

Elaine Cristina Dias

**DEBRET, A PINTURA DE HISTÓRIA E AS
ILUSTRAÇÕES DE CORTE
DA “VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob
orientação do Prof. Dr. Luciano
Migliaccio.

Este exemplar corresponde à
redação final da tese defendida e
aprovada pela Comissão
Julgadora em 20/02/2001.

BANCA

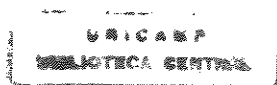
Prof. Dr. Luciano Migliaccio (Orientador)

Prof. Dr. Robert Slenes

Profa. Dra. Lília Moritz Schwarcz

Fevereiro/2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÇÃO CIRCULANTE



UNICAMP
N.º CHAMADA:
T/ UNICAMP
D543d
V. 01 Ex.
TOMBO BC/ 43998
PROC. 16-392101
C U
PREC. R\$ 00,00
DATA 21/04/01
N.º CPD

ii

CM001550363

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Dias, Elaine Cristina

D543d Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da
"Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil" / Elaine Cristina
Dias . - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Luciano Migliaccio.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campi-
nas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Debret, Jean Baptiste, 1768 - 1848 - Crítica e interpretação.
2. Pintura - Brasil. 3. Neoclassicismo. 4. História-Arte-Brasil.
I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*Aos meus pais e
Ao Mestre de Nápoles*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à instituição de fomento à pesquisa CNPq sem a qual não seria possível realizar esta dissertação.

Ao meu orientador Prof. Dr. Luciano Migliaccio cuja dedicação, conhecimento e atenção dispensados nestes anos de pesquisa mostraram-se mais que fundamentais à minha formação como historiadora da arte. E principalmente pelo interesse na cultura franco-brasileira.

À banca examinadora – prof. Dr. Robert Slenes e profa. Dra. Lília Moritz Schwarcz – que leram com grande atenção e fizeram comentários enriquecedores e essenciais ao processo de finalização desta dissertação.

Novamente agradeço à profa. Lília por me emprestar o exemplar anotado da qualificação, o qual foi de grande valor para as correções efetuadas. Desculpe novamente a demora em devolver...

Agradeço ao prof. Dr. Luiz Marques pela cordialidade, atenção e pelas excelentes aulas que muito contribuíram para o meu aprendizado.

Ao prof. Dr. Nelson Aguilar que me deu a grande oportunidade de expor um pouquinho do meu incipiente conhecimento sobre o século XIX na exposição Brasil +500.

Ao prof. Marcos Tognon pelas conversas elucidativas acerca dos caminhos de um historiador da arte na passagem do mestrado para o doutorado.

Ao prof. Dr. Jorge Coli por oferecer em sua brilhante aula a paixão pelo século XIX, que seguramente me fez seguir este caminho e iniciar o meu aprendizado em história da arte.

À Iara do Museu da Chácara do Céu que me auxiliou no momento de minha pesquisa e à Lara pela gentileza em me hospedar em sua casa no Rio de Janeiro.

Ao pessoal da Secretaria de Pós-graduação, Lourdinha, Cris, Júnior, Cidinha da Secretaria de Pesquisa e Alessandra da Secretaria de Compras do IFCH.

A Tarcízio Quirino pelas conversas agradáveis e pela confiança nos primeiros passos de minha graduação. A Alfredo e Isabela, grandes amigos da Embrapa. Também ao prof. Fernando Lourenço pela grande amizade e estima.

À Nara que muito me ajudou na bibliografia, oferecendo-me com muito carinho os catálogos do Palácio do Itamaraty, do Museu de Arte da Bahia e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, presenteando-me também com um pequeno livro sobre a obra de Debret. Valeu Narete!!

À Paula, que igualmente me indicou bibliografias precisas e altamente esclarecedoras sobre Debret, muitas das quais foram obras fundamentais ao corpo da dissertação.

Agradeço à minha ídola Nancy e sua voz encantadora. É sempre maravilhoso ouvi-la...

À elegante Maria (Luiza) e nossos “eruditos” diálogos conferidos pontualmente às 21h00 em meio ao processo turbulento de projetos, provas e dissertações. À Paula, Érica e Sharon que igualmente participaram ativamente deste processo noturno cotidiano.

Obrigado Vitor por aguentar as fases mais estressantes, estando sempre ao meu lado e me enchendo de beijos naquelas horas difíceis...

Valeu Pulga e sua espoleta Pulguinha, Érica, Dri, Célia e Gabi, Rodolfo, integrantes do Planeta 11 e adjacências, a Bruno e seus conhecimentos britânicos, à chiquérrima e fashion Paty Beijo, ao meu grande amigo Beijola, Xen-Xen e Cas, e agradeço aos meus colegas de mestrado Letícia, Patrícia, Cássio, Luciana, Maria, Alexandra, Renato Brolezzi, Manero, pelos incontáveis cafés compartilhados na cantina do Tatá.

Agradeço aos carinhos de mamãe, sempre muito preocupada e muito afetuosa, aos cuidados de papai, e Marcelo. Amo vocês...

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

*“Aquele a quem a obra de arte toca profundamente
e que talvez seja, ao fim e ao cabo, o mais sábio e
o mais delicado, ama-a por ela própria, acredita
poder atingi-la e possui-la na sua essência:
envolve-a até com o manto dos seus próprios sonhos...”*

(Henri Focillon, A Vida das Formas)

RESUMO

Esta dissertação refere-se ao estudo da pintura de história e das ilustrações que representam os eventos relativos à vida de corte durante os reinados de D. João VI e D. Pedro I presentes em na obra “*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*”, do pintor de história e membro da Missão Artística Francesa de 1816, o francês Jean-Baptiste Debret. Este trabalho procura enfatizar a relação existente entre sua formação como pintor de história em Paris e a composição de suas ilustrações a partir do processo de aprendizado da cultura brasileira em fase de constituição. Foi o pintor francês aqui residente durante quinze anos um dos verdadeiros criadores de uma iconografia brasileira em seus desenhos destinados a serem impressos em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, obra que foi fundamental na criação de uma imagem do Brasil na cultura francesa e européia.

ABSTRACT

This dissertation is concerned to the study of historical painting and of images representing the cotidian life of the portuguese court during the kingdom of D. João VI and D. Pedro I, present in the album “Voyage Pittoresque and Historique au Brésil” , from the historical painter and also member of the French Artistic Mission of 1816, the french Jean-Baptiste Debret. This work intends to stress the relation between his development as a historical painter in Paris and the composition of his images according to the apprehension process of the young brazilian culture. During the fifteen years of his life in Brazil, the french painter was one of the creators of a Brazilian Iconography, illustrated in his drawings which were later printed in the album “Voyage Pittoresque and Historique au Brésil”, work that was essential to creation of na image of Brazil in the french and european culture.

ÍNDICE ANALÍTICO

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO 1: DEBRET NA FRANÇA – A PINTURA DE HISTÓRIA E O NEOCLASSICISMO NA ERA NAPOLEÔNICA.	23
CAPÍTULO 2: A “VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL”: CONCEPÇÃO DO ÁLBUM ICONOGRÁFICO.....	35
CAPÍTULO 3: DEBRET E A RETRATÍSTICA.....	47
CAPÍTULO 4: DEBRET E OS UNIFORMES.....	73
CAPÍTULO 5: DEBRET E A PINTURA DE HISTÓRIA: EVENTOS POLÍTICOS COMEMORATIVOS	87
CAPÍTULO 6: DEBRET CENÓGRAFO.....	145
CONCLUSÕES.....	161
BIBLIOGRAFIA.....	171

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

INTRODUÇÃO

Os olhares que se inclinam sobre a obra de Jean-Baptiste Debret são, em sua maioria, direcionados a uma observação crítica da representação dos escravos e dos indígenas fixados por suas ilustrações. Seu conjunto de imagens carece, no entanto, de uma abordagem sistematizada e específica no que se refere à temática social e política representada pela corte, aspectos ainda pouco analisados da obra de Debret e que constituem o cerne da pintura de história no Brasil do século XIX.

O recorte proposto por esta dissertação concentra-se na iconografia de corte produzida por Debret no terceiro volume da obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Nossa análise contempla as ilustrações de corte e algumas telas a óleo realizadas pelo artista, as quais contêm uma parcela significativa da história da arte brasileira no século XIX. O caráter documental de sua obra no registro de usos e costumes de uma época, ao lado do aspecto fortemente criativo da representação artística de uma corte instalada no Brasil, constituem chaves fundamentais à compreensão da origem da pintura de história naquele incipiente ambiente artístico brasileiro oficial.

Debret é apresentado aqui como marco fundador deste gênero artístico em razão das inovações concebidas tanto no aspecto iconográfico da representação da corte no Brasil – em princípio elaborada no período joanino e posteriormente na proclamação da Independência brasileira – quanto no desenvolvimento do ensino artístico como participante da Missão Artística Francesa. Sua obra relata cuidadosamente sua participação nesse processo, expressa duplamente pelo viés descritivo e pela reunião de imagens

dispostas em ordem cronológica. A análise das iconografias e dos temas apresentados nos permite descobrir a construção de um discurso histórico do autor a partir da observação de dados reais. Debret não somente é fiel em suas representações, mas também exerce a função de criador de cenários e situações que transmitem a verossimilhança dos fatos, tendo em vista a escolha de determinados efeitos causados pela composição, derivados de sua formação neoclássica em Paris com Jacques-Louis David. Ao lado do conjunto de imagens que nos fornecem elementos significativos ao entendimento daquele período político brasileiro ainda em formação, as palavras contidas em suas descrições tornam-se também fundamentais à compreensão da proposta histórica e iconográfica presentes no álbum de Debret. É conveniente e importante ressaltar também o valor da escrita do artista, o que nos leva, neste trabalho, a cotejar simultaneamente as imagens produzidas as descrições contidas no álbum. Suas ilustrações e telas aqui reunidas constituem-se o foco principal de nossa análise, entretanto, as descrições contidas em cada prancha estão a elas anexadas e, portanto, submetidas igualmente a um exame crítico, o que difere da abordagem exclusiva de suas palavras como fonte histórica. Suas palavras e imagens estão, desta maneira, incluídas neste processo de construção da imagem do Brasil e serão trabalhadas conjuntamente ao longo da dissertação. Este trabalho concentra-se, assim, na análise das ilustrações de corte contidas no terceiro volume do álbum iconográfico de Debret – cujas descrições acerca de cada imagem dele também fazem parte – e ainda das telas a óleo produzidas por Debret, estando ambas as técnicas inseridas no processo de inauguração da pintura de história no Brasil.

É essencial ressaltarmos a inerente relação entre sua formação como pintor de história em Paris e a composição de suas telas, cenografias e ilustrações dentro do processo de aprendizado da cultura brasileira em fase de constituição. Sua formação parisiense está diretamente ligada à produção brasileira, tornando-se fundamental a recuperação de sua trajetória na França para o entendimento do trabalho desenvolvido no Brasil a partir de 1816.

Debret, pintor de formação neoclássica, aluno de David, durante o período napoleônico realizou em Paris numerosos trabalhos deste gênero (como veremos no capítulo primeiro desta dissertação), dedicando-se no Brasil a um amplo leque de atividades durante os quinze anos em que aqui permaneceu. Foi incorporado à Missão Artística

Francesa como um representante da pintura de história e mesmo realizando poucas telas no período de sua residência, destacando-se entre elas “*A Sagração de D. Pedro I*” (figura 83a) e o “*Retrato de D. João VI*” (Figura 40), tornou-se, porém, um dos verdadeiros criadores de uma iconografia “brasileira” em seus desenhos destinados a serem impressos em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, obra fundamental na divulgação de uma imagem política do Brasil na cultura francesa e européia. Ao longo da dissertação, serão discutidos os fatores que moldaram sua trajetória nesse sentido e aqueles que fizeram com que Debret enveredasse ao campo da ilustração, onde pôde realizar um grande número de gravuras. O ambiente sócio-cultural brasileiro é colocado aqui como um fator preponderante à evolução artística de Debret no que se refere à passagem da pintura de história ao campo da ilustração. Compôs inúmeras ilustrações referentes à caracterização dos usos e costumes da corte, principalmente pelo caráter realista e criativo de suas imagens no domínio da retratística, cenografia, uniformes e eventos históricos, destacando-se como autor de uma belíssima documentação iconográfica presente no terceiro volume da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

Para principiarmos o entendimento destas questões, é importante retomarmos brevemente a trajetória de Debret como integrante da Missão Artística Francesa durante o período joanino brasileiro, apresentando os aspectos principais desta organização que tinha como objetivo central o desenvolvimento do ensino artístico no Brasil.

Com a vinda da Príncipe Regente de Portugal D. João e de sua família Real à colônia do Brasil em 1808 em decorrência da invasão napoleônica e da ocupação de Lisboa, constituiu-se na cidade do Rio de Janeiro a nova capital da Corte portuguesa. A mudança de estatuto da cidade e a presença da família real propiciaram diversas iniciativas, entre as quais a abertura dos portos ao comércio estrangeiro, favorecendo principalmente a Inglaterra pelo apoio a Portugal na saída do príncipe Regente e pelo domínio comercial que o país exercia no período. Outras medidas referiram-se à economia colonial nas áreas de agricultura, incentivaram a urbanização do interior com a abertura de estradas, e o desenvolvimento da ciência, cultura e educação, entre outros¹. É importante ressaltar que, com as medidas de D. João, a cidade invadia-se de negociantes e comerciantes, tornando-se

a região centro-sul o eixo dos interesse mercantis, reforçando o poder central da nova metrópole:

*“A abertura dos portos e a nova dignidade do Rio de Janeiro como capital de todo o império lusitano atraíram para a cidade legiões de negociantes, aventureiros, artistas; também um sem número de potentados das diversas regiões do Brasil, latifundiários e comerciantes. afluíu à capital à cata de lugares e favores.”*²

Com a mudança da capital da corte para o Rio de Janeiro, o ministro Antonio de Araújo e Azevedo, o Conde da Barca, teve a idéia de contratar em Paris, através do Marquês de Marialva, embaixador de Portugal, um grupo de artistas franceses com o intuito de fundar uma instituição de ensino das artes no Brasil, projeto este que foi acatado pelo então Príncipe Regente e futuro Rei de Portugal, Brasil e Algarves D. João VI em 1815. Esta equipe de artistas formaria a Missão que fundaria a “*Escola de Ciências, Artes e Ofícios*”, configurando um dos projetos de impulso ao progresso brasileiro que já se encontravam em andamento.³ Em seu projeto inicial, caberia a esta Escola o ensino não somente das artes plásticas, mas também de disciplinas na área dos ofícios, o que revelava a amplitude deste plano em sua elaboração original. A sugestão dada por Barca a D. João provinha, em realidade, das idéias propostas por Joachim Lebreton para a formação de uma escola que abrangesse diversas disciplinas nos mesmos moldes da Escola existente no México⁴, conhecida e indicada por Alexander von Humboldt em expedição àquele país, base para o projeto de Lebreton. Barca, em constante contato com Lebreton na França e partidário de suas idéias iluministas, teria reivindicado a idéia para o Brasil, associando o desenvolvimento da educação artística na nova metrópole já iniciado por D. João VI à época de efervescência napoleônica na Europa. Com a agitação política em Paris naquele período, Debret receberia na mesma época a proposta de viagem à Rússia por convite do czar Alexander I⁵, uma vez que o pintor encontrava-se desfavorecido pelo período conturbado e deprimido pela morte do filho⁶. A viagem à Rússia, no entanto, foi renunciada

¹ Sobre as iniciativas de D. João VI ver LIMA, 1996 e MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942.

² MALERBA, 2000, p. 226. A esse respeito, podem ser consultados DIAS, 1972 In MOTA, 1972 e MALERBA, 2000, sobretudo a segunda parte de seu livro, intitulada “O ser do estado”.

³ Cf. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942.

⁴ LEBRETON, Revista do SPHAN, no. 14, 1959, pp. 283-307.

⁵ Debret já havia estabelecido contatos anteriores com Alexander I, pois já havia sido o czar homenageado e retratado por Debret na tela “*Napoleão condecora soldado russo no dia 9 de julho de 1807 no encontro amistoso dos soberanos moscovita e francês em Tilsit*”, apresentada ao Salão de 1808 em Paris.

⁶ Cf. ALMEIDA PRADO, 1990.

em razão do convite de Joachim Lebreton para a formação de uma Missão que levaria ao Brasil o desenvolvimento do ensino artístico, onde Debret ocuparia a cadeira da pintura de história ao lado de outros artistas. Por indicação primeira do Conde da Barca e ordens de D. João VI, o Marquês de Marialva, embaixador Extraordinário de Portugal na França reuniu naquele país um grupo de artistas que comporiam a “Missão Artística de 1816” para fundar a “*Escola de Ciências, Artes e Ofícios*”⁷ na cidade do Rio de Janeiro, nova capital do Reino que se formava.

Após as negociações na França, a Missão chegou ao Brasil em 26 de março de 1816, à bordo do veleiro norte-americano Calphe sob a chefia de Joachim Lebreton, ex-secretário perpétuo da classe de Belas Artes do Instituto de França. Desembarcaram no Rio de Janeiro:

*“Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny, na qualidade de arquiteto: Nicolas-Antoine Taunay, como pintor de paisagem: Jean-Baptiste Debret, no caráter de pintor de história: Auguste-Marie Taunay, como escultor: Charles Simon Pradier, gravador: François Ovide, especialista em Mecânica: Charles-Henri Lavoisier e Louis Symphorien Meunié, especialistas em estereotomia: discípulos e ajudantes de Grandjean de Montigny: e François Bonrepos, ajudante de A. M. Taunay.”*⁸

Com a morte de D. Maria I em 1816, o Príncipe Regente D. João tornava-se o Rei de uma terra elevada a um novo estatuto político, qual seja o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A chegada da Missão Artística Francesa com vistas à formação de uma Escola que promovesse o ensino não só artístico mas também de outras disciplinas possibilitava principalmente a celebração da imagem desta dinastia que agora reinava sob novas condições. Mas enquanto a Escola projetada por Lebreton não se concretizava, Debret e os demais componentes da Missão envolviam-se principalmente nas decorações festivas para as grandes solenidades, entre as quais o Desembarque da Arquiduquesa Leopoldina em 1817 e Aclamação de D. João VI em 1818. Para as comemorações do aniversário da mudança de estatuto político foram organizadas grandes festas, e os artistas franceses recém-chegados puderam participar da organização das festividades ao lado dos artistas e engenheiros militares portugueses. Nos primeiros meses de sua estadia e com o

⁷ Laudelino Freire identifica as mudanças no nome e na concepção da referida instituição de acordo com os decretos: “*Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*” – decreto de 1815; “*Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil*” – decreto de 1820; “*Academia das Bellas Artes*”- decreto de 1820; *Academia Imperial de Bellas Artes* – nome de inauguração. In FREIRE, Revista do IHGB, 1914, pt. 5.

⁸ MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942, p.17.

atraso da instalação da Escola, os artistas franceses viram-se às voltas com a decoração das festas que em muito contribuíam para o engrandecimento político da corte, exaltada pela efemeridade dos arcos de triunfo e pelas suntuosas iluminações espalhadas pela cidade.

Aos poucos, o trabalho exercido pelos franceses no âmbito artístico identificava uma relação de animosidade entre os artistas da Missão e os portugueses que aqui ocupavam o papel exclusivo na celebração artística da corte. Artistas e engenheiros portugueses ameaçados em suas funções travavam discussões políticas e artísticas no que se refere ao desenvolvimento do ensino proposto pelo projeto de Lebreton e ainda dissonâncias acerca da vinda dos franceses ao Brasil. Houve, nesse sentido, o surgimento da polêmica em torno da possível fuga daqueles artistas em virtude do período político conturbado vivido pela França⁹. Para este contexto, há o esclarecimento da questão espinhosa, promovida pela historiografia brasileira, baseando-se em documentos e escritos da época. Afonso d'Escragolle Taunay em "Missão Artística de 1816"¹⁰ enfatiza a organização da Missão ainda em Paris por convite de D. João VI e indicação do Conde da Barca, apoiando-se nos escritos de Manoel de Araújo Porto-Alegre, Adolfo Morales de Los Rios Filho e nos depoimentos de Luís Gonçalves dos Santos, o "Padre Perereca", em suas "Memórias para servir à história do Reino do Brasil"¹¹. Porto-Alegre¹² e Morales de los Rios Filho¹³ reforçam a idéia de organização efetiva da Missão para a criação da Escola (posteriormente restrita às belas artes com o nome de Academia Imperial), destituindo os argumentos duvidoso a esse respeito, especialmente aqueles de Henrique José da Silva, pintor português e diretor da Academia após a morte de Joaquim Lebreton, principal

⁹ **Idem.** "Já tinha decorrido doze anos da chegada da Missão quando o *Diário Fluminense* publica em seu nº 10, saído no dia 12 de janeiro de 1828, um artigo em que procura provar que os mestres franceses vieram ao Brasil sem ser convidados" p. 37. Morales de los Rios reproduz ainda o texto do referido jornal, o qual analisou o decreto de 1816 para a vinda dos artistas franceses e concluiu: "O Sr. João VI tendo dó desses estrangeiros, que algum dia podiam ser úteis, quando os empregasse, lhes conferiu no entanto uma esmola para viverem. (...) garrudos impostores, que com mentiras e imposturas procuram elevar-se ao grau eminente, em que não os colocou o talento e o gênio (...)". pp. 39-40.

¹⁰ TAUNAY, 1957

¹¹ "A 26 de março tinham chegado ao porto do Rio de Janeiro para residirem nesta capital vários franceses, alguns com suas famílias, dos quais os artistas são pensionados de Sua Majestade e destinados para o novo Instituto de Artes e Ciências, que se projeta fundar". Padre Perereca escreveu a obra em 1821 e publicou em 1825. In SANTOS, 1981, p.71.

¹² "A colônia artística que aqui aportou em 1816, contratada em França pelo Marquês de Marialva, esperou dez anos antes que se fundasse a academia das belas artes". Manoel de Araújo Porto Alegre chega ao Rio de Janeiro em 1827 e começa a estudar pintura histórica com Jean-Baptiste Debret, tornando-se seu discípulo e reconhecendo nele o verdadeiro professor e organizador da Academia Imperial de Belas Artes. In ARAÚJO PORTO-ALEGRE, *Minerva Brasiliense*, RJ, 1843, pp.116-121.

¹³ MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942.

articulador destas idéias publicadas. Morales de los Rios Filho discorre longamente sobre os fatores que fizeram com que os artistas franceses viessem ao Brasil com o intuito de compor uma escola por ordens de D. João VI, como por exemplo as atuações do Conde da Barca e do Marquês de Marialva com Joaquim Lebreton, contrariamente à idéia de vinda ao Brasil como aventura e fuga da França em decorrência da volta dos Bourbon ao poder.¹⁴ É importante salientar que o projeto de criação desta Escola já havia sido idealizado por Lebreton e Humboldt, que resolveram colocá-lo em prática após o convite feito por Barca e Marialva, vendo no Brasil a possibilidade de implantação do plano educacional, uma vez que havia o incentivo ao desenvolvimento já iniciado por D. João VI alguns anos antes. Lebreton uniu o convite ao projeto, incluindo na proposta os artistas cujos méritos eram já conhecidos. Basta pensarmos em Debret, que já havia sido convidado a partir para a Rússia com propostas de trabalho. O Brasil não seria a opção primeira, o que nos leva a pensar que o artista teve possibilidades de escolha, anulando o argumento da fuga imediata e do aproveitamento dos benefícios da corte. Vale a pena lembrar que a polêmica foi colocada num momento em que artistas portugueses e franceses encontravam-se em intensa discórdia, proveniente da concorrência nos preparativos das festas comemorativas, do confronto entre Henrique José da Silva, diretor da Academia e Debret e Grandjean de Montigny, da dificuldade do ensino artístico em decorrência de estatutos mal elaborados, e do rancor ainda existente pelas questões políticas travadas na Europa entre Portugal e França.

Nesse sentido, Taunay trabalha as questões políticas acerca da instalação da Academia e as diferenças de Henrique José da Silva com os pintores franceses ainda aqui residentes. Identifica fatores condizentes às dificuldades de instalação da Academia e sobre os estatutos e regulamentos que, segundo ele, estabeleciam entraves ao ensino das artes, à formação de novos artistas e ao progresso da então Academia, somente aberta em 5 de novembro de 1826, no aniversário da chegada da Imperatriz D. Leopoldina ao Brasil, agora Império de D. Pedro I.¹⁵ A importância da constituição do novo instituto é, passo a passo, identificada por Taunay como extrema à sociedade brasileira em formação, principalmente

¹⁴ Idem.

¹⁵ Entre os principais componentes da Missão, Nicolas-Antoine Taunay volta à França apenas cinco anos depois de sua chegada e no momento da partida de D. João VI a Portugal. Debret permanece no Brasil encontrando no nomeado Imperador D. Pedro I uma espécie de aliado, tendo o pintor francês grande influência até mesmo na resolução de problemas burocráticos referentes à instalação e ao ensino na Academia Imperial.

pela participação de artistas franceses de renome no Instituto de França, os quais poderiam promover um ensino artístico de qualidade no Brasil, entre os quais Jean-Baptiste Debret¹⁶, pintor de história e Grandjean de Montigny, arquiteto.

Podemos encontrar também uma literatura baseada em argumentos contrários aos de Los Rios, Taunay e Porto-Alegre, principalmente no que diz respeito à Missão Artística Francesa de 1816. Ferdinand Denis em sua obra *Brésil*¹⁷ identifica a incapacidade brasileira no aproveitamento desses artistas, os quais encontraram maior reconhecimento de seus trabalhos por parte de particulares e não do governo ainda colonial, composto de bases insuficientemente sólidas para tanto. Essa proposição de Denis mostra-se inválida ao tomarmos os escritos de Debret e os trabalhos realizados pelos artistas da Missão durante sua estadia. A produção artística de seus integrantes é voltada principalmente à oficialidade da corte, verificada no período de D. João VI e posteriormente com D. Pedro I, na criação de uma iconografia imperial. Eram poucos os trabalhos realizados por encomendas da sociedade, uma vez que no Brasil não havia a tradição decorativa das residências e nem a cultura da retratística, algo que se realizava amplamente no âmbito religioso.

Francisco Solano Constâncio, autor de *História do Brasil*¹⁸, também mostra-se contrário à organização da Missão, defendendo primeiramente as “artes úteis e o desenho” para a posterior organização de algo mais abrangente. Essa posição refletia o pensamento do partido português centralizado na figura de Henrique José da Silva, o qual sustentava a criação de uma escola de desenho semelhante à Escola Régia de Lisboa, ao invés do complexo projeto proposto por Lebreton e seus companheiros. Spix e Martius em *Viagem pelo Brasil*¹⁹ defendem a “*estabilidade econômica e o desenvolvimento das artes mecânicas, deixando para mais tarde o estudo superior das artes (...). [Segundo eles]. o contrato da Missão era fachada: que não devia existir sem o alicerce: as artes mecânicas e a satisfação das necessidades e exigências da vida*”²⁰. No entanto, enquanto existe uma literatura produzida pelos próprios artistas franceses, por seus alunos, e posteriormente pela crítica acadêmica, a

¹⁶ Veremos no capítulo primeiro desta dissertação a atuação de Debret nos Salões de Paris.

¹⁷ DÉNIS, 1980.

¹⁸ CONSTÂNCIO, 1938.

¹⁹ SPIX, e MARTIUS, 1938.

²⁰ MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942, pp. 59-60. Oliveira Lima em D. João VI no Brasil compartilha a opinião de Spix e Martius. Julgam negativamente o papel da Missão Artística, as opiniões de Monteiro Lobato presentes na obra de João Ribeiro Pinheiro *História da Pintura Brasileira* e dos engenheiros Antonio de Paula Freitas, José Agostinho dos Reis e Luiz Rafael Vieira Souto em um parecer de 1889 relativo à Arquitetura no Instituto Politécnico Brasileiro. Acreditam na necessidade maior de uma instituição voltada ao ofício em primeira instância em contraposição ao artístico, de menor importância na época.

favor ou contra o papel desenvolvido pela Missão Artística, o mesmo não acontece com os artistas portugueses ativos no meio local que contribuíram ao debate sobre o ensino artístico. Os poucos escritos em defesa dos artistas portugueses, centralizam-se em sua atuação artística durante a primeira metade do século XIX. Podem ser encontrados em Morales de los Rios Filhos, ao defender o pintor Henrique José da Silva quanto à sua capacidade criativa e estilística, de *incontestável mérito artístico*²¹ e também em Mário Pedrosa, quando descreve as rivalidades entre Debret e Silva no tratamento da iconografia imperial²², ao realizarem o retrato de D. Pedro I. O retrato de Debret inova no sentido da iconografia, colocando D. Pedro vestido com o manto imperial, botas de cavalaria e com a coroa à cabeça, ao contrário de Silva, que compõe D. Pedro - ainda que tenha também usado as botas na composição - à maneira de D. João VI, isto é, com a coroa depositada ao lado, na mesa almofadada. Silva considera D. Pedro ainda um herdeiro do trono português, por isso não o coroa, ao contrário de Debret, que vê em D. Pedro as promessas de uma nação liberal, desvinculada de Portugal²³. Em seu ensaio, Pedrosa defende a arte empregada por Silva, colocando-o como um discípulo do artista português Pedro Alexandrino, e como um pintor reconhecido em Lisboa. Diz que sua arte não “*é pior nem melhor que outras tantas do gênero. como também não é inferior às aqui feitas por Debret*”²⁴.

A permanência dos artistas franceses no Brasil foi repleta de turbulências. Nicolas-Antoine Taunay foi o primeiro a partir ao ver a nomeação de Henrique José da Silva como diretor da Academia em seu lugar, em 1821, antevendo os entraves que se estabeleceriam na elaboração dos estatutos para a formação dos alunos²⁵ e na intensa animosidade entre artistas franceses e portugueses. Antes de sua partida, as mortes de Lebreton e do Conde da Barca anunciavam os tristes tempos ao desenvolvimento do projeto proposto inicialmente e do sucesso das intrigas portuguesas com os acadêmicos franceses acerca da instalação efetiva da Academia. Debret e Montigny resistiam e reivindicavam condições estruturais

²¹ MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942, p. 68.

²² PEDROSA, 1957.

²³ Esta questão será amplamente desenvolvida no capítulo 3 “Debret e a Retratística”, mais precisamente no momento em que tratamos dos Retratos de D. João VI e D. Pedro I.

²⁴ PEDROSA, 1957.

²⁵ O Estatuto de Henrique José da Silva indicava, entre outras regras: idade de admissão de 12 a 15 anos, submetidos os alunos a cinco anos de estudos, sendo os três primeiros dedicados ao desenho, cujo professor era o próprio pintor. Um dos regulamentos obrigava a saída dos alunos no horário oficial, impedindo sua permanência posterior nas aulas, encontrando-se o prédio fechado após o horário. Debret, em pessoa, dirige-se ao Imperador para requisitar as chaves do edifício. A esse respeito ver DEBRET, 1940 e ALMEIDA PRADO, 1990.

para o exercício de suas lentes, tomando para si o projeto de Lebreton, mesmo que restrito ao âmbito das belas artes, em detrimento do ensino dos ofícios.

*“Repugnando-me porém regressar à França, após oito anos de residência no Brasil, sem ter alcançado o objetivo de minha missão, resolvi, a fim de deixar ao menos vestígios de nossa utilidade, solicitar do imperador a concessão provisória de um dos ateliê já disponíveis na Academia a fim de executar um quadro de grandes dimensões, representando a cerimônia de sua coroação e ao mesmo tempo iniciar a educação pictórica de mais indivíduos, já dedicados à arte, e que desejavam ardentemente aproximar-se de mim para ter as noções teóricas, cuja necessidade compreendiam. Para evitar quaisquer despesas, limitei-me a solicitar a simples posse da chave do local desocupado”*²⁶

Após dez anos de atraso, é inaugurada a Academia Imperial de Belas Artes durante o império de D. Pedro I, com uma exposição particular apresentada pelos alunos da classe de pintura em decorrência de seus dois anos de estudos com Debret. Em 1829 houve a primeira exposição pública dos alunos da Academia, cujo sucesso garantiria a segunda, em 1830, com atividades da classe de pintura, escultura e arquitetura, onde puderam ser vistos os trabalhos dos alunos matriculados e de seus professores.

Debret deixa o Brasil em 1831 com uma licença de três anos (depois prolongada) para voltar à França por motivos de saúde e ainda pela época de grande efervescência em razão da abdicação de D. Pedro I, transferindo sua classe de pintura ao aluno Simplício Rodrigues de Sá, restando no Brasil apenas Grandjean de Montigny, um dos principais articuladores da Missão.

Antes de iniciarmos o desenvolvimento da dissertação, faz-se necessário, contudo, esclarecermos alguns pontos de discussão originados ao tratarmos da presença de Debret no Brasil, entre os quais a dicotomia Debret viajante e Debret residente, e a polêmica gerada em torno do neoclassicismo no Brasil. Nesse sentido, achamos conveniente considerar Debret um pintor residente no Brasil, pois aqui permaneceu durante os anos de 1816 e 1831, completando, portanto, quinze anos de domicílio, partindo para a França em decorrência de fatores políticos que posteriormente serão explicitados.

²⁶ DEBRET, 1940, P. 451. Notemos aqui como Debret estabelece uma relação direta entre a tela da “Coroação” e a inauguração da Academia.

É importante observarmos as palavras de Debret a bordo do navio *Calphe* em 1816, as quais revelavam seus anseios e intenções de um artista ao chegar em terras desconhecidas :

*“L’ardeur naturelle aux artistes français reveillait les illusions glorieuses qui devaient utiliser notre premier pas sur une terre inconnue. La mort de la Reine donnait déjà le programme d’un monument à l’architecte, d’une figure en pied au sculpteur, d’un tableau d’histoire au peintre, d’un portrait au graveur, et leur laissait encore une perspective l’elevation au trône du Prince Regent, son fils et son successeur. On croira sans peine – continua Debret – que ce fut le rêve universel que embellit le sommeil de chacun des artistes passagers, pendant cette dernière nuit de leur voyage”*²⁷

Chegou a um país que acabara de tornar-se Reino e trazia pelas mãos de D. João VI inúmeras promessas de desenvolvimento não só artístico como também social e político. Como membro da missão que fundaria a *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*, veio Debret ao Brasil na condição do pintor de história que trabalharia em defesa do ensino artístico deste gênero, e igualmente poderia exercer aqui o papel que exercera na França na produção de quadros históricos que revelassem a nova condição política brasileira, criando uma nova iconografia, assim como os outros componentes da Missão Artística Francesa. Estes eram os anseios do artista recém-chegado, que ainda não sentira as dificuldades da nova terra. Ao longo de sua obra, quando descreve a composição da Missão, a chegada dos artistas e a trajetória de todos os processos políticos brasileiros, assim como a descrição dos usos e costumes do Brasil, em nenhum momento revela uma intenção de regresso à França. Ao contrário, enfatiza, sempre que lhe convém, a imensa vontade de permanência no Rio de Janeiro, o empenho dedicado no processo de formação da Escola contra aqueles que estabeleciam os entraves ao seu funcionamento, e a dedicação conferida à criação iconográfica do Império de D. Pedro I no sentido da construção da imagem da nova nação²⁸.

Por outro lado, Debret não foi tomado aqui como um pintor viajante, como muitas vezes é colocado ao lado de Rugendas, pois não foi ele membro de nenhuma expedição

²⁷ “O natural ardor aos artistas franceses despertava as ilusões gloriosas que deviam mover nosso primeiro passo em uma terra desconhecida. A morte da Rainha dava já o programa de um monumento ao arquiteto, de uma figura de corpo inteiro ao escultor, de um quadro de história ao pintor, de um retrato ao gravador, e deixava ainda uma perspectiva de elevação ao trono do Príncipe Regente, seu filho e seu sucessor. Não custava acreditar – continua Debret – que este fosse o sonho universal que embelezava o sono de cada um dos artistas passageiros, durante a última noite de sua viagem”. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947, p.31.

²⁸ DEBRET, 1940.

com a finalidade de ilustração etnográfica, como inúmeras vezes foi feito no decorrer do século XIX. Viajou Debret apenas uma vez para este fim enquanto morava no Rio de Janeiro, partindo desta cidade até a região sul e passando por São Paulo, onde realizou inúmeras ilustrações das populações e paisagens que compunham aquelas regiões, e que iriam completar o quarto volume de sua obra, projeto que não foi concluído por Debret mas por Raimundo Castro Maya no Brasil ao adquirir suas imagens em Paris. Debret não chegou ao Brasil com a intenção de recolher imagens e mostrá-las na França. O recolhimento de informações e sua documentação foi sendo feita ao longo de sua estadia – como era de seu costume também quando viajou a Roma, ao fazer anotações de tipos comuns na capital italiana²⁹ -, enquanto trabalhava na realização do projeto de instalação da Escola de Ciências, Letras e Ofícios. Em seus Escritos, Alexandre Eulálio enfatiza esta idéia:

*“Entre todos os seus pares. contudo. caberia a Debret viver no Brasil uma sucessão de experiências bem mais intensas e variadas das que outros aqui haviam experimentado. Enquanto residente no país – onde se instalou nada menos do que quinze anos. 1816-1831 - cumpriria pesados encargos oficiais junto à corte que o hospedava. Experimentou, além disso, todos os incômodos dos viajantes profissionais, numa excursão de que se tornaria minucioso cronista visual: uma extensíssima viagem de reconhecimento paisagístico pelas regiões meridionais brasileiras, e que ele transportará, dos apontamentos tomados in loco, para diferentes ciclos de aquarelas diversamente datadas do decênio de 1820.”*³⁰

Como um residente, podemos destacar o caráter permanente e fundamental das contribuições de Debret para a formação da arte moderna no Brasil. Procurou sobremaneira desenvolver o ensino artístico, lutando durante anos para a inauguração da Escola, como já podemos ressaltar, e empenhando-se na formação de alunos que pudessem colocar na tela o aprendizado de uma nova arte, de modo a inserir aqui os princípios da pintura de história. E os resultados de suas aulas puderam ser vistos e apreciados pela primeira vez pela sociedade, com a realização da primeira exposição pública de arte no Brasil em 1829. Algo inovador no campo artístico brasileiro, mostrando ao público os trabalhos dos alunos com a pintura de história, a paisagem e a escultura. Foi Debret o responsável pelo início desta prática em âmbito artístico, deixando para seus alunos, após a sua partida, o legado da

²⁹ Cf. ALMEIDA PRADO, 1990.

³⁰ EULÁLIO, 1992, pp. 146-47, grifos nossos.

organização de exposições públicas³¹. Criou as bases para a formação de uma nova educação para os artistas brasileiros, fundamentada na função pública da arte figurativa, levada ao público da capital através de um sistema de exposições.

Desta maneira, torna-se conveniente destacar, mais uma vez, a condição de Debret não como um viajante que realizou ilustrações da corte brasileira, mas como um pintor francês aqui residente que se adaptou à sociedade brasileira, vivenciando-a e procurando, nesses quinze anos, realizar uma fiel representação das personalidades políticas e dos eventos comemorativos aqui ocorridos, construindo a imagem do Brasil através da “pintura de história”, desenvolvendo a instituição do ensino artístico, promovendo exposições públicas e formando importante alunos que muito contribuirão para o desenvolvimento artístico da segunda metade do século XIX.

A comemoração dos principais eventos políticos possibilitava a Debret uma série de trabalhos artísticos presentes nas decorações produzidas para as festas e na elaboração das telas, ilustrações e cenografias. Em 1816, ano de sua chegada, ilustrou e pintou o episódio do *Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas a Montevideu* e no ano seguinte realizou a ilustração e o pequeno óleo referentes ao *Desembarque da Princesa Real D. Leopoldina*. Em 1818, ano de grandes transformações no Reino do Brasil, participou da produção decorativa para a festa de Aclamação de D. João VI como Rei do novo Reino de Portugal, Brasil e Algarves, realizando ainda a decoração para o *Bailado Histórico*³², homenagem ao novo Rei e aos recém-casados príncipes D. Pedro e D. Leopoldina. Outro período político importante ilustrado por Debret é aquele referente à instalação do Império, representando diversos momentos considerados essenciais ao processo, entre os quais *A Aceitação Provisória da Constituição de Lisboa*, *A Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant'Anna* e *a Cerimônia de Coroação de D. Pedro como Imperador do Brasil*³³. Nestas ilustrações, podemos identificar uma particular caracterização política, nas quais podem ser identificados os atributos correspondentes à formação da nova nação. Debret, desta maneira, promove com suas ilustrações o reconhecimento do novo momento político ao representar os elementos essenciais ao novo estatuto estabelecido, criando assim a iconografia imperial.

³¹ Araújo Porto-Alegre e Félix-Émile Taunay desempenharam este papel na segunda metade do século XIX.

³² Esta ilustração será amplamente analisada no capítulo 6, intitulado “Debret Cenógrafo”.

³³ Estas ilustrações serão posteriormente analisadas com cuidado no capítulo 5 desta dissertação “Debret e a Pintura de História - Eventos Políticos Comemorativos”.

Debret, pintor que acompanhava de perto a política não somente na França napoleônica mas também no Brasil, reconhecia em D. Pedro a figura de um homem político que traria muitas transformações e, por essa simpatia às idéias do novo governo e sua condição de pintor oficial da corte, trabalhou consideravelmente para a criação de sua imagem. Esses grandes eventos tiveram a participação de Debret não somente como decorador das festas aclamativas e ilustrações, mas também com a produção da monumental tela a óleo *Coroação de D. Pedro I* e com a criação do pano de boca para o Teatro São João em homenagem à nova condição política exercida no Brasil. Debret foi, portanto, um artista que trabalhou em diversas áreas em sua condição de pintor de história, construindo de inúmeras maneiras a imagem do novo país que se formava e que também ocasionou nuances na composição de seu trabalho. Trabalhou durante sete anos como cenógrafo do Teatro São João, compondo decorações para a comemoração das grandes festas. Na Aclamação de D. João VI compôs a decoração para o Bailado Histórico, homenageando D. João VI, e também a união de D. Pedro e D. Leopoldina, introduzindo seus retratos na tela em meio às grandes figuras clássicas de Netuno, Minerva e Himeneu. Alguns anos mais tarde, compôs o pano de boca para a comemoração da Coroação de D. Pedro, introduzindo na tela os elementos do popular contemporâneo, como índios, escravos e oficiais que, juntos, lutariam pela nova pátria. Debret pôde, desta maneira, promover variações dentro de suas representação iconográfica política, diversificando do clássico ao popular contemporâneo, como evidenciamos principalmente em suas cenografias, também ilustradas em seu álbum.

Em virtude destas variações presentes em sua pintura de história ao retratar a imagem do Brasil, torna-se conveniente recuperar brevemente sua trajetória como artista³⁴.

Antes de sua chegada ao Brasil em 1816, Debret realizou uma série de trabalhos nos moldes neoclássicos instaurados por Jacques-Louis David na França revolucionária do final do séc. XVIII e início do séc. XIX. Como discípulo da *École des Beaux-Arts*³⁵, Debret obteve o prêmio de pintura em 1791 com a tela *“Régulo Voltando a Cartago”* e o segundo

³⁴ A trajetória artística de Debret na França será melhor desenvolvida no Capítulo 1 desta dissertação.

³⁵ Cf. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942.

prêmio no Salão de 1798 com “*Aristodemo libertado por uma moça*”. Foi ainda professor de desenho na Escola Politécnica Francesa e fez trabalhos de ornamentação para os arquitetos Percier e Fontaine em edifícios públicos e residências particulares.

Havia na França, desde o fim do séc. XVIII a associação do patriotismo e sentimentalismo à pintura, de modo a levar à sociedade todo o seu passado político reconstruído por uma série de telas deste gênero, retomado tanto pelos moldes da antigüidade clássica como pela pintura de história contemporânea.³⁶ No âmbito da Antigüidade Clássica, telas como “*O Juramento dos Horácios*” (Figura 1), “*Brutus*” e “*O Rapto das Sabinas*” de David articulavam a interpretação dos acontecimentos históricos às atitudes políticas vividas pela França naquele momento. Com a atuação de Bonaparte, a pintura pouco a pouco adquiriu a contemporaneidade através de pintores como o próprio David e seu aluno Jean-Antoine Gros. No decorrer do período de guerras napoleônicas é possível percebermos a diferença que se instala. Robert Rosenblum destaca a mudança de tema clássico para o contemporâneo em seus escritos:

*“From the vantage point of 1789, it is easy to see how quickly these pictorial lessons in heroism, courage, and utopian purity could be put to the use of contemporary experience, and no master exemplifies this better than David himself. A fervent Jacobin and follower of Robespierre, David, after the Fall of Bastille, quickly became the artist who would memorialize the heroic events of the present, of which these earlier historical works could now be viewed as Old Testament prophecies, as it were, of the new religion to come”*³⁷.

Rosenblum considera a importância de David na contemplação da experiência contemporânea, principalmente quando produz aquela que poderia ter se tornado uma grande tela, a obra *O Juramento do Jogo de Péla* (Figura 4). Os desenhos preparativos e os estudos para a grande tela começaram a ser feitos em 1790 e apresentados por David no Salon de 1791. Foi o primeiro grande quadro contemporâneo de David, exaltando o encontro dos deputados do Terceiro Estado na busca de uma nova constituição. Entrou para a história da arte como a representação de um momento político importante para a França

³⁶ HASKELL, 1989.

³⁷ “Desde a vitória de 1789, é fácil ver como rapidamente estas lições picturais de heroísmo, coragem e inocência utópica, poderiam ser colocadas ao uso da experiência contemporânea, e nenhum mestre exemplifica esta idéia melhor do que o próprio David. Um jacobino apaixonado e seguidor de Robespierre, David, depois da Queda da Bastilha, rapidamente torna-se o artista que memoriará os acontecimentos heróicos do presente, os quais estes primeiros trabalhos históricos poderiam agora ser vistos como profecias de um Velho Testamento, como foram, de uma nova religião a chegar”. ROSENBLUM, e JANSON, 1984, p. 28

naquele ano. Porém, ficou inacabado pela efervescência política da época, quando David foi obrigado a abandoná-lo para se empenhar em outras telas.

Na busca pelo momento presente, foi o pintor Antoine-Jean Gros aquele que obteve maior prestígio ao retratar as campanhas de Bonaparte pela Europa. Podemos notar em sua obra a evidência na exaltação do gênio como um exemplo a ser seguido, e na demonstração de seu caráter por meio do movimento e dinamismo. Suas pinturas representaram temas atuais e trabalharam no sentido de estimular-nos a percepção da ocorrência dos fatos históricos em sua modernidade, como por exemplo as telas “*Napoleão em Arcole*” (Figura 8), “*Os Empestiados de Jaffa*” (Figura 10) e “*A Batalha de Eylau*” (Figura 12).

Da mesma maneira, Debret procurou realizar seus trabalhos na França até o momento de sua vinda ao Brasil. Após a produção de telas voltadas ao tema clássico, em 1806 realizou a obra “*Napoleão prestando homenagens à bravura infeliz*” (Figura 9), e outros quadros de grandes dimensões relacionados ao imperador Napoleão, obtendo deste seu reconhecimento e fazendo uma série de encomendas ao governo francês.³⁸ Debret insere-se, portanto, dentro daquele grupo de artistas alunos de David que procuraram desenvolver uma pintura de história contemporânea destinada à propaganda política imperial³⁹, utilizando a retórica da tradição clássica, do exemplo a ser seguido, e a temática moderna e atualizada na representação.

A construção do nacionalismo uma vez empregado pelos pintores franceses e por Debret em seus quadros sobre Napoleão pôde, desta maneira, ser aqui iniciada. No entanto, ressalta-se que a vinda de Debret ao Brasil desencadeou um processo de desenvolvimento da pintura de história destinada a celebrar os eventos históricos nacionais e a construir a imagem da nova nação que até então não existia⁴⁰. Construiu, portanto, uma espécie de documentação iconográfica dos eventos que marcaram a história da constituição do Império Brasileiro. No Brasil, Debret trabalhou para o Imperador e Família Real durante os anos de sua permanência, mesmo com os atrasos de instalação da Academia. Pintou retratos, cenas históricas, cenografias ao Teatro S. João por cerca de sete anos e ornamentações da cidade do Rio de Janeiro para as Aclamações de D. João VI e D. Pedro I. Debret fez da Família

³⁸ Cf. TAUNAY, 1957.

³⁹ Cf. HASKELL, 1989.

⁴⁰ “(...) em pintura, o caráter sacro, mitológico e decorativo começa a ceder lugar à pintura histórica, à falsa paisagem (como feita dentro do ateliér) e à figura, ou melhor, ao retrato de figurões e de damas ilustres.” Cf. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942, p. 133.

Real personagens históricos também fixados através da pintura, estabelecendo com suas pinturas históricas e suas ilustrações um imaginário brasileiro que até então encontrava-se inexistente, levando-o também ao público europeu.

A representação do passado histórico, característica da pintura do séc. XIX⁴¹, foi aqui re-significada por Debret pela documentação artística dos eventos fundadores do Império Brasileiro, representando as cenas através do trabalho de observação realizado pelo pintor, atuando como um narrador e criador de uma iconografia política. Cenas como o “*Envio das Tropas à Montevideu*”, a “*Aclamação de D. João VI*”, o “*Desembarque de D. Leopoldina no Brasil*”, e a “*Coroação de D. Pedro I*” construíram, pouco a pouco, a história de um Brasil que tornou-se Imperial, enquanto o pintor começava a criar alunos entre os jovens artistas. Como já ressaltamos anteriormente, poucas foram as telas produzidas por Debret durante os quinze anos de permanência no Brasil. Apenas a “*Coroação*” possui as dimensões monumentais características da grande pintura de história. Nesse sentido, a incursão em seu vasto campo da ilustração pode ser tomada como extremamente significativa ao desenvolvimento de Debret como artista no Brasil, uma vez que sua atuação como pintor tornava-se mais restrita e o ambiente social brasileiro impunha-lhe novos caminhos para a realização de sua pintura. Mesmo com o reduzido número de telas, em seu grande número de ilustrações e em suas cenografias, compreendemos seu desenvolvimento artístico e sua influência neste ambiente tão distinto.

