com o fim do Império Napoleônico, Debret se encontrou sem trabalho, perdeu seu filho e pouco se sabe sobre o destino de sua esposa. Diante dessas condições, aos 47 anos, ele parte para o Brasil com um grupo de jacobinos organizado por Joaquim Lebreton, como parte do que viria a ser conhecido como Missão Artística Francesa, chegando em 1816, o que lhe permitiu desfrutar do ambiente social e recolher imagens que serviriam de base para realização de sua obra (Lima, 2007, pp. 18-30).

Durante sua estadia no Brasil, Debret se destacou, sendo nomeado "pintor oficial da corte", professor de "pintura de história" e responsável pela cenografia do Teatro Real (Leenhardt, 2023, p. 18). Suas principais produções, porém, não se enquadram em grandes telas, embora as tivesse produzido, mas sim em criar imagens para um livro que representasse diversos elementos de uma população que poderia constituir uma nação, refletindo sua filiação ao pensamento iluminista da época (Leenhardt, 2023, p. 20). Esse trabalho resultou na obra "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", publicada, após sua estadia no Brasil, entre 1834 e 1839, reunindo três tomos: o primeiro voltado às populações indígenas, o segundo à sociedade brasileira e o último à realeza (Debret, 2015).

A intencionalidade de sua produção estava em descrever a marcha da civilização no Brasil, elaborando uma biografia nacional (Lima, 2007, pp. 35, 102), o que denota uma diferenciação dentro do contexto da Missão Francesa em relação aos demais artistas, que muitas vezes possuíam um

caráter científico, como as expedições de Spix e Martius (Sallas, 2013, p. 61) e de Langsdorff (Sallas, 2013, p. 73), ou uma visão documental, no sentido principal de retratar o Brasil aos europeus, como os trabalhos de Frans Post e Albert Eckhout (Stols, 1996, pp. 26-28). A esse contexto se somam dois pontos incomuns na trajetória dos artistas viajantes em geral. Suas litografias, embora sejam o discurso principal, são acompanhadas de escritos explicativos, bastante didáticos, nos quais se expõem fatos, concebendo as pranchas litografadas como documentação imagética em que há uma complementaridade entre imagem e texto (Lima, 2007, p. 31; Leenhardt, 2023, p. 66). Esse fator pode ser somado à questão de que seu trabalho é não somente uma viagem pitoresca, mas também histórica, inserindo-se não apenas na literatura de viagem, mas na preocupação de elaborar um discurso histórico sobre o Brasil com o objetivo de “elevanto território à categoria de nação civilizada” (Lima, 2007, p. 129).

Outro diferencial de sua produção é o fato de Debret ter permanecido no país por 15 anos, de 1816 a 1831 (Lima, 2007, p. 29), ao contrário de outros artistas que permaneceram períodos mais curtos, como Thomas Ender, que ficou entre 1817 e 1818 (Wagner; Bandeira, 2000), Johann Moritz Rugendas, entre 1822 e 1825, voltando posteriormente em 1845, retornando à Europa no mesmo ano (Sallas, 2013, p. 74-77), Saint-Hilaire, entre 1816 e 1822 (Kury, 2003, p. 1) ou Johann von Spix e Carl von Martius, 1817 e 1820 (Sallas, 2013, p. 64). Embora não tenha sido o único a experimentar o país por longos períodos – Félix-Émile Taunay (Dias, 2009, p. 19) e Hercule Florence (Florence, s.d., p. 1) também o fizeram – essa dimensão permitiu uma compreensão mais abrangente e um relato menos superficial da realidade vivenciada, quando comparado aos viajantes em missão oficial com um itinerário preestabelecido (Lima, 2007, p. 33, 139).