Em sua atuação como pintor de história e criador de uma iconografia política da terra em que vivia, podemos perceber claramente algumas diferenças sintomáticas de sua evolução ao tomarmos novamente como exemplo as cenografias feitas para o Teatro São João, depois ilustradas também na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Nelas, Debret utiliza, de acordo com a época e com o evento político, o clássico ou o elemento popular que lhe é contemporâneo, servindo-se dos dois discursos para elucidar aquilo que cada governo pretende como imagem. Na decoração para o Bailado Histórico em homenagem ao aniversário da elevação da colônia a Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em 1818, encontramos D. João VI em meio às Divindades Clássicas, e no pano de boca realizado para a Coroação de D. Pedro I como Imperador, podemos encontrar como elementos do discurso nacional a figura alegórica em intensa harmonia com a conjunção de figuras populares de seu tempo. Notemos aqui novamente um Debret Cenógrafo que desliza entre o

clássico anteriormente tão exaltado por ele próprio e por David, e também entre a modernidade contemporânea já celebrada por Gros também na França.

São artifícios encontrados por Debret para a produção e criação de uma iconografia nacional que traz, em si, os sinais evidentes de sua formação neoclássica. Ao longo dos capítulos, esperamos que estes fatores alcancem o desenvolvimento e o entendimento esperados, de modo a elucidar as informações da documentação e construção da imagem nacional promovida pelo pintor francês.

Destacamos, assim, o grande número de ilustrações de corte inseridas na composição de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, comparada à reduzida produção de telas monumentais, tendo Debret se voltado ao âmbito da gravura – acreditamos – numa tentativa de realizar aquilo que não pôde ser reproduzido pelas vias mais apropriadas ao pintor de história neoclássico, ou seja, as grandes telas.

Em decorrência do grande número de ilustrações de corte, selecionamos aquelas que consideramos principais à questão e realizamos uma divisão das mesmas para facilitar o seu entendimento, classificando-as em categorias, quais sejam, retratos, uniformes, eventos políticos comemorativos e cenografias. Antes, no primeiro capítulo *Debret na França – A Pintura de História e o Neoclassicismo na Era Napoleônica*, discorreremos sobre a trajetória de Debret no período napoleônico (como aqui já podemos iniciar), identificando suas produções voltadas à antigüidade clássica e ao contemporâneo, inserindo-o nas transformações artísticas de seu tempo a partir de sua formação neoclássica com Jacques-Louis David. Procuramos traçar o ambiente artístico da época, apresentando as produções feitas para os Salões durante a efervescência napoleônica, através dos trabalhos de Jacques-Louis David, Anne-Louis Girodet, Gérard e Jean-Antoine Gros, principais pintores do período. Em seguida, procuramos tratar no capítulo 2 intitulado *A “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” – Concepção do Álbum Iconográfico*, o surgimento dos três volumes durante os anos de 1834 e 1839, abordando as críticas e pareceres referentes ao álbum. Na seqüência, apresentamos os seguintes capítulos: *Debret e a Retratística*, *Debret e os Uniformes*, *Debret e a Pintura de História – Eventos Políticos Comemorativos e Debret Cenógrafo*, que conferem, respectivamente, a classificação proposta acima. Faremos, conjuntamente, um diálogo com algumas ilustrações que se encontram na coleção Castro Maya, no Museu da

⁴¹ HASKELL, 1989.

Chácara do Céu, e que permitem que estabeleçamos uma relação direta com as ilustrações de corte presentes em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

No capítulo *Debret e a Retratística* temos as seguintes ilustrações: *Retrato de D. João VI e de D. Pedro I. Retrato da Rainha Carlota, da Arquiduquesa D. Leopoldina, da Princesa D. Amélia Leuchtenberg, Retratos dos Ministros e Senadores, entre eles o senhor Conde da Barca, o Marquês de Marialva, José Bonifácio de Andrada, José Clemente Pereira e o Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro*. Neste capítulo, abordaremos as principais personagens da Corte, descritos e ilustrados por Debret em sua obra, ressaltando as mudanças políticas e iconográficas conferidas com a transformação política. Destacaremos ainda os homens ilustres da Corte, pelos quais Debret nutre uma particular admiração, seja por suas qualidades políticas ou pelo auxílio dispensado ao desenvolvimento artístico brasileiro.

Em *Debret e os Uniformes* temos: *Uniformes dos Ministros, O Imperador Seguido por um Camareiro, um Oficial de sua Guarda e um Reposteiro-Mor, Guarda de Honra do Imperador, Uniforme dos Arcebispos, Damas de honra da Corte e Uniforme dos militares*. Aqui, Debret enfatiza criação e caracterização dos uniformes, apresentando-os em diversas posições para que possamos ter uma visão integral do traje, não deixando, contudo, de fazer as devidas associações às mudanças estilísticas da vestimenta com as transformações políticas ocorridas.

Em *Debret e a Pintura de História – Eventos Políticos Comemorativos* faremos uma análise das ilustrações *Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas ao Sítio de Montevideú, Desembarque da Princesa Real Leopoldina, Monumento Funerário em que Estão Encerrados os Restos da Primeira Imperatriz do Brasil, Aclamação do Rei D. João VI” e “Vista do Largo do Palácio no Dia da Aclamação de D. João VI, Aceitação Provisória da Constituição de Lisboa, Partida da Rainha para Portugal, Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant’Ana e o quadro de história Cerimônia da Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil*. Incluímos neste capítulo as ilustrações *Manto Real no. 1 – O Cetro e a Coroa; Manto Imperial no. 2 – O Cetro e a Coroa e Coroa e Cetro, Bandeira e Pavilhão Brasileiros*. Estas imagens traçam amplamente o perfil histórico brasileiro desde o período joanino até o auge do Império de D. Pedro I, evidenciando as caracterizações de cada momento, os elementos principais de cada cena política e as contribuições artísticas realizadas por artistas franceses e portugueses na comemoração dos eventos da corte. Neste capítulo, podemos conhecer as decorações festivas realizadas para a exaltação de cada situação política, as contribuições de Debret

para tanto e as críticas conferidas pelo pintor ao trabalho dos portugueses, o que denota a existência de uma crítica de arte existente no álbum de Debret no que se refere às diferenças de concepção artística. É fundamental neste capítulo a construção de uma iconografia imperial dada em função da autonomia do Brasil e da Coroação de D. Pedro como Imperador, onde poderemos ver a atuação de Debret como criador de uma imagem para a nova nação instalada.

Por último, em *Debret Cenógrafo*, analisaremos as ilustrações *Bailado Histórico e Pano de Boca Executado para a Representação Extraordinária Dada no Teatro da Corte por Ocasião da Coroação de D. Pedro I. Imperador do Brasil*, cujas representações evidenciam as diferenças entre os dois momentos políticos homenageados, trazendo à tona as diversidades artísticas de Debret no que se refere ao uso da antigüidade clássica e da experiência contemporânea contida no popular, como já podemos ressaltar anteriormente.

Pretendemos, desta maneira, analisar as ilustrações de corte e as telas produzidas por Jean-Baptiste Debret no Brasil, as quais compõem o terceiro volume de sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, esperando elucidar as questões que cercam a criação desta iconografia política presente nos campos da retratística, da produção de uniformes, das decorações e ilustrações para os grandes eventos políticos e para o teatro, cujos elementos são essenciais à formação da imagem da corte e da história da arte brasileira do século XIX.

CAPÍTULO 1: DEBRET NA FRANÇA – A PINTURA DE HISTÓRIA E O NEOCLASSICISMO NA ERA NAPOLEÔNICA.

Jean-Baptiste Debret, nascido em Paris em 1768, apresentava grandes “parentescos” com a arte. Sobrinho de François Boucher, o renomado pintor do Antigo Regime, era também primo de Jacques-Louis David, tornando-se seu aluno e aprendendo com este os ditames da pintura de história através do neoclassicismo.

Os projetos iluministas da razão encontraram em David um de seus maiores expoentes. A transformação estilística realizada pelo pintor francês no campo das artes plásticas associou-se harmoniosamente às mudanças vivenciadas pela França naquele período. Em suas obras, ofereceu ao espectador o contato direto com a tela por meio da observação da cena retratada, num misto de patriotismo, comoção e perfeição pictural, através de elementos detalhadamente construídos e calculados.

Com *O Juramento dos Horácios* (Figura 1) em 1784, David articulou a importância dos acontecimentos históricos às atitudes políticas vividas pela França naquele momento. Para tanto, partiu de novas formas artísticas condizentes ao período que se instaurava, ou seja, os projetos iluministas de união e consciência dos homens pela razão. Seu estilo neoclássico, em contraposição às pinceladas rápidas dos pintores do Antigo Regime, mostrou à sociedade francesa a nitidez de um desenho baseado na geometria, na lenta construção e perfeição de detalhes buscados, em sua maioria, em estudos arqueológicos. Aos franceses foi fornecida a noção realística de formas pensadas racionalmente. Surgia

ainda a possibilidade racional da atualização da história através das obras de arte, negando-a como um fato eminentemente temporal.

A exaltação da beleza ideal como representação da virilidade masculina colocou no extremo oposto a demonstração frágil e passiva do comportamento da mulher, contrariamente ao mundo erotizado, feminino e alegre das pinturas de Fragonard e Boucher. A concepção sutilmente obscena e erótica do universo feminino da corte de Louis XVI foi substituída pelo ideal patriótico e pela beleza viril, dispensando também os afetos familiares em defesa de uma pátria que deveria necessariamente ser exaltada, centrando-se nos ideais revolucionários e na razão iluminista.

Na escola de David, os desenhos são estruturas da realidade a serem construídas. Os aspectos anatômicos podem ganhar a definição perfeita da realidade através dos modelos dispostos no atêlier, controlados em suas posições e pelo direcionamento proposital da luminosidade, entre outros fatores. Assim, os modelos são trabalhados primeiramente pelo desenho para depois serem trabalhados pela cor, que é o objeto do sensível, do sensual. A luz, a sombra, a localização dos modelos no atêlier – tudo é controlado para um desenho a ser elaborado pelo artista. O desenho é, portanto, o primeiro achado vindo da intuição. A segunda etapa do desenho é pensada, racionalizada. Entre uma etapa e outra há o intermédio do pensamento, formando a idéia geral. A partir daí, vem a análise dos elementos. A perspectiva de David é uma construção empírica, onde os elementos são montados empiricamente um a um, não somente em direção ao belo ideal mas ao conhecimento racional do mundo. O desenho é inicial e intelectual puramente pela excelência da forma. Após, há uma seqüência de procedimentos que não se afasta do empírico, e que se ordena dentro da tela. É totalmente reflexivo: as etapas são perfeitamente acabadas, não são intuitivas.

“Fundamental para toda arte neoclássica. trate-se de arquitetura, das artes figurativas ou das artes aplicadas. é a ideação ou projeto da obra [...]. O projeto é desenho. o traço que traduz o dado empírico em fato intelectual. O traço não existe senão na folha onde o artista o traça. é uma abstração também da estátua antiga que está sendo copiada.”¹

Nesse sentido, uma das características da pintura de história no neoclassicismo é o artifício da produção da tela, que permite que o pintor calcule cuidadosamente os elementos

¹ ARGAN, 1996, p. 25.

da composição, de acordo com o impacto que deseja produzir em cima de cada cena. Através da observação do empírico, é-lhe permitida a visão do objeto e, a partir daí, é possível trabalhar a imagem à sua maneira, com o escopo de provocar a emoção dentro do tema e mostrar o verossímil através do instrumento pictural.

Debret, um aluno de David, pôde desenvolver com ele a técnica de adaptação do modelo vivo a grandes composições, e participar mais ativamente na produção de suas telas, aperfeiçoando-se na arte neoclássica. Vivia constantemente ao lado do grande mestre, acompanhando-o nas artes e na política, até mesmo na execução de Luís XVI, fato este que demonstrava a participação de Debret na efervescência revolucionária da época.²

Em 1791, ano da instauração do Consulado, apresentou-se pela primeira vez no Salão com o quadro *Regulus parte para Cartago*, com o intuito de ganhar uma bolsa de estudos em Roma. Seu desejo foi interrompido em virtude de seu casamento com Elisabeth Sophie Desmaisons e só alcançado ao expor o quadro *Aristodemo libertado por uma jovem* em 1798. Nesta tela, a técnica de iluminação utilizada pelo pintor, teria em muito agradado o júri do Salão de então.

“Após um abandono de cinco anos, retomou Debret os pincéis e executou grande quadro, com figuras de tamanho natural: ‘O general messênio Aristodemo libertado por uma moça’. Enviou-o ao Salon de 1798, obtendo um primeiro segundo prêmio. Este triunfo fê-lo voltar-se novamente para as belas artes, sendo então constantemente chamado pelos famosos arquitetos Percier e Fontaine para trabalhos de ornamentação, tanto de edifícios públicos como de grande número das residências particulares, que construíam à chaussée d’Antin em Paris”³.

“Expôs Jean-Baptiste, no ano VII, vasta cena, versando sobre o sentimental assunto clássico ‘Aristodemo libertado por uma jovem’, admitida com elogios pela crítica e público, que lhe valeram o ‘prix d’encouragement’, por trazer a novidade, na escola davidiana, de iluminar cena noturna com forte lâmpada, talvez exagerada, reparava um crítico, tela que foi ter ao museu de Montpellier, onde ainda se encontrava em 1926”⁴

Sua volta ao âmbito artístico e a inovação dada pela forte iluminação da cena noturna, além de conferir-lhe o segundo prêmio na exposição, e propiciou-lhe ainda o

² ALMEIDA PRADO, 1990.

³ TAUNAY, 1957, p. 229.

⁴ ALMEIDA PRADO, 1990, p. 18.

trabalho com Percier e Fontaine nas decorações arquitetônicas de Paris, inserindo-o no campo das ornamentações tão utilizadas no Brasil nas ocasiões políticas comemorativas dos reinados de D. João VI e D. Pedro I. O trabalho de decoração e ornamentação já era, portanto, produzido em Paris, não sendo este um gênero artístico desenvolvido por Debret unicamente na corte brasileira. Aqui, Debret incorporou esta produção artística nas festas políticas comemorativas.⁵

Na França, até o momento em que Debret volta ao âmbito neoclássico dos Salões em 1798, Girodet já havia exposto em 1793 *L'Endymion*, e em 1794 *l'Hippocrate*. Mesmo tendo pouco produzido, Girodet chamou a atenção do público no Salão de 1798, ano em que Debret expôs *Aristodemo libertado por uma jovem*, ao retratar o deputado de Saint-Domingue *Retrato de J. B. Bellay*, retratando o negro pelos moldes do neoclassicismo⁶. Outro aluno de David e também de Girodet, Gérard, expôs no Salão de 1795 o quadro *Bélisaire rapportant son guide piqué par un serpent*, alcançando grande sucesso. O mesmo não aconteceu ao expor *Psyché et l'Amour* (Figura 3) no Salão de 1797, recebendo muitas críticas acerca da composição, dedicando-se, mais tarde, aos retratos durante o período napoleônico. No Salão de 1799 executa *Le portrait de Mme. Bonaparte*, sendo muito bem aceito pela crítica, que lhe confere a especialidade no gênero pelo tratamento dado à beleza feminina⁷.

No Salão de 1791 David mostra o desenho daquilo que seria o seu primeiro quadro contemporâneo – *O Juramento do Jogo de Péla* (Figura 4). O tema referia-se a um ambiente político que já enveredava às experiências contemporâneas, em contraposição ao heroísmo e à coragem da Antigüidade. Os eventos heróicos do presente começavam a entrar em divulgação. Segundo Robert Rosenblum⁸, o acontecimento que sela a passagem do antigo

⁵ Esta passagem será desenvolvida *a posteriori*, no capítulo acerca dos eventos políticos comemorativos.

⁶ “É este mesmo realismo neoclássico que permite o esplêndido retrato de Jean-Baptiste Balley, onde a personagem é tratada com a mesma dignidade de um tipo físico clássico, e sem que a representação de um homem de outra raça seja feita através apenas do viés pitoresco. E é este realismo igualmente que preside a acuidade das imagens que Debret realizou entre nós – o neoclassicismo lhe fornecia os meios para apreender quaisquer mundos, mesmo os desconhecidos” In COLI, 1994, p. 280.

⁷ Delécluze conta-nos que David, ao retratar *Mme. Récamier* em 1800, teria feito seu esboço completo, vestida de branco, com o colo e os braços à mostra (conferindo este estilo à moda da época), mostrando seus pés descobertos e sem sapatos. Anedoticamente, Délecluze conta-nos que *Mme. Récamier*, *dominée par une impatience assez commune chez les jeunes femmes*, teria pedido também a Gérard que a retratasse, uma vez que David se ocupava com outros trabalhos e demorava em terminar o retrato. Ainda assim, David termina o retrato de *Mme. Récamier* em 1800, indicando-nos também a rivalidade e a concorrência artística da época entre os alunos e o mestre.

⁸ ROSENBLUM e JANSON, 1984, pp. 28-29.

ao contemporâneo, empregada por ele através de uma espécie de analogia entre Velho e Novo Testamento, é a Assembléia Nacional de 20 junho de 1789, quando os deputados do Terceiro Estado, reunidos, « juravam não se separar antes de ter dado uma nova constituição à nação ».⁹ No ano do primeiro aniversário deste acontecimento, David foi escolhido como aquele que levaria à tela e à posterioridade a importância do evento. Era o primeiro trabalho de David voltado para o contemporâneo, colocando na tela o evento que promoveria grandes mudanças no futuro. Starobinski destaca a importância do ato do juramento na história política :

« Ora, é preciso que um ato significativo marque o encontro dessas multidões de um dia e dos princípios eternos, que marque o elo indissolúvel que os homens contraem entre si e de que farão o ponto de partida de uma nova aliança. Esse ato é o do juramento. Ato pontual, evento breve, inscrito em um instante passageiro, ele compromete um futuro e ata energias que, sem ele, se dispersariam. »¹⁰

David passa do Juramento dos Horácios e seus moldes clássicos para o Juramento do Jogo de Péla - algo que, efetivamente, encontrava-se no seu tempo. Substituiu as armas dos Horácios pela leitura da proclamação, ainda que a anatomia dos corpos dos deputados expostos no desenho revelassem a beleza do nu clássico por ele abordado em suas telas anteriores. No entanto, sua tela ficou inacabada, produzindo o pintor apenas desenhos preparatórios e estudos de algumas figuras para o que se tornaria uma grande tela, conseqüência da efervescência política da época que o levava a outras produções.

É somente em 1793 que David realiza sua primeira tela contemporânea de fato, totalmente acabada - *Marat Morto* (Figura 5), exposto ao lado dos grandes mártires da revolução. Torna-se fundamental aqui a atualização do momento. Pela primeira vez, David mostra à sociedade francesa o exemplo atualizado através da morte do jornalista jacobino Marat – o homem do povo – ao revelar sua índole de homem pobre e enfermo que realiza seus trabalhos dentro da banheira aliviante. O caixote velho servindo-lhe de mesa denuncia a precariedade. O assignat sobre a “mesa” revela a bondade do homem doente cumpridor do dever diário, que faz doações a uma senhora viúva cujo marido foi morto durante a revolução. Os motivos históricos deram lugar à apresentação do momento atual, à ocorrência de um crime jornalístico e, mais importante, à demonstração destes fatores pela

⁹ STAROBINSKI, 1989, p. 70

¹⁰ Idem, p. 68.

colocação dos objetos em cena – a faca, a pena, a carta, o caixote. Objetos estes que são testemunhas de seu tempo. É o exemplo a uma sociedade que tem já, em si, os ideais revolucionários e que presencia e participa dos acontecimentos promovidos por estes ideais. Em *Marat*, a morte assume uma posição primordial, como um fator central e preponderante. Entretanto, não deixa de lado o ideal do belo eterno ao mostrar o jornalista assassinado mergulhado em uma luminosidade que tira-lhe a agonia mortuária¹¹. Permanece ali algo que ainda o vincula ao clássico. Sua morte é clássica, serena e bela. A retomada do *Sepultamento de Cristo* de Caravaggio (Figura 6) faz-se presente no abandono do braço iluminado na banheira, assim como também podemos associá-lo ao Cristo de Michelangelo (Figura 7), feito alguns séculos antes, no colo de sua Pietá. A posição retomada insere Marat como um mártir, como alguém que morreu por uma causa, assassinado enquanto trabalhava pelo povo. David coloca *Marat* como um ícone que, exposto, parece dormir sem revelar a dor e o sofrimento de sua morte¹².

A predominância de temas relacionados à antiguidade clássica, os quais se voltam ao culto dos grandes heróis que nos trarão do passado exemplos a serem seguidos pelo homem¹³ começa, desta maneira, a sofrer modificações. Com o advento do poder napoleônico, surge a necessidade da construção de um novo imaginário político e contemporâneo, não mais baseado na Antiguidade, no passado, mas sim em seu próprio tempo, de modo a inserir Napoleão na história da França através da pintura.

É neste período que encontramos a exaltação de Antoine-Jean Gros, o pintor da contemporaneidade napoleônica. Foi aluno de David em 1783 e dez anos depois deixou a França, dirigindo-se à Itália. Em 1796, quando Bonaparte iniciou a conquista da Itália, encontrava-se lá presente o pintor Gros, que se juntou à Armada Francesa e acompanhou a vitória do general, retratando-o na ponte de Arcole, no momento em que ali colocava a bandeira tricolor. Gros expôs o retrato *Napoleão em Arcole* (Figura 8) no Salão de 1799, retratando Bonaparte a meio corpo, com a bandeira nas mãos, mostrando a liberdade na composição como elemento de grande inovação se comparado às pinturas anteriormente realizadas – inovação no tema e na maneira de exposição do personagem.

¹¹ ARGAN, 1996.

¹² Idem.

¹³ FOCILLON, 1991, p. 17.

*“Heureusement pour cet artiste que Bonaparte, qui, comme on l’a vu, n’était pas très amateur des sujets tirés de la mythologie ou de l’histoire ancienne, voulut que les principaux événements de sa vie fussent représentés par Gros. [...] Cependant Gros, que Bonaparte avait distingué et qui s’était fait aimer de tous les officiers de l’armée, obtint lui-même un grade au moyen duquel il pouvait suivre toutes les opérations militaires. C’est lorsqu’il se trouva dans cette position, qu’il prit sur les champs de batailles même, ce goût qu’il a toujours conservé pour les brillants uniformes, pour les chevaux et les scènes guerrières. Dès ce moment sa carrière et son genre étaient nettement tracés : son génie allait trouver son emploi”.*¹⁴

Participando diretamente das batalhas por ordem de Bonaparte, o pintor pôde presenciar os fatos *in loco*, para a produção das telas referentes às Batalhas de Nazaré, Aboukir e Eylau. Expôs no Salão de 1801 a Batalha de Nazaré, evidenciando a fúria do combate.

Os Salões da época começavam, portanto, a enaltecer a sua pátria ao mostrar as obras cujos temas encontravam-se diretamente ligados à atualidade, aos acontecimentos ocorridos nas campanhas de Bonaparte pela Europa. Gros começava, assim, a se inserir na grande pintura contemporânea, mesmo sendo David consagrado como o primeiro pintor oficial do Império. Este era, portanto, o clima presente nos Salões de então.

Como podemos notar, inicia-se com a era napoleônica a prática da propaganda política, ocasionando inúmeras encomendas aos pintores, entre eles o próprio Debret, também incumbido de mostrar as habilidades do corso. Deixava de lado as cenas da Antigüidade clássica para dedicar-se às glórias do novo governo. É interessante notarmos que Debret, ao lado das encomendas destinadas às glórias de Napoleão, encarregava-se também de desenhar objetos, tais como mobílias, uniformes e flâmulas, demonstrando a habilidade no detalhismo dos desenhos e participando da construção da imagem da história da França.

¹⁴ “Felizmente para este artista que Bonaparte, como viu-se, não era mais um amante dos temas tirados da mitologia ou da história antiga, querendo que os principais acontecimentos de sua vida fossem representados por Gros. Entretanto Gros, que Bonaparte tinha diferenciado, e que tinha a afeição de todos os oficiais da Armada, obteve ele mesmo um posto médio do qual ele podia acompanhar todas as operações militares. É justamente quando ele se acha nesta posição, que ele coloca sobre os campos de batalhas este gosto que ele sempre conservou pelos brilhantes uniformes, pelos cavalos e pelas cenas guerreiras. Desde este momento sua carreira e seu gênero estavam nitidamente traçados; seu gênio vinha achar seu emprego”. DELÉCLUZE, 1983, pp. 288-290.

Em 1806, Debret expõe no Salão a tela de grandes dimensões *Napoléon rendant hommage au courage malheureux*¹⁵ (Figura 9), em que mostra Napoleão saudando um comboio de feridos austríacos na Itália. Comovido, levanta o chapéu e exclama: “Honra à coragem infeliz!”. Rodrigo Naves em *A Forma Difícil* aponta em Debret uma dificuldade em lidar com questões contemporâneas, reconhecendo este quadro como frágil na forma e sem articulação, se comparado às produções anteriores de Debret relacionadas à Antiguidade. Este era, no entanto, o primeiro quadro de tema atualizado feito por Debret e isto causaria um certo estranhamento na composição, visto que as obras anteriores referiam-se à estruturas relacionadas à antiguidade clássica, já muito bem definidas pelos discípulos de David. Debret vai resolvendo estes problemas de estruturação nos quadros posteriores, mas Naves, entretanto, identifica nesta tela a melhor produção contemporânea produzida por ele na França, em comparação com as seguintes, reconhecendo que em Debret o contemporâneo só será bem reproduzido no Brasil.¹⁶

Foi também neste ano que Gros apresentou sua grande obra *Les Pestiférés de Jaffa* (Figura 10), representando a visita de Bonaparte aos doentes em Jaffa, um dos episódios da expedição ao Egito¹⁷ :

*« L'oeuvre était destinée à effacer la mauvaise impression produite par le massacre de la population civile de Jaffa et par la liquidation sommaire de quatre mille Turcs qui s'étaient rendus sous promesse d'avoir la vie sauve et qu'on exécuta d'abord par balles puis à l'arme blanche par souci d'économie. Pour Bonaparte, il s'agissait d'inverser la charge émotive contenue dans le nom de Jaffa. Le tableau y parvint à merveille, imposant l'image du thaumaturge qui touche calmement les plaies d'un malade, comme Saint Louis, autrefois, les écrouelles des pestiférés »*¹⁸.

¹⁵ A tela pode ser encontrada na galeria de Batalhas do Museu de Versalhes. Mede 4m de altura por 5m de comprimento.

¹⁶ NAVES, 1997, pp. 55-59. As idéias de Naves acerca do desenvolvimento artístico de Debret no Brasil, tanto no que se refere à produção das ilustrações para a *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* como ao neoclassicismo serão abordadas no Capítulo 2 desta dissertação.

¹⁷ Além do quadro de Gros, podemos ter uma idéia do triste episódio de Jaffa através das palavras de Mário Praz: “(...) lembra-me Jaffa quando ao entrar, ceia a um tempo sob o odor dos limoeiros e dos cadáveres: aquele cemitério revolvido, que deixava aparecer esqueleto meio apodrecidos enquanto verdes arbustos balançavam frutos de ouro sobre as nossas cabeças” In PRAZ, 1996, p.46.

¹⁸ “A obra era destinada a apagar a péssima impressão produzida pelo massacre da população civil de Jaffa, e pela liquidação sumária de quatro mil turcos que se encontravam rendidos sob a promessa de ter a vida salva, o que se executou de início através de balas e depois por arma branca por precaução econômica. Para Bonaparte, tratava-se de inverter a carga emotiva contida no nome de Jaffa. O quadro o elevava, impondo a

A obra causou grande admiração em todos os artistas no Salão de 1806, consagrando sua pintura no Louvre, onde até mesmo David dizia-se exaltado e feliz pela obra produzida por aquele que um dia fora seu aluno. Segundo Delécluze, David sentia-se honrado pois compreendia que o verdadeiro aprendizado não significava a transmissão de uma maneira, de um único estilo que não poderia ser mudado, mas sim o desenvolvimento de uma inteligência artística, passada do mestre para os seus discípulos. Este pensamento destinava-se também à obra produzida por Girodet neste mesmo ano, *La Scène du Déluge* (figura 11), produção diversa das obras produzidas por Gros e David desta época que trabalhava veementemente a questão da luz na matéria e a temática das vítimas de uma catástrofe. Os mortos do dilúvio, assim como as vítimas de Jaffa, revelavam a originalidade destes artistas que, segundo Delécluze, ganhavam de David um grande respeito.¹⁹ As palavras de Argan parecem elucidar esta idéia do desenvolvimento de uma inteligência artística proposta por David e por seu neoclassicismo :

*"O neoclassicismo não é uma estilística, mas uma poética : prescreve uma determinada postura, também moral, em relação à arte e, mesmo estabelecendo certas categorias ou tipologias, permite aos artistas certa liberdade de interpretação e caracterização"*²⁰.

Também em 1806, Gros expõe *La bataille d'Aboukir*, mostrando mais uma vez as conquistas de Napoleão pelo Oriente e, em 1807, produz *La Bataille d'Eylau* (Figura 12), ano em que Debret inicia seus estudos em Roma. Desta viagem à Itália, Debret compôs o álbum *Costumes Italiens* (figura 13), mostrando, desde já, uma predisposição na observação de tipos e documentação de costumes. No Salão de 1808, Gros expõe *La Bataille d'Eylau*, evidenciando os horrores da morte no gelo e colocando o heroísmo de Napoleão em segundo plano, enfatizando os corpos gelados e ensangüentados no campo de batalha.

As pinturas de Gros eram atuais e estimulavam o público à ocorrência e percepção dos fatos históricos em sua modernidade. Mostra o guerreiro atuante, a verdade da guerra e as conseqüências daquele ato, mesmo que estas tenham sido ruins, e realmente são. Ao tomarmos como exemplos *A Batalha de Eylau* ou, no limite, *A Batalha de Nazaré*, podemos identificar as mudanças. Além da concepção do desenho, do cromatismo, da utilização da luz e sombra, há a identificação real de uma história que começa a deixar de ser bela. Há a

imagem do taumaturgo que toca calmamente as chagas do doente, como São Luís, antigamente, com as escrófulas dos empestiados". CLAY, 1980, pp. 230-231.

¹⁹ DELÉCLUZE, 1983, p. 292.

reprodução da realidade da guerra que é feia, cuja luta produz corpos pisoteados pela cavalaria revolucionária.

Neste mesmo Salão, Debret expõe a tela “*Napoleão condecora soldado russo no dia 9 de julho de 1807 no encontro amistoso dos soberanos moscovita e francês em Tilsitt*” (Figura 14), de grandes dimensões, mostrando Bonaparte e o czar Alexander I na cidade alemã da Prússia Oriental, Tilsitt, para a indicação do cavaleiro mais fiel a ser condecorado. A crítica da época insistiu negativamente na imagem de Alexandre I pela sua posição empinada ao cavalo, artifício este igualmente usado por David em *Napoleão na Passagem dos Alpes* (figura 15), defende Almeida Prado.

A tela “*Napoleão harangue les troupes bavaroises et wurtenbourgeoises le 20 abril 1809 a Abensberg*” (Figura 16) é exposta no Salon de 1810, onde também David expõe a grande tela *Le Couronnement de Napoléon* (Figura 17), pedido feito pelo próprio Imperador a seu pintor oficial. A tela de grandes dimensões de David apresenta o Imperador coroando, ele próprio, a Imperatriz Joséphine, em um cena composta de inúmeros personagens do clero e da nobreza, dando também grande ênfase à arquitetura da Igreja e aos aparatos religiosos²¹.

*“David le peignit, non comme une fête de cour, toute brillante et toute parée, mais comme un grand événement de l’histoire de France. Le Sacre est une immense galerie de portraits. Le groupe des évêques, Napoléon, Joséphine, sont des effigies puissamment écrites et comme frappées par un médailleur. Toujours David s’attacha avec passion à l’étude du visage de l’homme, toujours il fut grand entre les portraitistes”*²².

²⁰ ARGAN, 1996, p. 23.

²¹ A análise do quadro *Le Couronnement de Napoléon*, de David, será desenvolvida no capítulo referente aos eventos políticos comemorativos do Brasil, ao tratarmos da *Coroação de D. Pedro I*, de Debret.

²² “Napoleão a pinta, não como uma festa da corte, toda brilhante e enfeitada, mas como um grande acontecimento da história da França. A Sagração é uma imensa galeria de retratos. O grupo dos bispos, Napoleão, Josefina, são imagens poderosamente escritas, como se fosse feridas por um medalheiro. David sempre se prende com paixão ao estudo da face do homem, sempre foi grande entre os retratistas”. FOCILLON, 1991, pp. 36-37.

David mostra-se um grande observador da cena na composição de sua tela, realizando um cuidadoso detalhamento nos uniformes e na decoração. David reproduziu aqui a verdade jornalística dos fatos, apresentando o evento tal como ocorrido, inserindo na tela inúmeros retratos que podiam ser facilmente reconhecidos. Da decoração da igreja, reproduz com exatidão a escultura em mármore do Cristo Morto e Pietá, de Nicolas Coustou (Figura 18), remetendo-nos, mais uma vez, à sua própria tela anterior *Marat Morto*.

No quadro “*A primeira distribuição da Legião de Honra pelo Imperador na Igreja dos Inválidos*” (Figura 19), exposto no Salão de 1812, Debret recebe muitas críticas, mais uma vez no que diz respeito à posição dos personagens²³, estando o Imperador do lado direito do quadro, novamente como David na Coroação de Napoleão. No entanto, é com esta tela que Debret recebe o primeiro prêmio, atingindo o ápice de sua carreira artística, Almeida Prado indica-nos o modo de pintura de Debret no tratamento detalhado dos ornatos e na disposição em representar os detalhes dos uniformes militares, revelando a atenção do pintor na composição dos costumes. Afonso Arinos de Melo Franco em sua obra *Debret – Estudos Inéditos* exalta a produção de Debret:

*“O Imperador no trono. sob um docel armado dentro da Igreja. entrega a insignia a um velho servidor. que é amparado por um oficial da guarda. Nos degraus do trono. de pé ou sentados. personagens destacados da Corte Imperial apreciam o gesto. sendo que. entre os sentados. aquele que traz na mão o chapéu de plumas parece ser Talleyrand. Em grupo um pouco recuado. oficiais mais jovens aplaudem. erguendo um deles o seu grande ‘shako’ (quepe dos regimentos de hussardos) em sinal de entusiasmo. No fundo da grande tela. à esquerda. por detrás do altar. acumulam-se as filas superpostas de convidados. cujo conjunto empresta à pintura uma imagem de triunfo romano. imagem deliberadamente acentuada por um figura simbólica da Vitória que. sobre a massa de convidados. abre as grandes asas protetoras.”*²⁴

Melo Franco destaca a aproximação de Debret a David e lembra-nos da semelhança da composição do quadro produzido por ele no Brasil *A Coroação de D. Pedro I*, pela repetição da temática histórica em torno a realeza.

²³ Críticas estas conferidas por Vivant Denon, grande desenhista e participante ativo das investidas de Napoleão, estando com ele na Campanha do Egito, e que exercia ainda o “cargo” de ditar as regras a serem seguidas nos Salões.

²⁴ FRANCO, 1974, p. 41.

No Salon de 1812, além de expor o quadro acima, mostra ainda a tela *Entrevista de Napoleão com o primaz do Reno*, mostrando de um lado sua participação na propaganda política do Império e, de outro, sua habilidade no tratamento conferido à indumentária. A respeito deste quadro, Almeida Prado nos diz:

“(...)obra que lhe fora encomendada por cálculos políticos. necessitados de atuar no público antes da execução do plano de invadir a Rússia. porquanto tencionava Napoleão garantir a sua retaguarda a poder do auxílio dos alemães. durante árdua campanha em longínquas estepes. No quadro. é representado à frente de brilhante oficialidade. ao se adiantar. baixo e gordo (Debret procurava ser exato quanto às pessoas). na direção do primaz. alto e magro. trajado de preto. saído de carruagem detida numa ponte.”²⁵

Após a invasão da Rússia por Napoleão, inicia-se a ruína do Império – reflexo imediato num campo artístico totalmente atrelado à propaganda política e, portanto, reflexo imediato na escola davidiana, tanto no que se refere ao mestre quanto aos seus discípulos. O aluno Gros, que exerceu grandemente o caráter contemporâneo da pintura de história, mostrando os caminhos para o romantismo, não resistiu à queda de Napoleão e, junto a ele, também coloca fim à sua carreira artístico-política, ao lado de pintores como Girodet e Gérard.

Assim, com a queda de Napoleão e a volta dos Bourbon ao poder, encontrava-se Debret em péssimas condições econômicas e fortemente deprimido pela morte do filho de vinte anos. Estes fatores lhe influenciaram na decisão de deixar a França, momento em que recebeu a proposta de trabalhar na Rússia junto a Grandjean de Montigny, pedido feito pelo próprio Alexandre I, também um retratado por Debret em suas telas. Este projeto foi somente recusado após a proposta de participação da Missão Artística Francesa no Brasil como pintor de história, através da indicação de Alexander von Humboldt e Joaquim Lebreton ao ministro Conde da Barca, para a formação de uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios no Brasil por ordens de D. João VI. Desta maneira, Debret deixa a França em 1816 a bordo do navio *Calphé* para aportar em terras brasileiras. É aqui que se inicia seu desenvolvimento artístico no Brasil, objeto de abordagem dos próximos capítulos desta dissertação.

²⁵ ALMEIDA PRADO, 1990, pp. 28-29.

CAPÍTULO 2: A “VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL”: CONCEPÇÃO DO ÁLBUM ICONOGRÁFICO

Ao deixar o Brasil em 1831, em meio ao conturbado desfecho do Império de D. Pedro I em razão de sua abdicação, Debret leva consigo um conjunto de gravuras e anotações que iriam compor a sua monumental obra *Voyage Pittoresque et historique au Brésil ou Sejour d'un artiste français au Brésil*. Seu álbum histórico e iconográfico traçava um completo perfil de algumas tribos indígenas selecionadas pelo pintor, do escravismo e suas relações com a sociedade e ainda da corte instalada no Brasil, correspondendo estes temas a três volumes, respectivamente, num total de 508 páginas e 156 ilustrações.

Em 1834, ano em que foi editado o primeiro volume de sua obra, o contexto a que Debret estava inserido indicava, de um lado, a Monarquia de Julho na França de Louis Philippe desde 1830, e, de outro, a presença de D. Pedro e D. Amélia em Portugal, abdicados do trono brasileiro desde 1831. Esta data indica ainda a chegada de Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães no Instituto Histórico em Paris, demonstrando a continuidade de Debret no contato com a cultura do Brasil na França e com o aluno brasileiro que iniciava, naquele momento, seu aprendizado artístico com o pintor francês Antoine Jean Gros.

Para a publicação do primeiro volume em 1834, algumas das imagens escolhidas por Debret para a composição do álbum tiveram a colaboração da Viscondessa Pauline Desportes, que as retocou depois da longa viagem de Debret a França, dando também a elas

uma qualidade decorativa mais elaborada¹. Foram gravadas por Simon Pradier e litografadas no estabelecimento de Thierry Frères, sendo por último editadas por Firmin Didot Frères no Instituto de França².

Em sua vasta obra, Debret realizou uma espécie de inventário daquilo que viu no Brasil durante seu longo período de residência, construindo pouco a pouco uma preciosidade iconográfica abordada em sentidos diversos em seus três volumes. A observação da vida social brasileira foi conferida em suas ilustrações através de dimensões variadas, destacando o caráter descritivo, científico e criador de uma iconografia política, que só foi possível através do aprendizado cotidiano e da aplicação de todo conhecimento adquirido na França com Jacques-Louis David. Conheceu outros povos, diversidades culturais, objetos antes nunca vistos e que agora poderiam ser apresentados ao público francês e ao mundo.

“Graças ao hábito da observação, natural em um pintor de história, fui levado a apreender espontaneamente traços característicos dos objetos que me envolviam: por isso, meus esboços feitos no Brasil reproduzem, especialmente, as cenas nacionais ou familiares do povo entre o qual passei dezesseis anos”³.

A descrição singular é feita com os personagens através do interesse pelo diverso, classificando-os através do desenho. Em seu primeiro volume editado em 1834, Debret realizou uma tal caracterização de tribos que podemos compará-la a estudos quase “etnográficos”, como por exemplo a análise minuciosa que fez dos Coroados (figura 20), dos Guaranis (figura 21), dos Botocudos (figura 22) e dos Camacãs (figura 23). A riqueza na descrição e caracterização dos objetos pertencentes a estas tribos, a função dos cocares, a utilização das tatuagens, do urucum, das bijouterias fabricadas e dos modos como elas eram colocadas na pele, das vestimentas e dos instrumentos de guerra podem ser encontrados em seus relatos. Todos preciosamente descritos e desenhados em seus minuciosos detalhes, revelando a perfeição proveniente da escola de Paris⁴. Realizou estudos de cabanas, de diferentes tipos de máscaras, de cabeças de diferentes tribos indígenas, evidenciando o interesse, a caracterização e a classificação das formas

¹ Não foram encontradas informações sobre a Viscondessa Desportes. A bibliografia apenas a cita como uma colaboradora de Debret na qualidade das imagens. TAUNAY, 1957.

² ALMEIDA PRADO, 1990.

³ DEBRET, 1940, p. 6

⁴ ARGAN, 1996.

encontradas⁵. Entretanto, ao lado destas observações descritivas acerca dos indígenas, encontramos presente nas ilustrações um elemento estilístico de caráter criativo, em razão da ênfase dada pelo pintor no que se refere a determinado detalhe a ser evidenciado. É curioso percebermos que na prancha intitulada *Família de Botocudos em Marcha* (figura 24), Debret revela a existência de um item que não existia na cena retratada:

*“Imaginei um segundo manto para o filho do chefe, embora não tenha ele o direito de usá-lo, unicamente para dar a idéia de sua forma anterior.”*⁶

A existência do manto no filho faz com que observemos melhor a vestimenta, só utilizada por direito pelo pai e retratada de costas na cena. A intenção de Debret foi menos a de fabricar a cena – embora exista a noção de fabricação – do que a de revelar a beleza da vestimenta indígena como um instrumento de guerra. Sua beleza deveria ser contemplada inteiramente, tanto de frente quanto de costas, numa atitude justificada de antemão pelo artista, que reconhecia, através da palavra, a impossibilidade cultural do uso do manto pelo filho. O artista aqui está naturalmente preocupado com a perfeição da caracterização do objeto, o qual deveria ser mostrado em ângulos de observação diversos; entretanto, é importante salientar que Debret não deixa de justificar a opção na composição artística e enfatizar em suas descrições que o uso ali era inapropriado e incorreto.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro publicou em 1841 o parecer deste primeiro volume analisado por Bento da Silva Lisboa e J. D. de Attaíde Moncorvo na sala de sessões em 31 de outubro de 1840:

“A Comissão viu com muita satisfação o elogio que o autor faz aos seus discipulos, que fizeram taes progressos, em seis anos, que muitos d’elles foram empregados como professores nas escolas de pintura, e contribuindo por isso para que elle pudesse voltar para França, a fim de cuidar na impressão da 1ª parte de sua obra. Igual satisfação apresenta a Comissão, quando o autor diz que o Brasil vae desenvolvendo progressivamente uma civilização que honra muito ao povo que o habita, o qual é dotado das qualidades as mais preciosas. As estampas são relativas a algumas plantas e árvores do Brasil e a diversas tribus dos índios, que visitou. A descrição que faz dos hábitos, a lingua, a religião, e armas d’estas tribus concorda com o que a este respeito tem publicado

⁵ O tratamento dado por Debret em suas ilustrações ao colocar seus personagens em cenas cotidianas e depois em realizar estudos isolados dos objetos que compõem a cena, demonstram a influência da *Encyclopedie de Diderot*, a qual contém, igualmente, ilustrações de cenas e estudos de objetos e suas funções naquela sociedade analisada.

outros viajantes estrangeiros, principalmente o Príncipe Maximiano de Wied-Newied [figura 25]. Parece à Comissão, quanto ao volume de que se occupa, que elle é de um interesse real, e que merece ser collocado na Bibliotheca do Instituto”⁶.

O primeiro volume da obra de Debret conseguiu, desta maneira, a aprovação do IHGB com seus mais prestimosos elogios acerca da abordagem ao indigenismo e à botânica brasileira. Ao tratar da sociedade escravista e de costumes locais, o segundo volume, no entanto, causou grande polêmica. Tema espinhoso à sociedade da época, as ilustrações concernentes à condição do negro em sua relação com o senhor e à sua descrição física ganharam considerações múltiplas.

Tomemos como exemplo significativo a gravura intitulada *Mercado da Rua Valongo (figura 26)*. Debret ilustra a situação do negro exposto ao mercado de escravos na referida rua. Estão os negros todos sentados em companhia do mercador à espera da oferta de compra pelo senhor já presente no recinto. Antes da compra, são submetidos a uma espécie de exame que identifica sua condição de saúde e sua capacidade de realização de trabalhos rurais ou domésticos de acordo com o preço pedido pelo mercador. Este último, na realidade, é um cigano traficante de escravos pouco favorecido financeiramente. Isto pode ser evidenciado na simplicidade de suas roupas, no jeito desleixado, nos móveis presentes no local, onde são visualizados os precários bancos de madeira, a moringa de água deixada ao chão e o chicote ao lado do mercador sentado em uma poltrona já gasta pelo tempo. Há entre os negros uma clara mistura de “gente sadia” e “gente doente”. Relata Debret:

“O brasileiro discerniria pela fisionomia os caracteres distintivos de cada um dos negros colocados na fila à esquerda da cena. O primeiro atormentado por coceiras e que cede à necessidade de se esfregar, é velho e sem dívida sem energia; o segundo, ainda sadio, é mais indiferente; o terceiro é de gênio triste; o quarto, paciente; o quinto, apático; os dois últimos, sossegados.”⁷

Por fim, nota-se a presença das crianças no centro da sala; algumas brincam e um deles está sendo negociado pelo fazendeiro bem vestido em contraste com o cigano maltrapilho ao seu lado. Esta é, portanto, uma das situações a que o negro estava inserido

⁶ DEBRET, 1940, p. 41.

⁷ “PARECER sobre o primeiro e segundo volume da obra intitulada *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 e jusqu'en 1831 inclusivement. Par J. B. Debret*”. *Revista do IHGB*, 1841, t. III, p.96.

de acordo com o olhar observador de Debret. Algo que revelava a brutalidade do sistema ao qual o negro estava inserido, num cenário eminentemente rural vivido pelo Brasil.

Este é apenas um exemplo do caráter atroz da condição do negro na sociedade evidenciada por Debret em suas ilustrações, dada pelo sistema escravista no Brasil. O álbum de Debret, editado e visto em ambiente internacional, mostrava ao resto do mundo este aspecto social da vida brasileira, enfatizada pelo pintor neste segundo volume. No entanto, a divulgação deste sistema não deveria agradar à corte e nem aos ilustres de sua sociedade, agrupados no IHGB, algo que afetava a imagem política de um Brasil que elaborava a sua concepção nacionalista e que exaltava seus costumes, aniquilando a figura do negro e ocultando-a desta configuração nacional que se iniciava. A respeito da gravura, pronuncia-se o IHGB:

“A outra estampa é o tráfico dos Africanos no Valongo. O Sr. Debret pintou a todos esses desgraçados em tal estado de magreza, que parecem uns esqueletos próprios para se aprender anatomia; e para levar o riso ao seu auge, descreve a um cigano sentado em uma poltrona, em mangas de camisa, meias caídas, de maneira que provoca o escárneo. Bem diferente é o desenho que apresenta a senhora Graham nas suas Viagens ao Brasil: pois que é feito com seriedade e veracidade. Segue-se a estampa 25, em que se desenha um feitor castigando um negro. A atitude do paciente é tal que causa horror. Pode ser que Mr. Debret presenciasse semelhante castigo, porque em todas as partes há senhores bárbaros: mas isto não é senão um abuso.”⁹

A ilustração a que se refere o parecerista é *Feitores Castigando Negros* (figura 27). Debret mostra-nos a atuação do feitor de escravos: o disciplinador da propriedade que pune os vícios, o roubo, a fuga, através de chicotadas. Ao fundo da cena podem ser vistas a senzala, um canavial ao lado, as plantações de café nas colinas e a escada da residência do feitor. O negro no primeiro plano, imóvel e amarrado com cordas e com uma vara entre as pernas, recebe as chicoteadas do feitor raivoso. No segundo plano a cena se repete. Mas desta vez o negro está atado ao tronco para receber na pele a cólera do chicote, o qual arranca a epiderme do escravo, que só se recupera com lavagens de pimenta do reino e vinagre, cicatrizador das carnes que evita a putrefação.

⁸ DEBRET, 1972, p. 189.

⁹ PARECER..., Revista do IHGB, 1841, t. III, p. 98

O realismo exacerbado pela ilustração e pela descrição de Debret, dado talvez pelo horror e surpresa sentidos pelo pintor por tal cena presenciada e existente, de fato, foi extremamente criticado pelo Instituto, contundente em seu parecer final sobre a obra, considerando errada a sua caracterização de alguns habitantes do Brasil, e enfatizando o pouco interesse despertado pelo segundo volume da obra, ao contrário do que acontecera com o primeiro também analisado. O parecer negativo datado de 1841 indica claramente as intenções do novo governo brasileiro em realizar, posteriormente, uma articulação de elementos nacionais que formassem uma identidade brasileira, a qual deveria ser formada a partir de características positivas em relação à diversidade de seu povo, principalmente centrada na figura do indígena. Este volume de Debret, tão criticado pelo IHGB, colocaria em risco a formação desta imagem e a idéia de civilização do povo brasileiro.