Além disso, há a questão de que foi o próprio Debret quem transformou suas aquarelas em litografias (Lima, 2007, p. 31, 156), enquanto Rugendas, por se dirigir a um grupo mais amplo de curiosos, não se preocupou tanto com a exatidão de seus trabalhos, abrindo espaço para maior liberdade dos litógrafos, que poderiam interpretar à sua maneira alguns detalhes dos

originais (Leenhardt, 2023, p. 66). Isso é algo que ocorre também com Wied-Neuwied e Martius, cujas imagens foram representadas pelos viajantes e sofrem alterações na versão final realizada pelos gravadores (Sallas, 2013, p. 19). Temos, nessas condições, uma trajetória que sustenta uma narrativa que enxerga o Brasil a partir de um prisma que lhe confere alguma peculiaridade, ainda que jamais possa ser considerada um reflexo da realidade brasileira, pois as obras dos artistas viajantes “em sua dimensão iconográfica, dizem muito ao mesmo tempo sobre o Brasil e sobre o olhar europeu. Elas nos permitem completar o estudo da confrontação de olhares” (Carelli apud Ambrizzi, 2011, p. 1).

O segundo tomo de “A Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, justamente aquele dedicado a “representar os brasileiros no âmbito das atividades que forjaram seu universo urbano e político”, foi recusado pelo IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) por ser considerado de pouco interesse para o país (Leenhardt, 2023, p. 70). Esse segmento do material inicia com uma breve história do Brasil, em que Debret narra de que forma, desde o desembarque dos portugueses, o Brasil colonial se desenvolve politicamente em províncias povoadas por diferentes povos, desde os diversos povos indígenas, passando pelos portugueses, pelas diferentes sociedades africanas que foram arrastadas para o país, até os mulatos, mestiços e luso-brasileiros, aos quais ainda se somaram diversos grupos de imigrantes (Leenhardt, 2023, p. 70).

Esse volume se transforma em uma representação da paisagem social do país e ilustra, segundo Jacques Leenhardt, uma dimensão saint-simoniana de Debret, que enxerga o trabalho como uma atividade de valor social maior e ainda inserida no processo civilizador. A partir dessa definição, sua pena tece comentários críticos aos portugueses, por serem estes, segundo ele, dados à preguiça, e que o trabalho no território dependia majoritariamente do trabalho de africanos, tanto livres quanto escravizados, ainda que o título do tomo seja “A indústria do colono brasileiro” (2023, p. 45). Dentro desse contexto, o pintor assinala um retrato que envolve as questões raciais do país. Um exemplo disso é quando diz

que a expressão “Deus te faça santo” poderia ser utilizada como “Deus te faça branco [branco]” (Debret apud Lotierzo, 2023, p. 108). Outro fator que se mostra significativo no que diz respeito ao retrato da escravidão é o fato de que, ao representar os escravizados, suas aquarelas trazem personagens com feições e contornos indefinidos, o que se mostra contrário à ideia de limpidez do desenho, uma indefinição que aludiria ao horror do sistema (Lotierzo, 2023, pp. 138-139).

O contexto de representação de paisagens sob a égide da pintura histórica foi construído a partir de teorias de sua realização. O pintor e crítico de arte francês, Roger de Piles, distingue dois estilos de paisagem. O primeiro seria o heroico, no qual a natureza não é apresentada como ela é, mas como ela deveria ser, sendo grandioso e nobre, flertando com elementos advindos da antiguidade ou da mitologia. O segundo estilo é o pastoral, em que há a pretensão de apresentar a natureza sem artifícios (Piles apud Sallas, 2013, p. 96). August Schlegel (1772-1829), crítico literário alemão, aponta que a arte como tentativa da imitação pura da realidade é reduzida a uma reprodução virtual, asséptica e regulada da verdadeira natureza. Nesse sentido, surge a importância do papel criador do olhar, pois o ideal seria o de que a arte se tornasse uma construção baseada na subjetividade do pintor, que selecionaria elementos para formar sua composição, fazendo com que o gênero da pintura de paisagem se torne uma escola da visão (Décultot apud Sallas, 2013, pp. 100-101). Portanto, o trabalho de Debret com relação à colagem de elementos para formação de suas representações do país está em voga com o pensamento da época em relação às pinturas de paisagem.

Para contextualizar de forma mais evidente a sociedade que se desenvolvia na região do Rio de Janeiro com relação ao trabalho de Debret, vale destacar que o período que o artista viveu no reino corresponde aquele em que ocorre a chegada de um grande contingente de pessoas escravizadas, pois a abertura dos portos fornece subsídios para a expansão da economia urbana. Por isso, são as pessoas negras as que ocupam as ruas das cidades oitocentistas, sendo responsáveis por

todo tipo de trabalho: vendas de mercadorias diversas, transporte que vai da água aos seres humanos, a construção de edificações e a pavimentação de ruas. É preciso do escravizado para fazer a barba, os partos e a lavagem de roupas (Karasch apud Freitas, 2020, pp. 174-175).

A partir dessa relação, se destaca que a vinda da Missão Francesa se fez em contato com Alexander von Humboldt, pois Le Breton mantinha uma relação com o cientista e se apoiou em seus escritos para elaborar um plano de ensino, já em 1816 (Dias, 2009, p. 38). Tal fator pode parecer não carregar tanta importância, no entanto, é necessário salientar a posição de Humboldt frente aos debates em vigor à época, a respeito das populações não-europeias, ao tecer críticas ao fato de os europeus considerarem bárbaras todas as sociedades que divergem de suas noções idealizadas, dizendo que eles não foram capazes de apreciar a cultura asteca de modo satisfatório. Também aponta que é bastante difícil comparar nações cujos caminhos de desenvolvimento são tão diversos (Humboldt apud Sallas, 2013, p. 147). Tal relato reforça a perspectiva da existência de outras formas de se pensar a relação entre os diferentes povos, que divergem daquelas que sustentam a superioridade europeia, e até mesmo daquela defendida por Debret que, ainda que reprove a escravidão, a compreende como um elemento dentro do processo civilizador.

A representação da população negra

A obra “Aplicação do Castigo do Açoite” (Figura 1) apresenta, como foco central, uma pessoa escravizada amarrada a um tronco, vestindo uma camiseta, mas com as calças arriadas e nas pontas dos pés. Suas nádegas apresentam uma coloração diferente do restante de seu corpo, recurso utilizado pelo artista para representar a carne viva. Ao seu lado esquerdo, encontra-se o carrasco, também negro, que está em posição de ação, prestes a aplicar o castigo. Ele possui um brinco na orelha e usa um chapéu. Suas roupas sugerem um grau de superioridade em relação aos demais escravizados que compõem a cena, porém, jamais poderiam se

igualar aos oficiais presentes, afinal, ele também possui uma corrente em seus pés. Há outros chicotes no chão, que Debret diz servirem para o caso de o chicote a ser utilizado amolecer devido ao sangue, desse modo, troca-se o de ferramenta, para que este mantenha a dureza necessária ao castigo (Debret, 2015, p. 307).