Ao lado desta visão realista de Debret no tratamento aos negros em suas ilustrações, existe ainda uma compreensão voltada ao caráter clássico de suas figuras. Jeanine Potelet em sua obra *Le Brésil vu para les voyageurs et les marins français*¹⁰ ressalta que Debret dá aos seus corpos negros retratados o “equilíbrio das esculturas gregas”, sendo “fiel à arte clássica”. Debret, no Brasil, faz um trabalho de observação, um dos fundamentos básicos da pintura de história neoclássica. Ao retratar os negros como homens fortes, não o faz pela idealização do belo proveniente da Antigüidade, mas sim porque esta é a visão natural que tem dos negros, ao exercerem funções com o uso da força física, a qual ressalta suas anatomias. Podemos notar esta abordagem em ilustrações como *Negros Serradores de Tábuas* (figura 28) e *Pequena Moenda Portátil* (figura 29), que evidenciam a energia física do negro em seu trabalho cotidiano. Nesse sentido, a visão de Potelet choca-se diretamente com o parecer do IHGB, considerando a elaboração das gravuras através de um viés clássico de beleza, promovida por seu aprendizado na Europa. Ao contrário, o IHGB considera o excesso de realismo nas ilustrações, o que teria alterado, sobremaneira, as características efetivas do negro na sociedade. De um lado, homens ilustrados como esqueletos e de outro o destaque na anatomia dos corpos. A dicotomia presente nestas duas concepções – idealização e realismo – leva-nos a uma discussão mais aprofundada acerca da questão do neoclassicismo no Brasil.

¹⁰ POTELET, 1993.

Segundo Potelet, Debret havia inserido nas representações dos brasileiros o estilo clássico da Antigüidade, preceito do neoclassicismo francês. Essa discussão pode ser mais tarde retomada com os argumentos de Rodrigo Naves¹¹ sobre a implantação de algo extremamente diferente do neoclássico por Debret no Brasil, chocando-se com a autora. Potelet indica os traços neoclássicos de Debret no Brasil, apesar de se equivocar no tratamento realístico da figura tomado pelo pintor. Naves, no entanto, considera a transformação estilística de Debret no Brasil, não mais neoclássica em suas representações.

“Decididamente, a existência da escravidão impedia de vez qualquer tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica para o Brasil”¹²

Naves aborda o conceito do neoclassicismo somente pelo caráter clássico das figuras, confinando-o dentro de uma representação unicamente estilística da imagem, denotando uma visão unilateral desta escola formada por David. Como já ressaltamos no capítulo anterior, a abordagem neoclássica ultrapassa os limites do classicismo, tratando também de temas atuais no que se refere à exaltação do momento político francês. Gros, Debret e mesmo David contribuíram para contemporaneidade francesa ao destacar a atualidade do momento, renunciando à beleza clássica em razão da representação dos acontecimentos em sua modernidade sem, contudo, deixarem de ser neoclássicos. Naves ignora o caráter moderno dos pintores neoclássicos, identificando esta escola somente como clássica em sua representatividade. A preocupação documental de Debret ao trabalhar com o detalhamento dos objetos e das personagens de suas cenas não o desvincula de sua formação¹³, uma vez que o neoclassicismo, tratando de temas clássicos ou modernos, permanece fiel à concepção elaborada dos elementos que compõem a tela. As telas *Brutus* (figura 30) e *Marat Morto* (figura 6) são exemplos significativos desta afirmação, visto que em ambas a representação de seus objetos dá-se através da elaboração idealizada de elementos que são reais, ou seja, do caráter realista e observador de um mesmo pintor – David - que procurava transmitir mensagens educativas em suas telas tanto clássicas como modernas. É evidente que o ambiente brasileiro era distinto daquele parisiense de sua

¹¹ NAVES, 1997.

¹² NAVES, 1997, p. 71.

¹³ “A atenção de Debret não se dirige para a construção da idéia de natureza, nem para o reconhecimento das riquezas naturais, nem de uma humanidade em estado natural. Debret trata de centrar a atenção no estado geral da sociedade, buscando apreendê-la com base no entendimento da transformação da natureza em cultura, do natural em civilizado. A concepção procede da ilustração francesa, acrescida do interesse pelas particularidades dos povos.” In BELLUZZO, 1994, p. 82.

formação, no entanto, o pintor abordou essa sociedade distinta pelos instrumentos que o neoclassicismo lhe fornecia, quais sejam, o caráter descritivo documental, a observação, a educação e a propaganda política. Naves considera a característica documental das figuras quando diz:

*“Indiscutivelmente, muito da vivacidade e variedades presentes nesses desenhos de Debret decorre de sua preocupação documental. A todo instante, o artista procura encontrar cenas típicas das atividades e dos costumes do Rio de Janeiro, na tentativa de compor um painel razoavelmente completo da cidade”*¹⁴

Naves tem razão ao tecer estas considerações, entretanto, não analisa este aspecto a partir do ponto de vista do neoclassicismo, limitando-o novamente. Em seguida, acertadamente destaca o caráter cenográfico de Debret na composição de algumas ilustrações, nas quais não deixa de abordar a concepção realística das figuras. No entanto, Naves descaracteriza a força presente na composição, cujas figuras são consideradas pelo autor apenas como pano de fundo da ilustração. Ao contrário, as figuras concentram, ao lado da caracterização do ambiente a que estão inseridas, um conjunto de informações que, associadas, revelam a essência da sociedade da época, tão fortemente arraigada e por isso criticada pelos pareceristas do IHGB.

A composição estética de suas figuras deu-se através do lápis e da aquarela, e não é esta técnica um indício de transformação estilística de Debret no Brasil, mas um modo encontrado pelo pintor para realizar, neste ambiente distinto, o seu trabalho artístico, tão dificultado por fatores de ordem material, como a falta de um ateliê adequado, de tintas e pincéis, de telas apropriadas ou de um modelo vivo. Se tomarmos como exemplos outras ilustrações, independente de sua inclusão na formação do álbum, podemos notar que a mudança formal não foi operada. Ao ilustrar os cenários para o Teatro São João, local onde trabalhou como cenógrafo durante sete anos, podemos notar a união do classicismo e da temática popular moderna em suas representação. Os panos de boca produzidos para as comemorações políticas evidenciam este processo, assim como outras ilustrações que não fizeram parte de seu álbum iconográfico demonstram esta relação. As ilustrações *cenário de teatro – estudo* (figura 31) e *Décor du Théâtre de Rio de Janeiro* (figura 32) revelam o caráter clássico de suas figuras, enquanto que o pano de boca para a comemoração da

¹⁴ NAVES, 1997, p. 83.

Coroação de D. Pedro (figura 90) associa as figuras clássicas ao popular contemporâneo, incluindo-se aí também os escravos. O caráter formal das ilustrações de Debret assemelha-se, ainda, ao álbum de costumes produzido pelo pintor na Itália, onde reuniu uma série de tipos comuns italianos através da técnica da gravura. Ilustrações como o *Empregado Avulso* (figura 33), *Açougueiro de Roma* (figura 34) e *Carregador de Roma* (figura 35) também demonstram o cotidiano da cidade italiana, a partir de diferentes abordagens que denotam desde a simplicidade de algumas profissões com seus personagens repletos de elementos que os caracterizam enquanto tais, conferindo sua espontaneidade ingênua, até a pose clássica da *Mulher do Trastevere* (figura 36) que realiza seu trabalho, com sua vestimenta e acessórios (lenço à cabeça e laço de fita sobressalente) que igualmente chamam a nossa atenção e não deixam de caracterizá-la enquanto personagem popular italiana.

O terceiro e último volume da obra de Debret publicado em 1839 não chegou nem mesmo a ser analisado pelo IHGB. O Instituto pareceu ignorar a terceira parte da obra, em decorrência dos problemas ocorridos com a divulgação do segundo volume na Europa. Este último volume é aquele que se tornou o instrumento de nossa análise nesta dissertação, onde identificamos o conteúdo da pintura de história produzida através das ilustrações sobre a vida da Corte no Brasil. Belluzzo (1994) destaca também esta perspectiva de sua obra:

“Debret procura um ponto de vista impessoal, preceito da pintura histórica, na qual se havia formado com Jacques Louis David. Relaciona-se com os temas que registra, colocando-se como narrador diante da realidade dos fatos. A presença in loco passa sempre um atestado de verdade. Não é por outra razão que Debret refere-se as suas próprias notas e desenhos como ‘documentos históricos e cosmográficos’. A viagem pitoresca de Debret é proposta a partir do ponto de vista da Missão Artística Francesa no Brasil, tomada como correspondente da Academia de Belas Artes do Instituto de França. Traduz, portanto, um projeto civilizador de extensão cultural.”¹⁵

Neste volume, Debret analisa questões que posteriormente aparecerão como temas de suas ilustrações. Faz diferentes abordagens aos usos e costumes do povo civilizado, apresentando os pontos fundamentais à formação da capital do novo Reino e da sociedade

¹⁵ BELLUZZO, 1994, p. 82.

que ali residia, entre os quais as melhorias promovidas por D. João VI na cidade do Rio de Janeiro.

Inicialmente, faz uma curta referência à organização da Missão Artística Francesa, posteriormente desenvolvida de modo mais detalhado ao final de sua Introdução, momento este em que se atém à formação da Academia Imperial de Belas Artes e às atuações do governo imperial para sua inauguração, descrevendo ainda as relações políticas do Sr. de Marialva e do Sr. Lebreton, de acordo com as solicitações de D. João VI ao Instituto de França. Sua participação na expedição organizada por Joachim Lebreton teria ocorrido em virtude da admiração que sentia pela beleza da paisagem brasileira e do desejo de divulgação do conhecimento no âmbito do ensino das belas artes. O ensino artístico e o estudo de uma natureza desconhecida, constituiriam, segundo Debret, as principais causas de sua integração à Missão Francesa de 1816. Para tanto, teve em mãos documentos referentes à vida brasileira, seus usos e costumes, cujo conteúdo serviu-lhe de base para o início da coleção presente em sua obra, conjuntamente à experiência *in loco*, visual e cotidiana, passada ao papel por meio de ilustrações e anotações.

Ressalta constantemente a presença da corte portuguesa no Brasil e as atuações de D. João VI como grandes promotores do progresso na cidade do Rio de Janeiro, construindo edificações, promovendo o desenvolvimento da educação com a abertura da Academia Militar e com a futura instalação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios, o impulso ao comércio com a abertura dos portos, o incentivo à cultura com a construção do Teatro São João etc.. Por ocasião da elevação da colônia portuguesa ao Reino de Portugal, Brasil e Algarves e da Aclamação de D. João VI, Debret e os demais artistas franceses, ocuparam-se com as várias encomendas de decorações em comemoração aos acontecimentos políticos ocorridos no momento de sua chegada, algo que se repetiu com mais intensidade na ocasião das festas comemorativas para a Coroação de D. Pedro I, em 1822.

Depois de contextualizar brevemente a cena política brasileira e seus objetivos ao se integrar à Missão, Debret inicia a caracterização da sociedade brasileira da época em seus diversos aspectos. Dedicar um pequeno tópico do trecho em que descreve a instrução à educação das mulheres e, conseqüentemente, a intensificação da prática da correspondência com o avanço do ensino às línguas portuguesa e francesa, deixando de lado a comunicação

através da utilização de simbologias com flores e frutos, como por exemplo nas correspondências amorosas. A influência cultural francesa teria dado um grande impulso à educação feminina, assim como o estudo das artes, principalmente no que diz respeito à dança e ao canto.

Aborda a organização judiciária de acordo com seus tribunais ordinários, administrativos e mistos, registros de estados civil, tribunais militares, eclesiásticos, vencimentos e legislações sobre os indígenas, descrevendo cuidadosamente os cargos e caracterizando as divisões judiciárias brasileiras dentro do âmbito político a que o Brasil estava inserido na época. Analisa longamente os cultos religiosos, denotando seu caráter representativo na vida social dos brasileiros.

É necessário ressaltar, mais uma vez, que suas gravuras procuram destacar o caráter fiel das descrições dos usos, costumes e dos eventos políticos ocorridos durante sua permanência, como ele mesmo enfatiza, levando ao continente europeu o conhecimento através da reprodução das cenas nacionais garantidas pela observação própria ao pintor de história, criando, contudo, uma iconografia nacional:

*“Cabia-me, pois, como testemunha estrangeira e como pintor de história, colher dados exatos e de primeira ordem a fim de servir a uma arte dignamente consagrada a salvar a verdade do esquecimento”*¹⁶

Mário Barata, ainda que apresente idéias semelhantes a de Naves no que concerne ao neoclassicismo como busca da beleza ideal e modelos de virtude clássicas¹⁷, não deixa de destacar também esta preocupação de Debret no que se refere à observação dos costumes, sendo as informações contidas em sua obra *“a mais rica revelação feita no passado sobre o comportamento e o modo de ser das diversas classes sociais então existentes no país, retratadas no Rio de Janeiro.”*¹⁸ Ao mesmo tempo, é curioso atentarmos as palavras de Barata:

*“Com Debret – e o seu livro o comprova – assentava-se, na nação em desenvolvimento, um tipo de civilização e de educação em nível superior, resultante dos ideais do realismo revolucionário de 1789.”*¹⁹

¹⁶ DEBRET, 1940, p. 354.

¹⁷ BARATA, Revista do IHGB, abr-jun 1968, RJ, vol. 279, p. 179.

¹⁸ BARATA, Revista do SPHAN, no. 20, 1984, p. 185.

¹⁹ BARATA, Revista do IHGB, abr-jun 1968, RJ, vol. 279, p. 180.

Vê-se, desta maneira, como o conceito estilístico neoclássico apresentava confusões no tratamento das figuras por parte dos historiadores. Barata considera a obra de Debret como documental, descritiva e bem elaborada, além de reproduzir aqui o realismo proveniente do Iluminismo francês e de suas vertentes revolucionárias. No entanto, para o autor, ela deixa de ser neoclássica a partir do momento em que se desloca do caráter clássico na composição das imagens, ganhando outras configurações no Brasil.

Notamos, assim, que as questões em torno da obra de Debret são múltiplas, principalmente no sentido da abordagem dada à cena brasileira. Esperamos, através dos próximos capítulos, elucidar estas dúvidas com a análise de suas descrições e o tratamento das imagens de corte presentes no terceiro volume de sua obra. Ademais, encontramos neste terceiro volume o cuidado com que Debret elaborou as ilustrações da família Real, a partir de momentos políticos diferenciados, valendo-se o pintor de sua função oficial no tratamento aos assuntos políticos, criando uma iconografia voltada ao ambiente nacional por meio de suas caracterizações e atributos condizentes às situações e personagens abordados.

Nos capítulos seguintes, temos como objetivo principal o esclarecimento das questões que permeiam o terceiro volume, abordando a ilustração e a pintura de história como vertentes diretamente relacionadas e que contribuíram, sobremaneira, à documentação da vida social e política brasileira, juntamente à criação de uma iconografia eminentemente nacional.

CAPÍTULO 3: DEBRET E A RETRATÍSTICA

3.1 A Corte – Retratos do Rei D. João VI e do Imperador D. Pedro I

A tradição retratística no Brasil esteve, durante todo o período colonial, vinculada às instituições religiosas, presente nos conventos e Santas Casas das principais províncias, entre as quais Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo¹. Não fazia parte da sociedade colonial a encomenda de retratos para decorar as casas e nem constituía o gênero um símbolo de status social. Estreitamente ligados à tradição religiosa das ordens e confrarias portuguesas, os retratos coloniais representavam, em sua maioria, os benfeitores destas instituições, que os homenageava em vida e após a sua morte com a produção de seus retratos.

Em sua descrição acerca da origem da Santa Casa de Misericórdia no Rio de Janeiro, Debret menciona a coleção de retratos a óleo daqueles que a fundaram e que fizeram doações. Segundo ele, o retrato do doador só era colocado no hospital depois de sua morte, pintado de corpo inteiro, geralmente com a paisagem da Santa Casa ao fundo. Eram retratos simples, de composição ingênua, que aos poucos foram adquirindo as técnicas artísticas do retrato italiano nos anos de 1820. Debret não nos diz mais detalhes sobre a influência italiana no desenvolvimento artístico dos retratos no Brasil, apenas descreve os quadros, fornecendo informações sobre aqueles que estão representados e sobre a melhoria de alguma técnica na composição com o decorrer dos anos. Nesse sentido, diz que nos primeiros retratos o doador mantém-se com o chapéu à mão, com sua bengala ou

¹ LEVY, Revista do SPHAN, 1945, no. 9, p. 251.

simplesmente de pé, sendo os últimos representados com trajes mais sofisticados, mostrando os papéis referentes às doações feitas à Santa Casa. Os retratos, em sua maioria, seguiam, portanto, um modelo de composição verificada pela posição estática do retratado na cena construída no primeiro plano, um cenário com a presença de algum móvel e ao fundo a paisagem da Santa Casa ou uma paisagem que remetesse a qualquer outra instituição a que pertencia o homenageado. Debret cita José Leandro e Simplício de Sá na caracterização desses últimos retratos, mas não desenvolve o assunto de modo mais detalhado.

Foi somente com a chegada da Corte Portuguesa em 1808 e, principalmente, da Missão Artística em 1816, que houve um deslocamento do gênero para a sociedade de corte, momento em que se constata a origem da produção de retratos voltados ao âmbito oficial. Artistas como José Leandro de Carvalho, Francisco Pedro do Amaral, Nicolas-Antoine Taunay, Simplício Rodrigues de Sá e Debret destacaram-se no gênero a partir deste período.

Em seu álbum, Debret faz uma série de retratos da família real portuguesa, dividindo suas pranchas entre o gênero masculino, com os Retratos de D. João VI e de D. Pedro I, e os retratos femininos, representando a Rainha Carlota, a Arquiduquesa D. Leopoldina e a Segunda Imperatriz do Brasil, D. Amélia de Leuchtenberg. Fez ainda uma última série de bustos, homenageando aqueles que foram de grande colaboração ao conturbado campo do desenvolvimento das artes no Brasil, ao mesmo tempo em que mantinha com estas figuras uma estreita afinidade política. São eles o senhor Conde da Barca, o Marquês de Marialva, José Bonifácio de Andrada e Silva, José Clemente Pereira e o Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro.

Em sua série de representações, Debret fornece-nos as características de cada indivíduo retratado, tanto no que diz respeito à sua descrição física, geralmente feita de maneira fiel ao retratado, quanto na representação política de acordo com o papel que lhe cabe dentro da sociedade de corte, revelando as diferenças sociais e hierárquicas de cada grupo através da utilização de atributos iconográficos e esclarecendo o período político vivenciado pelo Brasil por meio do instrumento visual.

Em sua representação da família Real Portuguesa, ilustrou-a primeiramente sob a forma de busto. Nela, *D. João VI e D. Pedro I* (Figura 37) mostram-se vestidos com as insígnias portuguesas e inúmeras medalhas que lhes conferem as ordens e a hierarquia. Em

seguida, na mesma prancha, Debret coloca-os de corpo inteiro, estando D. João vestido com manto com que foi aclamado Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em 1818, o cetro e a coroa depositadas ao lado, simbolizando a tradição portuguesa da ausência de D. Sebastião, desaparecido em combate na África no século XVI². No retrato de D. Pedro, podemos perceber as mudanças conferidas não somente no âmbito da política brasileira, com a elevação do Brasil a Império Independente, mas também como símbolo de tal ocorrência, as mudanças iconográficas referentes à Coroação de D. Pedro como Imperador. Ao contrário de D. João VI, D. Pedro mostra-se com uma vestimenta diferente, ou seja, uma espécie de manto que nos remete ao ponche, traje utilizado pelos habitantes do sul do país e de São Paulo, bordado com as insígnias brasileiras e feito com plumas de tucano. A espada está desembainhada e a presença das botas de cavaleiro indicam a personalidade ativa do Imperador. Tanto no retrato quanto no quadro da Coroação³, Debret retrata D. Pedro com botas. No ambiente latino-americano, as botas surgiam em meio à iconografia dos grandes líderes com muita força, pois nelas estava contido o caráter dinâmico destas lideranças. Na iconografia de Símon Bolívar (Figura 38), podemos notar a eminente presença do grande cavaleiro calçado em suas botas que, acompanhado de sua espada desembainhada, como D. Pedro, torna-se o imponente caudilho libertador da América.

Mário Pedrosa discorre longamente sobre a questão das “botas”, comparando este retrato de Debret àquele feito por Henrique José da Silva “*Retrato do Imperador em Trajes Majestáticos*” (Figura 39). Este último fizera o retrato de D. Pedro I também de botas, sendo em princípio recusado pelo gravador de Paris F. Forster, e depois causado grande estranhamento ao gravador Urbain Massard :

“[...] le dessin en questionne peut avoir été fait que par un homme étranger aux arts. C'est une production fort audessous du médiocre. et que je doute qu'aucun graveur veuille jamais se charger de la traduire y avant absence totale des premiers principes de composition. de costume. de Dessin. et d'effet.”

² Segundo a tradição portuguesa, havia o desaparecimento de D. Sebastião na África e o mito de seu possível retorno, o qual traria de volta a Portugal a coroa desaparecida. Por isso, os reis em Portugal não eram mais coroados, sendo somente aclamados, deixando a coroa intocável ao lado do trono. Nesse sentido, ver os escritos de CARVALHO SOUZA, 1999, p. 33.

³ A tela “*Coroação de D. Pedro I*” será analisada no capítulo 5 desta dissertação.

[...] Je m'en chargerai avec plaisir. quoiqu'il y ait des choses Qui blessent un peu la vue : tels que les bottes avec le manteau royal : mais puisque c'est l'usage au Brésil, l'usage justifie tout."⁴

Pedrosa destaca a associação das botas com o manto real no Brasil Império, simbologia esta inaugurada por D. Pedro, em contraposição aos trajés de D. João VI, pintado por Debret - o pintor de história e extremamente cioso da exatidão dos costumes. etiqueta cerimonial - de acordo com a tradição a que estava inserido, de calças presas ao joelhos, manto real, cetro e coroa depositada ao lado. As botas de D. Pedro revelavam a personalidade do jovem Imperador, simbolizando a "força" com que conseguira tornar o Brasil Independente – O Imperador americano e caudilhesco – e não se separando delas nem mesmo nas ocasiões solenes da Realeza, marca registrada de sua Coroação e algo que era aceito pelo Rio de Janeiro e pelos estrangeiros que aqui viviam, como Debret, por exemplo, como a marca registrada do Imperador⁵.

Além disso, Henrique José da Silva retratou D. Pedro I com a coroa depositada ao lado, assim como Debret compôs D. João VI, reforçando o símbolo da tradição da Casa de Bragança. Em Debret, D. Pedro está com a coroa à cabeça, evidenciando, por um lado, a ruptura da tradição, isto é, a inovação, e, por outro, a conquista do Império Brasileiro pelas mãos de um português, que agora, de certa maneira, recupera a coroa de D. Sebastião.⁶ Ruptura da tradição de um lado e recusa desta mesma ruptura de outro, reforçando a tradição. Debret e Silva divergem iconograficamente quanto à atitude de D. Pedro em relação a Portugal.

"Ora, Henrique José da Silva, chefe do partido luso em briga contra os artistas franceses. apesar de pintor da Câmara de Sua majestade Imperial, fez o retrato dele de acordo com a tradição sebastianista. isto é. colocou a coroa não sobre a cabeça do Imperador mas na mesinha ao lado esquerdo. tal como na iconografia de D. João VI. Em compensação,

⁴ "O desenho em questão pode ter sido feito por alguém estranho às artes. É uma produção fortemente abaixo do medíocre e que eu duvido que algum gravador queira encarregar-se de traduzi-la antes da ausência total dos primeiros princípios de composição, de indumentária, de desenho e de efeito". "Eu me encarregarei com prazer, embora haja coisas que firam um pouco a vista, como as botas com o manto real. Mas visto que é costume no Brasil, isto justifica tudo". O primeiro trecho é do gravador F. Forster e o segundo do gravador Urbain Massard. Estes foram trechos de cartas encontradas por Mário Pedrosa no Arquivo Histórico do Itamarati, reproduzidas no artigo Rivalidade luso-francesa na Iconografia Imperial in PEDROSA, 1955.

⁵ Autores como J. W. Rodrigues, Tobias Monteiro e Otávio Tarquínio de Sousa destacam o uso de botas de D. Pedro I. "D. Pedro estava fardado, de cabeça descoberta, e no seu centaurismo, de botas e esporas, pronto sempre para uma cavalgada" in TARQUÍNIO DE SOUSA, 1952, p. 492.

⁶ Esta questão será desenvolvida por completo no capítulo em que trataremos dos eventos políticos, mais especificamente na abordagem à ilustração referente à Coroação de D. Pedro I.

retratou-o. apesar dos trajes majestáticos. de botas. Que era algo de insólito. bem o diz o escândalo que causou aos gravadores de Paris. Debret. entretanto. o retratou também de botas. manto real. coroa e cetro. isto é. au grand complet. e não se escandalizou. Não fez nenhum comentário a propósito. apesar de considerar. como fazendo parte indispensável ao gênero de pintura em que era especializado. o respeito da pragmática e da exatidão dos cerimoniais."⁷

Debret, como pintor de história interessado não somente na exatidão do cerimonial, parece reforçar os atributos de D. Pedro, utilizando-os como instrumentos de persuasão a partir de uma composição calculada, de modo a construir a cena, associando-a ao elemento verossímil. Reforça, portanto, as características de D. Pedro à história da ruptura entre Brasil e Portugal: as botas e a coroa à cabeça. Ademais, Debret encontra em D. Pedro a grande promessa de inovação e progresso que os liberais tanto almejavam e, ao contrário, Silva nega-se a colocar D. Pedro como o homem que se tornou Imperador de um Brasil independente de Portugal e que leva sua coroa, estando o pintor ainda intimamente ligado ao Reino de Portugal. Podia ainda achar-se convicto da volta de uma soberania portuguesa ou por simplesmente acreditar na figura de D. Pedro como aquele que, ao invés de romper, deu continuidade ao Império Português, ainda que agora o Brasil se encontrasse numa posição política autônoma.

Como muito bem destaca Carvalho Souza em seus escritos, nas comemorações para a Independência do Brasil e a Aclamação de D. Pedro, o retrato do Imperador passou a ser usado como a sua própria personificação, mostrado em todas as províncias para a adoração de seus soberanos, como se ele próprio estivesse ali presente, promovendo a Aclamação em todas as partes da terra independente. Se D. Pedro não podia comparecer, lá estava o retrato, substituindo-o à altura:

*"O retrato preenchia a ausência do soberano. re-presentando-o – ou seja. tornando-o também presente – sem que ele precisasse deslocar-se da capital. exibindo suas qualidades. atributos. e remetia para seu sentido sobrenatural. inserindo-o numa lógica na qual se destacavam os santos. o andor. o púlpito."*⁸

Nas províncias, as festas aconteciam em torno do retrato, que era colocado ao pé de um trono, e ali seguiam-se as pessoas para uma espécie de cumprimento semelhante ao beija-mão, recebendo cortejos e homenagens. Era sempre acompanhado de salvas de

⁷ PEDROSA, 1957.

⁸ CARVALHO SOUZA, 1999, p. 59.

artilharia, da nova bandeira e de marchas oficiais por onde passava. O retrato entrava nos recintos, geralmente em um pátio muito bem decorado, e era recebido com orquestras e fogos de artifício, como se o Imperador realmente ali estivesse para “abençoar” a nova nação. O retrato ganhou, portanto, uma grande significação nesta época, não só personificando o Imperador na presença de seus súditos como também adquirindo um caráter sacro, ocupando o lugar dos santos nos andores de procissões, aqui substituídas pelas festas políticas. Nestas ocasiões, havia, portanto, uma evidente mistura entre o caráter político, artístico e religioso dentro de uma verdadeira proliferação do retrato do Imperador, adorado nas províncias e ocupando as muitas decorações em sua homenagem.

Mas voltemos a Debret e os retratos da Corte. Na descrição da prancha, Debret oferece-nos primeiramente as informações referentes à família real Portuguesa, apresentando-nos D. João como o filho de D. Maria I (falecida em 1816 no Rio de Janeiro), regente de Portugal e aclamado soberano do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Perdeu a coroa do Brasil com 55 anos e morreu em Lisboa em 1825. Desta maneira, Debret faz uma apresentação política do rei D. João VI, ainda que brevemente, para depois descrever fisicamente o rei, retratando-o fielmente como um homem obeso, de mãos e pés pequenos. A personalidade tímida, a afeição dispensada aos seus camareiros e reposteiros, que “cumulava de empregos lucrativos” são citados por Debret como características particulares ao rei que, segundo o pintor, trouxe ao Brasil e levou consigo em sua partida, “os abusos de uma velha corte”. Estas palavras de Debret remete-nos à sua figura de pintor neoclássico, cuja formação com David, dada num período de grande efervescência política revolucionária, revelava, através da pintura, o desejo dos franceses em afastar os privilégios do Antigo Regime e instaurar um governo regido pelas luzes. Podemos fazer esta mesma relação quando Debret revela sua preferência política centrada na figura de D. Pedro, homem de grande esclarecimento, segundo ele, e que promoveria grandes avanços à sociedade brasileira, em detrimento dos “abusos da velha corte” de D. João VI. Identificamos, portanto, as atitudes político-ideológicas de Debret no tratamento e construção de suas imagens, reveladas ainda na crítica contida nas descrições das pranchas.

“[D. Pedro] de natural pouco generoso. era igualmente econômico na sua maneira de viver. A boa fé fez dele um reformador cuidadoso dos abusos que o haviam revoltado desde a infância na Corte de seu pai.”⁹

⁹ DEBRET, 1972, pp. 151-152.

Há, no entanto, uma visão positivista em torno da figura de D. João VI por parte de alguns historiadores. Afonso d'Escragolle Taunay em *A Missão Artística de 1816*¹⁰, faz inúmeras ressalvas ao período joanino contra aqueles que sempre relacionaram D. João VI a um governo incapaz, identificando-o como progressista nos mais variados aspectos, entre os quais, o incentivo ao desenvolvimento das belas artes no Brasil com a criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios¹¹. Morales de los Rios é utilizado como reforço às afirmações de Taunay, citando as melhorias promovidas por D. João VI durante seu governo, entre as quais a liberdade do comércio, a abertura dos portos, a instituição do regime protecionista para os produtos brasileiros, a concessão de privilégios para os inventores, a construção de caminhos e de pontes no interior, fundação de hospitais, da livraria pública e de um grande teatro, a fundação do Banco do Brasil etc..¹²

Debret realizou também um retrato a óleo de D. João VI (Figura 40), hoje presente no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Este retrato apresenta a mesma estrutura da ilustração presente na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, estando o rei em pé, junto ao trono, portanto os trajes de realeza. No óleo, há a inclusão do trono e do cenário atrás de D. João VI. Os detalhes do trono podem ser percebidos pelo processo descritivo realizado pelo pintor. O encosto real apresenta como características a coroa na cabeceira, estando logo abaixo o símbolo de seu nome “J VI”, rodeado de estrelas, e o símbolo da Casa de Bragança: a serpe com o brasão imperial no peito. A real cadeira sobredourada com seus trajes majestáticos poderiam nos revelar a imponência da majestade e do futuro reino que se instalara. O traje imperial só foi usado por D. João no dia de sua aclamação e Debret pintou-o com todos os detalhes, salientando suas linhas bordadas em ouro, evidenciando as insígnias de todas as ordens reluzentes no peito de D. João VI e as jóias imperiais que lhes perpassavam os ombros com seus mais ricos atributos. A presilha de diamantes fechava-se em seu peito, reluzindo ainda o ouro, a prata e as pedras de aço polido, dentro e fora do manto, oferecidos aos olhos de quem quisesse admirá-las no dia de sua aclamação. Como um cavaleiro, D. João tem, sob o braço esquerdo, o chapéu imperial

¹⁰ TAUNAY, 1957.

¹¹ Segundo o autor, suas intenções no âmbito artístico encontraram uma grande barreira dentro do próprio governo depois da morte do Conde da Barca, um dos protetores da Missão, e também com aqueles que estavam alheios à questão estética, aniquilando os primeiros esforços ensaiados por D. João VI, o que prolongou a inauguração da Escola.

¹² Ao final das inúmeras melhorias citadas por Los Rios, o autor completa: “D. João VI foi, pois, um impulsor do progresso brasileiro”. In MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1942, p. 12.

ornado de plumas brancas e brilhantes, segurando em uma das mãos a espada não desembainhada, em ouro, e na outra o cetro repousante sobre a mesa almofadada de veludo. Nesse mesmo móvel, repousa sua coroa, detalhes estes que também podem ser conferidos na ilustração. Ao fundo, notamos brevemente a arquitetura do palácio da cidade, com suas colunas, de onde, ao alto, se desenrola uma grande cortina que se mantém atrás do trono imperial, num jogo de cores verde e vermelho opacas. Um fundo que muito nos remete àqueles utilizados pelos pintores neoclássicos na composição de seus retratos. Debret deixa D. João VI iluminado, assim como seus atributos reais - trono, manto, coroa e cetro - salientando seu caráter de realeza suprema, coroado em 1818 dentro de uma arquitetura simbólica e ornamentada por Grandjean de Montigny e pelo próprio Debret, apesar da figura extremamente picaresca naquele D. João VI.

Podemos notar na iconografia de D. João VI uma semelhança com a iconografia dos grandes reis do Antigo Regime europeu. Louis XVI (Figura 41), o exemplo mais próximo de Debret ao final do século XVIII na França, aparece neste retrato de Antoine Callet com seu grande e suntuoso manto, a perna esquerda à frente e o cetro na mão direita, encontrando-se atrás também a cortina, a grande coluna que ocupa todo o lado esquerdo do segundo plano e o trono. Podemos remetê-lo também a uma imagem um pouco mais distante, situada no início do século XVIII, com o retrato de Louis XIV feito por Hyacinthe Rigaud em 1701¹³ (Figura 42). O modelo é o mesmo. A pose do rei, com sua perna direita estendida à frente remonta-nos um pouco mais distante no tempo ao retrato de Charles Ier. de Van Dyck (figura 43), da mesma maneira como também está o nosso D. João VI. Assim como Louis XIV e Louis XVI, D. João segura seu cetro na mão direita, apoiado na mesa em que se encontra também a coroa. Os reis têm ainda a espada à mostra em seu suntuoso manto, bordados cuidadosamente em ouro, dando-lhes uma iluminação grandiosa, refletindo a majestade dos reis. Os tronos se encontram no canto direito dos quadros. Em Rigaud, o trono está disfarçado na sombra, encoberto pelo suntuoso manto que ocupa a cena em quase todo o centro, ao contrário de Debret, que dá ao trono um grande destaque, evidenciando as serpes da Casa de Bragança. Mas o fundo é extremamente parecido, com a grande cortina que compõe o alto da cena e a larga coluna depositada no canto esquerdo da tela. Anos mais tarde, David vai retomar o mesmo esquema em seu esboço para o Retrato

¹³ LEVEY, 1993.

do Imperador Napoleão¹⁴, retratando-o à maneira do Antigo Regime, com seu grande manto, o trono à direita, a cortina no alto e o pequeno cetro colocado na mesa de veludo, também à esquerda. O elemento que sobressai no esboço de David como algo inovador é o grande cetro alongado, com a presença da águia na extremidade, que facilmente nos lembra também à inovação presente no retrato de D. Pedro de Debret, que traz na mão esquerda o seu cetro alongado, à maneira de Napoleão, mas ainda com a serpe da Casa de Bragança na ponta. No entanto, é Gérard quem apreende quase que totalmente o modelo de David, e produz o Retrato de Napoleão¹⁵ (Figura 45). A composição novamente se repete. A postura, cuja perna direita avança na tela, o trono à direita com a inicial “N” e a mesa almofadada à esquerda. O ouro em todos os bordados novamente compõem a cena, desde o trono, o manto e todas as insígnias imperiais, até a cortina de veludo que cai do alto da tela. São imagens que dialogam e que permitem que tracemos um paralelo entre os séculos, para enfatizarmos o caráter tradicional da representação da realeza, abordada por Debret no Brasil com a composição de D. João VI em trajes majestáticos.

Na ilustração do Retrato de D. Pedro I, ao contrário de D. João VI, que usou seu uniforme real somente no dia da Aclamação, Debret enfatiza o uso do grande uniforme “*anualmente na abertura das câmeras e, de acordo com o cerimonial adotado, pronunciava seus discursos com a coroa à cabeça; tanto a sua entrada quanto a sua saída comportavam certo aparato*”¹⁶. O mesmo ritual passou a acontecer com D. Pedro II a partir dos anos 70 na abertura e fechamento da Assembléia Geral, como podemos visualizar no quadro de Pedro Américo conhecido como *Fala do Trono*¹⁷ (Figura 46). É curioso atentarmos a tradição histórica da abertura da Assembléia com o uniforme oficial como uma passagem dinástica. Em D. Pedro, Debret destaca esse ritual mas não o ilustra como tal, pois ao final dos anos 20, tendo D. Pedro fechado o Parlamento e dificultado amplamente as relações políticas no Brasil, viu-se o Imperador frente à saída da abdicação, deixando o país em 1831. Por isso, não há uma iconografia de D. Pedro nesse sentido, com exceção desta alusão de Debret ao ato realizado nos primeiros anos da Independência. Isto só ocorre artisticamente no período do Segundo Reinado, como podemos ver na tela em que Pedro Américo destaca o caráter

¹⁴ O esboço de David data de 1807 e se encontra no Fogg Art Museum em Cambridge.

¹⁵ Cf. *Portraits du Louvre. Choix d'oeuvres dans les collections du Louvre*. Japon: Asahi Shimbun, 1991.

¹⁶ DEBRET, 1972, p. 151.

¹⁷ SCHWARCZ, 1999.

liberal da monarquia de D. Pedro II, colocando ao lado da tradição dinástica o elemento também iconográfico.

Os comentários tecidos por Debret a D. Pedro, fazem por mostrar o verdadeiro homem político que era, morto em 1835 na cidade de Lisboa, depois de restabelecer o trono de Portugal à sua filha D. Maria da Glória. Debret traça-nos D. Pedro como um homem forte e de grande temperamento, homem político reformador dos abusos de uma Corte que, em linhas anteriores, já havia sido citada como característica de D. João VI. Debret faz um contraponto entre as duas figuras, identificando, tanto na ilustração quanto no texto descritivo, as transformações ocorridas na política brasileira daquele período. No entanto, como um liberal francês, não esconde sua predileção pela política instalada pelos partidos brasileiros ao colocarem D. Pedro no trono, distinguindo claramente as duas figuras portuguesas em suas pranchas. Desta maneira, ao colocar lado a lado as ilustrações do rei e do Imperador, Debret realiza duplamente a descrição física – a obesidade de um e a vivacidade do outro – e também a contraposição política que se deixa transparecer pelos atributos que caracterizam um e outro: o manto feito com plumas de tucano, o qual caracteriza o elemento nacional, a coroa à cabeça, simbolizando a inauguração de um novo período político juntamente à espada desembainhada, ao cetro e às botas de cavalaria, que associam D. Pedro a uma espécie de guerreiro libertador e de cavaleiro que, de perto, percorre suas terras. Além disso, a figura de D. Pedro adquiria, como já podemos ressaltar, o caráter sagrado em sua representação, sendo colocado, diversas vezes, através de sua real e divina presença por meio do retrato que lhe confere a personificação, como um santo que percorre as províncias e recebe as homenagens de seus súditos em cima de uma espécie de andor e altar, pronto a ser adorado dentro de um contexto altamente religioso verificado no Brasil. Debret identifica, portanto, as mudanças políticas e iconográficas instauradas, presenciadas e documentadas por ele durante os anos em que aqui permaneceu, enfatizadas tanto pelas imagens quanto pela pequena descrição que acompanha as ilustrações.

3.2 A Corte – Retratos de D. Leopoldina, a Rainha Carlota Joaquina e D. Amélia de Leuchtenberg (Figura 47)

Nos retratos da *Arquiduquesa Leopoldina, Rainha Carlota e da Princesa D. Amélia* (Figura 47), Debret coloca-as dispostas em um único plano, como fizera anteriormente com

os retratos de D. Pedro e D. João VI. Entretanto, varia na composição se compararmos aos retratos citados, colocando a Arquiduquesa e D. Amélia de perfil, estando no centro, de frente ao espectador, a figura de D. Carlota Joaquina. A posição das mulheres na prancha revela uma certa hierarquia promovida por Debret, com a mãe D. Carlota no centro, figura central na política colonial, e as esposas ao lado, mulheres importantes nas relações políticas internacionais do Brasil. As três figuras femininas expostas por Debret refletem também as passagens políticas passadas pelo Brasil durante a época em que a corte aqui fixou residência. A Rainha D. Carlota explicita o caráter ibérico e lusitano da política exercida por D. João VI, querendo ela própria, mulher influente nas decisões, ocupar o trono do marido. D. Leopoldina confere a união política de Portugal com a Áustria, no período da organização da Santa Aliança e D. Amélia de Leuchtenberg, a cultura francesa que promoveria algumas mudanças de hábitos na corte brasileira, mesmo tendo aqui permanecido por apenas três anos.

As três mulheres estão com seus ornamentos à cabeça e pescoço, vestidas de gala. Debret segue o mesmo padrão descritivo, apresentando-as uma a uma, separadamente, evidenciando as diferenças no convívio dos estrangeiros com o ambiente brasileiro. A Princesa Leopoldina, sempre descrita como um mulher solitária, vivia sempre isolada até constituir uma numerosa família. Apesar da solidão, D. Leopoldina demonstra em suas cartas à família na Áustria, o contentamento em viver ao lado do marido em terras brasileiras, com exceção do calor extremo e da umidade do Rio de Janeiro, fatores que a incomodavam muito no início¹⁸. Apresentava um caráter bondoso e generoso ao marido cuja cultura revelava-se bastante distante dos moldes austríacos de educação, parecendo a ela, muitas vezes, um homem violento e selvagem¹⁹. Era amante das belas artes e de história natural e teria encarregado Debret de lhe desenhar flores e plantas para que pudessem ser enviadas ao pai e à irmã Maria Luísa na Áustria, o que revela a confiança dispensada a Debret dentro do ambiente de corte. É descrita como uma mulher sensível e angustiada face às divergências e desgostos que o marido afoito lhe proporcionava.

¹⁸ COSTA, 1995.

¹⁹ Nas cartas de D. Leopoldina a Europa, sua descrição quanto à figura de D. Pedro reflete, ao mesmo tempo, a brutalidade e a violência no trato, alternando em momentos de atenção e generosidade. In OBERACKER JR., 1973. A esse respeito, ver também GRAHAM, Anais da Biblioteca Nacional, vol. LX.

Debret ilustra a Arquiduquesa também de corpo inteiro (Figuras 47 e 48²⁰), vestida de gala para as festas de Corte, diferentemente de seus trajes cotidianos de cavalaria, que sempre “vestida de amazona e chapéu de feltro. mal se podia perceber a alvura de sua tez que rivalizava com o brilho de seu vestido imperial nas festas da Corte”²¹. Isso reflete a disposição de Debret em ilustrar a arquiduquesa à maneira oficial, de um modo mais feminino, elegante e gracioso, contrapondo-se à sua postura habitual de cavaleira e amenizando - porém não escondendo - os traços de pouca beleza da Imperatriz. Leopoldina foi sempre descrita como uma mulher de traços físicos esquisitos pelo seu pescoço grosso, seus cabelos espichados e seus olhos azuis assustados, tornando-se descuidada pela frequência com que exercia a montaria e permanecia com trajes próprios durante boa parte do dia, tornando-se abatida em decorrência dos nove filhos que tivera²². Sobre D. Leopoldina, diz J. F. de Almeida Prado que, em seu retrato, fora a princesa representada gorda, desgraciosa, melhor vista à distância do que de perto, tanto na composição de sua chegada ao Brasil quanto nas aquarelas de Debret.²³ A beleza e a sensualidade que tanto chamavam a atenção de D. Pedro nas muitas mulheres com que se envolvera, não se encontrava presente na princesa, causando-lhe um certo descontentamento, apesar da indiscutível virtude, soberania e bondade conferidas à sua alma, já percebidas pelo Marquês de Marialva na ocasião das negociações do casamento em Viena. Em sua descrição sobre Leopoldina, Debret exalta sua sensibilidade, bondade e generosidade a todo o momento, ressaltando sua dificuldade em viver ao lado de um homem que em muitos momentos mostrava-se violento, encontrando em D. João VI a figura paterna que supria suas carências afetivas²⁴. Enfatiza a monotonia da corte em que vivia e ressalta sua forte característica de amazona, um de seus hábitos cotidianos. Debret a ilustra com trajes oficiais mas em vários momentos destaca a habilidade e a força de Leopoldina na montaria, pois era ao mesmo tempo mãe e cavaleira, esposa do libertador do Brasil que também cavalgava com suas

²⁰ Aquarela pertencente à Coleção Museus Castro Maya, RJ, apresentando no centro a mesma ilustração de D. Leopoldina presente na Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. O pintor inclui aqui os detalhes do bordado do vestido e de seu manto da Imperatriz. Ficha técnica no. MEA476, no. de tombamento 974 476 I.

²¹ DEBRET, 1972, p. 169. Em seus trajes de montaria, D. Leopoldina usava túnica e calças, chapéu de homem de feltro ou de palha, botas altas com esporas de tipo mineiro.

²² Cf. COSTA, 1995.

²³ Cf. ALMEIDA PRADO, 1989.

²⁴ “Enquanto D. João VI vivia no Brasil, D. Leopoldina teve nele sempre um apoio, mesmo contra as tolices do marido, em atenção ao pai, refreava ostensivamente as suas paixões. D. Leopoldina e D. João VI apreciavam-se reciprocamente, por parentesco de alma e de inclinações”. In OBERACKER JR., 1973, p. 132.

botas, marca da vivacidade de D. Pedro. Mesmo sempre vista com roupas masculinas de cavalaria que nela tinha *alterado as graças de seu sexo*. Oberacker (1973) destaca o gosto de Leopoldina pelos cavalos, freqüentando aulas de equitação para acompanhar o marido em suas cavalgadas, sempre vestida a caráter assim como também fazia a sogra, D. Carlota. Somente D. Carlota Joaquina foi ilustrada como cavaleira por Domingos Antonio de Sequeira²⁵ (figura 49). Na tela, podemos vê-la vestida não como uma amazona²⁶, mas como uma dama da corte, com um elegante vestido azul e plena de jóias, montada em seu cavalo que galopa pelos morros do Rio de Janeiro. Isso nos leva a pensar o caráter não usual no tratamento da imagem feminina vestida de amazona nesta época, levando os artistas a reproduzirem a cavalgada das damas em seus trajes de corte, identificando sua nobreza na vestimenta. A imagem pública de Leopoldina com roupas de cavalaria masculina era conhecida na capital da corte mas Debret a ilustra de acordo com seu papel – a realeza, identificando sua feminilidade e sua nobreza como princesa e esposa do futuro Imperador, como uma mulher forte dentro da corte, símbolo da aliança política entre os dois países, Portugal e Áustria²⁷, e papel fundamental como primeira Imperatriz do Brasil²⁸.

A Rainha D. Carlota também é representada por Debret de corpo inteiro (Figura 47), vestida de gala, ao lado da Arquiduquesa Leopoldina, com os mesmos trajes. Carlota Joaquina casara-se com D. João VI com apenas dez anos de idade, em decorrência de uma aliança política entre Portugal e Espanha. Era magra, de dentes muito brancos e beleza pouco apreciada, tendo crescido muito pouco, atingindo 1,47m. As descrições referentes a D. Carlota Joaquina não são as melhores, pois tratava-se de uma pessoa fisicamente estranha, em decorrência de bexigas que lhe engrossaram a pele, de seu quase nanismo e de sua espádua diferenciada. Entretanto, a Bourbon apresentava algumas características que se contrapunham ao seu tipo físico, tais como a coragem, a astúcia, a falta de escrúpulos e a vivacidade do espírito.

²⁵ Obra pertencente ao Museu Imperial de Petrópolis.

²⁶ Ao contrário do que ilustra Domingos Antonio de Siqueira, D. Carlota passeava pelas ruas do Rio de Janeiro vestida de amazona, como D. Leopoldina.

²⁷ “É D. Leopoldina, pela sua simples presença no continente americano, um agente ideal de comunicação do Brasil com a Europa [...]. Ligando a Casa de Bragança à Casa de Habsburgo, contra a vontade da Grã Bretanha, D. João criou no Brasil uma força nova em que colaborava pessoalmente, como medianeira, a Princesa Real sua nora”. In NORTON, 1938, p. 295.

²⁸ “Não há como negar, porém, que D. Leopoldina teve saliente papel nos acontecimentos que precipitaram a atitude do marido em 1822. Repugnavam, decerto, ao seu espírito nobre, as intrigas, os interesses que cercavam o Príncipe, naqueles instantes, procurando seduzi-lo. Conhecendo bem o gênio inconstante do

Oliveira Lima em **D. João VI no Brasil** destaca as características de D. Carlota:

*“Os traços varonis e grosseiros de seu rosto, o seu gênero de preocupações, o seu próprio impudor, denotam que dona Carlota havia apenas de feminino o invólucro. A alma poderia chamar-se masculina, não tanto pelo desejo imoderado de poder e pelo cinismo, quanto pela pertinácia em alcançar seus fins e pela dureza. [...] A fisionomia era contudo expressiva, lendo-se-lhe nos olhos rasgados e negros a vivacidade e a decisão, assim como no queixo pontudo a malícia e a perfídia.”*²⁹

Como o próprio retrato demonstra, era D. Carlota uma mulher de beleza ausente, mas sua astúcia e inteligência tornavam-lhe uma figura forte e de decisão, cujo desejo sempre foi o de governar, ela própria, o seu Reino. Daí o grande número de intrigas e manobras presentes num casamento que não dera certo e que mostrava a fraqueza do marido em contraste com seu temperamento efervescente³⁰.

Almeida Prado, em seus relatos sobre a vida de Debret no Brasil, diz ser o retrato de D. Carlota Joaquina ainda pior que o D. Leopoldina: *“Simplesmente horrível no álbum do Brésil Pittoresque, a demonstrar que o autor, antigo revolucionário, nutria incontida aversão a Bourbons e Habsburgos”*³¹. À parte a ironia empregada por Almeida Prado, é notória a característica de Debret no tratamento das personagens, o qual mostrava sua fidelidade em relação à presença e expressão dos modelos, tendo, por isso, feito daquela forma os retratos de D. Leopoldina, Carlota Joaquina, e mesmo o de D. João VI, todos extremamente fiéis àquilo que os representados eram de fato. Debret ressalta suas retratadas à maneira oficial e, mesmo não sendo D. Carlota e D. Leopoldina bons exemplos de beleza feminina, mostra em sua ilustração toda a suntuosidade e majestade de seus trajes, que lhes conferem a função desempenhada na corte.