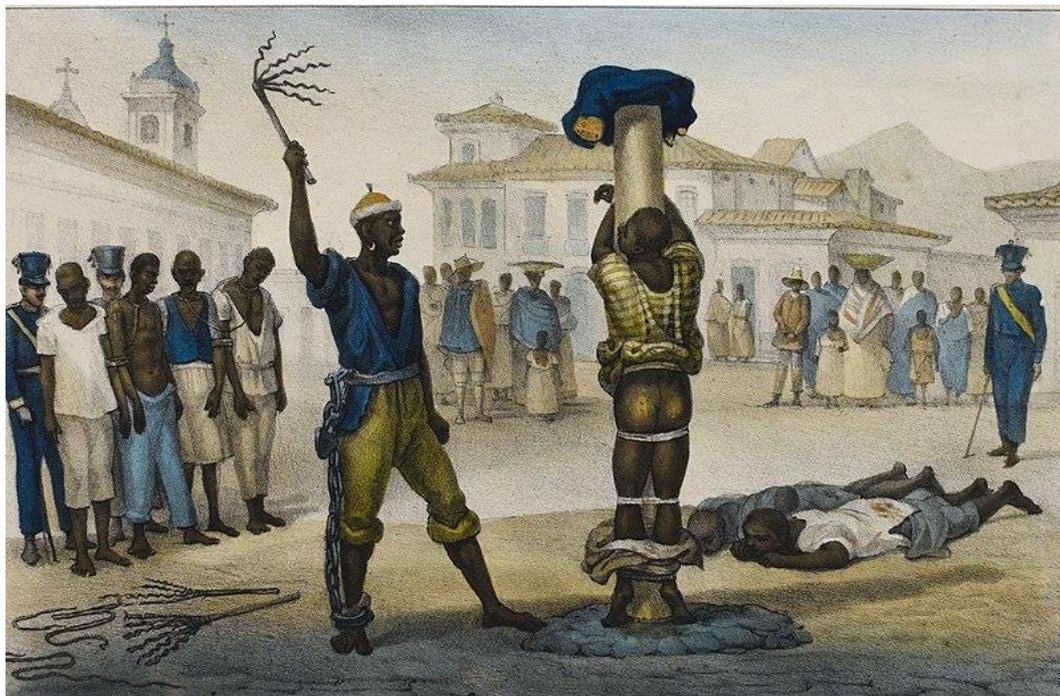


Figura 1. “Aplicação do Castigo do Açoite”. Jean-Baptiste Debret, antes de 1830. A obra apresenta uma pessoa escravizada amarrada ao pelourinho com as calças arreadas e sendo açoitada. Outra pessoa próxima, mais bem vestida, porém, também escravizada, ergue um chicote ao alto, aplicando o castigo. Outras pessoas ao redor acompanham a cena e, ao fundo, se vê o cenário de uma cidade.

Atrás do homem que está recebendo o castigo, encontram-se dois outros escravizados que já receberam o açoite, ambos têm as nádegas cobertas, situação que o artista descreve ser realizada para que os cortes não atraíssem moscas (Debret, 2015, p. 307) e, atrás deles, há um oficial de azul, vestindo chapéu, uma faixa dourada no peito e uma vara na mão. No canto esquerdo do quadro, há quatro escravizados em pé, todos com expressões de sofrimento e submissão e, atrás deles, há dois oficiais uniformizados. Ao fundo, indo para a esquerda, temos a população a observar a situação, todos pintados com cores que detonam uma possível mestiçagem, isto é, não se encontram pessoas que seriam lidas

como brancas. Compondo a paisagem, temos uma Igreja à esquerda e outras construções à direita, com uma montanha ao fundo. O castigo ocorre em espaço aberto, porém, não há qualquer vegetação aparente.

O artista inicia o texto que descreve essa obra dizendo que: “embora seja o Brasil seguramente a parte do Novo Mundo onde o escravo é tratado com maior humanidade (...)”. Em seguida, aponta que, devido à necessidade de imputar disciplina na imensa população negra, o código penal português abrange a pena do açoite “aplicável a todo escravo (sic) negro culpado de falta grave: deserção, roubo, ferimentos recebidos em briga, etc.”. Para executar sua aplicação, o senhor precisa requerer a aplicação desta lei, sendo necessário obter autorização do intendente de polícia, determinando o número de chibatadas. Em seguida, era comum, nas grandes cidades do império, que o escravizado fosse levado ao calabouço, para prisão. Após a aplicação do castigo, para que as feridas não infeccionem, lavavam-se as chagas com vinagre e pimenta. Havia, ainda, a possibilidade de se deixar o escravizado na prisão pela quantia de dois vinténs por dia, com o objetivo de puni-lo ou para aguardar o momento de revendê-lo (Debret, 2015, p. 307).

Debret diz que “essas penas são rigorosas, mas há outras bárbaras, como a que condena à morte pelo açoite” o negro quilombola, acusado de ser chefe de um quilombo. Nesse caso a pessoa saía da prisão acorrentada ao carrasco, carregava um cartaz com os dizeres “chefe de quilombo” e era submetida a 300 chicotadas, distribuídas em intervalos. “No primeiro dia ele recebe 100 à razão de 30 cada vez, em diferentes praças públicas, onde é exibido sucessivamente”. O artista diz que, na última execução, as chagas eram abertas novamente e o chicote já se aprofundava na pele, atacando algumas artérias, provocando tal hemorragia que, ao regressar à prisão, o escravizado sucumbia em meio à ataques de tétano (Debret, 2015, p. 307).

A litografia corresponde a uma paisagem relacionada ao Rio de Janeiro, no entanto, ao contrário do que se repete em outros trabalhos de outros diversos autores, como Frans Post, Albert Eckhout ou Thomas Ender, que utilizam artifícios imagéticos para sinalizar a tropicalidade em seus

trabalhos, adicionando elementos da fauna e da flora relacionada direta ou indiretamente ao Brasil, a fim de fixar a localização da representação, sabendo que Debret, assim como os demais artistas viajantes, realizavam composições criadas a partir de registros realizados com rapidez diante daquilo que presenciaram; buscando, com isso, captar uma porção do real, e que isso se reflete ainda no fato de que Debret praticamente não modificar suas aquarelas quando transpostas à litografia (Lima, 2007, p. 146), é possível supor que essa intencionalidade de criar uma paisagem no sentido tropical estivesse em segundo plano, ao menos nesse caso.



Figura 2. Família Pobre em sua Casa. Jean-Baptiste Debret, antes de 1827. A imagem mostra três pessoas em uma casa humilde, uma delas é uma mulher escravizada com um barril na cabeça, entregando dinheiro a uma mulher branca sentada em uma esteira, que está trabalhando com tecidos. Outra figura é uma senhora idosa sentada em uma madeira também trabalhando. Compõem a cena alguns animais.

Outro trabalho do artista é “Família Pobre em sua Casa” (Figura 2), em que há uma mulher escravizada negra com um barril na cabeça, carregado de bananas. Debret explica que essas bananas se referem à parte do lucro do dia, obtido pela negra no trabalho de carregadora de água, e que serão destinadas à ceia para os habitantes da casa. A casa, copiada dos

indígenas Camacãs, foi recorrente no contexto dos primeiros colonizadores portugueses e, mesmo à época da execução da litogravura, o estilo era possível de ser encontrado em fazendas e em casebres. Sua construção era feita em dois cômodos, um deles, menor, possuía um fogão e podia ter servido de cozinha, porém, já sem utilidade, visto a pobreza a qual a família se encontrava. O outro cômodo, maior, possuía um estrado velho e já apodrecido, que servia de leito para a mulher escravizada durante a noite. Outras peças de mobiliário são um jarro quebrado, utilizado para água, e uma lâmpada. Há uma rede de tamanho grande, suspensa, que seria utilizada pelas duas outras personagens que compõem a cena como leito (Debret, 2015, p. 272).

No primeiro plano, encontra-se uma moça jovem, sentada em uma esteira, trabalhando na fabricação de rendas, porém, interrompida pela mulher escravizada para receber os vinténs obtidos no dia. Do outro lado, sentada no estrado, está a idosa mãe, fiando algodão que, segundo Debret, seria o único trabalho adequado à sua idade. Compondo a cena, há uma galinha, ao centro, ciscando com seus pintinhos e, na porta da casa, outra galinha, de outra raça, destinada a servir de presente a protetores poderosos, pois poderiam mostrar sua generosidade (Debret, 2015, p. 272).

Além da pintura, Debret deixou comentários a respeito das condições sociais que poderiam anteceder à derrocada de uma família brasileira à miséria. Ele diz que, inicialmente, a família poderia acabar se desfazendo de seus criados de luxo e buscar obter algum dinheiro com a venda de seus melhores escravizados. Persistindo a condição de desgraça, o senhor poderia vender seus outros escravizados e, por fim, caso a penúria ainda prossiga, concederia a liberdade aos seus mais antigos escravizados; “concedendo-lhes essa liberdade tardia que os reduz à mendicidade”, em contraponto a essa condição, Debret diz que “o negro menos caduco fica para servir aos seus senhores” e os serviria fielmente, chegando a lamentar caso percebesse que iria morrer antes deles (Debret, 2015, p. 272).