“[D. Carlota] quando era retratada – muitas vezes o foi, apesar de sua fealdade – vestia-se mais ostentosa do que nunca: coroava-se com altas plumas bizarras, engastadas em feiras de pedras preciosas; apertava os cabelos negros com um diadema monumental de brilhantes, repartido por fios de pérolas e relâmpagos de jóias que em festões lhe subiam

marido, buscou orientá-lo, antes que influências outras o levassem para situações mais embaraçosas”. In LAMEGO, 1939, p. 124.

²⁹ LIMA, 1996, pp. 177-178.

³⁰ “Não lhe sendo possível governar como Rainha ou regente na Península, como Imperatriz ou Rainha além-mar, contentava-se com a Regência da América Espanhola, com a do Rio Prata que fosse, contanto que numa dada extensão de território pudesse exercer autoridade própria, distinta, autônoma, sem contas a dar àquele estafermo odioso, cuja vista lhe era insuportável até na mesa, preferindo tomar as refeições na câmara, sozinha ou com a pequenina infanta Dona Ana de Jesus Maria.” In LIMA, 1996, p. 186.

³¹ ALMEIDA PRADO, 1990, p. 48.

*pelos lados e pela frente da cabeça, até se perderem na sumidade imperial daquela plumagem de rematado coroamento. No pescoço usava um pesado colar de diamantes ou pérolas: das suas grossas orelhas pendiam brincos candentes e tão longos que tocavam os ombros. Foi assim preparada que a retratou Debret”.*³²

Debret cita-nos o costume da Rainha nos passeios cotidianos em companhia das filhas na casa de campo em Mata Porcos e no Catete³³, revelando ainda a insatisfação da Rainha com a terra brasileira e sua idéia constante de regressar a Lisboa. Debret cita até mesmo a frase da Rainha em sua partida para Lisboa: *“Vou voltar afinal para uma terra habitada por homens”*. O comentário de Debret revela que D. Carlota nunca deixou de pensar no Brasil como uma terra dependente de Portugal, estando, ela própria, orientada em tomar para si as rédeas da colônia, pensando em ocupar o trono do marido.

Aos poucos, Debret enfatiza em seus personagens ilustrados as preferências políticas e a maneira com que viviam no Brasil, identificando conjuntamente as diferenças culturais e políticas do estrangeiro em terras brasileiras e a sua ideologia dentro do processo de desenvolvimento da nação brasileira. Não deixa, contudo, de tomar partido de certas idéias, como por exemplo quando faz referência a D. João VI e a dona Carlota como símbolos de uma velha corte portuguesa, e a D. Pedro, ao exaltar as características efervescentes do político “liberal”, portador das promessas da futura nação.

A Princesa Leuchtenberg não foi aqui ilustrada por Debret de corpo inteiro. Apenas temos o seu retrato de perfil, ao lado da Rainha dona Carlota e da Arquiduquesa Leopoldina. Está também ricamente ornada, com jóias ao pescoço e à cabeça, vestida com trajes de gala. Debret descreve-a como uma mulher nobre, elegante, educada e dedicada aos estudos no palácio, aos serviços da Corte e aos filhos que a ela não pertenciam. O segundo casamento de D. Pedro foi uma saída diplomática encontrada em meio à efervescência política entre Portugal e Brasil pela ocupação do trono português, a má reputação de D. Pedro na Europa³⁴ e ao constrangimento em torno da morte de D. Leopoldina pelos maus tratos sofridos com o marido. Depois de inúmeras tentativas pelos países da Europa com a finalidade de encontrar uma nova esposa, D. Amélia de Leuchtenberg da Baviera viria

³² NORTON, 1938, pp. 70-71.

³³ Cf. também MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947.

³⁴ O chanceler austríaco Metternich promovia a má reputação de D. Pedro na Europa: *“Permitiu que os jornais e gazetas de toda a Europa se enchessem de calúnias e insultos a D. Pedro, reeditando a versão do ponta-pé na falecida Leopoldina e pintando a corte do Rio de Janeiro como um lupanar faustoso de onde a Marquesa de Santos governava a seu talento, o imenso império americano.”* In COSTA, 1995, p. 89.

ocupar o papel de Segunda Imperatriz do Brasil³⁵. Mesmo com a curta permanência no Brasil, foi a responsável pela instalação na Corte de novos hábitos, em contraposição ao modelo tradicional português, principalmente no que se refere ao comportamento dos ministros e generais, tirando-lhes a obrigação de servir o Imperador à mesa e de serem seus camareiros. D. Amélia trazia para a corte o exemplo da civilização européia, pelos estudos e os cuidados com a família, pela mudança de hábitos portugueses na corte e por conferir uma certa ordem ao trono.

*“E D. Amélia não se limitou a intervir na vida doméstica, modificando tudo, alterando a fisionomia dos Salões do Paço, impondo uma etiqueta e um cerimonial à Corte burguesa do Rio de Janeiro, inculcando, pelo exemplo, os seus hábitos de grande dama, e ingerindo-se até nas despesas da ucharia”.*³⁶

Era, portanto, dotada de grandes qualidades sociais que permitiam a D. Pedro e à sua corte o aprendizado de uma nova cultura. Ao contrário de D. Leopoldina, esposa “libertadora” e naturalista, D. Amélia simbolizava, além da beleza civilizadora ao instalar o modelo francês na etiqueta da corte portuguesa, também uma tentativa de instaurar novamente a ordem a um trono cujo Rei, viúvo, encontrava-se enfraquecido frente ao estrangeiro.

Como já ressaltamos anteriormente, não há a ilustração de D. Amélia de corpo inteiro nesta série de retratos de Debret. Podemos visualizá-la por completo na ilustração para o *Segundo Casamento de D. Pedro I* (figura 50), presente também no álbum da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Ali, D. Amélia está presente no centro da cena, majestosamente vestida e ornada³⁷ para o cerimonial da Corte, à maneira oficial, olhando atentamente a aliança colocada em seu dedo por D. Pedro, mais uma vez com suas botas de cavalaria. Jovem ainda, com a efervescência dos acontecimentos que levam D. Pedro a

³⁵ SODRÉ, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1941.

³⁶ COSTA, 1995, p. 96. Sobre a influência de D. Amélia na corte, diz também Luiz Lamego: “A influência de D. Amélia foi, na sua corte, digna de nota. Com a sua vinda, acabaram no Paço os excessos de liberdade de que gozavam os áulicos. D. Pedro, estovado e boêmio, nunca soubera se manter dentro dos estreitos limites da etiqueta: não lhe sofria o temperamento semelhante prisão. Agia por impulsos, de bom ou mau humor – e a corte imitava-o, sem atender a protocolos ou restrições. D. Amélia mudou tudo. Impôs à corte, desorientada pela transformação súbita, os seus mestres de cerimônia, as suas açafatas, os seus criados, os seus hábitos de grande dama. Mudou mesmo o idioma oficial – fez adotar o francês”. In LAMEGO, 1939, p. 130.

³⁷ Há no Museu Imperial de Petrópolis um retrato de D. Amélia feito por Friedrich Durck, representado a Imperatriz em três quartos, vestida de gala e ornada de perólas. Ao fundo, notamos a repetição do modelo dos retratos oficiais da corte, com o grande cortinado vermelho, a coluna no canto inferior esquerdo e um fragmento de paisagem. (figura 51).

abdicar em 1831, D. Amélia vê-se obrigada a deixar o país ao lado do marido em direção a Lisboa, vendo morrer lá o Imperador e ainda o irmão casado com a enteada D. Maria I³⁸.

3.3 Homens Ilustres : Retratos do Conde da Barca e Marquês de Marialva (figura 52)

A última série de bustos realizados por Debret mostra-nos o senhor Conde da Barca, o Marquês de Marialva, José Bonifácio de Andrada, José Clemente Pereira e o Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro. Há uma curta biografia das personalidades públicas acima citadas, retratando-os na mesma prancha, e identificando um a um de acordo com as funções públicas exercidas no Brasil e no exterior, de modo a exaltar sempre as características de cada retratado. O Conde da Barca e o Marquês de Marialva eram os representantes do partido filo-francês na corte de D. João VI, ambos decorrentes do Iluminismo francês, enquanto que Andrada, Pereira e Coutinho representavam as diferentes concepções do liberalismo, chefes dos partidos formados pelos radicais, moderados e católicos. Debret demonstra grande simpatia por estas figuras e se identifica a elas não somente no campo das idéias políticas, mas também em âmbito artístico pelas várias demonstrações que deram no sentido da proteção e desenvolvimento do ensino das artes no Brasil, contribuindo, de alguma maneira, para a formação e inauguração da Academia de Belas Artes em 1826.

O primeiro a ser retratado é o Cavaleiro Antônio Luís Araújo, o Conde da Barca (no. 1 na prancha de Debret), ao lado do Marquês de Marialva no alto da prancha. Barca apresenta na ilustração seu uniforme de ministro, condecorado com a Ordem de Cristo, cujo símbolo aparece destacadamente em seu peito. Nesta parte do álbum em que retrata as principais figuras políticas do Brasil, mais precisamente no tratamento aos homens ilustres, Debret mostra-se, de maneira particular, muito interessado em contar a história de cada um deles. Entendemos este interesse como uma maneira encontrada por Debret em evidenciar as manobras políticas dos ilustrados voltadas ao desenvolvimento do ensino artístico e ao progresso no Brasil, enfatizando também suas preferências políticas com o decorrer das descrições. O modo como dispõe as ilustrações na prancha reflete também esta preocupação ao colocar as figuras diplomáticas internacionais em primeiro lugar, ao alto, José Bonifácio ao centro, de frente ao leitor, demonstrando também sua centralidade

³⁸ Sobre D. Amélia, ver ainda: SCHMIDT, 1927.

política perante os acontecimentos em torno da Independência e, por último, José Clemente Pereira e o bispo do Rio de Janeiro, figuras secundárias naquele processo político. Constrói a composição com o grupo de bustos, posicionando-os de acordo com a atuação do retratado no campo das artes e da política brasileira. É interessante observarmos como Debret trabalha, neste sentido, as descrições e a maneira de exposição dos retratados.

Em Barca, salienta logo no início da descrição suas qualidades diplomáticas nas relações internacionais de Portugal pela Europa e América. Na Europa, o Conde da Barca foi o responsável por diversas negociações políticas como homem de confiança do rei D. José I e depois do Regente D. João, mostrando suas habilidades num período onde Napoleão abarcava territórios e a Inglaterra apresentava um amplo poderio marítimo e comercial. Dentro dessa efervescência política, foi o homem que negociou a situação de Portugal junto ao Diretório em Paris em 1797, e que permaneceu em Lisboa durante a invasão francesa. Mostrou-se sempre um grande político e diplomata, homem de primeira ordem na realização das manobras políticas de D. João VI, conhecido como o representante do liberalismo francês, em Portugal e no Brasil³⁹.

Alguns anos depois da transferência da corte para o Brasil, foi o Conde da Barca nomeado ministro dos negócios estrangeiros e da guerra no Rio de Janeiro, onde muito atuou para o desenvolvimento e o progresso da nova terra. Trouxe ao Brasil inúmeras melhorias, principalmente no que se refere à agricultura, com a cultura do chá e da vinha, à criação de uma cadeira de química e de uma sociedade de encorajamento à indústria. Foi um dos administradores do projeto para a criação da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*, constituindo-se em figura importante nas relações estabelecidas entre Brasil e França para a formação da Missão Artística Francesa, ao lado do Marquês de Marialva. Mais uma vez percebemos a predileção de Debret por Barca em decorrências de suas atitudes progressistas.

Oliveira Lima destaca as qualidades de Barca:

*“Esse gentil homem afável e distinto, tão completamente do seu fim de século, tão filho daquele período de transição; esse bibliômano por tanto anos valetudinário; esse aristocrata sem pretensão e sem preconceitos, com uma expressão tão aguda no seu fino rosto comprido, mostrava-se por igual devotado às artes, às ciências e às indústrias.”*⁴⁰

³⁹ LORETO, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1942, 3.

⁴⁰ LIMA, Oliveira. Op. cit., p. 167.

Considerado por Debret como o “*novo mecenas*” e um “*amigo das ciências e das artes*”, acolhia os artistas em sua casa, onde também realizava os projetos ditos industriais, como a fabricação de porcelana, a destilação da cana-de-açúcar e o armazenamento de “*algumas peças incompletas de uma máquina a vapor trazidas com grande despesa de Londres*”⁴¹.

“*O Conde da Barca. valetudinário há mais de quinze anos. não se mostrava menos infatigável no trabalho: sobrecarregado de responsabilidade. reunindo em suas mãos (interinamente) as três pastas da Guerra, da Marinha e das Relações Exteriores. morreu no Rio de Janeiro a 25 de junho de 1816: seu último suspiro foi para a felicidade do Rei, a prosperidade do Brasil e o progresso das belas artes*”.⁴²

O Conde da Barca era, no Brasil, o reflexo evidente da cultura ilustrada, ansioso por transformações sociais a partir da educação, das artes e da indústria. Pelas idéias de Barca, o Rio de Janeiro seria o local onde todo esse progresso ganharia espaço⁴³, e por isso trouxe para esta cidade as melhorias na agricultura, o impulso à indústria, e o projeto de criação da Academia como uma instituição vigorosa do ensino não só artístico mas também mecânico-industrial. Progressista, o Conde da Barca esperava produzir uma nova realidade no Brasil, mudando o curso dos acontecimentos a partir de um projeto modernizador, e o Rio de Janeiro seria o receptáculo de suas idéias, ansiosas por serem colocadas em prática, de modo a fixar a soberania da metrópole. Através da aplicação da ciência o homem poderia, ele próprio, conduzir seus empreendimentos. E Barca agia nesse sentido ou pelo menos seus projetos caminhavam para esta ocorrência, se não fosse a morte em 1816.

Com a realização de seu retrato, Debret presta, portanto, uma homenagem àquele que foi um dos principais protetores do ensino artístico no Brasil, responsáveis pela vinda dos artistas franceses em 1816⁴⁴, pelo empenho no projeto de criação da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*, mais tarde realizada em outros moldes, voltada apenas para as artes plásticas, nomeada *Academia Imperial de Belas Artes* em 1826.

O Marquês de Marialva ou Pedro de Menezes também foi ilustrado com sua farda de diplomata e com inúmeras condecorações ao peito.⁴⁵ Assim como o Conde da Barca, foi

⁴¹ Cf. DEBRET, 1972, pp. 244-245.

⁴² Idem, p. 245.

⁴³ O deslocamento da corte portuguesa para o Brasil com a criação de uma nova metrópole promovia em Barca o impulso ao progresso na nova terra e ao desenvolvimento artístico e científico.

⁴⁴ Cf. ainda SANTOS, Revista do SPHAN, no. 5, 1941.

⁴⁵ Rodrigues destaca a farda de Marialva ao descrever as fardas dos ministros: “*Seus bordados consistiam em galões e trança no contorno e canhões. e casas guarnecidas de fina ramagem: calção e vésia ou colete*

o português (no. 2 na prancha de Debret) um grande diplomata internacional na realização das missões impostas por Portugal, sendo também um dos responsáveis pela formação da Missão Francesa:

“Ministro plenipotenciário junto à corte de França em Paris, aí organizou um círculo íntimo de homens extremamente notáveis pelos seus conhecimentos e cultura. Entre estes se encontrava o Barão de Humboldt, um dos membros do Instituto de França, que, em 1815, lhe inspiraram o desejo de fundar no Rio de Janeiro uma academia real de belas artes. Daí nossa expedição artística dirigida pelo senhor Lebreton, então secretário perpétuo da classe de belas artes do Instituto de França.”⁴⁶

Brevemente, Debret conta-nos as atuações do Marques de Marialva tanto no campo artístico quanto no político. Em 1817, realizou na Áustria os acordos referentes ao casamento de D. Pedro com a arquiduquesa D. Carolina Josefa Leopoldina, filha de Francisco I, imperador influente que oferecia a D. João VI novas relações políticas.

Além de grande diplomata, Debret não deixa de mencionar a generosidade do Marquês, citando a grandeza do ministro ao pagar os honorários do gravador Pradier, então prejudicado pelas atuações do diretor da Academia Henrique José da Silva, no momento em que realizava as gravações para o quadro que representava o desembarque de Leopoldina no Brasil, *“belo e penoso trabalho, em que o buril do artista não foi, felizmente, prejudicado pela perseguição”⁴⁷*. Em sua homenagem ao Marquês, Debret não deixa de citar os momentos de disputa entre artistas portugueses e franceses, enfatizando as benfeitorias daqueles que, de alguma maneira, contribuíram para o desenvolvimento e proteção das belas artes.

3.4 Homens Ilustres: Retratos de José Bonifácio de Andrada e Silva, José Clemente Pereira e o Bispo Capelão-mor do Rio de Janeiro (Figura 52)

Debret mostra José Bonifácio em destaque dentro de sua seqüência de bustos, centralizando-o na ilustração (no. 3 na prancha de Debret) e, não à toa, Debret o posiciona desta maneira pois foi ele, sem dúvida, uma das figuras centrais do processo de independência do Brasil e grande pensador político do século XIX brasileiro.

brancos, ou azuis, meias brancas, chapéu armado com pluma branca etc. Farda desta categoria conhecemos apenas a da pequena estampa de Debret retratando D. Pedro de Meneses, Marquês de Marialva, Escudeiro-mor de D. João VI e Ministro Plenipotenciário em França entre 1818 e 1820”. In RODRIGUES, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1950.

⁴⁶ DEBRET, 1972, p. 246.

José Bonifácio de Andrada e Silva era um homem de grande inteligência e cultura, muito conhecido em Portugal e em toda a Europa por sua erudição e atuação política. Progressista, homem político e de decisões, foi ele nomeado por D. Pedro como o primeiro ministro do Império, ainda que suas idéias não concordassem totalmente com o Império instalado, pois preferia a solução de um grande império luso-brasileiro, igualando-se o Brasil a Portugal⁴⁸. Mas era Bonifácio um seguidor do liberalismo e defendia para o Brasil uma monarquia constitucional. Dentro do processo político conturbado vivido pelo Brasil entre os anos de 1820 e 1822, com a Revolução do Porto e a proposta de volta ao Brasil de sua condição de colônia, Bonifácio aceitava, em princípio, a idéia de independência do Brasil, com atuação de D. Pedro frente à Corte de Lisboa e a promessa de uma Constituição para o Brasil.⁴⁹

Queria Bonifácio uma reforma profunda na estrutura social, com a extinção da escravidão e um projeto de inclusão do negro na sociedade, integrando também o índio e inserindo todas as raças num processo de miscigenação, *caminho pelo qual se chegaria também à homogeneidade cultural*. Bonifácio era um homem das luzes, cuja formação intelectual deveu-se em grande parte ao pensamento revolucionário do Marquês de Pombal em Portugal, defensor da formação de um “povo” homogêneo e civilizado através do processo de miscigenação⁵⁰. Bonifácio defendia o estímulo à pequena propriedade e melhores condições de vida aos brasileiros, ainda que essas melhorias levassem anos para serem implantadas. Podemos apreciar estas idéias nas palavras do próprio Bonifácio:

“Eia pois. legisladores do vasto Império do Brasil. basta de dormir: é tempo de acordar do sono amortecido. em que há séculos jazemos. Vós sabeis. senhores. que não pode haver indústria segura e verdadeira. nem agricultura florescente e grande com braços de escravos viciosos e boçais. Mostra a experiência e a razão que a riqueza só reina onde impera a liberdade e a justiça. e não onde mora o cativo e a corrupção”⁵¹.

No entanto, havia um clima hostil dentro do processo de independência, configurando-se, de um lado, José Bonifácio, ministro do Imperador que o acompanhava

⁴⁷ DEBRET, 1940, p. 613.

⁴⁸ ANDRADA E SILVA, 2000. Ver também o capítulo de Emília Viotti da Costa intitulado José Bonifácio: Homem e Mito. In MOTA, 1972, pp. 102-160.

⁴⁹ CARVALHO SOUZA, 1999, sobretudo o capítulo *O Imperador-Contrato*.

⁵⁰ COSTA, 1972 In MOTA, 1972.

⁵¹ ANDRADA E SILVA, 2000, p. 41.

sempre de perto em suas decisões, e, de outro, o grupo maçon de José Clemente Pereira⁵², também retratado por Debret, homem de grandes idéias mas sem uma participação mais ativa junto a D. Pedro.

É certo que a desunião entre maçons e o ministro José Bonifácio mostrava a fraqueza do processo, prejudicando a coesão do grupo e o processo de ruptura do Brasil frente a Portugal. José Clemente Pereira, mesmo tendo proferido os discursos da Aclamação e presidindo o Senado da Câmara, tentava inutilmente a união das forças para o novo governo, seguindo com mais veemência as questões divergentes entre seu grupo e José Bonifácio. Este último, sempre contrário à Maçonaria, sugeriu ao Imperador a prisão de todos aqueles que oferecessem perigo à monarquia constitucional, isto é, as sociedades secretas e os maçons conspiradores, entre eles o próprio José Clemente Pereira.

Após as divergências políticas em torno da proclamação da Independência, pouco tempo depois acabou sendo afastado do cargo e exilado o ministro José Bonifácio, voltando à atuação o nomeado ministro José Clemente Pereira, outrora preso em circunstâncias políticas não muito diferentes, evidenciando o jogo de vai-e-vens que configurou a política brasileira do período. Ambos retratados e homenageados por Debret em sua obra, são descritos como figuras importantes nos processos de emancipação do Brasil e, mais uma vez, na proteção das artes.

Segundo Debret, José Bonifácio,

“Organizador do novo sistema de emancipação. (...) protetor das artes, abre concursos para a ereção de monumentos consagrados à glória nacional e à utilidade pública”⁵³.

As palavras do próprio Bonifácio evidenciam sua aproximação às artes, algo que agradava a Debret :

“O gosto, além de certo organismo particular, nasce nas belas-artistas do costume de ver produções belas, e analisá-las, com ajuda e conserva do estado do homem, e da diferença do seu e alheios séculos [...] As belezas das obras de gosto nascem do estudo da natureza, das artes e do homem. Não basta que sejamos suscetíveis de sensações fortes e delicadas, convém que aprendamos a retê-las, e reclamá-las pela atenção de observar, e pela meditação no examinar.”⁵⁴

⁵² Sobre a questão da discussão entre os partidos políticos do período e a atuação de Bonifácio ver COSTA, 1972 In MOTA, 1972 e CARVALHO SOUZA, 1999.

⁵³ DEBRET, 1940, p. 613.

⁵⁴ ANDRADA E SILVA, 2000, pp. 152-153.

Com a abdicação de D. Pedro, ficou José Bonifácio, de volta do exílio, como o responsável pela tutela da família real e educação do jovem Pedro. Seus escritos revelam um homem de grandes idéias para o desenvolvimento do Brasil mas que também nutria rancores em relação à figura de D. Pedro. Coloca o Imperador como um homem nascido e criado no despotismo, que não se livrou de sua origem aristocrática e que com ela tirou proveito dos brasileiros que um dia tanto idolatraram seu governo, sendo ele mesmo, Bonifácio, enganado por suas idéias relacionadas a D. Pedro.⁵⁵ Político polêmico no período da autonomia brasileira, não deixa José Bonifácio de exercer papel fundamental neste processo e de incentivar as artes no Brasil, por isso o destaque central dado por Debret em seu conjunto de retratos, sobressaindo-se o político logo à primeira vista do espectador perante a ilustração.

José Clemente Pereira (no. 4 na prancha de Debret) é citado por Debret como um dos grandes articuladores do desenvolvimento das artes e do funcionamento da Academia de Belas Artes, pois atuava na política brasileira no momento do conflito entre Debret e o diretor Henrique José da Silva. Mostrou-se também contrário ao diretor português na quebra dos estatutos acadêmicos que conferiam obstáculos à boa formação dos alunos, e na organização da primeira exposição pública em 1829 :

*“Com efeito, sentiu e paralisou ao mesmo tempo as manobras hostis do diretor português da academia, ordenando, em nome do Imperador, a primeira exposição pública dos alunos. E, sem levar em conta a responsabilidade do diretor, deixou-nos com inteira liberdade para arranjar as salas de acordo com o modelo francês de exposição”*⁵⁶.

*“Vindo visitar-nos na época da abertura, reconheceu a evidente inferioridade do diretor como professor de desenho, aplaudindo nossa dedicação e o êxito de nossos alunos”*⁵⁷.

Foi José Clemente Pereira o homem que fez D. Pedro assinar a carta de Defensor Perpétuo do Brasil, aclamando-o Imperador Constitucional do Brasil na varanda do palacete do Campo de Sant’Ana, momento de grande solenidade com a presença de

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Afonso Arinos de Melo Franco faz referência a esse “modelo francês de exposição” citado por Debret : *“Em 1829, graças em grande parte aos esforços de Debret, realizou-se, no Brasil, o primeiro salão (exposição) de pintura, no qual sobressaem os discípulos e mestres da Missão, como o próprio Debret (...). Desde então, instalou-se no Brasil o hábito francês de denominar salões a essas exposições periódicas de artes plásticas. Como se sabe, o nome provinha do fato de Luís XIV Ter inaugurado o costume das exposições utilizando para isso o “Salon Carré” do Louvre”*. In FRANCO, 1974, p. 45.

⁵⁷ DEBRET, 1940, pp. 615-616.

diversos políticos do território. No Império, exerceu os cargos de deputado do Rio de Janeiro e de ministro do Interior em 1828, quando pôde intervir na organização da primeira exposição a pedido de Porto-Alegre e Debret, que incluiu-o em seus retratos de homens ilustres também como prova de grande gratidão pela ajuda fornecida naquele período. A atividade de Pereira em favor das belas artes é comprovada também pela sua atuação como Juiz de fora de Niterói e como presidente da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro na década de quarenta.

É interessante notarmos que Debret ilustra Bonifácio e Pereira na mesma prancha, por mais que suas idéias se chocassem no âmbito da política brasileira. Debret ilustra-os porque admira suas atitudes isoladamente, ainda que tenha dado a Bonifácio um destaque na composição. Debret não está aqui interessado em travar discussões políticas no sentido das ocorrências em torno de 1822. Por suas próprias palavras, está demonstrando, sobremaneira, que todas estas pessoas ilustradas contribuíram para o progresso do Brasil e principalmente para a construção de uma realidade artística brasileira.

O mesmo fez Debret com o Bispo Capelão-Mor do Rio de Janeiro José Caetano da Silva Coutinho (no. 5 na prancha de Debret), exaltado por Debret como o grande homem político que presidiu a Assembléia Legislativa até 1825 e também o Senado. Com grande presença nos principais acontecimentos da época imperial, coroou antes D. Pedro como o Imperador do Brasil em 1822. Era o político católico, liberal e iluminista, algo que agradava a Debret. O Bispo foi ilustrado por Debret também de perfil, assim como José Clemente Pereira na última seqüência de bustos ilustres. Está com sua batina e com um grande crucifixo ao peito, olhando para José Clemente Pereira vestido com seu uniforme, exatamente à sua frente.

Foi nomeado bispo do Rio de Janeiro e fundou as cidades de Valença, Pilar, Resende e São José do Rio Bonito, durante as visitas regulares que fazia às províncias que compunham o bispado.

“As cousas eclesiásticas. a que tão importante papel competia então, tinham melhorado [em 1812]. para isto contribuindo sem dívida as virtudes do novo bispo. D. José Caetano de Souza Coutinho[...]. animava-se a formação de irmandades. mesmo de negros. que assim se tornavam bem irmãos dos brancos pelo menos diante de Cristo, ganhando a exterioridade religiosa com a solidariedade das devoções. [...]”⁵⁸

⁵⁸ LIMA, 1996, p. 142.

Sua ideologia política constitucional acabou acarretando algumas divergências com o Imperador após a dissolução da Constituinte em 1823, sendo quase destituído de sua função. Abandonou o Imperador e voltou somente a servi-lo na ocasião de seu segundo casamento com D. Amélia de Leuchtenberg. Na mesma ilustração em que podemos visualizar a Segunda Imperatriz de corpo inteiro, vestida de noiva para o casamento com D. Pedro, podemos ver igualmente o Bispo Coutinho, abençoando a união (figura 50). Podemos ainda vê-lo na grande tela de Debret para a Coroação de D. Pedro I (figura 83a), posicionado do lado direito da tela, fitando D. Pedro já coroado. Foi, portanto, um participante ativo dos principais eventos políticos brasileiros.

“(...) e nas promoções que se seguiram ao ato solene foi José Caetano nomeado grande dignatário das ordens brasileiras do Cristo e da Rosa. (...) E o bispo senador, fiel a seus princípios e coerente na sua conduta, conservou seus direitos sem ser obrigado a defendê-los. Tal foi sua vida.”⁵⁹

Debret confere inúmeros elogios ao Bispo, ressaltando suas características da alma, suas qualidades de homem político e a disposição literária ao compor obras e traduções como o *Catecismo de educação para a sua diocese em seis volumes*, a *Harmonia dos seis sentidos naturais*, *Reflexões astronômicas*, entre outros.

⁵⁹ DEBRET, 1972, p. 249.

CAPÍTULO 4: DEBRET E OS UNIFORMES

Debret confere às ilustrações dos uniformes da corte portuguesa um tratamento minucioso. Cria, ilustra e descreve detalhadamente inúmeros uniformes daqueles que serviam a corte no Brasil, figurando-os em cenas cotidianas e conferindo um grande cuidado estético na composição das vestimentas dentro da função social exercida por seus usuários. Seus ministros, oficiais da guarda, militares, archeiros, desembargadores, damas de honra e militares são tomados em diversas posições, dispostos tanto no sentido da preocupação em ilustrar a vestimenta como um todo, como em mostrar-nos a sua função dentro da sociedade, indicando, ao mesmo tempo, o caráter estético e social da cena ilustrada e comentada. Silva (1977) considera em seus estudos esta íntima relação entre o caráter político, social e estético na composição das vestimentas que caracterizam determinado período, destacando o cuidado com que devem ser examinados os trajes em função dos grupos que representam e dos atos traduzidos em símbolos, os quais são transmitidos pelos detalhes dos uniformes¹. Nesse sentido, a ocorrência dos eventos políticos significativos ao ambiente brasileiro é altamente relevante nesta abordagem, cuja simbologia presente nas vestimentas reflete e evidencia, em sua caracterização, a idéia de uma transformação política, associada ainda à influência estrangeira dos trajes europeus².

¹ SILVA, 1977.

² ALMEIDA PRADO, 1990. É possível pensarmos ainda nos uniformes do período napoleônico, os quais marcaram uma passagem muito importante na história do traje aristocrático e militar ligado à imagem de uma nova nobreza.

Sérgio Buarque de Holanda justifica a influência francesa na moda brasileira desde 1815 com a vinda dos franceses devido às guerras napoleônicas e à expansão britânica comercial, as quais possibilitaram a instalação de diversas lojas na cidade do Rio de Janeiro, influenciando ainda o gosto pela mobília e a decoração das casas³. Holanda destaca essa transformação nas famílias mais ricas, permanecendo os hábitos cotidianos tradicionais naquelas de condição financeira inferior, como por exemplo o uso de ponches e capas. Menciona ainda o uso de botas de cavalaria, símbolos do cotidiano paulista de montaria. Ademais, é possível também notarmos a interligação dessas simbologias ao tomarmos como exemplo os trajes de D. Pedro como um nobre que incorpora o elemento cotidiano da cavalaria e do ponche, sempre utilizado em suas cavalgadas às províncias, resignificando-os a partir de uma forma simbólica real ao associá-los aos trajes da Aclamação.

Notando o trabalho de Debret na caracterização dos uniformes, entendemos que o artista, em sua ilustração da vestimenta *dos ministros* (Figura 53), além de evidenciar os detalhes do traje, teve também como objetivo o cuidado em indicar ao público a condição igualitária dos ministros e camareiros no tratamento dado ao rei em sua função social. Os súditos de alta nobreza eram tratados igualmente aos camareiros de acordo com o antigo sistema de servidão de Portugal, condição esta que só foi mudada com a chegada de D. Amélia ao Brasil, por achar inadequada a presença de um ministro em papéis considerados inferiores como, por exemplo, servir a família Real à mesa.

O grande uniforme era usado pelo corpo diplomático, entre os quais embaixadores, ministros e conselheiros, apresentando para a embaixada bordados em todas as costuras e para o ministério bordados na gola e nos enfeites. “*A casaca é de lã verde forrada de seda: a calça é de casimira branca. as meias de seda da mesma cor e o chapéu guarnecido de plumas*”.⁴ Debret ilustra-o de forma a mostrá-lo em posições diferenciadas, de frente e de costas na composição, oferecendo-nos todos os ângulos da vestimenta e colocando cuidadosamente ao lado o desenho detalhado do bordado presente no uniforme (Figura 53a)⁵. Durante o Reinado de D. João VI, os ministros usavam farda azul com bordados, de formato redondo

³ HOLANDA, 1977 *In* SILVA, 1977.

⁴ DEBRET, 1972, p.183.

⁵ Mais uma vez notamos a influência da ilustração da Encyclopedie de Diderot na maneira em que se evidencia os detalhes da composição, as informações contidas na ilustrações .

e abertas, substituídos na época imperial pela cor verde⁶, retas e abotoadas, permanecendo o mesmo estilo do bordado⁷. Apresentavam ramagens de lírio florido que guarneciam o peito, a gola e o punho, colete e calça de casimira branca, chapéu armado com presilha e plumas brancas, e traziam consigo a espada. Na mesma prancha, também podemos observar os contínuos de gabinete ou correios, isto é, os empregados dos ministros que substituíram em 1825 os soldados de cavalaria. “Trajam estes continuos casaca azul com gola e ornatos vermelhos agaloados de ouro. calça azul guarnecida de couro. botas de montaria. chapéu encerado.”⁸ Notemos que para este cargo menor há o predomínio das cores de Bragança em contraposição ao decreto de 1822 que designa a cor verde para todos os uniformes da Casa Real. Não sabemos se Debret o ilustra nestas cores pela sua preferência ou se assim foram concebidos na época de sua criação. No caso específico desta ilustração, a reunião das cores verde e azul presentes nos dois uniformes não foi comentada pelo pintor em seu álbum. Os escritos de Rodrigues e Sodré não fazem menção a este cargo menor criado na época, o que nos impede o esclarecimento da questão em torno da possível mudança de cor. Contudo, é necessário ressaltar que 1825, ano em que foi criado este ofício, é também o ano em que se configura o fim das desavenças entre os dois países, Portugal e Brasil, o que pode ser uma justificativa para o uso da cor azul com detalhes vermelhos no traje. Debret demonstra somente a preocupação em mostrá-los em seu ofício ao acompanhar os ministros que conversam no topo de uma escadaria, identificando, na ilustração e na descrição da prancha, a mudança na substituição dos soldados pelos civis.

Na ilustração intitulada “*O Imperador Seguido por um Camareiro, um Oficial de sua Guarda e um Reposteiro-Mor*” (Figuras 54 e 54a), há o Imperador D. Pedro de costas para o espectador, reconhecido imediatamente pela presença das botas de cavalaria, seguido pelo camareiro e o reposteiro-mor. Além da presença marcante das botas, D. Pedro traja a farda

⁶ “O decreto de 29 de setembro de 1822 proíbe que os particulares usem da cor verde nas librés de seus criados. uma vez que pelo decreto de 20 do mesmo mês a referida cor ficara reservada ‘para as casacas, capotes e redingotes [sobrecasaca] das librés da Minha Real Casa’. O decreto de 6 de dezembro de 1822 manda que os diplomatas do Império usem de farda verde, em lugar de farda azul, que era a praxe portuguesa.” In SODRÉ, *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, 1948, p. 110.

⁷ RODRIGUES, *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, 1950. Sobre os uniformes, ver também os escritos de BARROSO, *Ilustração Brasileira*, RJ, fev/1921, 6: 2 e 42.

⁸ DEBRET, 1972, p. 183.

imperial, composta de casaca em pano azul bordada com ramagens de carvalho⁹ com folhas e frutos nas costuras das costas, mangas, gola e punho, preso também pela banda caída na lateral. Apresenta a tiracolo um fitão com as cores das ordens honoríficas ou militares. O camarista apresenta uma farda de pano verde escuro,

*“contornada na gola e canhões de um galão e uma trança bordadas a ouro de cada lado do peito, com 9 botões de fio de ouro: uma cada em cada lado da gola e três, em vertical, em cada canhão: nos botões do enfraque uma palma bordada a ouro. [...] Calção e colete de casimira branca, meias de seda branca, sapatos de fivela, bodriê de cinto com espada e luvas. O chapéu armado tem plumas brancas, presilha e tope. [...] Como insignia tiveram os camaristas uma chave de ouro sobre portinhola da algibeira direita”.*¹⁰

Conversando com o Imperador está o oficial da guarda, trajando um uniforme de cor verde com listras laterais amarelas, contendo as armas imperiais bordadas pelo conjunto da vestimenta. D. Pedro está sendo beijado na mão por um de seus dignatários que, pelo uso daquele uniforme específico, indica ser um membro do Senado da Câmara (figura 55)¹¹. Está portando casaca, calção e colete, meia branca e sapatos de fivela, chapéu de seda preta com penacho de plumas brancas. Além de dar aqui uma atenção especial ao traje, Debret demonstra a importância do beija-mão, ato freqüente na Corte Portuguesa e indicativo da antiga tradição oriental trazida pelos portugueses ao Brasil. Na descrição deste costume, Debret constata a sujeição dos indivíduos brasileiros ao se aproximarem do Imperador, os quais não podiam recusar-se à submissão a tal ato, considerado pelo pintor como “primitivo”. O beija-mão, antes limitado à alta nobreza e agora estendido a toda a população, reforçava o caráter de aceitação popular pelo soberano, tornando-se, sua recusa, um indicativo de desprezo à Realeza. Na ilustração, Debret demonstra um dos aspectos desse costume português, que funciona como indicador social, hierárquico e cultural, em paralelo à caracterização da indumentária usada pelo camareiro, reposteiro, o oficial da guarda e o membro do senado, conferindo, em detalhes, os bordados de cada uniforme.

⁹ “O decreto de 1823 que estabeleceu o plano geral de uniformes para os oficiais gerais – e com o qual a farda imperial se entrosou perfeitamente – manteve até certo ponto a tradição assentada quanto a disposição dos bordados, o que fora regulado pelo decreto de 18 de maio de 1806. A modificação substancial que houve – além do talhe do uniforme – foi a mudança das ramagens de louro para carvalho, emancipando-se assim tais fardas de sua origem portuguesa.” In RODRIGUES, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1950, p.16

¹⁰ RODRIGUES, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1950, p. 31.

¹¹ Ilustração pertencente à Coleção Museus Castro Maya, intitulada “Membre de la chambre du Senat”, ficha técnica no. MEA481, no. de tombamento 974 481 I.

Debret ressalta a colocação de dois tipos de uniforme, de épocas diferentes, no mesmo desenho.

“O camareiro [...] usa a casaca de corte dos grandes dignitários, mas caracterizada pela chave de ouro, insignia de seu cargo: o reposteiro-mor colocado atrás dele tem bordados mais simples e uma chave de prata. O primeiro motivo, um pouco mesquinho, do desenho do grande bordado adotado no Império, composto de um ramo de arroz entrelaçado com palmas, foi substituído mais tarde por um grupo de penas inspirado no bordado da corte de Portugal, modificação que irritou o partido brasileiro, o qual nela via uma reminiscência do regime absoluto. Devo confessar, entretanto, como desenhista, que o efeito deste último bordado é maior e muito mais rico”¹².

O cargo de reposteiro-mor era considerado um ofício menor¹³ e apresentava o mesmo uniforme do camareiro, com pequenas diferenças no bordado. É curiosa a descrição feita por Debret no que se refere aos bordados de cada uniforme e à importância política dada pela modificação dos mesmos durante o Império. O ramo de arroz entrelaçado com palmas fora substituído pelas penas que remetem à Corte Portuguesa. O simples detalhe de indumentária teria provocado a reação do partido brasileiro, que via a mudança do uniforme como uma espécie de provocação e indicação da volta do período absolutista em um país fervoroso de mudanças políticas. Isso demonstra a importância da indumentária oficial de Corte no que diz respeito à política empregada, uma vez que o traje oficial evidencia, em primeira instância, a política exercida. Debret, imbuído do caráter documental e histórico, insere os diferentes tipos na mesma prancha, ainda que sejam utilizadas em épocas diferentes, denotando sua preferência estética pelo bordado com um grupo de penas.

Para ilustrar a *Guarda de Honra do Imperador* (Figura 56), Debret remete um só personagem em sua prancha, e revela-se novamente preocupado em mostrar os detalhes da vestimenta. Na descrição presente em sua obra, Debret identifica a origem da Guarda, estreitamente vinculada à cavalaria de São Paulo, vinda ao Rio de Janeiro em 1822 para a defesa do futuro Imperador num momento de grande efervescência política. O batalhão da Guarda de Honra fora criado, desta maneira, na ocasião da Aclamação de D. Pedro, sendo formada por voluntários de várias províncias, contratados temporariamente em ocasiões

¹² DEBRET, 1940, p. 541.

¹³ “O Reposteiro-mor fazia as vezes do Camareiro-mor antes que o houvesse: era o chefe dos reposteiros”. In RODRIGUES, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1950.

solenes¹⁴. Cada um deles tem as iniciais de sua províncias no escudo do talabarte, identificando-os ao local de sua origem (aquele ilustrado por Debret tem as iniciais RJ), trazendo no braço esquerdo o símbolo da independência – homenagem aos paulistas que colocaram o devido sinal “*a asna virada encimada por uma roseta verde*” no braço de D. Pedro durante um movimento de revolta em São Paulo.

“Esse sinal foi usado por todos os funcionários do governo até 30 de agosto de 1825, quando o Imperador, no balcão do palácio da cidade, retirou-o publicamente do braço, anunciando a paz concluída entre Portugal e Brasil emancipado, pelo tratado que acabava de ratificar na presença de Lord Stuart, enviado extraordinário do rei D. João VI”¹⁵.

Notemos o diálogo significativo conferido entre a ilustração e o fato histórico brasileiro. A descrição do detalhe presente no uniforme, evidenciado na ilustração do braço esquerdo da Guarda de Honra, conta-nos os conflitos existentes entre a Coroa Portuguesa e o futuro Imperador. O símbolo bordado na roupa ilustrada por Debret manifesta o caráter conflitante das Coroas, sendo retirado após o anúncio de paz, ainda que esta paz não tenha permanecido durante muito tempo nas mãos do Imperador. Debret continua a descrição do uniforme, identificando a posterior influência bávara na composição do capacete.

“Mais tarde, a influência da civilização, tão notável nos preparativos do segundo casamento do imperador, determinou a escolha do novo modelo de capacete, de estilo bávaro, adotado pela guarda de honra para a recepção da Imperatriz Amélia de Leuchtenberg, princesa da Baviera (Nota: É esse modelo moderno que apresento aqui, apesar do anacronismo da presença simultânea do sinal da independência no braço do cavaleiro)”¹⁶.

A influência cultural estrangeira na composição dos uniformes faz-se presente de acordo com o momento político ocorrido. Debret reconhece este fator significativo mas, em alguns casos, termina por realizar uma escolha – que consideramos de caráter estético –, no tratamento da imagem e no efeito que determinado detalhe vai conferir na totalidade da composição, ou na preferência que confessa ter por tais e tais detalhes, como por exemplo na cena em que ilustra o uniforme do oficial da guarda juntamente ao Imperador.

¹⁴ A Guarda de Honra era fixa no Rio de Janeiro e temporária em ocasiões especiais no resto das províncias.

¹⁵ DEBRET, 1972, p. 195.

¹⁶ DEBRET, 1940, p. 553.

Os *archeiros* (Figuras 56, 57 e 58¹⁷) chegaram ao Brasil com D. João VI em 1808, eram encarregados pelo serviço interno do Paço e acompanhavam o soberano nas cerimônias solenes da corte. Eram protegidos pelo Rei e depois pelo Imperador, e tinham alguns privilégios dentro das administrações do Império.

“Nos dias de grande gala em que havia recepção no Paço, ficavam os archeiros postados em alas pelas escadas até a porta da rua, onde o Tenente, em pé, recebia ou controlava os convites distribuídos. Essa mesma função exercia ele nas aberturas solenes da Câmara e nas portas da Igreja em cerimônias religiosas de Corte, a fim de não deixar entrar mais gente do que devia”.¹⁸

Na representação de seus uniformes, Debret ilustra-os em distintas posições, assim como fizera para mostrar o uniforme dos ministros. Podemos vê-los em dois grupos de dois *archeiros*, conversando entre si, onde visualizamos os detalhes da vestimenta de frente, de costas e de perfil. Ao dispor os *archeiros* dessa maneira, Debret dá mais naturalidade à composição, como se estivesse também ilustrando uma cena cotidiana e enfatizando os detalhes do uniforme, como já destacamos anteriormente.

Em sua descrição, Debret identifica a origem do uniforme, proveniente dos suíços da Casa de Bragança, caracterizando-o devidamente em sua prancha:

*“O uniforme português que apresento aqui, constitui-se de uma casaca vermelha, galão amarelo, colete e calças azuis, agaloadas de prata, meias de seda branca, sapatos de fivela de ouro, holdrié de fundo branco com galões de lã azuis e vermelhas. Espada de punho de ouro e prata, chapéu armado, agaloado de prata com a roseta nacional, cabelos cortados a Titus e empoados. Os oficiais usam bolsa”*¹⁹

Podemos notar em destaque na figura 58 a alabarda carregada pela escrava que acompanha o *archeiro* na entrada do Paço. É curioso notarmos esta ilustração feita por Debret, onde a presença da escrava é marcante pela saia azul em destaque e pela inclusão dos acessórios que combinam imediatamente com o traje do *archeiro*, carregando o grande saco com a espada e o chapéu daquele que, logo à frente, carrega tranqüilamente o seu guarda-chuva. Notamos que o escravo desempenhava também funções dentro da Guarda,

¹⁷ Esta ilustração não está incluída no álbum de Debret e pertence à Coleção Museu Castro Maya, ficha técnica no. MEA455, no. de tombamento 974 455 I.

¹⁸ OLIVEIRA, Anais do Museu Histórico Nacional, vol. VI, 1945-1950, p. 278. Além dos cerimoniais festivos da corte, participavam os *archeiros* também das cerimônias fúnebres, ocupando seus lugares para a passagem do cortejo.

¹⁹ DEBRET, 1972, p. 196.

servindo de carregadores de suas armas. Debret dá à cena uma conotação irônica, ao evidenciar o guarda-chuva como a arma carregada pelo arceiro, e aquelas de fato jogadas dentro do saco e carregadas pela escrava descalça, semelhante nas cores dos trajés e nas funções desempenhadas, observados tranqüilamente pelo militar ao longe, no último plano. A alabarda era feita de aço com um cabo de madeira que media 2,68m (madeira) e 0,56m (aço), gravadas as armas portuguesas e a coroa real em seus cutelos²⁰.

Na composição, Debret valoriza os detalhes do traje português em várias posições, não deixando de mencionar, em sua análise, as mudanças ocorridas com a elevação do Brasil a Império²¹. Com a transformação política brasileira, Debret exalta, mais uma vez, as modificações de D. Pedro nos uniformes, principalmente no que diz respeito às cores²² e à influência da música, ressaltando a formação de uma orquestra composta pelos arceiros com trompas inglesas e também a presença de um trombone por influência da Imperatriz Leopoldina, que vinha substituir o tambor e o pífaros da época joanina, considerados pelo artista como *mediocres* e *detestáveis*. Em sua simples descrição de um uniforme, Debret procura demonstrar o caráter inovador de D. Leopoldina e D. Pedro na função dos arceiros, mesmo tendo ele caracterizado em sua prancha o uniforme de origem portuguesa, talvez pelo mesmo motivo que demonstrou o uniforme dos ministros em sua versão lusitana, por considerar melhor o efeito do traje antigo no desenho.

Quando ilustra os *Desembargadores* (Figura 59), Debret destaca o momento de sua chegada ao Palácio da Justiça, mostrando um deles descendo da carruagem, ajudado por um negro, enquanto o outro desembargador já o espera em frente à porta, de costas. É o artifício usado por Debret para mostrar o uniforme novamente por vários ângulos. Os desembargadores portam uma espécie de manto ou túnica comprida, com um grande crucifixo à mostra em seu pescoço, cuja presença é marcante na cena descrita por Debret na

²⁰ A alabarda do Império, que não foi ilustrada por Debret tinha as seguintes características: “De feitio semelhante ao do tipo precedente (Brasil-Reino), tinha a alabarda os cutelos largos e choupa alta. Num dos cutelos, ainda mais toscamente gravados que no primeiro tipo, dentro dos ramos de fumo e café um N seguido de um algarismo sob a coroa imperial. Dir-se-ia que o desenho fora preparado para um cutelo ainda maior e verificamos que fica mutilado em diferentes exemplares, assim como o número que cobre algumas folhas dos ramos emblemáticos do Império. No outro cutelo, dentro dos ramos, as iniciais P I coroadas”. In OLIVEIRA, Anais do Museu Histórico Nacional, vol. VI, 1945-1950, p. 282.

²¹ Com a independência do Brasil, a Guarda Real passou a se chamar Guarda Imperial de Arceiros.

²² Idem. Debret ressalta o uso do pano verde, acessórios amarelos e brancos como as novas cores de uma terra em nova condição política. Sobre as mudanças no uniforme dos arceiros, ver também RODRIGUES, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1950.

caracterização do processo judicial brasileiro. Debret retoma a caracterização da Corte Suprema, identificando o número de componentes de cada área e sua função no que diz respeito à Justiça no Rio de Janeiro.

Na porta, há um oficial que o espera com um saco de veludo onde serão guardados os processos trazidos por eles. As foices à porta simbolizam a ocorrência de um processo de julgamento de um criminoso e posteriormente serão carregadas pelos oficiais que levarão a vítima ao suplício do enforcamento, pena brasileira única da época. Os oficiais de Justiça estão presentes na prancha, são negros e estão vestidos com uma calça de lã roxa em sinal de luto, trazendo na mão a foice. Mais uma vez notamos a presença do negro nas funções exercidas pela sociedade de corte.

Debret descreve os tipos de condenação criminal, mostrando a pena do criminoso assassino e as etapas de seu julgamento. Há um ritual católico, onde os confessores da Santa Casa de Misericórdia estão presentes para realizar a confissão do preso e para rezarem em voz alta enquanto o preso está sendo caracterizado para a condenação. Debret ressalta esta importância religiosa no papel desempenhado pela Justiça brasileira, ainda que tenha visto poucas vezes este tipo de condenação durante o tempo em que ali permaneceu. Em sua prancha não estão caracterizados todos aqueles citados anteriormente, mas enfatiza a presença dos eclesiásticos, do grande crucifixo carregado por eles e pelo pequeno crucifixo carregado pelo preso de mãos amarradas, os confessores franciscanos e a bandeira da irmandade.

A base religiosa no Brasil era, portanto, reconhecida por Debret como algo extremamente forte, colocando-se ao lado da Justiça durante toda a cerimônia do suplício e da pena. O condenado deve ainda assistir a uma missa “*consagrada ao repouso de sua alma*” até o momento da hóstia para depois ser levado ao local da execução, onde é lida a sentença e oferecidos alimentos ao condenado antes de sua morte. É um ato de caridade reforçado pela igreja, presente em todos os momentos da execução até sua morte. Segundo Debret:

*“essas execuções são tão raras no Rio de Janeiro, que só pude ver duas durante uma estada de quinze anos: uma por assassinio cometido por dois operários negros na pessoa de seu senhor, sapateiro mulato. outra por conspiração contra o governo imperial”*²³.

²³ DEBRET, 1940, p. 572.

Mas ainda assim o pintor a inclui em sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, evidenciando o caráter fortemente religioso na caracterização desses únicos dois eventos penais que viu aqui durante sua estadia.

Podemos inserir a vestimenta das *Damas de Honra da Corte* (Figuras 60, 61 e 62) como uma espécie de uniforme, pois designa uma função exercida por elas dentro do círculo da sociedade real e que também foi se alterando com o decorrer das mudanças políticas. Até a volta de D. João VI a Lisboa, as vestes de suas damas de honra eram ricas e enfeitadas com diamantes, conferindo grande elegância ao traje²⁴. Entretanto, todas elas partiram com o rei e, com a mudança política, ocorreram também as já comentadas transformações dos uniformes.

*“As penas vermelhas das princesas reais cederam às penas brancas de ponta verde a honra de coroar o diadema da Imperatriz Leopoldina: as demais damas da Corte usavam penas todas brancas e a combinação de ouro e verde aparecia somente na composição de seu turbante, juntamente com o manto verde bordado a ouro e a saia branca bordada de prata que constituíam a vestimenta de gala para os dias solenes”*²⁵

É interessante observarmos a maneira encontrada por Debret para contar-nos das investidas amorosas do Imperador fora do círculo Real. Destaca primeiramente a descrição da vestimenta de suas damas, para logo em seguida salientar a popularidade adquirida pelo soberano e o entusiasmo da população. Entusiasmo este que, segundo o pintor, se conferia através das *manifestações gaiantes de algumas francesas* que faziam por desviar o soberano de suas ocupações. Francesas ou senhoras de São Paulo, Debret utiliza como argumento à apresentação de Domitila de Castro, a Marquesa de Santos, a representação da vestimenta das damas de honra. A representação de sua indumentária torna-se, assim, um pretexto para inserir o caso amoroso de D. Pedro em seu álbum.

É conveniente destacarmos brevemente a história desta dama de honra. Domitila teria conhecido D. Pedro em São Paulo, no momento em que este último realizava viagens

²⁴ Traje das damas de honra com a chegada da corte de D. João VI ao Brasil: “*Compunha-se o traje das seguintes peças: saia de cintura alta em seda vermelha bordada a ouro; corpete decotado de seda azul escuro guarnecido de rendas, com mangas curtas, redondas, armadas de galões de ouro; cinto de cordão com borlas que prende a sobre-saia de seda ou veludo azul formando cauda, com bordados a ouro no contorno; luvas brancas; toque ou turbante com plumas vermelhas, usando as damas nobre diadema conforme seus títulos*” In RODRIGUES, Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1950, p. 8.

²⁵ DEBRET, 1972, p. 234.

com o intuito de buscar apoio ao conturbado ambiente de divergências políticas às vésperas da Independência. Segundo Debret, este encontro teria ocorrido por intriga da Corte, por indicação de seus favoritos, *que fizeram-no conhecer uma senhora de São Paulo, cujos olhos expressivos e fisionomia móvel denunciava certa energia espiritual capaz de subjugar o jovem soberano.*²⁶ Tornou-se dama de honra de D. Leopoldina, vivia no Paço e, segundo Debret, foi a responsável pelas tristezas da Imperatriz nos últimos dias de sua vida. Com o Imperador, teve a Marquesa uma filha, Isabel – a duquesa de Goiás, reconhecida por ele e participante, juntamente à mãe, das regalias da corte de D. Pedro. Domitila conseguiu à sua família muitos privilégios, obtendo cargos aos irmãos, ao ex-marido e ao pai, e uma generosa renda oferecida por D. Pedro a ela e à filha. Sendo reconhecidamente uma pessoa influente ao lado do Imperador é associada em parte a ela a queda de José Bonifácio, confirmada pelo próprio ex-ministro do Imperador em seus escritos:

*“Quando pensava que Pedro marcharia em 1823 como tinha marchado em 1822, porque tal era o seu interesse, e tal parecia ser a sua vontade, logo que comecei a ser deputado, e sobretudo durante a sua moléstia da queda do cavalo, comecei a desconfiar: os meus esforços iam sendo cada vez mais infrutuosos, ou por causa de novas reações dos outros ministros e áulicos, ou por mexericos e interesses pecuniários dos Castros, o certo é que o não pude mais fixar; e todos os meus talentos e lealdade para nada valeram por causas eventuais e ridículas, que me pareciam não dever abalar o coração e cabeça de Pedro.”*²⁷

Tornava-se o imperador cada vez mais impopular na vida pública do Brasil, em decorrência das investidas políticas e do casamento que pouco a pouco se desfazia, culminando com a morte de D. Leopoldina. Mesmo cogitada pela marquesa a idéia de ser a segunda esposa de D. Pedro, algo que já se ouvia pelos cantos da cidade do Rio de Janeiro, já havia negociações nas cortes européias para o segundo casamento.

“Mas a jovem família do Imperador exigia uma madrasta [após a morte de D. Leopoldina], e um projeto de aliança com uma das grandes potências da Europa provocou a primeira queda da favorita, obrigada a retirar-se para São Paulo. Pouco tempo depois, malgrado esse projeto, foi ela novamente chamada à corte. Entretanto, esse triunfo momentâneo eclipsou-se com a notícia da chegada da Princesa de Leuchtenberg. Privada então, e para

²⁶ Idem, p. 236.

²⁷ ANDRADA E SILVA, 2000, p. 125.

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

sempre. de suas regalias na corte. a infeliz Marquesa de Santos teve ordem de deixar o país ²⁸.

É nítido o artifício encontrado por Debret para mencionar a participação de Domitila de Castro na corte de D. Pedro I. Evidentemente, Debret mostra-se aqui como o pintor oficial de uma corte no qual acreditava, cuja figura centrada em D. Pedro manifestava grande simpatia. Logo, Debret encontra uma maneira de expor a situação e ilustrá-la, e essa atitude teria necessariamente que ocorrer quando da composição das vestimentas das damas de honra de corte, visto que a Marquesa não teria para ele um destaque histórico nem iconográfico, inserida naturalmente na descrição do traje.

A figura 60 é aquela que Debret coloca em seu álbum. Nela podemos ver o traje das damas de honra no período joanino e também na época da independência, oferecendo a possibilidade da comparação ao colocar lado a lado as duas damas de honra de períodos diferenciados. A primeira dama de honra localizada no lado esquerdo da prancha traça a vestimenta usada até 1821, onde podemos notar as cores azul e vermelho da Casa de Bragança. Debret compõe separadamente esta dama de honra (figura 61²⁹) em uma aquarela pertencente à Coleção Castro Maya. É a mesma dama da prancha de seu álbum, porém está isolada na ilustração. Apresenta saia azul com bordados em prata na barra e na blusa, manto vermelho bordado a ouro, luvas e plumas brancas na cabeça, como já foi ressaltado por Rodrigues (1950). Do lado direito da composição (figura 60), notamos o traje equivalente à independência. Em outra prancha que não foi incluída em seu álbum (figura 62³⁰), Debret também ilustra essa mesma vestimenta em ângulos diversos, ressaltando suas transformações no estilo. Em lugar do azul, Debret insere a cor branca, sobressaindo o grande manto verde em lugar do vermelho e bordados a ouro, como ele mesmo descreveu anteriormente. Uma delas apresenta no alto da cabeça um turbante com plumas brancas, a outra porta apenas o turbante com um adereço acima, adornadas com jóias que combinam com a faixa amarela da cintura alta.

Desta maneira, Debret promove a criação do novo uniforme da época imperial, ilustrando-o e descrevendo-o em seu álbum, oferecendo-nos possibilidades de interpretação

²⁸ DEBRET, 1940, p. 601.

²⁹ Aquarela pertencente à Coleção Castro Maya, ficha técnica no. MEA456, no. de tombamento 974 456 I, intitulada "Costume des Dames d'Honneur de la Cour Royale au Brésil jusqu'au moins d'avril de 1821".

³⁰ Aquarela pertencente à Coleção Castro Maya, ficha técnica no. MEA479, no. de tombamento 974 479 I, intitulada "Deux Dames d'Honneur en grand costumes de cour", datada de 1826.

ao associar na mesma prancha a vestimenta do período anterior e do atual, evidenciando as diferenças com a autonomia brasileira e a inclusão das novas cores exaltadas. Não deixa, contudo, de utilizá-las como recurso para contar um pouco da história do Império, ao inserir em suas descrições a relação de D. Pedro I com Domitila de Castro, também uma dama de honra da corte.

Em sua última série de uniformes, Debret ilustra e descreve os *militares* (Figura 63). Dispõe três deles em sua prancha, considerando que os primeiros representam os granadeiros e caçadores da guarda imperial, sendo o terceiro o representante da milícia burguesa. Esta última foi a responsável pela ordem durante os acontecimentos políticos do período da abdicação de D. Pedro, garantindo a segurança da cidade até o momento de sua partida a Portugal.

*“A influência portuguesa, ardorosamente anglófila, importara para o Brasil os uniformes militares copiados dos de nossos vizinhos de além-mar. Por isso encontramos no Rio de Janeiro guardas-marinhas usando, como os ingleses, pequenas barretinas de couro, com a pala erguida orlada de crina preta. Havia igualmente um regimento de milícia formado de negros livres, que usavam pequeno schako de pala muito erguida e pontuda, uniforme branco com gola, alamares e vivos vermelhos, talabartes brancos. Esse regimento foi suprimido em 1824, mas o Imperador constituiu com eles um corpo de artilharia de fortaleza, comandada por oficiais brancos. Seu uniforme atual é azul com vivos vermelhos e cinturão de couro preto envernizado. Usam bonés de polícia de pano azul com vivos vermelhos”.*³¹

Com a descrição da prancha ilustrada, notamos alguns aspectos importantes no corpo militar. Em primeiro lugar, Debret destaca a influência estrangeira britânica na caracterização dos uniformes militares, principalmente pelo uso das barretinas de couro e da pala com crina preta. Por outro lado, salienta novamente a inclusão do negro, desta vez exercendo o ofício de soldado. Mais uma vez notamos aqui o envolvimento do negro em um ramo de atividade que difere de sua condição primeira, a escravidão. É interessante atentarmos para a figura do negro vestido como um militar, liberto de seu caráter de servidão e que agora é um representante da ordem. Da mesma maneira, podemos pensar nos negros que acompanharam as cenas anteriormente descritas e que exerciam papéis

³¹ DEBRET, 1972, p. 237.

funcionais junto aos brancos. Assim como a negra descalça que carregava a alabarda e a espada do archeiro, ou ainda como o oficial de Justiça que esperava o Desembargador com seus processos judiciais, o negro aqui encontra para si mais uma atividade dentro da sociedade de corte. Debret procura, com isso, identificar também a figura do negro como aquele que desempenha funções específicas nesta sociedade, ainda que seja regido por oficiais brancos, como frisou o pintor em sua descrição. Mostra que o negro era também um participante daquele processo e não deixa de salientar este aspecto em sua descrição.

É importante pensarmos, mais uma vez, na associação entre suas imagens e suas palavras. Através de sua união, Debret demonstra os aspectos visuais, estéticos e sociais daquele ambiente de corte. Cria os uniformes da época imperial, ilustra suas personagens, apresentando-nos as características principais da elaboração de seus uniformes, dos quais muitos por ele foram criados, conferindo a influência estrangeira na composição e promovendo a comparação das cores de ambos os períodos políticos, não deixando de ressaltar as mudanças ocorridas e suas preferências estéticas para compor as ilustrações.

Esta é a última caracterização que Debret faz dos uniformes presentes na corte, para iniciar em sua obra as descrições e pranchas acerca dos principais acontecimentos políticos da época.

CAPÍTULO 5: DEBRET E A PINTURA DE HISTÓRIA:

EVENTOS POLÍTICOS COMEMORATIVOS

Os eventos políticos comemorativos desenhados e descritos por Debret e escolhidos por nós para a análise nesta dissertação totalizam nove ilustrações, a saber *“Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas ao Sítio de Montevidéu”*, *“Desembarque da Princesa Real Leopoldina”*, *“Monumento Funerário em que Estão Encerrados os Restos da Primeira Imperatriz do Brasil”*, *“Aclamação do Rei D. João VI”* e *“Vista do Largo do Palácio no Dia da Aclamação de D. João VI”*, *“Aceitação Provisória da Constituição de Lisboa”*, *“Partida da Rainha para Portugal”*, *“Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant’Ana”* e *“Cerimônia da Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil”*. Há, na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, uma tendência em seguir os fatos cronologicamente, de acordo com a ocorrência dos eventos políticos e de suas festas comemorativas. Assim como Debret, tomamos a referência do tempo para a seqüência das análises, com exceção de apenas uma ilustração, *“Monumento Funerário em que Estão Encerrados os Restos da Primeira Imperatriz do Brasil”*, acontecimento ocorrido alguns anos após a Cerimônia de Coroação de D. Pedro – para termos como referência as ilustrações – mas que aqui ganha mais sentido se contextualizado no momento seguinte ao cotejamento de seu Desembarque. Vale lembrar ainda que os eventos aqui inseridos, mesmo que sob a denominação de “comemorativos”, nem sempre são enquadrados como tais, como podemos perceber nas ilustrações intituladas *“Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas ao Sítio de Montevidéu”*, *“Monumento Funerário em que Estão Encerrados os Restos da Primeira Imperatriz do Brasil”*, *“Aceitação*

Provisória da Constituição de Lisboa” e “*Partida da Rainha para Portugal*”. São eventos de grande significação política, que simbolizam marcos na história brasileira e que foram eternizados por Debret através de seu desenho, mas que não contém, em si, alguns elementos que caracterizam as outras ilustrações aqui inseridas, isto é, as grandes decorações promovidas pelos artistas portugueses e franceses e que demonstram as ocorrências artísticas na caracterização festiva daquela época.

Na análise de cada evento político, associamos ainda as aquarelas pertencentes à Coleção Museu Castro Maya, RJ, que estão diretamente ligadas àquelas contidas na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Muitas delas são aquarelas feitas por Debret e utilizadas para a formação posterior do álbum, colocadas aqui em razão de uma melhor visualização acerca do evento analisado; outras correspondem às aquarelas feitas por Debret que não foram incluídas na *Viagem*, mas que certamente mantém um diálogo estreito com o conjunto de sua obra.

5.1 “Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas ao Sítio de Montevidéu” (Figura 64 (ilustração) e 64a¹)

A ilustração de Debret refere-se à simulação de embarque na Praia Grande das tropas portuguesas destinadas à posse de Montevidéu para a ação que seria efetivada dez dias depois do evento ilustrado. A finalidade do embarque centralizava-se na ocupação portuguesa da cidade de Montevidéu, cotejando o aumento dos domínios territoriais e políticos, e colocando D. João em posição de destaque na América, cuja colonização espanhola encontrava-se já em franca desagregação.

No primeiro plano da ilustração, podemos identificar, no canto inferior esquerdo, o primeiro grupo de figuras composto por D. João VI, que olha atentamente para as tropas enfileiradas assim como D. Pedro, ao seu lado e ao centro desta parte da gravura, onde também está D. Miguel, um pouco mais desatento, conversando com uma de suas irmãs.

A Rainha D. Carlota está ao lado, sentada com suas quatro filhas, estando atrás as camareiras. Atrás, há o general inglês Beresford, que preside o embarque². Segundo Luís

¹ Óleo sobre papel pertencente ao Museu Imperial de Petrópolis, RJ.

Gonçalves dos Santos, o general chegou ao Brasil em 1815 com a finalidade de comandar o exército português e passar aos soldados as suas qualidades militares, já consagradas em Portugal.³ Um pouco mais à frente está o general Licor, português, revistando os caçadores que desfilam. Quase no último plano, há diversas canoas e barcas, que serviriam de embarque aos caçadores com destino ao navio de guerra, não fosse o ato somente uma simulação⁴.

A ilustração poderia ter se transformado num belíssimo quadro histórico, pela grandiosidade da composição como um todo. Sobre o mesmo tema e composição, Debret realizou um óleo sobre papel (figura 64a) que pertence ao Museu Imperial de Petrópolis. Podemos analisá-las conjuntamente, uma vez que as diferenças entre elas são quase imperceptíveis, com exceção do soldado que aparece no canto inferior direito e de algumas fragatas que invadem a cena, revelando a continuidade da cena ilustrada. Ao fundo, vemos uma belíssima caracterização da paisagem brasileira, com seus grandes morros e vegetação composta, em sua maioria, de grandes palmeiras que se sobressaem do lado direito da cena. A tropa provém da rua que dá acesso à praia, seguindo em massa para as embarcações que a destinará a uma guerra de quinze anos, levados pelo som da corneta tocada pelo soldado que rege o grupo, localizado no primeiro plano, do lado direito da cena. Neste grupo em evidência, podemos visualizar o traje de guerra em seus variados detalhes.

Luís Gonçalves dos Santos relata-nos que as tropas dos oficiais generais e coronéis traziam por distintivo sobre o braço “*direito uma medalha elíptica, que representa[va] uma oliveira à margem do Uruguai com coroa real enlaçada por um dragão, timbre da Casa de Bragança*”⁵, com variações do material – ouro, prata e estanho – para a diferenciação da hierarquia militar. Os feridos traziam por distintivo uma medalha, caracterizada por um *forame [cavidade] no tronco de oliveira, indicando uma cicatriz*.

As tropas que seguem marchando e dividem a cena mostram, de um lado, a paisagem brasileira, um pequeno número de casas com seus espectadores na varanda, e

² Debret comenta em suas descrições que o general Beresford havia realizado anteriormente uma simulação de guerra na Praia Grande, sendo este um dos principais atrativos para a família real.

³ SANTOS, 1981, p. 342.

⁴ Sobre a revista de tropas, há ainda uma tela atribuída a Leandro Joaquim no Museu Histórico Nacional intitulada “Revista militar no Largo do Paço” (figura 32b), demonstrando o interesse dos pintores a este tema já no período colonial.

⁵ SANTOS, 1981, p. 311.

vários escravos que apreciam o momento de partida, localizados nos telhados de seus senhores; e, de outro, a família real já descrita, em grupos de conversação.

É interessante observarmos D. Carlota e a ênfase dada a ela por Debret, colocada mais uma vez como figura de extrema importância no período em que D. João VI tornou-se Rei, principalmente no que se refere à questão das possessões espanholas, a ela tão atraentes como promessa de um Reinado só seu. A história em torno desta possessão inicia-se muito tempo antes de Debret realizar esta ilustração, mais precisamente em 1808, ano da chegada da Família Real Portuguesa no Brasil. Nesta época, D. João tinha em mente alguns projetos em relação à D. Carlota e à colônia portuguesa, quais sejam, o envio da Rainha para Buenos Aires, entronizando-a naquele lugar e mantendo-a distante de seus olhos, ao mesmo tempo em que pensava, através de D. Carlota, que tanto aspirava reinar na América Espanhola, estender o Império português aos domínios coloniais espanhóis. Entretanto, o espírito vingativo e ambicioso de D. Carlota fez D. João mudar de idéia quanto à investida, temeroso de que a esposa, depois do reino adquirido, se voltasse contra ele e lhe tirasse o trono português na América. Além do mais, a Inglaterra não apoiava as investidas de D. João neste sentido, pois seria a ela mais interessante a independência das colônias espanholas, aumentando o seu comércio ultramarino. D. João, ainda sem agir de forma militar mais veemente naquela região, mantinha as relações comerciais intocadas com todas as províncias do Prata, esperando o momento certo para realizar sua ação expansiva imperialista. Entretanto, com as inúmeras visitas de oficiais e marechais portugueses a Buenos Aires, este país, ao mesmo tempo temeroso da anexação ao domínio colonial português com a forte e ameaçadora presença da corte no Brasil e presença de D. Carlota, cansados da dominação espanhola, resolveu agir em defesa de sua própria emancipação. O próprio governo espanhol encontrava-se receoso com a mudança da corte para o Brasil, pois, com o aumento do poderio militar e político naquela região, haveria certamente o perigo de guerras de possessão americanas⁶.

Em 1810, Buenos Aires declara-se independente, tensionando ainda uma suposta invasão nas províncias do Prata, levando também D. Carlota a pensar em Montevideu como

⁶ Além disso, o perigo de perder suas colônias na América encontrava-se na disseminação de idéias liberais pelo mundo e na intensa propaganda republicana que incitava a dissolução do governo despótico e a criação de um regime democrático. A esse respeito, ver LYRA, 1994.

possível proposta para seu sonhado Reinado⁷. Neste momento, a corte do Rio de Janeiro entra em cena em Montevideú⁸, tentando cessar a continuidade dos movimentos anárquicos da fronteira, que a ela ofereciam igual perigo. A forte presença militar portuguesa naquela cidade cessou as revoltas internas e os revolucionários de Buenos Aires ali presentes, trazendo a D. João a futura possibilidade de sua anexação⁹. A ilustração mostra, assim, o embarque das tropas que lutariam no sentido da apropriação que ampliaria o domínio português na América.

A figura de D. Carlota neste processo é extremamente significativa, por isso Debret deu a ela um destaque na cena. É a primeira do grupo que está sentada, conversando com seu camareiro, sutilmente ajoelhado para atender àquilo que a rainha lhe diz. Podemos ver também a atitude das princesas, filhas de D. Carlota, que cochicham entre si. É interessante pensarmos que Debret dá à cena retratada uma importância voltada à questão familiar. Dá um tratamento especial à disposição da família, à importância de D. Carlota, ao grupo de conversação formado pela realeza que parecia assistir a um espetáculo. O militarismo ilustrado por Debret direcionava-se, desta maneira, à influência dinástica no Brasil, ao contrário do que anteriormente fizera na França, ao retratar as visitas do general Bonaparte às suas tropas e também diferentemente do que virá a fazer no Brasil, ao colocar D. Pedro como um chefe militar com suas botas de cavalaria¹⁰. A épica de Debret nesta época é dinástica, feita de eventos que envolvem a família real, contraposta posteriormente pela imagem que será construída de D. Pedro.

⁷ Montevideú encontrava-se já ameaçada pelos insurretos de Buenos Aires e do próprio Uruguai, que almejavam igualmente sua independência, num movimento que atingia todas as províncias da América Espanhola.

⁸ Fervilhando em conspirações, Montevideú encontrou-se, durante um longo período, em situação de intensa efervescência, pois além dos portugueses em seu território, havia também ali espanhóis e agentes de Buenos Aires em luta na província, com mortes sangrentas e desordem política até 1820. A partir deste ano, D. João deveria se desvencilhar dos domínios espanhóis e se voltar à Europa, com a revolução liberal ocorrendo na cidade do Porto, ameaçando sua realeza em quaisquer que fossem os seus domínios. Cf. NORTON, 1938, sobretudo o capítulo II.

⁹ De 1812 a 1816 a região platina encontrou-se calma. Em 1815, chega ao Rio de Janeiro um grande reforço militar às tropas portuguesas, com mais de 5000 homens e a presença do general Beresford: "*Ressurgiam vivazes as pretensões portuguesas, afrouxadas durante alguns anos com a paralisação da primeira expedição, a má vontade da Inglaterra em favorecer o imperialismo da corte do Rio e as muitas peripécias e surpresas da história da independência da América Espanhola. [...] convenceram a velha monarquia de que só na América, graças à vastidão e importância dos seus domínios e à desagregação do império colonial espanhol, poderia ela aspirar a novamente desempenhar primeiros papéis*" In LIMA, 1996, p. 374.

¹⁰ Nota-se também que não foi feito nenhum outro quadro épico das batalhas na guerra Cisplatina. Este registro de Debret é o único existente no Brasil.

“A essa experiência feliz de tática militar realizada a 12 de maio de 1816. sucederam-se-lhe alguns dias de repouso. antes do embarque geral das tropas. a qual se realizou. igualmente na presença da Corte. na Praia Grande. a 21 de maio do mesmo ano. Cabia-me. como historiógrafo dos duques de Bragança. traçar aqui o quadro fiel do primeiro movimento dos exércitos portugueses que desencadearam a guerra no sul do Brasil contra os hispano-americanos. guerra essa prolongada durante mais de quinze anos”¹¹.

Debret confere ainda a naturalidade na composição, como se estivesse olhando a cena para caracterizá-la, garantindo o movimento e a verossimilhança. A naturalidade e o movimento da cena também acontece com a presença dos escravos no telhado, dispostos em três grupos divididos pelas palmeiras. Debret ilustra-os em diferentes posições e podemos vê-los sentados, deitados e em pé, ou até mesmo ensaiando um movimento de descida do telhado, como o terceiro escravo do segundo grupo, da direita para a esquerda. O realismo da cena é conferido através destes sutis detalhes de observação e movimento na composição, demonstrados pela disposição da família Real, das tropas que seguem em direção às canoas e pequenas barcas no mar, e dos espectadores nos telhados. Ressalta-se, mais uma vez, que dentro deste realismo conferido por Debret em sua composição, há ainda o caráter construtivo da cena, pela disposição dos personagens, pela visualização do pintor ao retratar a cena, pelo destaque dado a D. Carlota ao chamar a atenção do espectador para a conversa desta com o criado. Todos estes elementos são, assim, construídos e trabalhados em detalhes, enunciando, no Brasil, a formação artística de Debret na representação dos eventos históricos. Com o decorrer das ilustrações analisadas, a relação entre sua formação e a caracterização do evento, o realismo da composição e a construção da cena tornar-se-ão ainda mais evidentes.

5.2 “Desembarque da Princesa Real Leopoldina” (Figura 65¹²)

O tema do “Desembarque de D. Leopoldina” mostrado por Debret em seu álbum leva-nos a análises diferenciadas, tomadas a partir de algumas vertentes. A primeira delas diz respeito ao tratamento dado pelo pintor à composição da ilustração que compõe sua

¹¹ DEBRET, 1940, p.555.

¹² Aquarela monocromática (sépia) pertencente à Coleção Museu Castro Maya, RJ, idêntica àquela presente na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Ficha técnica no. MEA469, no. de tombamento 974 469 I. Há ainda nesta coleção uma gravura em água forte colorida referente a este mesmo tema.

obra, onde podemos visualizar o evento através da amplitude na realização da cena. Temos ainda sobre o mesmo tema a pequena tela a óleo realizada por Debret a partir da ilustração, onde evidenciaremos questões significativas ao tema representado. Por outro lado, através das descrições contidas em sua *Viagem Pitoresca*, é necessário ainda abordar a questão referente à decoração produzida pelos artistas para a comemoração dos eventos políticos. Como veremos adiante, esta abordagem de Debret concentra pontos fundamentais ao entendimento da produção artística de então, estreitamente vinculada ao âmbito da política, demonstrando ainda as divergências ocorridas neste âmbito entre artistas portugueses e franceses e a crítica de arte conferida por Debret às produções realizadas no Brasil.

A chegada da Arquiduquesa Austríaca D. Leopoldina ao Rio de Janeiro no dia 12 de novembro de 1817 revelava, no plano internacional, a brilhante aliança política realizada por D. João VI e Francisco I da Áustria, numa época em que a Santa Aliança aparecia ao mundo como uma força poderosa perante o desmoronamento do Império Napoleônico. No Brasil ocorria a Revolução de Pernambuco¹³, mas a Corte tentava ao máximo disfarçar os acontecimentos à arquiduquesa, mostrando a ela um Rio de Janeiro tomado pelas festas comemorativas¹⁴ e pelas novas decorações que enriqueciam a cidade¹⁵.

Antes da chegada da Missão Artística Francesa, o Rio de Janeiro era decorado pelos artistas portugueses em ocasiões festivas, como por exemplo o casamento de D. Maria Tereza, os aniversários de D. Pedro e D. João, cujas datas comemorativas levavam sempre à divulgação de algum ato do governo ou da fundação de alguma instituição, de maneira a enriquecer a imagem pública da corte¹⁶. Desde que a família real chegou ao Brasil em 1808, muitas festas ocorriam para a corte e seus súditos, assim como as datas

¹³ Oliveira Lima destaca também como causas ao movimento de 1817 em Pernambuco o descontentamento das tropas que há muito estavam sem receber os honorários, a carência de meios de subsistência devido à guerra ocorrida no Sul, associados a um governo fraco e ao desejo de liberdade, visto todos os movimentos revolucionários que estavam ocorrendo na América Espanhola. Cf. LIMA, 1996.

¹⁴ Malerba destaca os cuidados tomados na capital da corte quanto à limpeza e calçamento das ruas, das praias, recolhimento de entulhos, novos regulamentos para o trânsito de carruagens etc.. In MALERBA, 2000.

¹⁵ “É certo que a monarquia absoluta aproveitava todos os pretextos (aniversário do governante, casamentos ou nascimentos na família real, acontecimentos políticos relevantes) para promover festejos que incluíam luminárias, fogos de artifício, cavalhadas, corridas de touros, cortejos e desfiles, arrumação de tropas”. In SILVA, 1977, p. 57. Isto se torna mais evidente na ocasião das Aclamações, tanto de D. João VI quanto de D. Pedro, que, com as grandes festas celebrativas, tentavam reforçar a identidade do país, oferecendo ao público as grandiosas decorações e comemorações.

religiosas enchem a cidade mensalmente com suas festividades, diretamente associadas à Realeza. Mais ainda, as festas apresentavam no Brasil um caráter de integração do povo às ocorrências Reais, oferecendo-lhe a oportunidade de participar efetivamente do evento, demonstrando sua adesão ao acontecimento e ao país.

E para a comemoração da chegada da Arquiduquesa Leopoldina Carolina, ganhou grande aparato a capital da corte, assim como as embarcações que faziam a escolta da princesa. Para a decoração festiva, tiveram os franceses recém-chegados alguma participação ao lado dos engenheiros marítimos portugueses. Foram erguidos Arcos Triunfais na cidade do Rio de Janeiro como resposta do Brasil à mesma altura das festas ocorridas na Espanha pela presença de uma das princesas portuguesas em Madri, na ocasião de seu casamento com o Rei daquele país. Os arcos dispunham-se da seguinte maneira: o primeiro ficava à entrada da Rua Direita, outro no meio e o último perto da Capela do Carmo. As autoridades civis, os gentis-homens, a família real, a corte e o corpo diplomático estavam também presentes para seguir o cortejo pela Rua Direita. *“ornamentada com arcos do triunfo até a Capela Real”*¹⁷

Debret descreve os momentos da festa, a chegada da arquiduquesa, a recepção brasileira e a oficialidade de D. João VI para com a princesa¹⁸. Orgulha-se de alguns aspectos da decoração feita nas ruas e, claramente, procura nos mostrar as possíveis diferenças operadas com a presença da Missão Artística Francesa e a possibilidade efetiva de transformação artística do Rio de Janeiro em algo próximo aos eventos ocorridos na Europa. Em suas descrições acerca das decorações feitas para as grandes festividades, Debret, ao longo de sua obra, procura enfatizar o estado das artes na nova capital do Reino, não deixando de fazer críticas quanto à execução dos engenheiros militares, de artistas portugueses e de fatos ocorridos aqui antes da chegada da Missão Artística Francesa. Mesmo não estando presente em 1810 para as festas de comemoração do casamento da princesa real D. Maria Teresa com o infante D. Carlos da Espanha, não deixa Debret de mencionar as decorações construídas para o evento. Examinemos esta passagem:

¹⁶ *“Repare-se que existia um uso dos aniversários reais no sentido de atribuir, nessas datas, uma importância à personagem real por meio de instituições criadas ou melhoradas, da distribuição de mercês, das festas públicas realizadas”*. In CARVALHO SOUZA, 1999, p. 227.

¹⁷ DEBRET, 1940, p. 589.

¹⁸ Havia nestas festas uma etiqueta oficial que deveria ser cumprida, designando papéis a todos os cortesãos e à realeza de acordo com cada momento do evento, como por exemplo as honras à princesa, a conduta dos

*“Quanto aos preparativos da festa, apresentaram eles dificuldades tanto maiores na sua execução quanto nessa época as artes ainda estavam na infância, no Brasil, e só havia no Rio de Janeiro alguns tímidos pintores de retratos. Manuel da Costa, artista português, arquiteto e decorador do teatro da corte, tinha apenas sob suas ordens alguns rapazes especialmente empregados no serviço do palácio, que os absorvia e não lhes dava grande folga para os imensos trabalhos em preparação de todos os lados. Diante da penúria aflitiva, o ministro da polícia, cortesão dedicado, confiando no seu poder despótico imaginou fazer pintores como se fazem soldados. E viram-se, na circunstância, guardas da polícia parar os transeuntes brancos ou pretos e perguntar-lhes a profissão: como só havia alfaiates, barbeiros ou sapateiros, ordenavam-lhes que se tornassem pintores sob pena de cadeia e conduziam-nos ao circo. Os pobres miseráveis escravos, presos a pretexto de se tratar de pintores de mármore, de ornatos ou molduras e vendo na sua catividade a obrigação de pintar de qualquer jeito, mediante a um salário diário, empregavam o dobro do tempo e das tintas, fazendo e desfazendo, por obediência, o que deles se exigia. A medida absurda teve por efeito unicamente a produção de cenários informes e de alguns pobres enlambuzadores que, seis anos mais tarde, por ocasião de nossa chegada, ganhavam a vida ofendendo impunemente a vista e o bom senso da insuficiência de sua pincelada ignorante”.*¹⁹

Poucos eram os pintores estabelecidos no Rio de Janeiro no período colonial e que poderiam realizar trabalhos para esta corte recém instalada. Eram eles José Leandro de Carvalho, Leandro Joaquim, Francisco Pedro do Amaral, o próprio Manuel da Costa, Domingos Monteiro, o cenógrafo Argenzio, o decorador Boucher, Joaquim Candido Guillobel, desenhista e arquiteto, entre poucos outros²⁰. Ainda assim, para o casamento de D. Maria Teresa, ganhou o Rio de Janeiro muitos aparatos decorativos, como podemos notar nos escritos do Padre Perereca:

“Levantaram-se quatro coretos, dois nos lados da porta do palácio, e outros dois nos da Capela Real. Na frente do mar, se erigiu uma grande máquina de arquitetura, para servir à iluminação [...]. [...] construiu-se no lado da praça, fronteiro ao mar, com extensão de quatrocentos e vinte palmos, uma soberba fachada de arquitetura rústica, que representava o fundo de um jardim, tudo muito bem executado e otimamente pintado. No centro se via um grande painel bem moldurado, e nele se representava no alto um gênio, que com os

acompanhantes do rei, o cortejo das ruas e seu itinerário, as posições no momento do desembarque. Tudo detalhadamente nomeado e regrado de acordo com cada comemoração. Cf. MALERBA, 2000.

¹⁹ DEBRET, 1972, p. 54. Grifos nossos.

*braços abertos tocava com a mão direita uma elipse, em que estava retratando o Príncipe Regente Nosso senhor: e com a esquerda, outra, que representava a Princesa Nossa Senhora: estes dois retratos eram unidos por uma faixa, que dos lados extremos das elipses sustentavam dois gênios [...]. No plano do quadro se via em estatura ordinária o Himeneu, tendo nas mãos o seu emblema distintivo, isto é, um archote, e coroado de rosas: aos seus lados haviam dois pedestais de bem fingida pedra: sustentava o da direita uma elipse com o retrato do sereníssimo noivo, que tinha ao lado o escudo da Casa dos Bourbons, três flores de liz de ouro em campo azul: uma âncora se encostava ao pedestal [...]*²¹.

Debret não cita esta produção para a grande solenidade. Ao contrário do Padre Perereca, um participante das festividades coloniais e por isso minucioso na descrição dos fatos, Debret não estava aqui presente, o que supõe o pintor ter se amparado em alguns registros da época para tecer suas considerações a respeito. Mas isto importa menos no momento em que se atém à descrição do casamento de D. Maria Teresa. O que lhe interessa, de fato, é identificar as ocorrências artísticas no Rio de Janeiro, o modo como elas eram tratadas e como novos pintores – não artistas – eram formados nesta área. Debret mostra-se indignado com as informações “obtidas” e relaciona o Intendente da polícia da época, Paulo Fernandes Viana, como o déspota promotor das atrocidades artísticas que produziram *cenários informes* para a celebração do casamento. *Enlambuzadores de pincelada ignorante que ofendem impunemente a vista* – é a crítica feita a Debret à arte brasileira antes da chegada da Missão Artística e que pode ser lida em várias passagens de sua obra. São poucos os momentos em que Debret revela uma aceitação menos taxativa e indignada da arte brasileira anterior a 1816. Quando cita, por exemplo, os retratos dos doadores presentes na Santa Casa de Misericórdia, classifica-os como retratos simples e de composição ingênua, que aos poucos foram adquirindo as técnicas artísticas do retrato italiano nos anos de 1820. É natural que Debret, pintor francês neoclássico formado em Paris por David, notasse um grande estranhamento nessas atitudes, uma vez que aqui estava para promover o desenvolvimento artístico, o que confere à sua crítica o aspecto negativo das produções. Mas é também evidente que a crítica aqui gira em torno de uma comparação entre artistas portugueses instalados no Brasil e franceses recém-chegados, demonstrando a falta de qualidade na execução de trabalhos oficiais para a Corte, a simplicidade e a falta de conhecimento no tratamento das questões artísticas. Isso revela, em razão dos argumentos

²⁰ SANTOS, Revista do SPHAN, no. 5, 1941. p. 214.

de Debret, a justificativa da Corte em formar a Missão Artística para a ampliação do campo das artes, tanto no que se refere ao ensino, para que verdadeiros artistas sejam formados, quanto na produção das imagens que decorem e documentem, através da pintura, os grandes eventos políticos que já começavam a encher os olhos do Rio de Janeiro, e que, neste caso, pelas palavras de Debret, só poderiam ser feitas pelos artistas franceses da Missão, uma vez que aqui vieram para esse fim.

A chegada da arquiduquesa foi detalhadamente caracterizada por Debret em sua obra, salientando o encontro entre a família real portuguesa e a princesa austríaca, as embarcações, as solenidades para o desembarque, fazendo depois a descrição da cena do *desenho*, “*de uma exatidão que permite discriminar-se todas as personagens que a compõem*”. Debret compôs ainda um óleo da cena do Desembarque da Arquiduquesa (Figura 66), representando o momento do encontro com D. Pedro, prestes a entrar na Carruagem Real, com D. João VI à porta, onde é possível fazer um reconhecimento das personagens. Remete-nos, de certa maneira, às descrições do quadro de David acerca da Coroação de Napoleão, em que também podiam ser designados todos aqueles que presenciaram a cena e que estavam presentes na tela. Esta é tipicamente uma atitude originada da formação neoclássica e que demonstra a preocupação do pintor de história com a exatidão na descrição da cena observada, em que recupera todos os detalhes da composição individualmente, para depois reconstruí-los na tela à sua maneira, de acordo com o efeito que deseja realizar. Na gravura, cuja visão torna-se ampla na paisagem, Debret caracteriza o local da cena, as montanhas da Tijuca ao fundo, o Morro do Castelo, a fileira de palmeiras que confere sua nacionalidade. Ao centro, está o Convento de S. Bento cujas janelas e balcões apresentam tapeçarias de seda. As torres das igrejas podem ser vistas acima do Convento. Há um grande número de pessoas e carruagens à espera da princesa, assim como a cavalaria, os cavalos de mão e um grupo de oficiais de estado-maior que também esté a postos. À direita, há o Arsenal da Marinha. Há uma balaustrada coberta de tapeçarias que, segundo Debret, “*esconde do olhar as irregularidades das pedras nas imediações do ponto de desembarque*”. A gravura, que mostra a cena do Desembarque em sua totalidade através de um panorama da cena inteira na paisagem evidencia, do lado direito, a

²¹ SANTOS, 1981, pp. 255-56.

grande embarcação com inúmeras pessoas acenando. No alto, há a grande construção do Convento de São Bento que confere à cena a solidez da construção e, no centro, o arco do triunfo construído para as comemorações, colocando em destaque a Princesa Leopoldina no momento do desembarque.

“Esse ritmo de círculos que organiza o quadro só é quebrado pelo navio embandeirado à direita que entrava no porto, para saudar a princesa. Não se pode deixar de indicar este aspecto extremamente harmônico das personagens envolvidas. Vai-se do rei, do clero, da nobreza, até o mais humilde trabalhador, sem a menor quebra, ruptura, perigo ou contradição. Ao contrário, existe uma profunda calma e integração entre eles, que se estende à arquitetura e à natureza.”²²

Em contraposição à gravura, o óleo do mesmo tema produzido por Debret salienta a cena no momento do encontro entre Leopoldina – “de costas, com vestido de seda branca, manto lilás e ouro, diadema de plumas vermelhas”²³ – e D. Pedro, iluminados dentro do arco do triunfo, observados por D. Carlota e atrás por D. João, que entra na carruagem ornada à espera dos noivos. A presença das damas de honra, dos altos dignatários e dos cortesãos enfileirados, vestidos e ornados nas cores vermelho e azul, revestem a tela de tonalidades portuguesas. A esse respeito, manifesta-se Gonzaga Duque:

“O encarnado predomina na cor desse quadro. Vê-se no chão, numa parte da galeota (...), nas camisolas e capacetes dos marinheiros, nas fardas dos cortesãos (...). Mas Debret, apesar de não ser um colorista, soube com habilidade distribuir a luz, de sorte que esta cor predominante harmoniza-se perfeitamente com suas próprias gradações.”²⁴

D. Pedro está com trajes de gala, vestido à maneira oficial, com fardas, calções e sapatos rasos, sendo esta uma das poucas imagens em que o vemos sem as botas tradicionais. Podemos ainda pensar que a simbologia contida nas botas vem um pouco mais tarde, aparecendo na época da independência como marca de sua força política. Indo mais além, podemos considerar que aqui a centralidade política do evento gira em torno da figura de D. João VI e D. Carlota, situados no meio da composição, demonstrando a importância dinástica do período.

Comparando as duas elaborações de Debret, percebemos que aqui o pintor faz um recorte da cena ilustrada, como se aproximasse a cena ao espectador, destacando os

²² CARVALHO SOUZA, 1999, p. 229.

²³ DUQUE-ESTRADA, 1995, p. 92.

²⁴ Idem, p. 92.

personagens minúsculos que anteriormente foram representados na gravura, salientando suas vestes de corte, a carruagem e o interior do arco, conferindo uma identificação precisa aos participantes do grande evento.

*“A atitude de D. João VI, a pose de D. Carlota, a curiosidade de um sargento-mor que à direita agarra-se à coluna da galeria, e as posições de três marinheiros da galeota, dos quais apenas um está pintado de corpo inteiro, são de uma expressão surpreendente, de uma verdade que, à primeira vista, se manifesta e atrai. Entretanto, a linha de composição, demasiadamente baixa, dividida em duas partes, em forma de paralelas, não dá ao quadro uma agradável impressão que de improviso choque o espectador. Para compreender bem as qualidades que ele encerra, é preciso um exame minucioso”.*²⁵

Gonzaga Duque destaca, assim, as qualidades e imperfeições da tela de Debret, concentrando seus pontos positivos na questão da técnica, ou seja, na distribuição da luz e das tonalidades de cores, como já foi ressaltado e, mais ainda, no realismo conferido pela cena, na “verdade” transmitida pela composição. O tratamento minucioso dado aos personagens contrapõe-se, segundo o crítico, à falta de habilidade de Debret no que concerne à primeira visualização do espectador perante à obra, o que causa um enfraquecimento da composição.

É possível visualizarmos a cena do Desembarque em dois outros artistas, a saber Franz Joseph Frühbeck – *O Festivo Desembarque da Princesa Leopoldina no dia 6 de novembro de 1817* (Figura 67), e Thomas Marie Hippolyte Taunay em uma litogravura acerca do mesmo tema (Figura 68). Carvalho Souza também destaca em sua obra, no capítulo dedicado a Debret e Montigny, estas duas elaborações acerca do Desembarque de D. Leopoldina²⁶. Frühbeck aborda a cena de maneira extremamente simplificada, visualizando a cena a partir do Convento em direção ao mar, onde podemos ver os conjuntos de embarcações ordenadas sugeridas por um desenho modesto, de traços que apenas sugerem o objeto descrito, sem nenhuma grandeza ou caracterização mais elaborada na composição, assim como o grupo de soldados que esperam na orla e que, com exceção de alguns poucos isolados, não apresentam qualquer tipo de movimento em sua espera, fixados como “soldadinhos de chumbo” em pé ou em cima dos cavalos. Os poucos movimentos percebidos na cena são conferidos aos extremos da representação, no momento em que podemos notar

²⁵ Idem, p. 93.

²⁶ CARVALHO SOUZA, 1999, em destaque o capítulo *O Imperador a ser lembrado: Debret e Grandjean de Montigny*.

a chegada de uma embarcação do lado direito, num mar extremamente calmo e, do lado oposto, pelos cavalos que adentram a cena puxando uma carruagem. A sugestão dos objetos que invadem a cena, dispostos em suas metades, é um recurso utilizado pelos artistas para evidenciar o movimento da representação que, neste caso, faz-se de modo pouco elaborado. Podemos notar também nesta simples composição do Desembarque, a presença do arco do triunfo e da corte que espera a princesa, também com a carruagem parada. Por outro lado, é interessante notarmos que, apesar da simplificação do desenho, Frühbeck colocou na cena os elementos que fizeram parte do fato. Há a presença das embarcações, dos soldados, da carruagem e do arco do triunfo erguido, denotando o cuidado na descrição e o aspecto documental, ainda que executada de maneira notadamente simplificada.

A composição de Hippolyte Taunay é mais povoada se comparada a Frühbeck. Sua visão da cena é lateral, estando nas margens da ilustração o mar com as embarcações e, do outro lado, uma pequena parte do Convento, procurando salientar as palmeiras que o cercam, identificando a nacionalidade brasileira da cena. No canto esquerdo, podemos ver também o arco do triunfo e a corte que contempla D. Leopoldina e D. Pedro, desta vez sem a carruagem, que Taunay parece ter abolido para evitar um grande preenchimento da cena central, composta de um grande número de pessoas e da cavalaria nas mais diversas posições. Taunay confere à cena um intenso movimento pelo grande número de pessoas dispostas em desordem e, principalmente, pela posição dos cavalos, evidenciando o galope de uns, a calma de outros e a tensão provocada pelo cavalo localizado bem no centro da tela, quase seguro por um soldado.

Debret capturou a cena de modos diferentes. A primeira reflete sua visão mais ampla da ambientação em torno do Desembarque e a segunda com uma maior pessoalidade à cena:

“Assim. Debret trazia magnitude para o acontecimento. [...] Sua litogravura ganhou boa publicidade, circulando aqui e em Portugal, de modo que não se tratava apenas de uma imagem do acontecimento, ascendendo à condição de enunciado do próprio acontecimento, a fim de que o espectador – inclusive aquele que lá tinha estado – acreditasse que foi assim mesmo. Ao elaborar um quadro, Debret recolhia em seu ateliê todo o material possível sobre o acontecido. chapéus, o manto real, figurinos, paisagens desenhadas etc., formando

uma espécie de coleção sobre o evento. Daí, em consonância com o visto e ocorrido, criava uma configuração final da situação”.²⁷

Carvalho Souza descreve os procedimentos de Debret na composição da gravura, o qual recolhia materiais utilizados pela corte nestas ocasiões, de modo a oferecer à cena a sua fidelidade. São técnicas utilizadas pelos pintores neoclássicos para promover o chamado realismo, que é obtido através, como já foi dito anteriormente, da observação dos objetos. De maneira semelhante Debret trabalhava na França, obedecendo as indicações do mestre David, que procedia da mesma forma na realização dos seus trabalhos. Podemos citar como exemplo a encomenda de uma cadeira construída à romana, a tesoura e o cesto que compunham a cena da tela *Brutus* (figura 30), para que pudessem ser desenhadas em seu ateliê a partir de seus mais minuciosos detalhes, com o único objetivo de dar à cena a sua devida verossimilhança.

Debret segue suas descrições acerca das decorações destinadas ao grande evento:

“O arco de triunfo de estilo português, erguido pelos oficiais da marinha, apresenta a extravagância dos detalhes arqueológicos²⁸, inclinados no sentido do suave declive que recobre. Mostra do lado do mar, na sua face principal, o escudo do novo Reino Unido, do qual pendem guirlandas ligadas aos pilares maciços em desarmonia com as quatro colunas frágeis que suportam o resto deste monumento fantasista. Duas pequenas pirâmides, colocadas perpendicularmente sobre as pilastras, compartilham incomodamente seu ponto de apoio com a base do arco, em cima de uma cornija excessivamente saliente: a outra face é enfeitada por duas figuras alegóricas pintadas de cinzento, e pequenos troféus de marinha ornaram os lados exteriores da abóbada. Todos os suportes e balaustradas estão pintados de azul e branco, e a parte superior de vermelho e amarelo: essa estranha ornamentação se explica pela união das cores portuguesas, empregadas pelos engenheiros com a ingenuidade da infância da arte”²⁹.