O relato do artista possui grande vivacidade ao representar uma família

que, mesmo diante da pauperização, ainda manteve uma pessoa escravizada para o trabalho pesado e obtenção de uma renda necessária à sobrevivência. Nela, não se percebe de forma nítida nenhuma crítica à escravização. No entanto, a situação descrita por ele traz termos como “miséria” ou “infeliz família” e a expressão “parece incrível”, quando descreve que a família sobrevive com 4 vinténs diários, o que denota certo compadecimento para com a família que se viu diante de uma condição de grande pobreza. A paisagem que surge nessa litogravura é executada de modo a salientar questões sociais, sendo que, mesmo através de uma porta bastante rudimentar, que existe na casa, não se vê nada do mundo exterior, a não ser um céu claro e difuso. Torna-se nítido o fato de que num país escravista, “mesmo reduzido à última necessidade, o homem branco acha vexaminoso trabalhar para ganhar a própria vida” (Lenhardt, 2023, p. 59).



Figura 3. “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil”. Jean-Baptiste Debret, 1834-1839. Alegoria representando o Brasil através de uma figura coroada, sentada em um trono no centro, carregando um escudo, uma tábua de leis, uma lança e uma espada. Ao redor, estão pessoas negras, mestiças e brancas, saldando a figura central.

A terceira obra a ser abordada é “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil” (Figura 3). A pintura constitui uma tomada de posição por parte de Debret, com uma alegoria

criada em sentido neoclássico, pois, o que se vê, ao centro da obra, não é o Imperador, mas um símbolo para o governo constitucional, na forma de uma mulher coroada, sentada em um trono, empunhando uma espada e uma tábula de leis em uma mão, em alusão à constituição, e um escudo e um cetro em outra. Acima dela, figura o imperador, representado por sua monograma de forma bastante legível, coroando a cena (Lenhardt, 2023, p. 33).

“Ao redor de seu ‘bom governo’ dispõem-se os diversos componentes da nação” (Lenhardt, 2023, p. 33). À esquerda, existe uma família de pessoas negras, sendo uma mulher negra com uma espingarda e um machado, acompanhada de seu marido trajando roupas militares e de uma criança de posse de uma foice que é entregue ao país. Perto de ambos, há uma mulher indígena, carregando uma criança de colo, e, à frente dela, duas crianças gêmeas de cabelos loiros, “para os quais implora assistência do governo”, que seria a única forma de manter a família, já que o marido se encontra ausente na defesa do território nacional; afinal, no momento, o país lutava por sua independência. No extremo, há uma barca carregada dos bens agrícolas do país, sacas de café e maços de cana de açúcar (Debret, 2016, p. 570).

À direita, há várias figuras de aparência europeia e mestiça, algumas delas apontando em direção à figura central, fazendo reverência e jurando fidelidade. Um soldado uniformizado também é visível, representando a autoridade militar, junto a um canhão. Ao centro, à frente da figura feminina, há uma cornucópia carregada de frutas tropicais. Em cada um dos lados da figura central há cariátides e palmeiras reforçando o caráter tropical, já exposto pela cornucópia. Acima, junto à alegoria de Dom Pedro, existem gênios alados com trombetas e um tecido vermelho, enquanto, ao fundo, porém de forma difusa, há uma massa de populações indígenas; sendo que, segundo Debret, estão ali voluntariamente. Em destaque, um deles, mais nítido, está ajoelhado próximo ao trono (Debret, 2016, p. 570).