Debret descreve minuciosamente todos os detalhes decorativos da grande festa, enfatizando a produção artística comemorativa organizada pelos artistas e engenheiros militares portugueses. É possível estabelecermos, mais uma vez, os contrapontos já mencionados por Debret nesta parte de sua descrição frente à produção artística dos portugueses. Identifica o estilo português no arco do triunfo erguido para a comemoração,

²⁷ CARVALHO SOUZA, 1999, p. 290.

²⁸ Segundo o tradutor Sérgio Milliet, os “detalhes arqueológicos” foram empregados por Debret com sentido relativo aos monumentos antigos.

²⁹ DEBRET, 1940, p. 587, grifos nossos.

para logo em seguida apontar a obra julgada por ele como extravagante e desarmônica, o qual desequilibrava a composição pela fragilidade das colunas, misturadas às pirâmides e à cornija. Por fim, Debret cita o emprego das cores portuguesas nos suportes e balaustradas com grandes restrições – todos esses detalhes, segundo o autor, trabalhados em total desacordo pelos engenheiros, que ainda se desenvolvem no âmbito das artes. Essas considerações apontadas por Debret revelam, já em 1817, o ambiente hostil instalado entre franceses e portugueses, tanto nas artes quanto na política. Os franceses recém-chegados encontravam, além dos reflexos da efervescência anti-napoleônica por parte dos portugueses, outrora com suas terras invadidas pelo general francês, os impasses artísticos entre as duas nações, isto é, artistas e engenheiros portugueses ameaçados em suas funções, principalmente no que diz respeito à organização das festas comemorativas e à produção oficial para a corte, e franceses recém-chegados para a Missão Artística, novos concorrentes destas atribuições. Além disso, as dissonâncias artísticas e administrativas provocariam sobremaneira o atraso na efetiva organização da Escola de Ciências, Letras e Ofícios. Para Debret, era a novamente mencionada “*infância na arte*” contra a já consolidada experiência neoclássica francesa, agora presente no Brasil para ganhar um espaço que, bem ou mal, encontrava-se ocupado. Estas controvérsias revelar-se-ão com mais intensidade nos anos seguintes com o lento desenvolvimento do ensino e as constantes e públicas divergências entre Debret e o artista português e diretor da Academia, Henrique José da Silva.

Debret termina a sua descrição sem se alongar quanto ao resto da decoração, que é feita por ele e por Grandjean de Montigny. Os artistas franceses fizeram poucos trabalhos nessa festa comemorativa, e Debret, que cita pormenorizadamente os detalhes da construção erigida pelos portugueses, não se estende quanto à sua produção, narrada em todos os detalhes pelo Padre Perereca:

“Na entrada da Rua Direita com a frente para o Arsenal Real da Marinha o corpo do comércio fez erigir um magnífico arco romano. que pela sua beleza. e gosto de arquitetura mereceu os devidos aplausos. dados geralmente por todos ao seu arquiteto Mr. Grand-Jean de Montigny. e ao pintor de história Mr. Debret. artistas pensionados de El-Rei Nosso Senhor. como também à acertada administração dos comerciantes Joaquim José Pereira

do Faro, e Francisco Pereira de Mesquita, encarregados, por parte do comércio, da sua ereção".³⁰

Nota-se nos festejos que não era somente o governo que financiava e era o único responsável pelas decorações, mas também o comércio tinha grande participação, como evidenciamos ao longo dos escritos do Padre Perereca. Parece-nos que havia uma certa "concorrência" entre as fachadas e as decorações de cada residência e comércio, pela sua beleza e magnificência, o que levava também os comerciantes a investirem nas festas comemorativas como demonstração de sua riqueza e participação junto às festividades de um reino que promovera o desenvolvimento comercial³¹.

O Padre Perereca continua a descrição do arco levantado por Debret e Montigny:

"Este arco pois continha três aberturas na sua largura: o grande arco do meio com vinte palmos de largo era sustentado por oito colunas de ordem dórica de vinte e seis palmos de alto, deixando para cada lado por entre as colunas passagem livre de oito palmos. [...] sendo necessário tomar maior espaço nessa frente, em cujos lados haviam dois lanços de muralha, os quais serviam como de pedestais às figuras do Rio de Janeiro, e do Danúbio, tendo aquela por simbolo as armas do Reino Unido português, e estas águias do Império Austríaco, e as legendas – Januarius – Danubius. [...] Os baixos relevos, que ornavam a parede do sobre-arco do lado do Arsenal representavam em bronze dourado os emblemas do antigo, e novo mundo, reunindo o caduceu do comércio, e em ação de fazer sacrificios: do lado da Rua Direita mostravam duas figuras da Fama, uma com o facho do Himeneu embocava a trombeta, e a outra depositava sobre o altar do mesmo Himeneu as cifras reunidas de Suas Altezas Reais P C Pedro, Carolina. Por baixo da grande cornija se via de ambos os lados a inscrição seguinte em grande letras de ouro: À Feliz União o Commercio: e sobre três degraus, que assentavam sobre a mesma cornija: um grupo de duas figuras assentadas com os atributos da paz reuniam em uma coroa de flores as cifras dos augustos esposos. Este monumento, que todo fingia ser de mármore branco, estava ricamente ornado de festões de finas e delicadas flores da França, e das cifras de Suas

³⁰ SANTOS, 1981, p. 127.

³¹ "Cuidando da montagem cênica da ocasião, as instituições, os proprietários, os negociantes, os comandantes das tropas, as corporações de ofícios, por vezes, tratavam de financiar a construção de monumentos de caráter efêmero, que traziam grandiloquência à situação, remetiam para um universo de citações neoclássicas, na maioria das vezes. Instituíam outro espaço, afastado do dia-a-dia, cuja própria formulação definia papéis sociais, cabendo aí muito do lúdico". In CARVALHO SOUZA, 1999, pp. 218-19.

*altezas Reais feitas de rosas. assentadas em medalhões revestidos de seda cor de ouro e além de outros de seda azul. cujas letras P C eram de ouro*³².

Debret e Montigny inserem nas decorações um arco de triunfo romano, com colunas dóricas, em contraposição ao arco de triunfo de estilo português construído na entrada da baía, como podemos ver na ilustração. Era, certamente, uma inovação clássica trazida pelos franceses que, segundo Perereca, mereceu grandes aplausos do público. Além disso, traziam os emblemas do Reino Unido e da Áustria, as figuras da Fama e do Himeneu, as *finas e delicadas flores da França*, sem esquecer da homenagem feita pelo comércio aos noivos, em suas variações de bronze dourado e ouro, demonstrando a associação harmônica de estilo, temas e cores produzidas pelos artistas franceses. Segundo Morales de los Rios Filho, o monumento festivo executado por Montigny e Debret foi *inspirado na entrada do Palácio da Legião de Honra, de Paris, construído em 1782, na última fase do estilo Luiz XVI, pelo Arquiteto Pierre Rousseau*.³³ Vemos aqui novamente a figura de Luiz XVI, já lembrada no momento da descrição acerca do Retrato de D. João VI em trajes majestáticos.

O mesmo Perereca descreve ainda outro arco que *fungia ser de mármore de várias cores. e as colunas de mármore verde com os capitéis dourados, erigido pelo maquinista do Real Teatro Luís Xavier Pereira por ordem dos administradores Manuel Pinheiro Guimarães e Francisco José Pinheiro Guimarães, feito de oito colunas e oito pedestais que traziam as figuras da Europa, América, Ásia e África, contendo ainda um vaso em que se queimavam aromas*.³⁴ Nesta mesma rua, havia outro arco romano feito por Grandjean de Montigny, coroado por grinaldas e flores, com estandartes que traziam as graças da princesa – *Bondade – Amabilidade – Doçura – Sensibilidade – Beneficência – Constância – Espírito – Talento – Ciência – Encantos – Graça – Modéstia* – e em baixo, na base – *Felicidade Pública*. associados a uma grandiosa iluminação de inúmeras cores.

Podemos visualizar o arco construído por Montigny na ilustração de Hippolyte Taunay (figura 69). Nela, vemos a carruagem em que estão D. Pedro e D. Leopoldina no momento em que passam pelo arco triunfal, no centro da gravura. Temos com ela uma idéia mais precisa das decorações dos edifícios, com as tapeçarias dispostas em suas janelas, onde todos acenam à realeza. O povo, nas ruas, exalta-se com a entrada do casal pela rua do Ouvidor, local onde o arco foi construído. As qualidades dos noivos, representados mais

³² SANTOS, 1981, pp. 128-129.

³³ MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947, p. 234.

uma vez pelas letras P e C, podem ser perfeitamente visualizadas dentro de seis círculos contidos em cada coluna, convergindo para a “Felicidade Pública” escrita na base. A união, portanto, está selada, e sua felicidade estende-se a todo o público que ali os homenageia.

Assim, é possível concebermos que os arcos triunfais ganharam grande destaque durante o período em que a família real aqui permaneceu, assim como também brilharam nas comemorações para a Coroação de D. Pedro, rearranjados ou construídos de acordo com o significado de cada evento.

Malerba destaca a tradição dos arcos construídos em Lisboa para as festividades da monarquia absoluta, principalmente durante o Reinado de D. João V e, antes dele, para as decorações do casamento entre D. Pedro II e dona Sofia no século XVII. A arquitetura efêmera mostrava a magnitude da construção e do evento político comemorado. No Brasil, Debret e Montigny inseriram a antigüidade clássica na elevação da Realeza perante seus súditos, dando continuidade à incorporação de elementos tradicionais das festividades européias também ao ambiente luso-brasileiro. As festas comemorativas, a construção dos arcos triunfais, das ilustrações e telas estão inseridos, assim, dentro de um processo de construção da imagem da corte, conferindo a ela sua magnitude.

5.3 “Monumento Funerário em que Estão Encerrados os Restos da Primeira Imperatriz do Brasil” (Figura 70)

A princesa D. Leopoldina morreu em 1826 na Quinta da Boa Vista, vítima de uma infecção de etiologia desconhecida, seguida de um aborto e de uma profunda melancolia. É de domínio público a insatisfação e a angústia da princesa perante a conduta do Imperador, em presença constante da amante, a senhora Domitila de Castro, Marquesa de Santos, com quem tivera uma filha reconhecida, Isabel, elevada publicamente como filha do Imperador ao título de duquesa de Goiás.

D. Pedro, nesta época de maior enfermidade da Imperatriz, tivera que viajar várias vezes ao Sul do país, a fim de apaziguar os ânimos de revoltas que muito se estendiam. Com a ausência constante do marido, ficara D. Leopoldina doente, com febres e dores reumáticas, entorpecimento da mão direita durante meses, ao lado do parto que acabara de

³⁴ SANTOS, 1981, pp. 129-130.

realizar pelo nascimento do futuro D. Pedro II e uma gravidez seqüente, o qual resultou num aborto por causas desconhecidas, levando-a a uma infecção e à morte.

Em sua cerimônia fúnebre, compareceu a população ao Convento da Ajuda para conferir mais uma vez, conforme a tradição portuguesa, o ato do beija-mão, realizado até mesmo para a princesa morta. Houve a exposição do corpo ao público, e também de seu ataúde para receber as honras funerárias. Debret destaca a presença da cavalaria, dos diplomatas e de todo o Clero Imperial para a execução do cerimonial religioso que, como as outras cerimônias, obedecia também a uma etiqueta oficial. A carruagem funerária era coberta por uma peça de veludo preto com franjas de ouro que desciam até o chão, símbolo da tradição portuguesa que, segundo o autor, promovia uma massa informe ao conjunto da carruagem, puxada por oito bestas cobertas de veludo preto sem penachos. O cocheiro condutor portava uma casaca verde de galões de ouro, chapéu de três bicos com galões de prata, meias de seda branca e sapatos com fivela de ouro.

A cerimônia religiosa foi realizada na igreja do Convento da Ajuda, inteiramente ornamentado com tapeçarias. Com o decorrer da cerimônia religiosa, o corpo é elevado do chão a um segundo pedestal, posteriormente a um terceiro, de acordo com as orações proferidas pelo clero. Cada pedestal é designado por riquezas, umas mais valiosas que as outras à medida que se aproxima o último pedestal. Os restos mortais da princesa são colocados no monumento funerário, assim como a coroa dourada é depositada sobre o pano mortuário, no mesmo lugar onde antes fora depositado o corpo de D. Maria I, em 1816. Este monumento, segundo Debret, era uma *“obra-prima de marcenaria, feita de madeira preta e filetes de cobre dourado”*, confeccionada em 1817 para depositar o corpo de D. Maria I, falecida um ano antes. Em nota, Debret diz:

“O primeiro monumento em que se achava depositado primitivamente em 1816 o corpo da falecida rainha, era absolutamente da mesma dimensão, mas parecia um pequeno gabinete de jardim. De maneira ordinária, era pintado de cor verde-claro e sobre ele se figurava uma grade dourada. prova incontestável do triste estado das artes no Rio de Janeiro nesta época”³⁵.

Mais uma vez, Debret relata o desenvolvimento artístico do Rio de Janeiro antes da chegada dos franceses. Cita o emprego do artístico nos monumentos funerários portugueses, tecendo suas considerações a esse respeito e construindo sua crítica de arte,

em sua maioria negativa, argumentando no sentido do fraco desempenho dos portugueses também no âmbito funerário.

Em sua prancha há cinco desenhos com os detalhes decorativos da grade e das portas do monumento funerário, da decoração exterior e interior do coro claustral.

*“As armas do Reino Unido no frontão, atestam que o desenho foi feito logo em seguida aos funerais, pois a ela se substituíram mais tarde as armas do Império. O ataúde, coberto por um pano mortuário de magnífico veludo preto com galões e franjas de ouro e encimado por uma enorme coroa, acha-se colocado sobre um estrado também coberto de pano preto agalocado. As duas portas, em geral fechadas, permanecem abertas durante a primeira semana de nojo consagrada ao serviço funerário.”*³⁶

Há uma vista do interior do coro claustral e uma vista externa do convento, mostrando a igreja no primeiro corpo, os dois andares do coro claustral e a entrada para a sacristia, cuja porta é colocada *“embaixo da pequena galeria italiana”*, o pátio do convento e o muro do jardim; o último desenho representa o coche funerário com uma carruagem estilo Luís XIV e *“muito grosseiramente executada”*, segundo Debret.³⁷ Constatamos que ainda em 1826, ano da morte da Imperatriz, havia a presença de símbolos portugueses e relativos ao Brasil dos tempos do Reino Unido ainda nas cerimônias funerárias, como a carruagem e as armas, até então não renovadas pela nova condição imperial, somente mudada tempos depois, como indicam as palavras de Debret ao referir-se à composição de seu desenho.

Segundo Araújo Viana³⁸, não havia no Brasil uma arte dita funerária, sendo a única representante desta arte o túmulo de D. Leopoldina, anteriormente destinado aos restos de D. Maria I. O antigo costume revelava o sepultamento através de covas abertas no chão e nas paredes das igrejas, em seus jardins e corredores. A partir dos anos de 1816, iniciou-se a inovação das catacumbas, construídas dentro das irmandades de cada cidade, feitas em madeira com inscrições pintadas a ouro, e os sarcófagos que, a partir da primeira metade do século XIX, aperfeiçoaram-se pela aplicação do falso mármore com suportes de ferro e ornatos dourados, em substituição à urna de madeira fechada por um simples ferrolho. Houve ainda um projeto de monumento a D. Leopoldina proposto por Grandjean de Montigny (figura 71), em que aparece a Princesa no alto do Monumento, coroada e vestida

³⁵ DEBRET, 1940, p. 597-nota, grifos nossos.

³⁶ DEBRET, 1972, p. 234.

³⁷ Idem.

³⁸ ARAÚJO VIANA, Revista do IHGB, Tomo 78, 1915.

com o manto real e trajes semelhantes aos das divindades clássicas. Está ajoelhada em um altar, oferecendo à Pátria o filho recém-nascido, integrando família e nação, pela continuidade da dinastia. O monumento seria feito em mármore liso, sem adornos, apresentando coroas de flores em meio a colunas, estando no centro as palavras em latim: “*Aqui jaz Dona Carolina Josefa Leopoldina Arquiduquesa da Áustria Primeira Imperatriz do Brasil Falecida no Rio de Janeiro em 1826*”. O monumento não foi realizado, restando apenas como projeto funerário de Grandjean de Montigny³⁹.

5.4 “Aclamação do Rei D. João VI” (Figura 72 e Figura 73⁴⁰) e “Vista do Largo do Palácio no Dia da Aclamação de D. João VI” (Figura 74⁴¹)

A ilustração de Debret tematiza, novamente, a celebração de um grande evento político, qual seja, o aniversário da elevação do Brasil a Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, ocorrida desde 1816, e a Aclamação de D. João VI como Rei. Debret realizou algumas ilustrações acerca deste tema, entre as quais uma visão ampliada da celebração nas ruas, ilustrando a “Vista do Largo do Palácio no dia da Aclamação de D. João VI” e duas ilustrações conferidas a partir de um recorte da cena ocorrida dentro do Palácio, onde podemos visualizar o Rei já aclamado em seu trono.

Para a grande festa, foi a cidade outra vez decorada e grandes eventos foram organizados. Foi construída uma galeria em madeira junto ao Convento do Carmo, que se comunicava com o Palácio e com a Capela Real, composta de dezoito arcadas, iluminada e decorada com troféus militares e estátuas, colocados propositadamente em locais específicos. A galeria apresentava em seu revestimento interno tecidos em veludo vermelho e franjas de ouro, com o trono disposto na extremidade contrária à porta e as tribunas ligadas ao edifício do Convento.

O Padre Perereca descreve-nos longamente a caracterização das festas destinadas à Aclamação de D. João e as decorações construídas para tanto. Cita o arquiteto de D. João VI, o Sr. João da Silva Muniz, como o responsável pela construção da galeria em madeira,

³⁹ CARVALHO SOUZA, 1999, pp. 298-299. O projeto do monumento destinado a D. Leopoldina encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Iconografia, Arq. Vert. 2.

⁴⁰ Aquarela pertencente à Coleção Museus Castro Maya, RJ. Ficha técnica no. MEA462, no. de tombamento 974 4621. Detalhe da Cerimônia de Aclamação do Rei D. João VI.

financiada pelo então Barão do Rio Seco, que não mediu esforços para a contratação dos artistas e para a decoração do interior e das festas. As estátuas representavam a Justiça, a Fortaleza, a Temperança, e também a figura da Glória localizada em um alto pedestal no frontispício da construção.

“A varanda neste lado tinha três arcos, e o do meio dava entrada para a dita varanda por uma espaçosa escadaria, que descia até ao átrio da Real Capela. Em frente da praça tinha a frontaria da varanda dezoito arcos, do centro destes ressaltava um pavilhão de figura quadrada com três arcos, um na frente e os dois aos lados; no remate do da frente, que era o principal, estavam colocadas as armas reais do Reino Unido (as quinas, e castelos sobre a esfera), no alto da cúpula do pavilhão notava-se a figura da Fama, embocando a trombeta. Altas colunas entre os arcos pareciam sustentar esta magnífica fábrica, entre cujos pedestais corria uma bela balaustrada, que ornava os vãos dos arcos, e descendo pelos lados da escadaria contornava o átrio da Real Capela, o qual se fabricou de madeira com muita segurança, e para ele se subia por cinco degraus.”⁴²

O salão desta galeria era dividido em três naves com uma ordem de colunas quadradas azuis, capitéis e bases douradas, apresentando no teto a disposição de nove painéis alegóricos emoldurados em ouro, reveladores das virtudes do rei – *magnanimidade, liberalidade, sabedoria, autoridade, magnificência, piedade, religião, prêmio e amor da virtude*. As armas reais estavam pintadas sobre a esfera no vestibulo que antecedia a entrada do salão, estando todo o ambiente ornado com lustres de cristal. Nem Debret e nem Padre Perereca citam os autores dos painéis, referindo-se, este último, apenas à execução promovida pelos melhores artistas da Corte de D. João VI.

A posição das pessoas no evento de acordo com a hierarquia política, eclesiástica e familiar também constitui-se em algo de extrema importância no momento da aclamação e, cuidadosamente, foi descrita por Debret em sua obra, dando a devida importância aos detalhes da cena⁴³. Primeiro descreve o cenário construído e sua decoração, para longamente descrever depois as salvas de artilharia, as vestimentas da Corte, a posição das forças militares, dos eclesiásticos, da família e dos fidalgos e suas funções exercidas naquele instante. No momento da Aclamação, narra até mesmo os menores gestos daqueles

⁴¹ Aquarela pertencente ao Museu Castro Maya, RJ, idêntica à ilustração que faz parte do álbum de Debret. Ficha técnica no. MEA3401, no. de tombamento 981 141 IX.

⁴² SANTOS, 1981, pp. 155-156.

⁴³ DEBRET, 1940.

de maior e menor importância na cena, revelando um extremo trabalho de observação e anotações de todos os detalhes conferidos, que depois de alguns anos estariam presentes em sua ilustração e na descrição do evento político ocorrido.

Debret mostra a produção artística realizada neste evento político, expondo a grandiosidade do cenário através da construção desta galeria em madeira, da decoração meticulosamente pensada e calculada da organização da cerimônia que levaria D. João VI à categoria de rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, assim como os trajes do Rei, ricamente vestido para a ocasião:

“Os brasileiros admiravam D. João VI, vestido pela primeira vez com o soberbo manto real de veludo carmesim semeado de castelos e quinas, emblemas das armas de Portugal e guarnecidos com a esfera celeste, emblema do Brasil; o manto era seguro por uma presilha de brilhantes. O conde de Parati carregava a cauda na qualidade de camareiro-mor”⁴⁴.

Na ilustração (Figuras 72 e 73), podemos visualizar calmamente todos os detalhes descritos através de uma bela visão da galeria construída. D. João VI está no centro, sentado no trono, com o cetro à mão e a coroa depositada ao seu lado, de acordo com a tradição iniciada após o desaparecimento de D. Sebastião, no momento “em que o primeiro ministro termina a leitura do voto formulado pelas províncias do Brasil”. O Padre Perereca tece considerações acerca das insígnias reais e de sua disposição no salão:

“Finalmente o real trono que, como disse, se elevava sobre o tabuleiro superior, tinha aos lados duas portas com ricos acortinados, e reposteiros, pelas quais se entrava do Paço para este lugar. O espaldar, e dossel eram ornados com recamos de ouro sobre assento carmesim, e as sanefas eram de veludo com cachos de ouro: por cima das sanefas se viam dois gênios sustentando a coroa imperial de talha dourada; debaixo deste preciosíssimo dossel se colocou a Real Cadeira, ricamente entalhada, e sobredourada, sustendo dois gênios⁴⁵ a coroa posta no postergal; as almofadas do espaldar, e assento eram da mesma tela do dossel, e semelhantemente bordadas. No lado esquerdo do dossel estava uma mesa, ricamente forrada de tisso de ouro encarnado, onde descansava a coroa real, o cetro, o crucifixo, e o missal, tudo coberto com um riquíssimo véu de seda, e ouro.”⁴⁶

⁴⁴ DEBRET, 1972, p. 59.

⁴⁵ A figura do gênio, presente em diversas imagens da Realeza no Brasil, era um ser espiritual que fazia alusão à moral do soberano, evidenciando suas qualidades. “No seu conjunto e volume, os gênios contribuíam para reforçar e reiterar o caráter metafísico do governante que vinha em meio aos cortejos” In CARVALHO SOUZA, 1999, p. 222.

⁴⁶ SANTOS, 1981, p. 157.

Debret ilustra separadamente o manto real, o cetro e a coroa de D. João VI e D. Pedro (Figura 75), colocando-os lado a lado, para que novamente possamos compará-los, assim como fizera anteriormente com os retratos. O manto de D. João VI é inteiramente voltado aos moldes da tradição portuguesa, portanto avessa às inovações, apenas com a exceção da representação da ex-colônia brasileira através da esfera. As insígnias reais foram vistas pelos pintores franceses antes da Aclamação, o que deu a eles um maior tempo na observação das peças para que pudessem ser detalhadamente desenhadas.

“O cetro, de ouro maciço e de forma elegante termina muito dignamente por uma esfera celeste rendada. A coroa real, também de ouro maciço, bastante semelhante na sua forma real às dos reis da França apresenta na interseção de seus braços uma flor-de-lis de quatro faces que suporta uma bola de ouro encimada por uma cruz. Esse modelo de habilidade é guarnecido internamente por um gorro pragueado de veludo vermelho, obra de um talentoso mulato brasileiro a serviço de um joalheiro da Corte (português)”⁴⁷.

O manto é de veludo vermelho forrado de pano prateado com uma presilha de diamantes:

“O fundo de vermelho enriquece-se, à maneira espanhola, de quantidade de pequenos escudos alternados, acessórios emblemáticos dos três reinos unidos: a torre bordada a ouro, a esfera celeste também bordada a ouro sobre o fundo azul-celeste e o escudo de igual fundo sobre o qual se vêem as cinco quinas”⁴⁸.

O povo brasileiro via pela primeira vez a figura de um Rei revestido com o esplendor da Realeza, com seu manto, a presença da coroa e o cetro à mão, trazendo na cabeça o chapéu de plumas brancas ornado de brilhantes, e no pescoço o colar de tosão de ouro⁴⁹.

Na cena ilustrada, percebemos a disposição do clero ao lado esquerdo e a da nobreza, identificando as figuras através dos uniformes que já haviam sido ilustrados por Debret, separadamente, em pranchas anteriores. A família real faz-se presente, estando D. Miguel e D. Pedro ao lado de D. João, a Rainha Carlota, suas filhas e damas de honra na tribuna superior, do lado direito.

Debret ilustra a parte interna do ambiente construído para a Aclamação e também dá uma belíssima visão externa do local, ilustrando a cena de modo a dividí-la em duas

⁴⁷ DEBRET, 1972, p. 160.

⁴⁸ Idem.

partes, essencialmente (Figura 74). No primeiro plano, há a dimensão da grande multidão com seus guarda-sóis instalada na frente do Palácio que acena fervorosamente ao novo Rei, enfatizando a cavalaria postada nos cantos da ilustração e, no segundo plano, ilustra toda a fachada do Palácio, onde podemos ver o trono na primeira janela à esquerda, estando logo a seguir a tribuna onde estava presente a família Real. D. João VI está agora presente no centro, saudando a multidão que lhe presta homenagens.

Debret narra, passo a passo, os acontecimentos ocorridos durante os três dias de festa, desde a chegada majestosa da corte na Capela Real para assistir à missa às nove horas da manhã, a cerimônia de aclamação, as saudações ao povo até as apreciações noturnas das iluminações colocadas na composição arquitetural de arcos, colunas, estátuas e guirlandas erguidas pelos artistas franceses. A nobreza e os súditos do Rei eram, desta maneira, convidados a partilhar da nova condição política do Brasil, reconhecendo e participando de sua soberania por meio das grandes comemorações.

É notório o período de permanência da corte no Brasil como a época das grandes festas⁵⁰, seja pelas comemorações religiosas realizadas durante todo o ano, como o festejo dos santos, as procissões, o Natal, Reis e Espírito Santo, seja pelas grandes solenidades promovidas em razão dos eventos políticos, celebrados com muito luxo, como podemos conferir até aqui. Ou ainda pela união das duas datas simbólicas – religiosa e política – ao associar os dias de santos aos eventos políticos, como por exemplo a Aclamação de D. João VI no dia em que se comemora as Chagas de Cristo⁵¹.

Debret analisa categoricamente os detalhes que compunham a cerimônia, as salvas de artilharia, a presença das forças militares e da cavalaria, as arquiteturas e monumentos construídos, e a produção nas ruas a partir das iluminações, que parecem constituir-se na grande novidade trazida e manipulada pelos artistas recém-chegados. As iluminações enfeitavam toda a cidade, desde as residências da elite até as casas mais simples do subúrbio do Rio, demonstrando a participação de todas as camadas sociais na festa de Aclamação e a elevação do monarca ao poder político. Em sua obra *Cultura e Sociedade*

⁴⁹ Os detalhes das insígnias reais foram desenvolvidos no capítulo referente à Retratística, no momento em que analisamos os Retratos de D. João VI e D. Pedro I.

⁵⁰ ARAÚJO VIANA, Revista do IHGB, Tomo 78, 1915. p. 546. Cf. também o escritos de CARVALHO SOUZA, 1999, mais precisamente o capítulo em que trata das festas imperiais (pp. 207-282).

⁵¹ Idem, p. 255.

no Rio de Janeiro (1808-1821), Nizza da Silva também menciona o uso destas iluminações como o grande atrativo das festas:

“A própria hierarquia social e as suas insígnias e símbolos constituíam uma espetáculo para o povo, mas muitos outros elementos visuais, sonoros ou mesmo olfativos, contribuíam para dar o tom festivo [...] Podemos considerar as luminárias como o elemento essencial nos festejos públicos. Só por si criavam o ambiente de festa e assim, na celebração de acontecimentos de menor importância, as luminárias, tal como os fogos de artifício ou as salvas, constituíam a base constante da festa pública”⁵².

As iluminações presentes nas residências espalhadas pela cidade traziam ainda os símbolos da monarquia, apresentando o retrato de D. João VI com suas insígnias reais e também a figura do monarca associado às divindades clássicas e às qualidades morais.

“As figuras mais preeminentes da sociedade fluminense não economizaram nos adereços com que ornaram suas varandas e janelas. Na rua Direita via-se uma iluminação composta de três quadros devotados à ‘bracara augusta’, num dos quais se estampava o brasão das armas portuguesas, e sob este Marte e Fama”⁵³.

Foi também construído um templo consagrado a Minerva, um grande arco do triunfo e um obelisco no centro do Largo. Diz Debret sobre os aparatos:

“Constituiu-se de um vasto envasamento sobre o qual se erguia um templo quadrado de arquitetura dórica, com doze colunas estriadas; no centro, internamente, estava colocada uma estátua colossal de Minerva e debaixo de sua égide o busto do Rei D. João VI sobre um pedestal. (...) A Iluminação executada com inteligência e profusão punha em relevo todos os detalhes dessa elegante composição arquitetural em estilo grego.” (...) As duas principais faces do arco eram ornadas de quatro colunas coríntias sobre pedestais; os espaços entre as colunas eram utilizados com nichos em que se encontravam as estátuas de Minerva e Ceres, alusivas às ciências e ao comércio. Embaixo dos nichos, viam-se baixos-relevos, um dos quais representando o desembarque do Rei, no momento em que a cidade do Rio de Janeiro lhe entrega as suas chaves, e outros mostrando o Rei coroado acolhendo as artes e o comércio prosternados a seus pés. As colunas e as arquitraves suportavam imagens alegóricas, isoladas, das quatro partes do mundo. Entre os diversos baixos-relevos, que ornavam a parte superior do monumento, via-se o escudo das armas do Reino [...] e, finalmente, coroando o arco do triunfo, apresentava-se um grupo escultural de belo

⁵² SILVA, 1977, p. 60.

⁵³ MALERBA, 2000, p. 119.

*e rico movimento, formado por dois rios (o Tejo e o Rio de Janeiro) apoiando-se às armas coroadas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves”.*⁵⁴

Assim como as decorações para o desembarque da Arquiduquesa⁵⁵, há novamente aqui a referência aos rios, simbologia que se repetirá no Reinado de D. Pedro II, e que denota a importância fluvial nesses dois países, Brasil e Portugal, os quais coroam o grande arco do triunfo construído, relacionando o novo Rei à abertura do Comércio ao trazerem no friso a inscrição *Ao Libertador do Comércio*⁵⁶. O baixo-relevo do templo grego construído em frente ao Palácio Real, consagrado à deusa da Sabedoria, também trazia as figuras dos rios Nilo, Danúbio, Eufrates e Amazonas, os quais ofereciam ao Rei os produtos da agricultura. Por ordem deste mesmo comércio, foi mandado erigir no centro da praça um obelisco de estilo egípcio, cuja pintura externa *imitava o granito vermelho*. Era obra de Debret e Montigny por instrução do deputado da Junta do Comércio, o negociante João Rodrigues Pereira de Almeida. Segundo o Padre Perereca, o obelisco parecia uma pirâmide de fogo, por estar iluminado de forma grandiosa, e era feito *à imitação das agulhetas do Egito, de cem palmos de alto, firmado sobre um largo pedestal, o qual descansava em um plano, para o qual se subia por três degraus, e era cercado por uma gradaria*⁵⁷. O estilo neoclássico empregado por Debret e Montigny promovia a propaganda política de D. João VI, associando elementos da Antigüidade clássica às suas virtudes, as quais serviam de exemplo a ser seguido pela população do novo reino instalado, além de exaltarem o evento político, a figura do monarca e sua soberania americana.

⁵⁴ DEBRET, 1972, p. 62. O Padre Perereca também descreve-nos essas decorações de modo muito próximo ao de Debret.

⁵⁵ Para a Aclamação de D. João VI, foram mantidas algumas decorações feitas para o Desembarque da Arquiduquesa, com algumas modificações. Diz o Padre Perereca a esse respeito: *“Os dois magníficos arcos, erectos para receber a sereníssima senhora Princesa Real, e que foram conservados para se iluminarem outra vez em aplauso da aclamação de El-Rei Nosso Senhor, decoravam grandemente a brilhante iluminação da Rua Direita. Em ambos se inverteram os emblemas, acomodando-se ao novo objeto; no da rua do Sabão, sobre os pedestais, em que estavam a Fama, a Glória, o Himeneu, se levantaram três pirâmides; e no da Rua dos Pescadores, os medalhões, que antes tinham as cifras de Suas Altezas Reais, mostravam agora as de Sua Majestade, El-Rei Nosso Senhor. O Tejo substituiu o Danúbio, e no friso se gravou esta nova inscrição: “Ao Sexto, ao Grande, ao Immortal João”. – A iluminação deste arco foi feita a expensas dos seus diretores mencionados, Faro e Mesquita, e a daquele pelos diretores Guimarães, e os vizinhos”.* In SANTOS, 1981, p. 171.

⁵⁶ É conveniente lembrar que o financiamento deste arco foi promovido pela Junta do Comércio, enfatizando sua relação comercial com o monarca. *“Não poderia ser mais emblemática a cena da entrega das chaves ao monarca, verdadeiro tributo pago a quem, pouco antes, havia aberto os portos brasileiros ao comércio internacional”.* In MALERBA, 2000, p. 119.

⁵⁷ SANTOS, 1981, p. 166.

Pelas descrições de Debret e do Padre Perereca, as iluminações feitas nas decorações eram muito bem organizadas e causavam um grande efeito na composição e nos olhares do público. Todos os templos e arcos de triunfo estavam iluminados, assim como os principais edifícios e residências da nobreza, totalizando cento e duas pirâmides luminosas distribuídas pelas principais ruas, cinco mil lampiões de zinco para as festas noturnas que ocorreram durante três dias, e seis mil lampiões de cores contornando o monumento erigido no caminho de São Cristóvão por ordem do comandante Joaquim José de Siqueira, para citar um exemplo do emprego das luzes. Segundo Debret, era a primeira vez que os brasileiros podiam apreciar este tipo de iluminação feita com zinco e que trazia grandes efeitos para as decorações, produzindo não somente o efeito da luz nos monumentos ao evidenciar a oposição dos vários estilos empregados, mas também um grandioso efeito teatral.

*“O conselheiro Amaro Velho da Silva quis demonstrar sua dedicação ao rei por meio de uma belíssima iluminação que atraía de longe a multidão de curiosos para a sua residência na Rua da Glória. Uma multiplicidade de dísticos, notáveis pela sutileza do pensamento, desenhados sobre fundos transparentes enchiam, juntamente com figuras alegóricas, os intervalos de uma decoração arquitetural resplendente de lampiões. A composição era da lavra de José Domingos Monteiro, engenheiro e arquiteto português.”*⁵⁸

Esse é um dos poucos momentos em que Debret elogia a produção artística portuguesa, neste caso do arquiteto português na iluminação da residência da Rua da Glória. Além deste, cita também as produções de José Leandro⁵⁹ nas pinturas em transparente, sendo a maioria das decorações feitas por Debret, Grandjean de Montigny e pelo arquiteto francês Bouch.

Em vários momentos⁶⁰, Debret cita a produção desta “pintura transparente” em grandes dimensões feitas nos baixo-relevos, nas “*figuras de cor natural*” que compunham os arcos do triunfo erguidos, e “*nos retratos de corpo inteiro das personagens mais importantes da*

⁵⁸ DEBRET, 1972, p. 65.

⁵⁹ Sobre José Leandro de Carvalho: “*retratista de D. João e da corte; o pintor dos quadros religiosos de quase todos os oratórios do Rio, do teto da igreja do Senhor Bom Jesus, e vencedor do concurso para a execução do retrato da família real, colocado no altar-mor da Capela, quadro esse desaparecido na década de 1890. Pintor da igreja de São Francisco de Paula e cenógrafo do teatro S. João*” In SANTOS, Revista Estudos Brasileiros, Ano II, vol 4, no. 11, mar-abr 1940, p. 473.

⁶⁰ Ao longo das descrições decorativas das festas comemorativas em sua obra, Debret menciona esta pintura transparente.

*familia real executados pelo Sr. José Leandro*⁶¹. Debret explica rapidamente o que poderia ser essa pintura transparente, assim como o tradutor Sérgio Milliet elucida-nos quanto a possibilidade desse tipo de pintura estar relacionada à aquarela ou “*uma água qualquer*”, ou ainda ser entendidas como “*pinturas feitas sobre vidros e iluminadas internamente*”. Almeida Prado também menciona o arquiteto francês Bouch como ajudante de Debret na armação dessas “transparencas”, semelhantes àsquelas feitas em Paris para a comemoração das vitórias de Napoleão, fato este que causou um certo estranhamento de alguns que sabiam da procedência da idéia, alertando o pintor acerca da exaltação de D. João VI, um inimigo do curso antes exaltado por Debret pelos mesmos moldes.⁶² O Padre Perereca também cita a produção destes painéis transparentes e enumera alguns deles citando o seu local de execução:

*“Armas do Reino-unido com as palavras: O Melhor dos Soberanos (porta da Alfândega) : três coroas circulando as letras J VI: “Glória dos Reinos Unidos de Portugal, Brazil e Algarves (porta da Alfândega): J. VI sustentadas por cinco figuras que em outras tantas bandeiras davam a ler – Europa, América, África, Ásia, Austrália (Rua da Ajuda, casa do desembargador Luis Joaquim Duque Estrada); figura da Memória no templo da Eternidade, com um livro aberto escrito “O Immortal João VI”: a figura da América, arrancando o cocar de plumas com a mão esquerda, e com a direita punha a coroa real sobre a cabeça e via-se no horizonte a Aurora, que conduzia à direita a Razão, e à esquerda a Abundância; armas reais do Reino Unido “A Indelével Memória da Feliz Coroação do Augusto Senhor D. João VI (intendente geral da policia Paulo Fernandes Viana. Mr. Bouck foi o inventor de várias iluminações nesta noite, juntamente a Debret e Montigny*⁶³.

Consideramos, assim, que a festa de Aclamação de D. João VI, além de ter conferido aos pintores franceses uma participação mais ativa ao evento – principalmente se comparada à festa anterior, o Desembarque de D. Leopoldina – possibilitou a inovação artística em alguns aspectos. Entre eles, destacamos o caráter efêmero das suntuosas decorações festivas, como a construção da galeria em madeira para a cerimônia da

⁶¹ DEBRET, 1940, p. 412. Diz Debret: “*Quatro dos oito transparentes, os maiores, representavam os retratos, de corpo inteiro, de D. João VI, vestido com o manto real, da Rainha Carlota, das A.A. R.R. Príncipe D. Pedro e Princesa Leopoldina e do Infante D. Miguel; os outros quatro menores, representavam as quatro partes do mundo*”. In DEBRET, 1972, p. 66.

⁶² ALMEIDA PRADO, 1990, p. 57.

⁶³ SANTOS, 1981, p. 167. O Padre Perereca, mais de uma vez, faz referência ao arquiteto Bouck em seus escritos. Entretanto, diz respeito ao arquiteto francês Bouch já citado por Debret em algumas passagens.

Aclamação, a construção dos arcos do triunfo e templos para a consagração do soberano, os quais demonstram efetivamente o classicismo na composição dos aparatos. As iluminações constituíram a grande novidade decorativa, pois além de seu aperfeiçoamento técnico, ofereceram à nobreza e aos súditos a possibilidade de participação na homenagem ao novo momento político. Através delas, o soberano pôde ser exaltado de diversas maneiras, com sua figura real presente em diferentes concepções, seja através dos retratos espalhados e iluminados em todas as ruas, seja por meio das representações de pequenas histórias alegóricas associadas às virtudes do monarca.

Ao mesmo tempo, as ilustrações de Debret sobre o evento denotam não só a preocupação estilística do artista, como também o cuidado em oferecer ao espectador a visão ampliada da comemoração, promovendo o contato com a grandiosidade do evento, dada tanto pela solidez da construção ao fundo da tela (Figura 74), quanto pela minúscula figura de D. João VI no centro, o qual acena para a infinidade de pessoas que o contempla. Destacou ainda o momento da cerimônia de Aclamação (Figura 72) dentro da elaborada arquitetura construída, enfatizando as insígnias reais, a presença do Corte e do clero, elevando, assim, o cerimonial que simbolizava o início das transformações políticas no Brasil.

5.5 “Aceitação Provisória da Constituição de Lisboa” (Figura 76)

Debret representa aqui um dos principais acontecimentos da cena política portuguesa no Brasil – a aceitação da Constituição liberal lisboeta. O tema tratado na ilustração diz respeito ao espírito constitucionalista que se propagava na Europa, com suas idéias voltadas à liberdade individual e à propriedade que conferiam à burguesia o seu poder econômico e também político. O monarca, se sobrevivesse no poder, deveria dar suporte e se integrar às novas exigências. Foi o que acontecera a D. João VI em Portugal.

A ilustração mostra o Largo do Rocio, espaço público onde D. Pedro conferiu a aceitação da Constituição imposta por Lisboa. O então príncipe está presente na sacada do edifício do Teatro São João, situado quase no centro da composição, em frente ao grupo de pessoas que se cercam para ver a cena.

*“Embora situado na extremidade da cidade primitiva, o largo adquiriu grande importância em 1808, por ocasião da construção do teatro da corte, cuja fachada é um belo ornamento e se assemelha, ao que se diz, a do Teatro Real de São Carlos, em Lisboa”*⁶⁴

No primeiro plano da tela, quase ao centro da composição, podemos ver a sobressalente coluna de granito, “encimada por uma esfera celeste de cobre dourado e sobre cujo capitel se apóiam duas pequenas forcas de ferro, símbolo do direito de alta justiça exercido pelo governo da cidade”⁶⁵. Debret dá destaque aqui às leis que ainda existem no Brasil, evidenciando seus símbolos logo no primeiro plano, onde também podemos notar a presença dos escravos, que presenciam a cena de D. Pedro ao longe. Não é à toa que Debret toma a cena deste ângulo da praça, dando destaque ao monumento que simboliza a justiça no Brasil; e também não se torna menos importante a maneira com que Debret descreve a cena da Constituição. Ao lado da imagem, a descrição realizada pelo pintor fornece-nos todos os elementos de reflexão sobre a política exercida no Brasil na época de D. João VI, ou seja, a presença da força, dos escravos bem abaixo delas, dos transeuntes e das carroças dos comerciantes, da torre da Igreja logo atrás da coluna descrita. São elementos que têm, cada um, o seu valor, por isso compõe a cena, mostrando o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro em seus diversos aspectos. Por isso salientamos, mais uma vez, a importância do texto escrito realizado por Debret, o qual acompanha suas ilustrações e descreve-as. Ilustração e descrição caminham lado a lado na configuração da cena política a que se refere Debret nos momentos de seu álbum, daí a importância em trabalhar também com suas palavras, ao lado de suas imagens.

A praça apresenta construções belíssimas, sendo uma delas a residência do Conde do Rio Seco, *“extravagante realização do arquiteto inglês”*⁶⁶ que restaurou o Palácio de São Cristóvão em estilo gótico⁶⁷. Debret vai, assim, dando as referências artísticas dos edifícios construídos no Rio, relatando igualmente a importância dos artistas e o estilo empregado nas construções. A Rua do Cano está à esquerda, famosa por seus sapateiros para mulheres

⁶⁴ DEBRET, 1972, p. 261.

⁶⁵ DEBRET, 1940, p. 634.

⁶⁶ O arquiteto inglês a que se refere Debret nesta passagem e que realizou as reformas do Palácio de São Cristóvão foi John Johnston. Diz Mello Jr acerca do arquiteto: *“Outro nome a lembrar da época de Montigny é o de John Johnston que teve a infeliz idéia de introduzir o espírito gótico nas obras de reforma da Quinta, demolidas pouco depois por Manuel da Costa em 1821. Foi ele encarregado de instalar a grade presenteada pelo Duque de Northumberland a Dom João, colocada, aliás, na Quinta”*. In MELLO, 1988, p. 46.

⁶⁷ DEBRET, 1940.

e, à direita, a Rua do Piolho, que depois muda de nome em uma certa altura para Rua da Cadeia “*historicamente célebre pelos combates travados entre brasileiros e franceses. sob o comando de Leclerc primeiramente e mais tarde de Duguay-Trouin*”. Depois há a rua da Moeda, da Casa da Moeda e do Tesouro Público, que se comunica com a Academia de Belas Artes.

É essencial considerar que o juramento à Constituição de Lisboa foi feito em dois momentos. O primeiro deles foi realizado por D. Pedro, tema da ilustração de Debret, e o segundo, momentos depois, pelo pai D. João VI. A cena política portuguesa e brasileira da época, como já podemos ressaltar, encontrava-se em polvorosa. Em Portugal, a situação política era instável, pois o país já havia sofrido três invasões napoleônicas, contava com a concorrência comercial britânica e encontrava-se num estado de nulidade política altamente contrastante aos tempos desbravadores dos descobrimentos e das conquistas de terras distantes. D. João VI, residente na colônia, fazia com que o Brasil garantisse o papel de metrópole segura em decorrência da conjuntura política portuguesa voltada ao liberalismo. No Brasil, ocorriam pelas províncias, principalmente em Minas, Bahia e Pernambuco⁶⁸ inúmeras revoltas e tentativas de emancipação política. As informações vindas da Europa tomavam consciência nos brasileiros mais cultos, transparecendo os valores referentes aos direitos individuais contra a exclusividade do soberano e a favor do constitucionalismo para a desejada igualdade entre o poder político e os cidadãos. Em Portugal, a Revolução liberal de 1820 reivindicava a soberania portuguesa frente ao Brasil e exigia a volta de D. João VI à Casa de Bragança como um monarca constitucional, aceitando e jurando obedecer à nova constituição elaborada.

D. João VI via-se prestes a deixar o Brasil e dirigir-se a Portugal por exigências da nova Carta e dos governadores frente à posição de “colônia” que o país se encontrara com o decorrer dos anos de permanência da família real em terras brasileiras⁶⁹. Entretanto, algo deveria ser feito no Brasil, ameaçado com as novas mudanças políticas da Europa e

⁶⁸ A revolução de Pernambuco ocorrida em 1817 procurava transmitir os princípios de liberdade, igualdade e propriedade, pondo fim à escravidão, destituindo o governo de D. João VI e voltando-se à República. O movimento foi repellido pelas tropas do governo português e enfraquecido por divergências internas do próprio grupo revoltado.

⁶⁹ “Havia uma impressão generalizada de que Portugal estava órfão, sem seu rei, e que o epicentro do Império residia no Rio de Janeiro. Em 1818, um anônimo solicitava, num péssimo português, a volta de D. João, ponderando que conjurações como a de Gomes Freire de Andrade de 1817, ocorriam porque o rei estava ausente. Falava também da inversão da relação colonial quanto ao comércio, aos ofícios, às fábricas, artes e agricultura, e reivindicava o tratamento dado aos brasileiros, a fim de atenuar seus males”. CARVALHO SOUZA, 1999, p. 58.

favorecido pelas idéias aqui preconizadas de independência, uma vez que alguns movimentos revolucionários já eclodiam no país e pela América, e que a Corte de Lisboa já atuava em locais como a Bahia, desagregando o Reino Unido e dissolvendo o processo monárquico.

*“O brasileiro mostrou-se partidário do constitucionalismo liberal, porque julgou por meio dele atingir mais depressa a soberania política, a emancipação que lhe permitiria reclamar, sem o pavor do patíbulo, um Brasil livre de tutelas ou curatelas restritivas da sua capacidade de autônoma regência”.*⁷⁰

Nesse sentido, não havia saída senão a aceitação da Constituição Portuguesa e, para tanto, foi D. Pedro aquele que realizou o ato em lugar do pai, no edifício do Teatro no Largo do Rocio, aparecendo pela primeira vez na cena política pública⁷¹:

*“D. Pedro ouviu vivas. Subiu ao teatro, que ficava nessa praça, foi à varanda, releu os decretos, foi saudado, de novo, com vivas e aplausos”.*⁷²

Mas o ato de D. Pedro não bastava aos portugueses, que queriam ver o rei D. João VI conferir ao povo a aceitação da nova Carta. D. João, avisado por D. Pedro do ocorrido em praça pública, saiu da quinta da Boa Vista e dirigiu-se, constrangido, ao Largo do Rocio para fazer o juramento já proferido D. Pedro em momentos anteriores.

É importante destacar o grande prestígio adquirido por D. Pedro neste evento político. O juramento prestado por ele no Largo do Rocio e a grande capacidade de decisão altamente contrastante ao rei D. João, fazia com que o príncipe se tornasse uma figura importante na Corte, mesmo que demorasse ainda a adquirir a confiança dos ministros. É mais uma vez sintomática a importância dada por Debret ao evento. Ilustra-o a partir do juramento de D. Pedro e não aquele proferido por D. João VI, refletindo mais uma vez a importância e a preferência política voltada à figura do príncipe. Debret representa o momento em que D. Pedro aparece pela primeira vez como um político, participando da cena pública, por isso ilustra a sua participação, o seu juramento, e não o do Rei.

O juramento de obediência à Constituição de Lisboa feito por D. Pedro deu-se no Terraço do teatro, palco de peças teatrais e também de grandes discussões e decisões

⁷⁰ NORTON, 1938, p. 173.

⁷¹ Luiz Lamego destaca a indiferença de D. Pedro nos acontecimentos políticos até a data da aceitação da Constituição: *“Até 1821, andara de todo alheio a negócios públicos, mal conhecendo os homens do governo. Ele se fez quase nas ruas, nas festas, nas aventuras alegres.”* In LAMEGO, 1939, p. 76.

⁷² CARVALHO SOUZA, 1999, p. 96.

políticas. Era o teatro, desta maneira, também o palco da representação política⁷³. Ressalta-se ainda na ilustração a importância do espaço público da praça e da rua, onde se destacam os participantes da cena, aqueles que presenciaram, de fato, o evento político ocorrido. O espaço público ganha evidência na ilustração de Debret, ocupando grande parte da cena, tomando a visão totalizante da praça e deixando em recuo os edifícios. Trata-se de um evento político voltado a um discurso público, à leitura do juramento do decreto constitucional, que só se legitima com a presença das pessoas, das testemunhas do seu ato que dele passam a fazer parte, reconhecendo-o enquanto tal. Notamos, assim, como Debret faz uma elaboração da cena, introduzindo nela todos os elementos que configuram a situação social, política e artística do Brasil, ao mesmo tempo em que leva-nos a refletir sobre os acontecimentos que levaram o Brasil à “ruptura”.

5.6 “Partida da Rainha para Portugal” (Figura 77⁷⁴)

Em suas ilustrações de corte, Debret descreve, pouco a pouco, a trajetória dos acontecimentos políticos no Brasil, obedecendo uma certa cronologia como se estivesse – e realmente está – contando a história do Brasil durante os anos em que aqui fixou residência.

A ilustração intitulada “*Partida da Rainha para Portugal*” mostra, além do embarque dos restos mortais de D. Maria I e do Infante D. Carlos, um acontecimento que levaria o Brasil a grandes transformações, isto é, a partida de D. João VI e de sua família, deixando D. Pedro no Reino como Príncipe Regente. O tema de sua ilustração evidencia um momento de grande representação política e mostra a partida dos portugueses, vivos e mortos – como um evento que altera, sobremaneira, o contexto histórico e político brasileiro. Diante dos acontecimentos políticos em Portugal, com a exigência da volta de D. João à Europa, a solução para que o reino unido se mantivesse foi a partida da família real para Lisboa, ativando no Brasil a exaltação dos partidos políticos em torno da permanência

⁷³ O papel do teatro na cena cotidiana, social, política e artística do Rio de Janeiro é muito bem destacada por Jurandir Malerba em seus escritos. A questão acerca das funções desempenhadas pelo teatro na corte, será mais amplamente desenvolvida no capítulo 6 desta dissertação. Cf. MALERBA, 2000, sobretudo o capítulo 2 “*O teatro da festa*”.

⁷⁴ Aquarela pertencente ao Museu Castro Maya, RJ, idêntica à ilustração de mesmo tema presente no álbum de Debret. Ficha técnica no. MEA472, no. de tombamento 974 4721.

do Príncipe D. Pedro, da princesa D. Leopoldina e seus filhos, evocando a possibilidade de novos rumos.⁷⁵

Debret ilustra o momento em que a Rainha, D. João VI e suas filhas estão dentro da fragata que se dirige ao navio, respondendo com o lenço às saudações dos brasileiros.

*“A extremidade da rampa ainda se acha ocupada pelas damas de Corte e o séquito, que a haviam acompanhado até a galeota real. À direita, vê-se uma metade da parte superior do Palácio e percebe-se o Morro dos Sinais, cuja ponta inferior, terminada pelo Arsenal do Exército, limita o horizonte do lado do mar, onde já se encontram o navio real e a fragata, prontos para partir no dia seguinte”*⁷⁶

Na ilustração, sobressai-se a grande rampa em diagonal tomada pelas pessoas em despedida, dividindo o lado direito da composição. Nela, podemos ver alguns integrantes da corte saudando a Rainha, entre os quais alguns ministros e oficiais da guarda, distintos por seus uniformes e pela grande lança que carregam. Descendo a rampa, quase ao centro, há um homem alto, com sua espada e botas de cavalaria, que acreditamos ser D. Pedro, ao lado de algumas damas de honra e de D. Leopoldina que se encontra mais a frente, segurando a mão da pequena Maria da Glória, herdeira do trono português. Configuram a permanência da Casa de Bragança no Brasil perante os portugueses que tentavam suprimir a união entre os reinos e desarticular a unidade brasileira, tornando as províncias dependentes somente de Lisboa. Esse era o motivo da partida de D. João VI a Lisboa. A emancipação política do Brasil não tardaria a ocorrer e o próprio D. João VI poderia já antever os destinos da nação no momento de sua partida⁷⁷, pois teria criado aqui um Estado consolidado e elevado à categoria de Reino, ocasionando uma certa igualdade em relação à metrópole, que agora, tendo se reerguido após a conjuntura política desfavorável napoleônica, faria por reivindicar a antiga colônia e exigir a presença da Corte. E D. Pedro

⁷⁵ “D. João remigrava, conhecendo bem a situação que lhe era criada: deixando em seu lugar D. Pedro, ele adivinhava que o seu descendente e representante seria o Primeiro Imperador do Brasil.” In NORTON, 1938, p. 175.

⁷⁶ DEBRET, 1972, p. 263. Trata-se ainda da nau D. João VI, mesmo navio que trouxera D. Leopoldina ao Brasil.

⁷⁷ Ao contrário de D. João VI, D. Pedro não visualizava os acontecimentos futuros, devido também à sua inexperiência no campo da política. É importante ressaltarmos que D. Pedro, tendo ingressado na vida pública desde o momento da Constituição e tendo o pai lhe reservado o governo provisório no momento de sua partida a Lisboa, tinha intenções de também partir para Portugal quando a Constituição aqui já estivesse em pleno funcionamento, a fim de juntar-se à família em sua Nação de origem, não antevendo os acontecimentos futuros que fariam por torná-lo Imperador do Brasil independente.

ficaria para garantir a continuidade do Império português, ainda que pelas vias da independência.

“Tudo se achava já disposto para isso, os navios prontos, a bagagem a bordo. Acabara-se aquela estada que durara longos anos, malgrado as queixas dos súditos europeus, as reclamações britânicas, as implicâncias da rainha. Partiria D. João VI triste, pesaroso, melancólico, mas o filho ficaria, num contentamento difícil de ocultar”⁷⁸.

Ao final da rampa, há novamente algumas damas de honra e nobres da corte, dando o último adeus a D. João, que se encontra sentado dentro do barco, e à D. Carlota, que acena à pequena multidão reunida para despedida. É curiosa a posição do último nobre presente na rampa, que parece se abaixar para entender aquilo que D. Carlota diz de sua embarcação. Debret ressalta as últimas palavras de D. Carlota ao deixar o Brasil: *“Vou voltar afinal para uma terra habitada por homens”*. Ironicamente, mostra a Rainha Carlota agitando seu lenço em despedida aos brasileiros, dos quais não teria ela nenhuma saudade, como já ficara claro no momento em que discorremos sobre a ilustração *Retrato de D. Carlota* e citamos os rancores guardados por ela a esta nação. Debret coloca novamente D. Carlota como o centro da história brasileira nos anos em que a família Real aqui permaneceu. E isso pode ser visto em suas ilustrações, não somente no *Retrato*, mas no *“Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas ao Sítio de Montevideu”*, cuja presença da Rainha que conspira com o camareiro mostra-se marcante, e na *“Partida da Rainha para Portugal”*, com a ênfase dada ao lenço agitado na despedida. É singular o título dado por Debret à ilustração. Não é o embarque de D. João VI, Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves até aquele momento, mas é a Partida da Rainha e de sua família, figura extremamente significativa, de espírito forte e decisivo, como já podemos explicitar no capítulo acerca de seu retrato.

Logo abaixo, do lado direito, alguns escravos curiosos presenciam a cena, mostrando também a condição escravista que ainda perduraria no Brasil por longos anos. Um deles parece ser um escravo vendedor, pelo tacho que carrega na cabeça com algum objeto. Os outros parecem estar ali sem entender bem o acontecimento, curiosos pela agitação das pessoas da corte que tomam a grande rampa e o lado de cima da composição, despedindo da corte portuguesa que aqui ficara durante treze anos.

⁷⁸ TARQUÍNIO DE SOUSA, 1952, p. 265.

As conseqüências desse acontecimento aqui ilustrado por Debret não tardariam, portanto, a acontecer. E podemos visualizá-los nas ilustrações seguintes a esta em sua “*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*”.

5.7 “Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant’Ana” (Figuras 78 e 79⁷⁹)

Debret continua a sua seqüência de ilustrações dos eventos políticos importantes do período, ilustrando a Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant’Ana, momento de aceitação do príncipe Regente como Imperador e de reconhecimento do povo brasileiro à mudança de estatuto político do Brasil perante Portugal.

O momento escolhido por Debret para a realização da ilustração presente na “*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*” é aquele em que José Clemente Pereira confere a leitura do discurso acerca da autonomia política na varanda do Palácio. Ao lado de D. Pedro, notamos sua exaltação ao elevar aos céus o discurso já pronunciado, clamando o povo para a saudação. O ato de Clemente Pereira com a elevação do discurso sela o fim de um conturbado período político vivido pelo Brasil e Portugal desde a partida de D. João VI a Lisboa. A situação entre os dois países colocava em evidência, além da insatisfação das Cortes de Lisboa com a Regência de D. Pedro⁸⁰ – pois permanecia ali ainda uma ligação a D. João VI e o Brasil encontrava-se em uma posição privilegiada em relação a Portugal –, também a reivindicação dos partidos liberais brasileiros que queriam ver-se livre da dominação portuguesa com a instalação de um governo autônomo, temerosos da volta à condição colonial. As presenças de Clemente Pereira e José Bonifácio, este último no canto esquerdo da ilustração, são significativas a este processo de emancipação e Debret enfatiza suas participações na composição da gravura. Com a indefinição quanto ao rumo que o Brasil tomaria, os partidos liberais brasileiros representados por estes dois políticos, receosos da volta à condição colonial, começariam a reconhecer como possibilidade a figura do regente D. Pedro como um poderoso instrumento para a ruptura, uma vez que constantemente se apresentava contra a influência portuguesa e a atuação das Juntas

⁷⁹ Detalhe em aquarela da Cerimônia de Aclamação de D. Pedro I pertencente à Coleção Museus Castro Maya, RJ, ficha técnica no. MEA473, no. de tombamento 974 473 I.

⁸⁰ Com a situação cada vez mais agravante, discussões e reuniões políticas foram travadas no Teatro S. João – local de diversão que se transformou num recinto onde se refletiam todos os acontecimentos políticos da

Governativas de Lisboa, sempre temeroso pela possível perda da coroa americana⁸¹. Com a chegada do Infante D. Sebastião ao Rio de Janeiro em 1821, chegavam também as novas decisões de Portugal, reivindicando a volta de D. Pedro a Portugal e a subordinação das Juntas Provinciais a Lisboa, colocando fim à unidade brasileira. D. Pedro obedeceu prontamente às ordens da Corte até que fossem tomadas outras medidas concentradas na questão da autonomia definitiva do Brasil e a permanência do Príncipe Regente. Para tanto, os partidos políticos representados por José Bonifácio, Gonçalves Ledo e José Clemente Pereira tentavam impedir a volta do Brasil à sua antiga condição, encontrando em D. Pedro a solução⁸² para realizar a ruptura com as Cortes Portuguesas⁸³.

Debret procurou ilustrar, desta maneira, um momento de grande significação política para o Brasil. A pintura de história faz-se aqui presente nos moldes da litogravura, identificando no centro da composição a figura de D. Pedro no instante da aceitação ao título de Imperador, configurando a instalação da monarquia constitucional selada pelo primeiro “viva” proferido pelo presidente do Senado da Câmara Municipal José Clemente Pereira. A monarquia constitucional seria a solução mais adequada na luta contra o regresso à condição colonial, apesar da aparente contradição na figura de um rei português, ligado a sentimentos de lealdade com o pai e ao país de dominação. Ademais, havia o receio constante do perigo de anarquia, uma vez que as revoltas no Rio de Janeiro não cessavam de ocorrer e províncias como Bahia e Maranhão intentavam a separação. José Bonifácio salienta em seus estudos a opção pela monarquia, centrada nos interesses da aristocracia brasileira, na figura política e representativa de um Imperador perante o povo e às Cortes Portuguesas e ainda como impedimento ao perigo de anarquia e violência que, segundo ele,

época –, e D. Pedro, então Príncipe Regente, sujeitou-se a uma confusa Junta da Corte de Lisboa, pronta a levar o Brasil ao antigo estado de colônia.

⁸¹ Por outro lado, Costa destaca que a partida de D. João a Lisboa e a permanência de D. Pedro no Brasil indicavam uma possível estratégia do Rei, ao ver na figura do filho uma esperança para a continuidade do poder da Casa de Bragança na América, mesmo que o Brasil enveredasse à autonomia. “A independência, ou melhor, a separação, fez-se pois, com pleno conhecimento de d. João que, aliás, nunca se enganara com as conseqüências de sua volta à Europa. Consumados os acontecimentos, que necessariamente produziram um estado de guerra entre Portugal e Brasil, a política externa de D. João resumiu-se na reconciliação com a antiga colônia, a fim de assegurar no seu primogênito e legítimo herdeiro” COSTA, 1995, p. 29.

⁸² “Aos poucos, e recorrendo à formulação litúrgica do poder real, as elites se deram conta de que o Príncipe emergia como a melhor opção para ocupar o espaço público e encerrar em si a capacidade de representar a soberania, entrelaçando-se a ela” In CARVALHO SOUZA, 1999, p. 106.

⁸³ Podemos ver essa idéia refletida nos pronunciamentos do Senado, particularmente neste discurso de 23 de maio de 1821: “O Brasil, por meio das nações independentes, não pode conservar-se colonialmente sujeito a uma nação remota e pequena, sem forças para defendê-lo e ainda menos para conquistá-lo. As nações do

estavam presentes nas Repúblicas já instaladas pela América⁸⁴. A solução encontrada na monarquia constitucional garantiria, ao menos, um conjunto de leis voltadas à manutenção política e social⁸⁵.

A imperatriz D. Leopoldina está presente neste momento histórico ilustrado, marcando seu papel de Primeira Imperatriz do Brasil, majestosamente vestida, participando do evento junto ao marido D. Pedro. Ao seu lado está o capitão da guarda José Maria Bercos, segurando a Alteza Imperial D. Maria da Glória, herdeira legítima da Casa de Bragança. No canto esquerdo vemos um grupo de políticos, estando em destaque José Bonifácio e seu irmão Martim Francisco. Ao fundo, pode ser visto o “*museu de história natural, coroado pelo morro dos Sinais fechando o horizonte*”. Os papéis lançados no ar evidenciam, no primeiro plano, a palavra “ACEITO”, selando o grande momento histórico e legitimando a figura do Imperador.

A Aclamação realizou-se em 12 de outubro, cerimônia de grande alcance nacional, a qual pedia a aprovação do povo a um príncipe que se identificasse aos ideais brasileiros, ainda que sua nacionalidade o desmentisse. Em sua aclamação, D. Pedro jurou e defendeu uma Constituição que ainda não havia sido promulgada e que não escondia as desavenças entre José Bonifácio e o grupo de José Clemente Pereira. Não por acaso, foram ilustrados por Debret numa posição diferenciada, separados pela figura de D. Pedro na composição. Para Pereira, a situação futura tornou-se mais agravante pois, após o conflito com Bonifácio e o poder que este exercia sobre D. Pedro, acabou sendo preso e exilado após a cerimônia de Coroação, realizada em dezembro.

Universo têm sobre nós e sobre ti os olhos, príncipe: de ti depende que apareçamos livres e dignos de o ser”.
In NORTON, 1938, p. 212

⁸⁴ “O Império Constitucional era o mais análogo aos seus costumes, e com a liberdade que este afirmava e garantia, todos ficavam contentes, sem que fosse preciso recorrer com amargos sacrifícios ao ideal Republicano, que a experiência de seus vizinhos lhe apresentava anárquico e violento.” (ANDRADA E SILVA, 1996, p. 283). *Acusam-me alguns de que plantei a Monarquia. Sim, porque vi que não podia ser de outro modo então: porque observava que os costumes e o caráter do povo eram eminentemente aristocráticos: porque era preciso interessar às antigas famílias e os homens ricos que detestavam ou temiam os demagogos: porque era monárquico, e os brasileiros eram macacos imitadores. Sem a a monarquia, não haveria um centro de força e união, e sem esta não se poderia resistir às cortes de Portugal e adquirir a Independência Nacional”* In ANDRADA E SILVA, 1973, p. 119.

⁸⁵ “Convém dizer que ao longo de 1821-1822 esses grupos e suas necessidades vão se articular de várias formas e, no final das contas, apoiar a independência, sob a batuta de D. Pedro, ainda que isso não minimizasse ou anulasse suas rivalidades. O *Revérbero Constitucional Fluminense*, lançado em setembro de 1821 por Ledo e o Cônego Januário (...) contrapunha-se ao antigo ministério de D. João, acusando-o de despotismo e defendia uma Constituição a ser realizada no Rio” In CARVALHO SOUZA, 1999, p. 92.

Aclamado Imperador do Brasil por voto unânime, tinha D. Pedro em suas mãos o reconhecimento popular que lhe conferia a legitimidade do ato, faltando-lhe somente o reconhecimento dos governos europeus para o fortalecimento de sua autoridade. O povo, presente em massa na ilustração logo abaixo da varanda onde estão presentes as principais personagens do processo, acena fervorosamente ao Imperador, demonstrando sua participação e adesão ao novo estatuto político. Mais ainda, inserem-se num campo altamente patriótico e nacionalista, complementando a soberania de D. Pedro.

Debret coloca também em destaque no centro da composição a nova bandeira do Império que, segundo o pintor, fora confeccionada especialmente para a ocasião. Na obra *Memória histórica sobre a bandeira nacional*⁸⁶. Joaquim Norberto ressalta que a bandeira do Império foi oficialmente inaugurada somente em 10 de novembro de 1822, o que nos leva a pensar em sua inclusão na ilustração como um indicativo do novo período. Norberto destaca ainda que, na ocasião, havia apenas um estandarte erguido na Praça da Constituição, ao contrário do que podemos notar em Debret, cuja bandeira aparece nitidamente ao lado de José Clemente Pereira. Isto nos leva a pensar em duas hipóteses. A primeira diz respeito a possível retirada do estandarte da Praça, o qual poderia ter sido utilizado pelo procurador do Senado da Câmara na saudação ao público (informação que não fora citada no álbum); e a segunda oferece a possibilidade da inclusão da nova bandeira realizada por Debret tempos depois, denotando o caráter construtivo da cena, artifício usado pelo pintor para designar, naquele momento, os atributos do Império. Entretanto, quando Debret se atém à descrição da nova bandeira em seu álbum, considera a data de 16 de novembro para a realização de sua benção, o que impede sua participação efetiva na cena da Aclamação.

Foi somente após a realização desta cerimônia que D. Pedro ordenou a confecção da bandeira, tendo o próprio Imperador grande participação na escolha dos elementos que a deveriam compor⁸⁷, ao lado de Debret. A nova bandeira brasileira foi abençoada na Capela Imperial a 16 de novembro de 1822, simbolizando a independência brasileira e conseqüente separação das armas brasileiras do escudo português como símbolo do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, criado em 1816 por D. João VI. Esse evento foi marcado por uma salva de fuzis e de artilharia, desfile de tropas e grande festa no hasteamento do

⁸⁶ NORBERTO, Revista do IHGB, vol. 53.

⁸⁷ ARAÚJO VIANA, Revista do IHGB, Tomo 78, 1915.

pavilhão imperial como prova da existência do Brasil, antes colônia portuguesa e agora território independente.⁸⁸

Debret faz uma simples descrição da bandeira e pavilhão brasileiros desenhados por ele próprio na ocasião da Independência do Brasil (Figura 80).

*“As armas imperiais do Brasil, pintadas na bandeira, consistem em um escudo verde encimado por uma coroa imperial e no meio do qual uma esfera celeste dourada enfeixa a cruz da ordem de Cristo. É essa esfera cercada por um círculo composto de dezenove estrelas de prata sobre campo azul-celeste, correspondentes às províncias do Império brasileiro. Dois ramos, um de café com flores e frutos, colocados à esquerda, e outro de tabaco, também em flor, colocado à direita, reúnem-se em sua extremidade inferior pela roseta nacional e servem de suporte ao escudo plantado no meio de um losango amarelo-ouro que ocupa todo o centro da bandeira. (...)O pavilhão de tela transparente representa o conjunto de detalhes da bandeira, mas executados por massas fáceis de se verem ao longe”.*⁸⁹

Debret compõe a bandeira e o pavilhão brasileiros a partir dos símbolos e cores instaurados com o advento do Império. As cores azul e vermelho da Casa de Bragança dão lugar ao verde, dourado e amarelo. A escolha das novas cores da bandeira suscitou algumas versões por parte de alguns historiadores. Ribeiro (1933) salienta a hipótese de Francisco Pereira Lessa⁹⁰ no que diz respeito à opção, o qual enfatiza que o verde designaria a Casa de Bragança e o amarelo a Casa de Lorena da Áustria. No entanto, tem-se que as cores da Casa de Portugal configuram-se em azul e vermelho, como ressaltam os estudos de Villas Boas e Sampayo, desmentindo a versão de Lessa. Há ainda a romântica hipótese de que D. Pedro trazia em seu peito no dia 7 de setembro uma flor de ouro com ramos verdes, oferecida por Domitila de Castro em sua visita a São Paulo. Contrariamente, a versão oficial indica que a escolha das cores teria advindo do próprio Imperador, interessado na representação da primavera brasileira e de suas riquezas⁹¹. Permanecia o símbolo da esfera⁹² que já ocupara o centro da bandeira do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves,

⁸⁸ DEBRET, 1940.

⁸⁹ DEBRET, 1972, p. 216.

⁹⁰ LESSA, Jornal do Comércio, 28/09/1930.

⁹¹ NORBERTO, Revista do IHGB, vol. 53.

⁹² “A esfera armilar, divisa pessoal de D. Monóel, recordava o soberano em cujo reinado se descobria o Brasil. Esse instrumento, já usado pelos antigos gregos para dar idéia dos movimentos apparentes dos astros, compunha-se de dez círculos ou armilas: o meridiano, o horizonte, os dous coluros, a ecliptica com o zodíaco, os dous tropicos e os dous círculos polares, figurando a terra no centro. Usado na época dos

incorporando dezenove estrelas que simbolizavam as províncias. Para a composição do losango inscrito num retângulo, Ribeiro destaca a influência em Debret das bandeiras militares franceses do período revolucionário (figura 81), as quais apresentavam esta organização geométrica, sendo somente inserido ali os atributos e o símbolo do novo Império. É curioso notarmos ainda que, além da permanência da esfera celeste presente na bandeira do Reino Unido, há ainda outra figura que nos remete à Casa de Bragança, qual seja a Coroa presente no topo da composição (figura 82). Um decreto de dezembro de 1822 teria ordenado a substituição desta pela Coroa Imperial, o que se realizou somente nas bandeiras confeccionadas a partir daí, não sendo as anteriores substituídas. Esta ilustrada por Debret mostra ainda a Coroa Real de D. João VI, que se espalhou também por inúmeras províncias do Brasil. A bandeira imperial trazia o café e o tabaco, símbolos significativos da produção agrícola na caracterização nacional realizada por Debret (Figura 80⁹³).

Podemos nos remeter à figura de Debret no que se refere à sua posição central perante o Imperador e aos trabalhos artísticos realizados para as comemorações políticas. Debret eleva o espírito liberal dos brasileiros no que concerne à situação política entre Portugal e Brasil, enfatizando a correta escolha do príncipe pelos liberais:

“O sistema liberal estabelecido em Lisboa encontrara simpatias demasiado vivas entre os brasileiros para que não lhes inspirasse a resolução de manter a qualquer preço a integridade de seu território a fim de sonegá-lo à recolonização tentada pelos portugueses.”⁹⁴

Para a cerimônia de Aclamação de D. Pedro I como Imperador do Brasil em 1822 foram organizadas grandes festas. Houve uma nova ordenação do espaço e da decoração para a inédita ocasião e reutilizadas algumas das decorações da festa de Aclamação a D. João VI.

“Foi ele [o palacete situado no meio do Campo de Sant’Ana] reconstituído solidamente e dentro de um melhor estilo arquitetônico, conservando-se apenas uma varanda para o lado sul. A parte interna foi decorada com pinturas de acordo com o fim visado e todas as

descobrimientos, nas escolas em que se ensinava a arte da navegação, está descrito desde a antigüidade, significando autoridade, domínio, império, poder, soberania etc. In RIBEIRO, 1933, p. 40.

⁹³ Aquarela pertencente ao Museu Castro Maya, RJ, com ficha técnica no. MEA474, no. de tombamento 972 474 L

⁹⁴ DEBRET, 1940, p. 638.

janelas foram guarnecidas nesse dia com cortinas de veludo e de damasco carmesim agalocado de ouro ⁹⁵

“Mas, desta feita, a arte presidiu a sua construção e, às suas arcadas em ogiva, de um estilo bárbaro, substituíram-se cimbres, adaptando-se também os detalhes a uma arquitetura mais simples. A decoração interna atendia igualmente, pelos seus ornatos mais grandiosos, à dignidade do edifício” ⁹⁶.

Desta vez, toda a decoração havia sido organizada por Debret e por seus alunos, ao contrário da cerimônia para o Desembarque de D. Leopoldina e de algumas decorações para a Aclamação a D. João VI. Nas festas anteriores, atuaram os engenheiros artistas portugueses nas decorações, como ressalta o próprio pintor e o Padre Perereca em seus escritos, ao citar a construção da galeria de madeira pelo arquiteto português João da Silva Muniz. Daí a ênfase de Debret ao se referir à varanda do Palácio, desta vez presidida, segundo ele, pela arte – reflexos evidentes das desavenças entre os dois grupos artísticos, novamente presentes em seus escritos.

Em seu esquema descritivo, Debret faz o mesmo tipo de abordagem conferida quatro anos antes, citando, passo a passo, os cerimoniais para o evento, não deixando de enfatizar as modificações artísticas e políticas ocorridas em função, respectivamente, da participação dos artistas franceses no evento e da Aclamação de D. Pedro como Imperador:

“no interior da igreja cada qual se sentia como que eletrizado pela imponência da novidade. Os músicos e os cantores da capela rivalizaram entre si em talento e entusiasmo para completar o efeito do belo conjunto musical a que se haviam acrescentado alguns novos solos. Em resumo, tudo no tempo parecia adquirir energia e nobreza, coisa até então desconhecida aos olhares dos brasileiros, os quais se retiraram comovidos de orgulho e de esperança” ⁹⁷.

Tarquínio de Souza relata as festas da cerimônia de Aclamação, citando o ornamento das casas, a decoração nas ruas e as construções artísticas para a solenidade:

“Logo ao clarear o dia salvaram as fortalezas e estas e os navios da esquadra apareceram embandeirados. [...] Na praça havia grande massa de povo e cheias estavam as janelas e varandas de todas as casas, ornadas de colgaduras de seda de várias cores, muitas a atestaram influências asiáticas. No centro da praça erguia-se o palacete reedificado

⁹⁵ DEBRET, 1972, p. 71.

⁹⁶ DEBRET, 1940, p. 638.

⁹⁷ Idem, p. 418.

*especialmente para a solenidade e nele já se podia contemplar o escudo de armas do Brasil, criado pelo decreto de 18 de setembro.*⁹⁸

O mesmo autor descreve também a peculiaridade da cena brasileira, mostrando a diversidade cultural e o conjunto de raças que se fazia presente na comemoração política. Salieta a pretensa unidade nacional tão exaltada para a Aclamação de um “novo rei” que “mudaria” os destinos do Brasil.

*“Dos quatro moços de estribeira que iam ao lado da carruagem imperial não se fala na cor, podendo presumir-se que fossem brancos: mas, dos três que a antecediam, havia um índio, um mulato e um negro. O Brasil inteiro, no colorido de suas raças e sub-raças, os brancos ou aparentemente brancos das classes dirigentes, e os mulatos, negros e índios, em maior número, da gente humilde cujo status pouco se alteraria a despeito da Independência e do Império Constitucional”*⁹⁹.

A descrição de Tarquínio de Souza remete-nos, necessariamente, à execução do pano de boca para o Teatro São João realizado por Debret em comemoração à Coroação de D. Pedro¹⁰⁰, cuja composição baseava-se nos elementos da sociedade, como a inclusão de diversas raças misturadas à iconografia antiga. Aqui, a figura popular permanece ao lado do Imperador, utilizada como símbolo evidente da integração nacional proposta pelo evento político, o qual trazia como modelo a unidade da terra recém independente.

Mais uma vez, arcos do triunfo foram construídos para enaltecer a figura do aclamado Imperador:

“Os arcos do triunfo saudavam a ocasião e eram erguidos com materiais que simulavam o bronze, o granito e o mármore, buscando dotar o acontecimento de um caráter memorável, visto que os grandes monumentos, principalmente da Antiguidade, eram feitos desses materiais. Nos arcos do triunfo, a ornamentação e as alegorias, as personificações e versos se conjugavam ao homenageado, inscrevendo-se em sua persona, de modo que acabavam por moldar um conjunto de referências precisas, vindas, na maioria, da Antiguidade, o que lhe emprestava dignidade. Por essa dinâmica, contribuíam para a elaboração de uma

⁹⁸ Diz o autor Otávio Tarquínio de Souza acerca das senhoras presentes para a solenidade: “Mas o que havia de mais belo nessas janelas do Campo de Santana era, segundo o cronista de *O Espelho*, o concurso feminino – ‘senhoras que, pela elegância de seus vestidos, em que sobressaiam as cores verde e amarela e riqueza de enfeites, ofereciam uma cena capaz de despertar sentimentos de alvoroço na alma mais tibia’”. In TARQUÍNIO DE SOUSA, 1952, p.464.

⁹⁹ Idem, p. 466.

¹⁰⁰ A análise do pano de boca realizado por Debret para a Coroação de D. Pedro será detalhada no capítulo 6 desta dissertação.

*maioria monárquica e apelavam à sensibilidade do espectador, que também era uma espécie de ator em cena, através da magia e beleza das imagens.*¹⁰¹

A grande festa de Aclamação apresentava, assim, um conjunto de elementos que, associados, indicavam a aceitação do novo momento político. Nesta aceitação, havia a participação do povo por meio de múltiplas maneiras, destacando-se nas multidões que homenageavam o Imperador, referência imediata na ilustração feita por Debret, e no papel de complemento às grandes decorações levantadas para a exaltação do momento. Os artistas, considerados os verdadeiros criadores da festa com suas decorações voltadas inteiramente à representação do novo soberano, traziam ao ambiente uma nova atmosfera, montando um suntuoso cenário digno da ocasião, destacando a importância de sua construção com a elevação dos arcos do triunfo, das iluminações e da inserção do povo neste processo político. A teatralidade da cena, portanto, faz-se presente, com a corte, a realeza e os súditos mesclando-se entre espectadores e atores na inauguração do grande evento, vinculando-se mutuamente.

5.8 “Cerimônia da Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil” (Figuras 83 [ilustração] e 84¹⁰²)

Dois meses depois da cerimônia de Aclamação, ocorriam as festas para a Coroação de D. Pedro e, novamente, ganhou a cidade do Rio de Janeiro um suntuoso aparato decorativo. Os artistas franceses atuaram na ornamentação da capela, do Palácio Imperial e das ruas cariocas. Os atributos voltavam-se, desta vez, à simbologia da nova nação unida por uma condição política diferente, o Império Independente:

*“os convidados se haviam dirigido para o palácio desde as dez horas e aí aguardavam o imperador, permitindo-se-lhes circular nas salas ricamente preparadas, compraziam-se em admirar a nova decoração, cujos detalhes de gosto moderno exibiam muito ouro, dominando com elegante magnificência a cor verde”*¹⁰³.

¹⁰¹ CARVALHO SOUZA, 1999, p. 234, grifos nossos.

¹⁰² Detalhe da Cerimônia de Coroação de D. Pedro I. Aquarela pertencente à Coleção Museus Castro Maya, RJ, ficha técnica no. MEA470, no. de tombamento 974 470 I.

¹⁰³ DEBRET, 1940, p. 420. Diz ainda Debret sobre a decoração das carruagens para o evento: “Quanto as três mais belas das antigas carruagens, foram elas restauradas e pintadas de novo com maior luxo, enriquecendo-se os seus painéis com assuntos de história imperial. Esse belo conjunto causou a melhor impressão, e as carruagens estacionadas no Largo do Palácio durante a cerimônia da sagração atraíram a

A comemoração foi marcada para o dia 1 de dezembro de 1822, não por acaso aniversário da Aclamação de D. João IV, remetendo ao tradicional poder da Casa de Bragança. Simbolizava, de certa forma, a tradição dinástica passada de pai para filho, associada à aprovação do povo.¹⁰⁴

A trama de símbolos gerada com a independência salienta em D. Pedro um aparato de diversos significados, cujo caráter duplamente simbólico é sentido pelo conjunto de fatores que o aproxima da tradição portuguesa e que, ao mesmo tempo, desvincula-o da mesma, como perceberemos ao longo do texto.

D. Pedro estava vestido com o novo manto imperial, cujo estilo imitava o ponche, traje estranho ao europeu mas muito usado em São Paulo e no sul do país, de cor verde-americano e com murça de plumas de tucano (Figura 75 e figura 85¹⁰⁵), simbolizando o novo império instalado através da união imperial do verde e amarelo. O manto diferenciava-se por completo daquele usado por D. João VI em sua Aclamação. Torna-se fundamental a mudança dos atributos reais com a transformação na configuração política, promovendo uma nova caracterização simbólica em razão da autonomia brasileira perante Portugal, inaugurando um identidade nacional. D. Pedro foi até mesmo coroado, instituindo na monarquia brasileira uma cerimônia que não mais ocorria em Portugal desde o desaparecimento de D. Sebastião na África. Os símbolos da tradição portuguesa dariam lugar a uma nova simbologia brasileira, identificada através de elementos que aproximassem o Imperador daquilo que era nacional e popular, como o uso do ponche, a identificação com as cores do Brasil e o uso das botas de cavalaria. O manto era bordado em ouro, forrado de seda amarela para evitar o calor e decorado com plumas de cor alaranjada de tucano (murça):

curiosidade e provocaram a admiração dos espectadores privados da possibilidade de encontrar lugar dentro da Capela Imperial". Idem, p. 643.

¹⁰⁴ COSTA, 1995, p. 29

¹⁰⁵ Esta aquarela de Debret não está inserida em seu álbum, e faz parte da Coleção Museus Castro Maya, RJ. Intitula-se *Grand Costume Imperial – Pelerine de Plumes de Toucan – Manteau Imperial*. A descrição contida em sua ficha técnica diz: "Indumentária Imperial. À esquerda pelerine (murça) de plumas de tucano e detalhe do bordado do manto: folhas e frutos de palmeira, ao centro a representação de D. Pedro em trajes majestáticos, empunhando cetro, com coroa imperial sobre coluna a seu lado e à esquerda, sobre peanha com a inscrição: Pedro I Imperador do Brazil: Coroado a primeiro de dezembro de 1822. À direita o manto distendido, com a barra bordada e salpicado de estrelas de oito pontas. Inscrição a lápis indicando as imagens: *Grand Costume Imperial – Pelerine de Plumes de Toucan – Broderie du Manteau – Manteau Imperial*." Ficha técnica no. MEA484, no. de tombamento 974 484 L

“O bordado de estilo largo lembra, pela sua forma, grupos de folhas de palmeira e frutos da mesma árvore; grandes estrelas de oito pontas semeadas no fundo, completam a riqueza desse manto, cuja execução merece justos elogios”.¹⁰⁶

Desta maneira, o manto era inteiramente confeccionado com vistas ao novo modelo político instalado, rompendo com a tradição portuguesa até então existente, e criando uma nova iconografia, agora imperial e simbolizada com os aparatos e cores brasileiras. Da mesma forma, a coroa e o cetro foram igualmente executados para a solene data da Coroação. Podemos apreciar o manto, o cetro e a coroa em uma outra ilustração de Debret, que coloca lado a lado os atributos reais de D. João VI e D. Pedro I. Na ilustração, observamos os detalhes de cada uma das coroas e dos cetros (Figura 75 e Figura 86¹⁰⁷). A coroa de D. Pedro traz em seu ponto de intersecção a esfera celeste, antes presente no cetro de D. João VI, com uma cruz de quatro faces ao alto. Diferentemente do cetro de D. João, aquele de D. Pedro é alongado, com a serpe da Casa de Bragança em um pedestal em sua extremidade, indicando a presença de um símbolo de Bragança nos atributos do Império, resquícios do vínculo de D. Pedro a seu país de origem¹⁰⁸.

Mas voltemos à cerimônia de coroação. D. Pedro fez o juramento sobre o Evangelho, ouviu a missa e, ao seu final, recebeu a espada, desembainhou-a, fez alguns movimentos e ajoelhou-se. A coroa foi-lhe colocada à cabeça pelo celebrante, o bispo capelão-mor do Rio de Janeiro José Caetano da Silva Coutinho, assim como lhe foi entregue o cetro, enchendo D. Pedro das insígnias imperiais, com suas vestes majestáticas e suas botas de cavalaria.

*“Revestido de todas as insígnias imperiais, Dom Pedro voltou solenemente ao trono, acompanhado pelo bispo oficiante à sua direita e pelo de Marialva à esquerda. (...) sentou-se depois e, pela primeira vez, ocupou o trono imperial do Brasil, com a coroa à cabeça e o cetro à mão”*¹⁰⁹

O Retrato de D. João VI e a ilustração de sua Aclamação, ao lado da Coroação de D. Pedro I, salientam com clareza a diferença simbólica, revelando a mudança iconográfica

¹⁰⁶ DEBRET, 1972, p. 161.

¹⁰⁷ Aquarela que pertence à Coleção Museus Castro Maya, RJ e não faz parte do álbum de Debret. Ficha técnica no. MEA467, no. de tombamento 974 467 I.

¹⁰⁸ Ao contrário do que ressalta Carvalho Sousa ao caracterizar o cetro de D. Pedro com uma águia na ponta, este permaneceu ainda com um símbolo da Casa de Bragança – o dragão, presente na ponta alongada, diferenciando-se daquele de D. João VI que apresentava na extremidade a esfera celeste. In CARVALHO SOUZA, 1999, p. 277.

¹⁰⁹ DEBRET, 1940, p. 420.

na representação da realeza ilustrada por Debret. Em seus escritos, notamos que Debret não se aprofunda na questão da iconografia, fornecendo apenas as indicações visuais relativas às mudanças. No ato da coroação, Debret ausentou-se de comentários acerca da ruptura da tradição, fixando-os somente através da imagem.

Podemos estabelecer um paralelo entre as ilustrações referentes à Aclamação de D. João VI (Figuras 72 e 73) e à Coroação de D. Pedro (Figuras 83 e 84). Na imagem de D. João, a coroa está depositada ao seu lado como um indicativo de sua não-coroação e fidelidade à tradição portuguesa de D. Sebastião, rei de Portugal morto em combate na África em 1578. Na cerimônia de Coroação de D. Pedro, foi posta em sua cabeça a coroa que até então era colocada ao lado do trono, em uma mesa almofadada de veludo, como símbolo da ausência do rei desaparecido que, um dia, traria novamente a coroa perdida na África aos domínios portugueses. Se, por um lado, a mudança de atitude remetia à idéia de ruptura - ou seja, o ato da coroação como representação simbólica de uma terra independente -, por outro, a própria simbologia poderia nos remeter à volta da coroa de D. Sebastião à casa de Bragança pelas mãos de D. Pedro, ainda que a conjuntura daquele momento indicasse o deslocamento político entre Portugal e o Reino. Como veremos mais tarde, em 1831, com a efervescência política provocada no Brasil pelas atitudes do imperador e a tensa relação partidária, terá D. Pedro que voltar a Portugal e deixar o Brasil nas mãos da Regência até que se complete a maioria de seu filho, tentando recuperar a Coroa de Portugal. Este é o indicativo último da continuidade dinástica, dada em função da manutenção da coroa portuguesa por D. Pedro, temeroso com a perda do reinado da Casa de Bragança após a morte de D. João VI.

Debret não realizou apenas a ilustração deste momento presente em seu álbum histórico e iconográfico, produzindo também uma monumental tela do evento (Figura 83a¹¹⁰). O óleo da Coroação de D. Pedro foi o único grande quadro de pintura de história feito por Debret no Brasil. É provável que Debret tenha pensado como referência à sua composição a grande tela da Coroação de Napoleão feita por David em 1810, mesmo sem ter dado indicações precisas acerca desta relação em seu álbum.

Na tela, Debret identifica todos os personagens da cena no momento em que D. Pedro recebe o juramento de fidelidade prestado em nome do povo pelo presidente do

¹¹⁰ Óleo da Coroação de D. Pedro I pertencente ao Palácio do Itamaraty, Brasília, idêntica à ilustração de mesmo tema presente na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

Senado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Lúcio Soares Teixeira de Gouveia. Identifica o ponto onde se encontrava na cena, indicando o seu ângulo de captação da imagem, isto é, “no degrau superior do altar-mor, olhando para o lado de entrada da Igreja”¹¹¹. Cita os personagens que compõem todos os planos da tela, desde o trono até a entrada da igreja barroca, detalhando as características e as funções exercidas por cada um deles na cena. São objetos insistentemente descritos a partir do caráter da observação, de modo a tornar explícito o realismo que lhes é devido. Mesmo tendo Debret encontrado aqui inúmeras dificuldades para a realização de uma pintura de história nos moldes neoclássicos, permanecem ainda as características principais de sua formação.

Tomemos novamente como exemplo significativo a tela da “Sagração de Napoleão” (Figura 18), pintada por Jacques-Louis David. Torna-se necessário sua comparação pois, evidentemente, fazem parte da mesma escola de formação, e Debret, provavelmente, teve como parâmetro o quadro feito por David na exaltação do gênio francês.

David registra a cena no momento em que Napoleão toma a coroa do Papa Pio VII e coroa Joséphine na Igreja de Notre Dame. Nela estão presentes toda a nobreza e o clero, compostos por David individualmente como se fizessem parte de uma espécie de galeria de grandes retratos. Focillon destaca o cuidado de David no tratamento dado aos personagens, pois há, em cada um deles, um pouco da história da França sendo contada.¹¹² Coloca os convidados hierarquicamente distribuídos, entre eles ministros, generais, conselheiros de Estado, senadores e, para manter o realismo da cena, mandou construir uma maquete em madeira da Catedral de Notre Dame, onde colocou minúsculas figuras em pé, de acordo com a cerimônia. Esse certamente é um dos aspectos que faz com que comparemos David e Debret, ou seja, a observação das personagens que compuseram o quadro, fielmente descritos, tanto por um quanto por outro. Os personagens são elaborados de maneira primorosa, e depois colocados na cena, de acordo com a importância do momento, construído e exaltado pelo artista, à sua maneira. Os efeitos da cena a partir da distribuição dos personagens são, portanto, obtidos através da elaboração do artista, que compõe os

¹¹¹ DEBRET, 1940, p. 641.

¹¹² “David le peignit, non comme une fête de cour, toute brillante et toute parée, mais comme un grand événement de l’histoire de France. Le Sacre est une immense galerie de portraits. Le groupe des évêques, Napoléon, Joséphine, sont des effigies puissamment écrites et comme frappées par un médailleur. Toujours

elementos de maneira estratégica, de acordo com os efeitos que deseja produzir. É conveniente ressaltar a semelhança na composição, ainda que em Debret não haja o caráter estético primoroso decorrente dessa escola pelas inúmeras dificuldades que encontrou no Brasil para a realização de seu trabalho artístico. No Brasil, Debret não tinha condições materiais de realizar um monumental quadro de história, como fizera na França com as investidas de Napoleão. Entre outros fatores, obrigou-se a alugar uma casa para lecionar e pintar, mesmo que inadequada, não dispondo ainda de material suficiente, como tintas e pincéis (pagando muitas vezes o pintor as despesas com seus alunos) para a execução da tela nos moldes estéticos do neoclassicismo, faltando-lhe também o modelo vivo para a realização da composição (Figura 87¹¹³).

Debret procurou traduzir aquilo que aprendeu na França através de outros aspectos dentro da Coroação de D. Pedro, principalmente no que diz respeito à propaganda política, essência da pintura de história neoclássica. Havia também em Debret uma hierarquia que devia ser obedecida. Pinta o imperador D. Pedro no canto direito do quadro, com a coroa à cabeça e o cetro à mão, no momento da leitura do documento que lhe confere o Império brasileiro. Debret tem a preocupação de mostrar todos os personagens que compõem a cena, desde D. Pedro, seus ministros, o clero, a família real, até o último convidado para a cerimônia ao final da igreja, perto da porta, juntamente à paisagem que corta o fundo da tela, assim como David fizera com o quadro de Napoleão. Na Coroação de David, Napoleão mostra-se na mesma linha de visão do Papa que coroaria Joséphine, colocando-se de forma igualitária ao clero, evocando sua pretensa superioridade. Técnicas de convencimento para a criação de um monumental quadro de história que mostra a figura do Imperador como alguém que não encontra limites em sua atuação, funcionando como um modelo de propaganda política na instalação do novo governo. Essa estratégia é também utilizada por Debret, mas de forma diferente, pois se encontrava em um ambiente que lhe

David s'attache avec passion à l'étude du visage de l'homme, toujours il fut grand entre les portraitistes. In FOCILLON, 1991, pp. 36-37.

¹¹³ Esta aquarela pertence à Coleção Museus Castro Maya, RJ, e não faz parte do álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. A ficha técnica descreve: "Sótão onde se localiza o atelier de Debret, apresentando móveis: parte de cômoda, baú, caixa sobre os pés, cadeira com palheta de pintor, prancha com telas; nas paredes, quadros e, na janela, utensílios domésticos sobre o peitoril. À direita, manequim em grande uniforme, condecorações e banda de todas as ordens, que serviu para estudo do retrato do príncipe D. João, cuja tela, com esboço, encontra-se sobre cadeira, presa à banca com material de pintura, soalho e forro de tábuas. Assinado no canto inferior esquerdo: Debret. Marginado embaixo, à tinta: À mon frère mon atelier de Catumbi à Rio-Janeiro, D.Aoust 1816 (sic)". Museus Castro Maya, no. MEA17, no. de tombamento 973 171.

impunha uma cultura diferenciada daquela vivida por ele e David, trabalhando com os instrumentos que dispunha em um ambiente tão estranho ao de sua formação. Para a criação de sua tela, o qual deveria funcionar como o registro de um importante momento político, Debret apropriou-se de elementos que denotavam uma significação simbólica para a sociedade brasileira. Como pintor neoclássico, Debret se utiliza da importância política do retratado, inserindo-o numa trama de símbolos que representam a grandiosidade da realeza e o aparato religioso, tão essencial à vida social da Corte.

Voltemos, no entanto, ao quadro de David. Antes da exposição do quadro no Salão, Napoleão teria se dirigido ao ateliê do pintor para a aprovação da cena em que mostrava o Imperador coroando a Imperatriz, dando a David sua inteira aprovação acerca da composição. Entretanto, muitas foram as críticas da época em torno da tela, colocando de um lado David como o retratista mais fiel aos retratados, reconhecidos facilmente pelos espectadores, e também como o pintor que teria dispensado maior atenção à composição na parte direita do quadro, onde o clero estava presente, em contraposição à nobreza presente no lado esquerdo da Igreja. O grupo formado por Napoleão, o papa e o clero teriam ganhado grande energia no tratamento, ao contrário dos personagens da corte, considerados fracos no desenho e no colorido. David teria ainda colocado os personagens dentro de uma grande composição arquitetural, o que os tornava excessivamente pequenos perante à composição¹¹⁴, dirigindo a luz para o lado esquerdo, evidentemente onde se encontrava Napoleão e o clero. É interessante notarmos a crítica feita por Delécluze na formação da grande tela. David teria dispensado sua maior atenção estilística na composição dos personagens que representavam o clero dentro da Igreja, provocado talvez pela grande admiração que sentia pelo Papa Pio VII:

*« Il suffit en effet de voir la composition du Couronnement, pour reconnaître que ce dernier personnage, les cardinaux, les prêtres et tout ce Qui se rattache à la partie religieuse de cette cérémonie, forment le groupe principal sur lequel David a dirigé instinctivement l'effort de tout son talent. »*¹¹⁵

[Sobre o papa] "C'est un vrai pape, celui-là! Pauvre, humble: il n'est que prêtre, tandis que Jules II, Léon X même, étaient des ambitieux, des mondais. Il faut cependant leur rendre

¹¹⁴ Cf. DELÉCLUZE, 1983.

¹¹⁵ "Com efeito, é suficiente ver a composição da Coroação, para reconhecer que os últimos personagens, os cardeais, os padres, e tudo que se liga à parte religiosa desta cerimônia, formam o grupo principal sobre o qual David dirigiu instintivamente o esforço de todo o seu talento". Idem, p. 249.

cette justice: ils aimaient les arts: ils ont poussé Michel-Ange et Raphael. Enfin, ajoutait l'artiste, entraîné par le souvenir de ces grands protecteurs et par l'idée de l'homme Qui venait de lui commander quatre immenses tableaux, les grands souverains peuvent faire de grandes choses (...) Mais Pie VII aime les arts: (...) J'aurai peint un empereur et enfin un pape! »¹¹⁶

O Papa mereceu grande destaque na tela, considerado isoladamente uma grande obra de arte de David, assim como fora o seu retrato presente no Louvre, feito pelo mesmo pintor. É importante notarmos também o tratamento dispensado por David na composição de Notre Dame, destacando sua grandiosa arquitetura através da sólida presença das colunas na cena. Podemos notar ainda o cuidado com que foram feitos os crucifixos, a escultura barroca em mármore do Cristo Morto e Pietá, de Nicolas Coustou¹¹⁷ (figura 18.1), e dos anjos no canto direito da tela, revelando uma pontual atenção de David à parte religiosa.