As possíveis datas às quais a realização da obra é vinculada também são

carregadas de simbolismo, pois sua finalização teria se dado entre 7 de setembro de 1822 e 3 de maio de 1823, data que marca o início dos trabalhos da Assembleia Constituinte. Nesse sentido, a obra busca representar todas os grupos que comporiam a chamada civilização brasileira, unificados em prol da independência e do poder constitucional, o que se reflete na fé iluminista, professada também por Debret, na educação e no sentido de progresso da humanidade; sendo que as desigualdades e os preconceitos existentes na nação seriam ultrapassados pela cooperação entre os humanos. Os aspectos progressistas, representados nessa obra, ancoram-se em uma perspectiva paternalista, pois não abrem possibilidade para uma visão que permita observar os povos tidos como primitivos como autônomos (Lenhardt, 2023, p. 34).

Segundo o próprio Debret, a pintura foi encomendada pelo diretor do Teatro Real de São João que, após a Proclamação da Independência, viu a necessidade de substituir seu plano de boca anterior, em que constava o Rei de Portugal, Dom João VI, por algo mais condizente com a nova realidade. O próprio primeiro-ministro, José Bonifácio, aprovou a composição, solicitando apenas uma alteração com relação às palmeiras, que estavam dispostas ao lado da figura central, pois poderiam sugerir uma ideia de um estado selvagem, o que foi prontamente respondido por Debret através das cariátides. A apresentação da obra provocou aplausos e gratificações ao artista por seu trabalho executado de forma triunfal (Debret, 2016, p. 569).

Conclusão

A análise dessas três obras permite enxergar três diferentes contextos nos quais Debret insere a população negra. Na primeira parte-se do sentido de expor os horrores da escravidão, ainda que Debret suavize a realidade, dizendo que, no Brasil, o escravizado era tratado com maior humanidade (Debret, 2015, p. 307). A segunda obra apresenta a relação entre os senhores e os escravizados em um contexto em que esses

senhores se veem reduzidos ao pauperismo e, mesmo diante de tal condição, não abrem mão de serem servidos por alguém que estaria abaixo de sua situação. E, finalmente, no terceiro trabalho, o artista cria uma alegoria que poderia servir para prefaciá-las ideias de Gilberto Freyre, no que diz respeito à miscigenação, isto é, traçar um quadro em que todas as populações que vivem nas terras brasileiras são necessárias à formação dessa nação (2006, p. 31, 33).

Referências

- AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo - a produção dos artistas-viajantes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro**: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.
- DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.
- FLORENCE, Antonio. **Minibiografia**: Hercule Florence (1804-1879), [s.d.]. Disponível em: <https://ihf19.org.br/docs/pt-br/Hercule-Florence-Minibiografia.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2024.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **A Construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII**. Antologia de textos - 1591 - 1808. Rio de Janeiro José Olympio; São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- FREITAS, Iohanna Brito de. O Desafio Do Visível: A Representação Da População Negra Nas Viagens Pitorescas De Debret E Rugendas. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)**, 12 (Ed. Especi), 2020, pp. 172-196. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/974>. Acesso em: 30 jul. 2024.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Editora Global, 2006.

KURY, Lorelai. **Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar**. V. 2, N. 1, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5860432>. Acesso em: 11 jul. 2023.

LEENHARDT, Jacques. **Rever Debret**. São Paulo: Editora 34, 2023.

LEENHARDT, Jacques. Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira. Tradução de Samuel Titan Jr. In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Organização e Prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015, pp. 13-35.

LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível**: Racismo e estética na Pintura Brasileira (1850-1940). São Paulo: EDUSP, 2023.

LIMA, Valéria. J.-B. **Debret, Historiador e Pintor**: A viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1939). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

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

SALLAS, Ana Luisa Fayet. **Ciência do Homem e Sentimento da Natureza**: Viajantes Alemães no Brasil do Século XX. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

STOLS, Eddy. A Iconografia do Brasil nos Países Baixos do Século XVI ao Século XX. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 30, p. 20-31, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i30p20-31. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25904>. Acesso em: 8 out. 2024.

WAGNER, Robert; BANDEIRA, Júlio. **Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender**: 1817-1818. Smithsonian Institution, 2000. Disponível em: https://www.si.edu/object/siris_sil_663045. Acesso em: 11 jul. 2024.

Recebido em: 25 de outubro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.