É conveniente recuperar os trabalhos feitos por Debret no Brasil e os momentos em que descreve a sociedade brasileira em seu álbum, para entendermos a abordagem dada pelo pintor aos elementos significativos da sociedade, utilizados por ele na criação de sua tela.

Debret realizou um trabalho de investigação social em seus mais variados aspectos no tempo em que aqui residiu, visão que pode ser claramente identificada ao longo de sua obra, principalmente no terceiro tomo, quando aborda os cultos e festas religiosas. São detalhes infinitamente analisados e trabalhados como se fizessem parte de um quadro histórico, sendo, ao mesmo tempo, utilizados *a posteriori* como instrumento de persuasão na composição de seus trabalhos.

Faz uma longa abordagem aos cultos religiosos¹¹⁸, aos cortejos e procissões a São Sebastião e Santo Antônio, analisando os papéis de cada participante dentro do contexto

¹¹⁶ “É um verdadeiro papa, aquele! Pobre, humilde; é um padre, enquanto que Júlio II, mesmo Leão X, eram ambiciosos, mundanos. É preciso no entanto lhes restituir esta justiça: eles amavam as artes, eles empurraram Michelangelo e Rafael. Enfim, acrescenta o artista, eles entraram para a memória dos grandes protetores e para as idéias do homem que vinha comandar quatro imensos quadros; os grandes soberanos podiam fazer grandes coisas. Mas Pio II ama as artes; Eu iria pintar um imperador e enfim um papa!” Delécluze reproduz aqui parte das palavras ditas por David em seu ateliê acerca do Papa Pio VII. Idem, pp. 248-249.

¹¹⁷ ROSENBLUM, e JANSON, 1984.

¹¹⁸ Almeida Prado menciona a atenção de Debret com os atos religiosos brasileiros, dando especial atenção ao cumprimento de promessas, à devoção e fé em santos protetores, constantes na vida cotidiana dos moradores do Rio de Janeiro. “As inclinações musicais do monarca e o fervor religioso dos habitantes da cidade, continuadores dos usos, costumes e tradições lusas. proporcionavam brilho e desmedida amplidão do culto

religioso. As procissões eram a ocasião para o aparecimento das damas na sociedade e da apresentação de suas vestimentas ao público, momento que designava as posições sociais e conferia ao culto religioso o status de evento social da corte. Debret preocupa-se com a caracterização de cada indivíduo na procissão e seu papel correspondente¹¹⁹, identificando, passo a passo, as posições de cada um em momentos específicos do culto religioso, tanto no que se refere aos súditos como na figura do Rei D. João VI e, posteriormente, do Imperador D. Pedro perante o povo. Observa a colocação das imagens nos andorés, a distribuição das pessoas e de suas vestimentas específicas. Ao analisar as cenas, Debret parece estar explicando a composição de um grande quadro religioso pela identificação de todos os detalhes da cena. Isso demonstra, mais uma vez, o seu caráter observador do pintor de história na preocupação detalhada da representação dos objetos que constroem a cena.

Descreve as superstições de brancos e negros brasileiros, em sua maioria referentes a São João e ao mesmo Santo Antônio das procissões, mencionando as diversas atitudes dos brasileiros no tratamento aos santos que por muitas vezes era sacrificado dentro dos poços artesianos daqueles que não tiveram sua graça alcançada. Mostra-se assustado e surpreso com alguns hábitos do brasileiro e com a mistura de raças existente no Brasil, o qual promove uma grande influência no comportamento da sociedade colonial, evidentemente muito diversa daquela vida social européia a que estava inserido. Em seu trabalho de observação, é interessante notarmos como Debret tenta atuar como um suposto “etnógrafo”, fazendo anotações descritivas acerca das atividades dos indígenas, dos escravos e dos brancos.

"Entretanto, examinando de sangue-frio todos esses detalhes, não se pode deixar de verificar o estilo bárbaro¹²⁰, e já agora grotesco, do século que os criou. Como não sorrir

oficial. Alonga-se Debret sobre as numerosas procissões que desfilavam constantemente pelas ruas, exageradas mostras piedosas que adquiriram aparência de entretenimento". ALMEIDA PRADO, 1990, p. 92.

¹¹⁹ Entre as inúmeras descrições feitas por Debret acerca das procissões, tem-se a de São Sebastião: “A imagem erguida num andor, ricamente enfeitado, é carregada pelos membros do conselho municipal, vem, em seguida todo o clero das igrejas do Rio de Janeiro, precedendo, com o da Capela Imperial e os músicos da mesma, o pátio sob o qual caminha o bispo do Rio de Janeiro, na qualidade de capelão-mor; seguem-se alguns dignitários, ministros, presidentes das câmaras e outros; finalmente, fecha a marcha um imponente destacamento de infantaria de linha com sua banda. In DEBRET, 1972, p. 22.

¹²⁰ “As cerimônias da religião católica, introduzidas no Brasil pelos missionários portugueses, conservaram seu caráter bárbaro, isto é, o exagero de que fora preciso revesti-las para impressionar os índios, apresentando-lhes imagens esculpidas e coloridas de gigantescas proporções. Esses missionários sentiram, com razão, que o aspecto dessas figuras humanas, seres intermediários entre o homem e a divindade, faria

*ante essas incoerências ridículas tão religiosamente conservadas, se esquecemos que os inventores dessas cerimônias foram forçados a tais exageros para impressionar os povos ignorantes, que julgavam apenas com os olhos? Entretanto, por ora, não seria talvez prudente reformar esse exagero, aceito pela população brasileira, composta, como é atualmente, de negros, de mulatos eminentemente supersticiosos e de brancos, em parte (os velhos e os homens maduros) com sua educação atrasada. Em resumo, devotos todos, por hábito tanto quanto por devoção, têm necessidade de todo esse prestigioso aparato e considerariam uma profanação ao culto religioso qualquer modificação mais razoável a que se procedesse nessas estranhas cerimônias”*¹²¹

Nesse sentido, Lília Schwarcz em *As Barbas do Imperador* estabelece parâmetros de discussão muito semelhantes a estes aqui abordados, mostrando a forte ligação entre a sociedade religiosa e a política Real, as quais, interrelacionadas, caminham no sentido da formação iconográfica da Realeza brasileira:

*“Com efeito, no Brasil religião e realeza estão ligados de forma muito peculiar. Aqui não se atribuem ao rei poderes mágicos ou transcendentais [...], porém de toda maneira o ritual local aprimora o “fraco” cerimonial dos Bragança. No Brasil, os imperadores passam a ser ungidos e sagrados numa tentativa de dar sacralidade a uma tradição cuja inspiração era antiga mas a realização datada. Nesse movimento, ao mesmo tempo que os monarcas ganham santidade, os santos, quando muito adorados, ganham realeza no Brasil. [...] De qualquer modo, mantos imperiais convivem com mantos divinos, e o imaginário da realeza acaba permeando fortemente o catolicismo brasileiro (...).”*¹²²

Segundo a autora, estas interpretações ligam-se de maneira veemente pelo caráter altamente significativo e inegável da religião dentro da sociedade brasileira, não sendo diferente o tratamento conferido pela realeza na concepção de seus rituais e na elaboração da figura do Imperador.

Nesse sentido, a idéia do imaginário monárquico através da religião muito fortemente se aplica ao contexto do primeiro Império, principalmente se nos ativermos à *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, onde Debret realiza inúmeras descrições acerca dos aparatos religiosos com seus santos e procissões, fervorosamente aplicados em todos os ramos de uma sociedade composta de várias raças. A religião católica encontrava no Rio de

nascer na imaginação dos selvagens a idéia da grandeza e da força extraordinária do novo deus imposto”.
Idem, p. 20-21.

¹²¹ DEBRET, 1940, p. 379, grifos nossos.

¹²² SCHWARCZ, 1999, p. 16.

Janeiro um grande domínio público, estando todas as cerimônias políticas e sociais ligadas ao ambiente religioso, seja através da missa como agradecimento e proteção, seja por meio de suas procissões, com a participação da população como um todo. E Debret, neste caso, percebe a influência exercida pela religião, traduzindo-a em suas ilustrações a partir de sentido múltiplos, conferidas desde a descrição de costumes, fortemente arraigados, até o momento escolhido para representar a Coroação de D. Pedro I, com a genuflexão do presidente do Senado da Câmara Municipal Lúcio Soares Teixeira de Gouveia perante o Imperador, dentro do ambiente predominantemente barroco da Igreja. Assim como David fizera no quadro de Napoleão ao exaltar a arquitetura de Notre Dame com suas grandiosas colunas, além dos santos e crucifixos presentes no altar e da figura do Papa tão grandiosamente retratada perante seus súditos da Corte, Debret também o fez no Brasil. Reforçou o caráter religioso da composição, colocando D. Pedro como um santo no altar da Igreja barroca, descrita de maneira veemente e inserida num contexto brasileiro eminentemente religioso. A sociedade legitima o momento escolhido por Debret, pois o sentido religioso estava fortemente incorporado em suas manifestações. Se o Brasil estava sobremaneira ligado à tradição religiosa, mesmo que colonial em sua origem, esta sim deveria funcionar como elemento de legitimação da propaganda imperial de D. Pedro, ao lado da união das raças. E tanto o é que, segundo Schwarcz, tendo esta tradição nascido no tempo do Primeiro Reinado, quando a participação de Debret mostrou-se fundamental, teria este modelo funcionado com pleno desenvolvimento no contexto da Segunda Monarquia, juntamente a uma produção indigenista romântica do período. Formas de legitimação nacional que, reunidas, traduzem de forma grandiosa a personificação do Império.

*“Desse modo, sem esquecer a existência das relações de dominação, inegavelmente assimétricas entre senhores e escravos, é possível voltar os olhos para o diálogo entre categorias culturais distintas e perceber a presença de elementos comuns, se não em seu conteúdo ao menos em sua forma, que permitem entender o estabelecimento de um repertório local e particular de imagens da monarquia.”*¹²³

Devotos todos e julgadores dos atos apenas com os olhos, viram todos eles a Coroação do Imperador D. Pedro I com as insígnias imperiais, exibindo as novas cores da plumagem do tucano e calçado com suas botas de cavalgar, certamente um rei popular e também excêntrico, voltado ao ambiente nacional. Pintado por Debret como uma espécie de

“santo” colocado em um altar superior aos que o assistiam, tratou o pintor de reproduzir a cena justamente no momento em que o presidente do Senado da Câmara Municipal Lúcio Soares Teixeira de Gouveia ajoelha-se e confere a leitura do juramento. Realismo na composição e também escolha de Debret por um momento que convencesse, que mostrasse aos olhos julgadores a sua verdadeira devoção ao homem que os livraria dos domínios de Portugal, ainda que levasse consigo a Coroa de D. Sebastião, funcionando, através de uma nova iconografia e da cena apresentada, como propaganda dentro de uma metáfora religiosa e também política que enchia os olhos dos brasileiros de fé.

¹²³ *Idem*, p. 17.

CAPÍTULO 6: DEBRET CENÓGRAFO

6.1. “Bailado Histórico” (Figuras 88¹ e 89)

Com a chegada de D. João VI e a família Real ao Brasil em 1808, iniciou-se no Rio de Janeiro um amplo processo de urbanização e de mudança de costumes. Surgiram as grandes missas solenes, as procissões, as grandes festas comemorativas, a construção de monumentos e arcos de triunfo, que vinham compor o quadro social, político e artístico do Reino aqui instalado, selando e elevando o novo contexto². O então Intendente Geral de Polícia³, Desembargador Paulo Fernandes Viana, exercendo as funções de policial e a hoje conhecida função de prefeito, foi o responsável pela implantação de inúmeras melhorias na cidade, entre as quais o calçamento das ruas, a iluminação pública, a instalação de chafarizes e a criação do Teatro São João. Foi este teatro construído na propriedade do senhor Fernando José de Almeida, o Fernandinho, local do atual Teatro João Caetano, tendo sua construção se iniciado em 1810.⁴

No início da colonização, o Rio de Janeiro conhecia somente os autos, diálogos e églogas pastoris, trazidas pelos jesuítas Anchieta, Nóbrega e Manuel do Couto, escritas em tupi, português e espanhol e pronunciados nas capelas e igrejas da cidade, além das

¹ Aquarela pertencente à Coleção Museus Castro Maya, tratando do mesmo tema da ilustração contida no álbum de Debret. Ficha técnica no. MEA463, no. de tombamento 974 463 I.

² Cf. SCHWARCZ, 1999.

³ Sobre o órgão público da Intendência Geral de Polícia e as melhorias promovidas por este na cidade do Rio de Janeiro ver CARVALHO SOUZA, 1999, p. 51.

comédias e tragédias profanas que encontravam seu lugar em palcos improvisados nas ruas e praças da cidade.

*“A primeira manifestação do teatro no Brasil não foi produto da arte, não foi a expressão do sentimento estético, mas simplesmente medida dos processos usados pelos jesuítas nos trabalhos de sua catequese.”*⁵

*“Foram os membros da Cia de Jesus que delinearam o esboço do nosso teatro, não por amor à arte, como já ficou dito, mas sim por habilidoso recurso que buscara na figura representativa um meio fácil e eficaz de impressionar a imagem infantil do selvagem.”*⁶

Os mistérios religiosos foram os primeiros ensaios dramáticos do primeiro período brasileiro. As primeiras peças teatrais apresentadas no Brasil tiveram, desta maneira, um sentido missionário civilizador. As peças *Pregação Universal* e *O Mistério de Jesus*, de José de Anchieta, exibidas aproximadamente em 1567 eram instrumentos de civilização do selvagem e de sua conversão, representadas nos adros das igrejas. Tinham como cenários as *“vistas colchas de variegadas cores e por ornatos da cena as alfaias do templo”*. Aos poucos, o teatro foi ganhando também uma conotação educativa, como destaca Múcio da Paixão, ao referir-se às peças *O Rico Avarento* e *O Lázaro Pobre*, encenadas em 1575, as quais indicavam em suas cenas a moralidade da riqueza e da miséria. As peças eram escritas em português, espanhol e guarani.

O teatro surgiu no Brasil inicialmente como função missionária, religiosa, adquirindo uma função educativa moralizante e, aos poucos, ganhou também uma função política. O primeiro exemplo desta nova função diz respeito à representação de farsas e comédias num tablado levantado na praça principal da Villa de São Salvador de Campos dos Goytacás, nas noites de 29, 30 e 31 de maio de 1737 por ordem do capitão-mor governador Francisco Mendes Galvão, *“para comemorar o nascimento de uma infanta filha do príncipe real D. José”*⁷. Era, portanto, a primeira manifestação teatral como celebração política direcionada. Desta maneira, os acontecimentos políticos ocorridos, principalmente aqueles referentes à Realeza, eram comemorados com a prática teatral que ao público muito agradava, pois constituíam também uma forma de associação e participação da população nas solenidades políticas.

⁴ Cf. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947, pp. 131-132.

⁵ PAIXÃO, Revista do IHGB, 1914, pt. 5, p. 647.

⁶ Idem, p. 677.

⁷ Idem, p. 680.

*“Com o crescente impulso da civilização, o Brasil colonial ia pouco a pouco evoluindo, e a arte, como uma manifestação mais segura do progresso foi aqui, ali, além, derramando os clarões do seu poderoso influxo. No norte, no centro, no sul, fundaram-se muitos teatros, onde se representavam peças espanholas, italianas e portuguesas, desenvolvendo no seio do povo o gosto por esse fino e espiritual gênero de diversões, naquele tempo considerado ainda como uma escola de bons costumes”*⁸.

O primeiro teatro construído no Rio de Janeiro data de 1748⁹, destinado à apresentação de óperas. Chamado *Ópera dos Vivos*, era popularmente conhecido como *Oipra dos Vivos*, porque eram de carne e osso os artistas que nela trabalhavam, e para distingui-la do teatro de marionetes e bonifrates com que se representavam as comédias de Antonio José, no Teatro do Bairro Alto, de Lisboa.¹⁰

Em 1767 foi criada a Casa da Ópera no Rio de Janeiro¹¹, substituindo a Ópera dos Vivos, no antigo Largo do Capim. Seu fundador foi o Padre Ventura, conhecido popularmente como “o empresário”. Foi incendiado quando encenavam *Os Encantos de Medéia*. Com o incêndio, o vice-rei D. Luiz de Almeida Portugal Soares d’Eça Alarcão e Silva Mascarenhas, marquês de Lavradio, pediu que reconstruíssem outro teatro, encarregando Manoel Luiz, dançarino e tocador de fagote, para a construção. Foi inaugurada em 1776¹² a nova Casa da Ópera ou Nova Ópera, popularmente conhecida como Teatro Manoel Luiz, erguido ao lado do palácio do vice-rei.

*“exteriormente não tinha nenhuma preocupação arquitetônica, mas internamente era muito bem decorado: os camarotes tinham sanefas vermelhas e a tribuna do vice-rei era decorada com fino gosto. As pinturas foram feitas pelo cenógrafo Leandro Joaquim, artista brasileiro de renome”*¹³

Essa nova Casa da Ópera foi constantemente visitada pelo público até 1813, com a inauguração do Teatro São João, completando quarenta anos de existência. Por fim, Manoel Luiz doou-a a D. João, passando a servir de moradia aos criados do Paço, nomeando-se Morada Inglesa, Ópera Velha e depois Ucharia do Paço.

⁸ Idem, p. 681.

⁹ Cf. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947.

¹⁰ “A – *Oipra dos Vivos* – deixa entrever que a primeira tentativa de teatro no Rio de Janeiro foi com os bonecos movidos por cordéis” In PAIXÃO, Revista do IHGB, 1914, pt. 5, pp. 681.

¹¹ Cf. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947.

¹² Havia também no Rio de Janeiro um teatrinho particular utilizado para ensaios em frente ao Passeio Público. In PAIXÃO, Revista do IHGB, 1914, pt. 5.

¹³ Idem, p. 682.

O teatro dito “oficial” da Corte iniciou sua prática em 12 de outubro de 1813 - data de inauguração do Teatro S. João¹⁴ - com a apresentação do drama lírico *O Juramento dos Numes* e a peça dramática e patriótica *O Combate de Vimeiro*¹⁵. Vieram de Lisboa “virtuosos italianos e excelentes instrumentistas a serviço da Capela Real”, juntamente aos poetas nacionais, que faziam suas representações algumas vezes ao ano, apresentando ao soberano e à família o *Elogio*¹⁶, coros, danças e improvisações poéticas.¹⁷ Ferdinand Denis em sua obra *Brésil*, faz referência ao teatro ao identificar as edificações do Rio de Janeiro :

*“Não sucede o mesmo acerca das salas de espetáculos, e parecerá extraordinário que uma cidade americana possua já um teatro igual ao de Milão, e por conseguinte um pouco mais vasto que a grande ópera de Paris.”*¹⁸

Em 25 de maio de 1824, o teatro foi destruído por um incêndio ocorrido durante uma das cenas dramáticas da representação religiosa “*Vida de São Hermenegildo*”, sendo reconstruído, imediatamente, e recebendo o nome de “*Imperial Teatro de Dom Pedro de Alcântara*”, por desejo do proprietário e autorizado pelo governo.¹⁹

Feitas as primeiras considerações acerca do surgimento das peças teatrais, da construção do teatro no Rio de Janeiro, e da função fortemente educativa exercida por ele, podemos inserir Debret neste meio artístico²⁰. Sua primeira manifestação neste ramo das

¹⁴ “O teatro S. João fora inaugurado a 12 de outubro de 1813, com a presença do regente e família real, ‘no meio de um luzidíssimo concurso de toda a fidalguia, e das pessoas mais distintas desta corte’”. In SILVA, 1977, p. 74.

¹⁵ Oliveira Lima destaca a apresentação das duas peças na inauguração do teatro e também a semelhança da fachada do edifício com a do Teatro de São Carlos de Lisboa. Lima ressalta ainda a construção de diversas residências particulares perto do teatro, pois ficava-lhes assim ao pé da porta o divertimento fino da cidade”. In LIMA, 1996, p. 617.

¹⁶ Debret mostra-se um tanto irônico quando descreve as representações teatrais e, principalmente, a descrição do *Elogio*: “[o soberano] habituado a vir quatro ou cinco vezes por ano ao teatro, sujeitar-se de bom grado ao fogo ininterrupto das metáforas ousadas que formam esse prólogo dialogado bastante longo e que se intitula francamente *Elogio*”. Em nota, Debret reproduz quatro versos: “Do Eterno sobre ti os dons sagrados: Não ser em cópia tanta derramados, Que d’estrelas a noite é menos cheia: Menos tem o oceano de grão de areia etc.” In DEBRET, 1972.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Quando diz “não sucede o mesmo acerca das salas de espetáculos”, Denis faz uma comparação com os edifícios da alfândega, da Marinha e da própria Academia de Belas Artes, considerados pouco espaçosos e pouco decorados. In DÉNIS, 1980, pp. 120-21.

¹⁹ “De 1831 a 1838 passa a denominar-se *Teatro Constitucional Fluminense*. Foi fechado em 1838 e reaberto em 1839 por Araújo Porto-Alegre com o nome de *São Pedro de Alcântara*”. MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947, p. 133.

²⁰ “Aumentava o pintor de corte seus proventos com os panos e cenários que fazia para o teatro de São João e com a marcação dos bailados alegóricos imaginados pelo empresário dessa sala de espetáculos para festejar, mediante pingues compensações do bolsinho do soberano, os aniversários reais e os acontecimentos memoráveis da dinastia e da monarquia” In LIMA, 1996, p. 171.

artes deu-se 1818, data comemorativa da Aclamação de D. João VI como Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e também do casamento do príncipe D. Pedro com a arquiduquesa austríaca D. Leopoldina. Durante a permanência de Debret no Brasil, além da longa espera pela inauguração da Academia de Belas Artes e dos trabalhos artísticos realizados por ele e pelos compatriotas franceses em ocasiões festivas, ocupou-se também da produção de cenários e panos de boca para o teatro da Corte durante sete anos, convidado pelo mestre de bailados Louis Lacombe.²¹

*“ [Louis Lacombe]. Ambicioso rival de seus confrades de Lisboa e sabendo da presença de um artista europeu nos preparativos da festa, contratou-me como pintor de teatro: foi assim que me coube entender-me com o poeta e o mestre de bailados para executar o cenário do Elogio desse dia solene ”*²².

Almeida Prado ressalta também a condição de Debret como cenógrafo da corte, trabalhando na produção de cenários para Louis Lacombe, uma vez que somente de tempos em tempos dedicava-se o pintor de história às comemorações políticas festivas e sofria a ausência de encomendas de retratos, hábito ainda não desenvolvido na sociedade brasileira.

*“Nas novas funções, entrava Jean-Baptiste em seguidas relações com franceses encarregados de bailados e os do teatro de amadores, a reunir os numerosos patricios então na capital do país, oportuno auxílio pecuniário para quem perdera a ornamentação dos tetos e frisos dos aposentos reais, trabalhos interrompidos pela partida de d. João VI (...)”*²³.

Para a produção do cenário do bailado histórico, Debret procurou conciliar a sua condição de pintor neoclássico àquilo que o *Elogio* ditava em seus versos e, para tanto, representou D. João VI com seu uniforme real e as figuras características das nações em união, juntamente às figuras mitológicas do Himeneu e do Amor, representadas por D. Pedro e D. Leopoldina. Havia ainda as presenças de Netuno, Vênus, Cupido e das Graças, consagrando o evento histórico-político.

“O mar formava o horizonte, justificando assim a chegada de Netuno com o pavilhão do Reino Unido: do outro lado Vênus, na sua concha marinha puxada por dois cisnes guiados por Cupido, conduzia as Graças, sustentando os escudos unidos e coroados das duas nações recém-aliadas. (...) Esse grupo imenso da população dos três reinos unidos, que se

²¹ Cf. ainda SILVA, 1977, p.188.

²² DEBRET, 1940, p. 608.

²³ ALMEIDA PRADO, 1990, p. 80.

*projetava artisticamente até o proscênio, para unir-se a guerreiros de todas as armas, produziu o maior efeito. Concomitantemente nuvens isoladas suportavam Gênios animados dessas mesmas nações e povoavam toda a parte alta do quadro aéreo, inteiramente pintado em transparente, até o primeiro plano do teatro*²⁴.

Na mitologia grega, a figura do deus Himeneu tem inúmeras versões, todas elas relacionadas ao casamento e às festas de núpcias. Pertencente a uma família humilde, era Himeneu um Deus de beleza tão infinita que chegava mesmo a ser confundido com as mulheres. Em uma viagem, fora ele o responsável pelo salvamento de algumas moças atenienses nobres raptadas pelas mãos de piratas e teve como recompensa o casamento com uma moça de origem nobre, sendo seu nome evocado em todas as festas nupciais a partir de então. Outras versões falam de Himeneu como o cantor que morrera ou que perdera a voz enquanto cantava na festa de casamento de Dioniso e Ariadne, tendo também seu nome e seu canto evocados em todas as festas nupciais desde então.

Amor ou Psiqué amava Eros, cujo rosto proibiu-a de ver, visitando-a somente durante as noites. Amor, pensando ser Eros um monstro, viu o seu rosto e despertou-o com óleo da lâmpada que acendera, perdendo o amante em virtude de sua desobediência, tendo-o novamente ao seu lado somente por ordens de Zeus. Netuno era o deus romano dos mares e da água, e por isso foi utilizado na representação de Debret como um indicativo do poder ultra-marino de Portugal, agora no Reino Unido de Brasil e Algarves. Vênus é a deusa romana associada à Afrodite, protetora de Roma e mãe de Cupido ou de Eros na mitologia grega, deus-menino do amor. As Graças, divindades da beleza, estão aqui presentes para transmitir a alegria com seus cantos e danças aos homens e à natureza, isto é, a D. João, ao novo casal e ao novo Reino, completando o conjunto de figuras que simbolizam, dentro e fora da representação cenográfica, o amor na união de D. Pedro e Leopoldina, o poder de Portugal em sua conquista e a harmonia nas novas uniões políticas e matrimoniais instaladas.²⁵

Os retratos do príncipe e da princesa real foram, portanto, inseridos nas figuras mitológicas, assim como a figura do Rei, no altar de Himeneu, pôde visualizar o novo Mundo, com suas figuras representativas de cada nação em meio aos diferentes deuses ilustrados por Debret em sua pintura transparente, exaltando, desta maneira, a

²⁴ DEBRET, 1972, p. 243.

²⁵ KURY, s/d.

grandiosidade política e igualmente clássica promovida pelas mãos de D. João VI e pela brilhante aliança política entre Portugal e Áustria, com o casamento do filho Pedro.²⁶

*“E no intervalo entre o primeiro e o segundo ato, executou-se um baile, o Triunfo do Brasil, no fim do qual se patenteou um bellissimo quadro, composto por Mr. Debret, alusivo aos dois memoráveis sucessos, que há seis meses têm excitado os mais vivos afetos de alegria nesta Corte: a saber, os desposórios de Suas Altezas Reais, e a exaltação ao trono d’el-rei nosso senhor, como também o seu natalicio neste alegre dia. (...) Graças à estampa publicada pelo artista e à sua descrição minuciosa, ficamos com uma idéia mais precisa do que fossem as encenações teatrais de então.”*²⁷

É importante notarmos que, na primeira produção artística de Debret para o teatro brasileiro, sua representação política encontra-se voltada ao mitológico, em primeira instância. O Brasil, agora como Reino Unido a Portugal e Algarves, ganhava como representação aquilo que necessariamente encontrava-se vinculado a Portugal – a conquista dos mares –, ao Rei e à figura matrimonial política, estando estes dois últimos presentes na cena de forma retratada, associados à produção neoclássica do pintor de história recém-chegado ao Brasil e ainda apegado às tradições clássicas de representação no teatro²⁸.

6.2. “Pano de Boca Executado para a Representação Extraordinária Dada no Teatro da Corte por Ocasão da Coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil” (Figura 90)

A efervescência política dos anos de 1820 provocou, além de modificações significativas na condição brasileira com a elevação do Brasil a Império e a nomeação de D. Pedro como Imperador, também algumas transformações no recinto do Teatro São João. Este último, visto não somente como palco de peças e apresentações do já mencionado *Elogio*, foi ainda continuamente utilizado como local de reuniões e discussões políticas, trazendo ao teatro uma nova significação. Acontecimentos políticos de grande importância foram lá travados, entre eles a indagação de D. Pedro às tropas amotinadas sobre as

²⁶ Lília Schwarcz também compartilha desta idéia quando descreve a cerimônia de comemoração da elevação de D. João VI e do casamento de D. Pedro e Leopoldina: *“Debret e Montigny esmeravam-se em dar à decadente corte portuguesa um ar solene e engrandecedor, procurando vincular por meio da pompa e da simbologia do ritual um império alijado à heróica Antigüidade Clássica.”* In SCHWARCZ, 1999, p.36.

²⁷ SILVA, 1977, p. 187 e 188.

²⁸ Estas questões serão melhor elaboradas adiante, na comparação dos dois cenários feitos por Debret.

pretensões de Lisboa em relação ao Brasil, no momento da revolução de 1820 em Portugal, a leitura do decreto e juramento da aceitação da Constituição Portuguesa nesta mesma ocasião, e a apresentação de D. Pedro em 1822 com o dístico “*Independência ou Morte*” envolvido em seu braço esquerdo.²⁹

*“Cenário de não poucos atos políticos, dentre os quais se destacam os praticados pelo Príncipe Dom Pedro: assegurando ao povo carioca a sanção da Constituição portuguesa, jurando e fazendo jurar essa Carta e, depois, prestando solene compromisso à Constituição do Império – o teatro sofre, com o tempo, as conseqüências das vicissitudes dos homens”*³⁰.

Em sua obra, Debret exalta o novo período e, mais ainda, a figura do Imperador D. Pedro³¹, visto como aquele que traria ao Brasil um amplo desenvolvimento, livre das amarras portuguesas e que promoveria, no âmbito das artes plásticas, um novo sentido com a formação efetiva da Academia. O Imperador deveria, portanto, ser também consagrado no teatro, recinto artístico e pleno de significações políticas durante este período. E Debret, pintor de teatro desde 1818 e também responsável pela elaboração de imagens do período joanino³², foi encarregado para a produção de uma tela que representasse o novo momento político, em substituição à pintura antiga, o qual representava o “*rei de Portugal cercado de súditos ajoelhados*”³³. Era a nova imagem do Brasil que estava sendo construída.

*“Nesse caso, porém, a alegoria deveria agradar: nela o Império do Brasil apareceria com toda a sua pompa mas também originalidade. Além de estar confiado a Debret todo o programa de festas, ficou sob a responsabilidade do artista esse primeiro símbolo oficial da realeza brasileira.”*³⁴

A idéia inicial apresentada por Debret e aprovada por José Bonifácio mostrava “*a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial, sentado em um trono coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima de palmeiras*”, apenas com a ressalva de que as palmeiras fossem substituídas por uma arquitetura a fim de destituir da pintura a idéia de

²⁹ “D. Pedro providenciou que o mote ‘Independência ou Morte’ fosse gravado por um ourives e, à noite, apresentou-se no teatro com esta legenda. [...] Nessa noite, no teatro, as paredes, o palco, os braços dos homens, os cabelos e enfeites das mulheres tingiram-se de verde-e-amarelo. Sua chegada foi saudada por gritos de ‘Independência ou Morte’”. In CARVALHO SOUZA, 1999, p. 250.

³⁰ MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1947, p. 133. Cf. também PAIXÃO, Revista do IHGB, 1914, pt. 5.

³¹ “O fim do ano de 1822 foi admirável de entusiasmo no Rio de Janeiro: a Independência fizera de D. Pedro o defensor perpétuo e Imperador constitucional do Brasil: por toda a parte via-se a energia nacional dividir-se entre os preparativos suntuosos da coroação e as atividades militares destinadas a rechaçar do território imperial os exércitos portugueses ainda refugiados em alguns pontos do litoral.” In DEBRET, 1972, p. 268.

³² Cf. SCHWARCZ, 1999, pp. 39-40.

³³ DEBRET, 1972.

estado selvagem que pudesse existir no Brasil³⁵. Problema este que foi solucionado com a colocação de um *“trono sob uma cúpula sustentada por cariátides douradas”*³⁶, permanecendo somente algumas palmeiras no fundo da tela.

Debret descreve longamente toda a composição em seus múltiplos detalhes:

“Vê-se no centro da composição o trono do governo imperial. Toda a parte superior do quadro se liga por uma tapeçaria à guarnição da boca do palco, mostrando sobre fundo vigoroso um grupo de gênios alados suportando uma esfera celeste coroada pelas armas do Brasil, no centro das quais fulguram as iniciais de D. Pedro. Famas lançam-se no interior da cúpula do templo para promulgar às quatro partes do mundo a emancipação do Brasil. (...) O governo imperial é representado nesse trono, por uma mulher sentada e coroada, vestindo uma túnica branca e o manto imperial brasileiro de fundo verde ricamente bordado a ouro; traz no braço esquerdo um escudo com as armas do imperador, e com a espada na mão direita sustenta as tábuas da Constituição brasileira”.³⁷

Podemos realizar uma comparação entre o cenário feito por Debret para o bailado histórico, em virtude das comemorações para a Aclamação de D. João VI como Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em 1818, e o pano de boca como símbolo da instalação de um novo governo, exaltando o Imperador D. Pedro em 1822. A figura soberana, antes representada por Debret com o próprio retrato do Rei de corpo inteiro, foi substituída por uma figura feminina alegórica, representante do governo imperial, coroada e caracterizada com as novas cores do Império. A presença alegórica com a Constituição (que ainda não havia sido discutida e muito menos promulgada) nas mãos, em lugar do retrato do príncipe no centro do pano de boca, reforça o caráter liberal do novo governo que se instalava, ou seja, a de um governo baseado nas leis. Evidencia a efetiva independência do Brasil perante Portugal, trazendo a esfera celeste contendo a letra “P”, coroada e segura

³⁴ SCHWARCZ, 1999, p. 40.

³⁵ Em seus escritos, José Bonifácio nos dá indicações do desenvolvimento do Brasil através da miscigenação racial, o qual formaria um povo homogêneo, e que traria, com isso, uma unidade não somente social mas também política. Para tanto, além do negro, deveria também ser inserido na sociedade o índio, o qual revelava ainda o seu estado de selvageria. Em vários momentos, José Bonifácio destaca as conseqüências negativas da selvageria do índio para a formação social no Brasil. Daí sua preocupação em tornar ausente do pano de boca qualquer indício revelador de um estado selvagem, ainda que houvesse a presença da própria figura do índio, elemento necessário na união das raças e, portanto, desta miscigenação que traria resultados tão promissores à nova terra. Cf. ANDRADA E SILVA, 2000.

³⁶ DEBRET, 1940, p. 644.

³⁷ Idem, p. 646.

pelos gênios alados, substitutas daquela representação anterior do cenário para o bailado histórico.

“Desenha-se no horizonte o contorno de uma cadeia de montanhas, embaixo da qual os planos mais próximos estão cobertos de abundante vegetação, entre a qual se destacam os penachos característicos das palmeiras esguias. (...) Um grupo de fardos colocados no envasamento é em parte escondida por uma dobra do manto, e uma cornucópia derramando frutas do país ocupa um grande espaço no centro dos degraus do trono. No primeiro plano, à esquerda, vê-se uma barca amarrada e carregada de sacos de café e de maços de cana-de-açúcar”³⁸.

Gênios alados que comportam o nome de D. Pedro, a figura do Governo Imperial e as cariátides sustentadoras do trono, ou seja, presenças clássicas na pintura compartilham o espaço com a vegetação brasileira, composta de algumas palmeiras ao fundo, frutas típicas tropicais e produtos símbolos do comércio, como o café e a cana-de-açúcar. Debret concilia o espaço do classicismo como representação do poder político com a paisagem tipicamente regional, marca de uma terra que agora é independente e mostra o orgulho de suas representações, de seus produtos, de seus símbolos.

“Índios armados e voluntariamente unidos aos soldados brasileiros enchem o fundo do templo, fechado por uma tapeçaria, e rodeiam o trono. (...) Ao lado, na praia, manifesta-se a fidelidade de uma família negra em que o negrinho, armado de um instrumento agrícola, acompanha a sua mãe, a qual, com a mão direita, segura vigorosamente o machado destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e a defendê-las contra a usurpação, enquanto, com a mão esquerda, ao contrário, segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado e pronto para partir, que vem entregar à proteção do governo seu filho recém-nascido. Não longe uma indígena branca, ajoelhada ao pé do trono e carregando à moda do país o mais velho dos seus filhos, apresenta dois gêmeos recém-nascidos, para os quais implora a assistência do governo, único esteio de sua jovem família durante a ausência do pai, que combate em defesa do território imperial”³⁹.

A presença das raças brasileiras é definida dos mais variados aspectos, estando todas elas armadas de seus instrumentos em defesa da nova terra. Os índios, ainda que na história do Brasil fossem aqueles de maior resistência às conquistas da terra, estão unidos aos soldados brasileiros, desbravadores e ao mesmo tempo aliados, assim como os negros

³⁸ Idem, p. 646.

³⁹ Idem.

estão prontos para a colheita e para a derrubada das matas que fundarão cidades e trarão o desenvolvimento. Ou mesmo a presença da indígena branca, símbolo da mestiçagem no Brasil, evidencia seus traços culturais ao carregar o filho e busca auxílio, enquanto o pai, branco, defende o território definitivamente “liberto” dos entraves portugueses.

“Do lado oposto, e no mesmo plano, um oficial da marinha, arvorando o estudante da independência amarrado à sua lanada, jura, com a espada sobre uma peça do canhão, sustentar o governo imperial. No segundo plano, um ancião paulista, apoiado a um de seus jovens filhos, que carrega o fuzil a tiracolo, protesta fidelidade: atrás dele outros paulistas e mineiros, igualmente dedicados e entusiasmados, exprimem seus sentimentos de sabre na mão. Logo após esse grupo, caboclos ajoelhados mostram, com sua atitude respeitosa, o primeiro grau de civilização que os aproxima do soberano. As vagas do mar, quebrando-se ao pé do trono, indicam a posição geográfica do Império.”⁴⁰

A representação dos civilizados não se mostra de forma diferente. Debret coloca-os do lado oposto às raças representadas e indica igualmente a defesa do território, cada um caracterizado a sua maneira, estando jovens e velhos unidos pelo mesmo ideal. Debret procurou, portanto, reproduzir em sua pintura todas as simbologias pertencentes ao Brasil, isto é, índios, negros, mestiços e civilizados, todos unidos na mesma homenagem ao soberano, na mesma demonstração de força e luta, sem qualquer diferenciação. Colocou em sua pintura a representação de um Brasil ideal através da união das raças e da composição paisagística originalmente brasileira, com suas palmeiras, frutos e produtos do comércio, em substituição aos deuses mitológicos reproduzidos em 1818, momento da execução do cenário do bailado histórico. Desta vez, o governo imperial é exaltado por todos aqueles que compõem a população, em lugar de Netuno, Vênus, Cupido e as Graças, todos presentes na pintura de 1818.

Lília Schwarcz evidencia esta nova formação iconográfica instalada através do pano de boca de Debret, reforçando nossas idéias:

“É possível dizer que estamos diante de uma ‘grande inauguração’: a de uma representação mais ou menos formalizada de uma monarquia que aqui se instala, buscando tradução em elementos tropicais.” [...] Se o desenho já não fosse em si evidente, a descrição de Debret cuidaria do resto. Valendo-nos de ambos vemos como o pano de boca de Debret condensa, em uma só cena, elementos fundamentais da nova identidade. [...] A

⁴⁰ Idem.

*rela é toda concebida com base na idéia de que uma nova civilização se montava, decididamente, nos trópicos.*⁴¹

A propaganda política feita pelo neoclassicismo francês de Debret estava, portanto, adaptando-se aos moldes brasileiros de representatividade. A beleza ideal e a maioria das figuras clássicas de outrora foram substituídas pelo caráter eminentemente nacional sem, contudo, deixar de lado a idealização, mantida, esta sim, pela caracterização de elementos diversos unidos frente ao desenvolvimento político proposto pela figura alegórica do Imperador. Em sua composição, uniu a realidade cotidiana brasileiro à idealização da pátria, construindo a imagem de um Brasil novo, ao mesmo tempo digno de suas raças e digno de seu soberano que, simbolizado pela alegoria sentada ao trono, visualiza um Brasil unido e pronto para auxiliar os seus súditos. Esta é a imagem que deve ser passada ao público neste momento político.

*"[...] Enfim, vindo de um artista que se esmerou em elaborar uma série de símbolos para essa corte tão singular – entre retratos, uniformes e condecorações –, o pano de boca aparecia como um forte ícone de um Estado criado sob o signo da diferença. Destacando a monarquia brasileira de sua matriz lusitana, os novos símbolos da terra ganham um caráter inaugural, como se toda a história começasse no ato que constituía a nação independente. Unidas e irmanadas por meio da realeza – representada pela figura da mulher sentada no trono com o texto da Lei nas mãos –, uma nação miscigenada arma-se para defender a monarquia constitucional, legitimada pela adesão de 'seu povo'."*⁴²

Flora Sussekind em seu livro "O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem"⁴³, reconhece estes cuidados de Debret na composição do pano de boca. No entanto, diz a autora:

"Não que José Bonifácio rejeitasse toda e qualquer presença de elementos naturais na pintura. Há vários, aliás: montanhas, vegetação abundante, palmeiras, frutas tropicais, sacos de café, cana-de-açúcar. (...) Era preciso, no entanto, que tais elementos conhecessem o lugar. Servem como cenário, sinais de uma paisagem nacional. Não como sustentáculos para o trono, para o Estado-Nação imperial. Para isso, melhor usar figuras clássicas. O que não deixa de ser curioso, ao se observar a prancha com o desenho desse pano de boca na Viag..... é a quantidade de marcas de brasilidade, trajes típicos, paisagens

⁴¹ SCHWARCZ, 1999, pp. 40-42.

⁴² Idem.

⁴³ SUSSEKIND, 1990.

americanas: tão grande que quase não se percebe o seu eixo nada 'pitoresco': o trono ocupado por uma figura alegórica e sustentado pelas cariátides. Adornos tropicais, paisagismo de fundo, mas o centro do quadro, o trono, é "à européia" ⁴⁴

Procuramos demonstrar, no entanto, como Debret, durante os anos em que aqui permaneceu, realizou um trabalho de re-significação de seu aprendizado neoclássico dentro do ambiente brasileiro. Não é do nosso interesse aqui, tentar provar unicamente que Debret continuou sendo um pintor neoclássico no Brasil - aspecto este que perpassa o trabalho de forma paralela - e sim considerar como Debret aplicou seu aprendizado num ambiente tão diverso e se aproximou, em sua produção, a pintores como David e Gros.

Neste sentido, ao fixar residência no Brasil e acompanhar todo o processo político aqui desenvolvido, assim como a formação da sociedade brasileira, teve Debret um amplo conhecimento do ambiente social, demonstrado inúmeras vezes em suas ilustrações presentes na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Desta maneira, torna-se satisfatória a idéia de composição de uma tela, cujo caráter evidencia-se eminentemente político, baseada na caracterização daqueles elementos acima descritos e na descrição da paisagem, em conjunção à utilização de figuras alegóricas. Desta forma, a “paisagem nacional” e os “trajes típicos” não funcionam apenas como cenário, mas como elementos que mostrarão ao público a sua real importância em uma terra agora independente, sugerindo a união da nação, ainda que idealizada, e mostrando a importância do típico e do nacional, uma vez que se trata de um processo de emancipação. A quantidade de marcas de brasilidade não é somente curiosa, pois ela é, antes, propositadamente pensada, calculada e colocada na composição, ao lado de figuras alegóricas e clássicas que continuarão a transmitir o poder político do soberano, não mais vistas por Netuno, Vênus e Cupido, mas por marcas de brasilidade que adquiriram uma importância persuasiva dentro do contexto político.

Relembremos dos trabalhos de David e Gros nos momentos de exaltação à Napoleão. O próprio Imperador sentia a necessidade da construção de um imaginário político atualizado, que tivesse uma correspondência direta com os acontecimentos da época, deixando de lado o ideal clássico antigo⁴⁵. Os pintores neoclássicos, desta maneira, procuraram se adaptar ao novo cenário temático. David procurou colocar Napoleão como o gênio contemporâneo, aquele que se auto-coroa e coroa sua esposa e que também faz-se

⁴⁴ Idem, pp. 38-9.

presente como o grande general na passagem dos Alpes. Mas foi Gros aquele que melhor conseguiu transferir para tela as pretensões de Napoleão em sua contemporaneidade. Colocou na pintura os acontecimentos atuais, desde a exaltação de Napoleão em Arcole até a exposição dos Empestiados em Jaffa, situando-se entre o neoclassicismo davidiano e o romantismo posteriormente desenvolvido pelos pincéis de Delacroix. Debret encontra-se neste limite artístico, pois incorporou seu aprendizado na construção da cena política a novos elementos que eram, em sua maioria, contemporâneos a ele e a D. Pedro. A figura alegórica do Imperador juntamente à presença das cariátides foram misturadas a elementos predominantemente nacionais, impondo uma verdadeira nacionalidade à cena.

Esta é a re-significação de que falávamos anteriormente, isto é, adaptar o seu aprendizado num ambiente distinto daquele de sua formação aos elementos nacionais, e que servem como instrumento pensado racionalmente na construção da imagem do Brasil. O próprio Debret cita em sua obra a inserção de uma nota explicativa do pano de boca no jornal, reforçando a idéia de construção da imagem de uma nova nação, de um novo Imperador, dentro de um espaço altamente significativo, o teatro.

O teatro funcionaria, desta maneira, como um instrumento de persuasão utilizado pela corte perante seus súditos em dois momentos políticos diferentes: o Reinado de D. João VI e o Império de Pedro I:

*“De uma maneira ou de outra, sofrivelmente europeu ou esplendorosamente tropical, o fato é que o teatro, numa redundância inevitável mas expressiva, foi o grande palco onde desenrolaram os momentos decisivos da vida política joanina no Brasil. Era ele o termômetro da popularidade do governo, pelo menos entre as classes superiores”.*⁴⁵

*“Ir ao teatro, dar-se a ver, era uma forma de o rei entrar em contato com o súdito e reafirmar a aclamação ao soberano. Além disso, estabelecia-se entre o rei e o teatro uma continuidade, na medida em que o mundo se comportava, em certa medida, como um grande palco, no qual ele exibía sua persona.”*⁴⁶

D. João VI e D. Pedro encontraram na prática teatral um importante artifício de integração entre a realeza e a população do Rio de Janeiro, enaltecendo suas figuras em eventos políticos que operavam transformações na sociedade brasileira. Vê-se, desta maneira, que o teatro era considerado uma expressão artística de grande influência notada

⁴⁵ Cf. novamente DELÉCLUZE, 1983.

⁴⁶ Malerba, 2000, p. 96.

desde suas primeiras manifestações no Brasil, com a encenação das primeiras peças, as quais funcionavam a partir de uma concepção altamente educativa perante o público. Por isso foi fundamental recuperar sua história no início deste capítulo, em razão do caráter fortemente representativo da prática teatral como expressão de sentimentos religiosos, políticos e sociais, os quais deveriam atuar no sentido do convencimento.

Convém ressaltar que, ao lado da representação teatral como manifestação artística, tem-se conjuntamente a função do teatro como palco da política na época joanina e principalmente nos intervalos entre estes dois períodos. Utilizado como local de discussões e reuniões partidárias, o teatro ganhou nesta época uma nova configuração, voltada inteiramente aos olhos de uma política que encenava diariamente seus ideais. Discursava durante o dia e à noite aparecia ao público, presente nas encenações teatrais, reafirmando sua soberania. Ao lado das grandes festas e de seus suntuosos aparatos decorativos, o teatro exercia o papel de agente narrador e persuasivo, interligando fatos históricos, cenas mitológicas, retratos e virtudes que enalteciam, de acordo com cada momento a ser exaltado. A decoração para o Bailado Histórico e o pano de boca realizados por Debret evidenciam claramente esta questão à medida em que atentavam para esta combinação de elementos. Através da diversão, traziam ao público as principais figuras políticas, representadas fielmente, seja através de seus próprios retratos ou das qualidades que a elas estavam diretamente vinculadas, denotando a grandiosidade da cena teatral através de sua simbologia política. Debret traduziu no âmbito teatral aquilo que ao público deveria impressionar e convencer, assim como fizera em suas pinturas, tanto aqui quanto na França, exaltando os momentos políticos fortemente significativos à sociedade. Essa relação faz-se ainda mais presente quando notamos a colocação da nota explicativa no jornal pois, se o público não percebesse ali o sentido político da cena representada e exposta em seu cenário simbólico, o mesmo seria explicitado através da palavra, como artifício último ao convencimento, aumentando o interesse e a inspiração de seus espectadores habituais, *“familiarizados com esse auxílio sempre poderoso das paixões políticas”*⁴⁸.

⁴⁷ CARVALHO SOUZA, 1999, p.237.

⁴⁸ DEBRET, 1972, p. 269.

CONCLUSÕES

As ilustrações de corte contidas no álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* e as telas a óleo produzidas pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret ofereceram-nos um amplo leque de discussões voltadas à questão da criação da pintura de história no Brasil. A trajetória artística de Debret analisada nos capítulos desta dissertação levou-nos a uma multiplicidade de considerações acerca da representação visual de uma realidade histórica que se tornou brasileira, dada pela presença da corte portuguesa de D. João VI e pelo caráter iconográfico inovador criado no momento da instalação da monarquia de D. Pedro I.

No Brasil, a atuação artística de Debret revelou-se de maneiras diversas, introduzindo o seu status de pintor histórico em ramos distintos da sociedade. Contribui não somente para o desenvolvimento do ensino artístico durante os quinze anos em que aqui permaneceu, mas também para a construção de uma imagem da corte em múltiplos sentidos. A questão abordada ao longo desta dissertação caminhou no sentido de uma interpretação da construção deste imaginário, ou seja, como Debret produziu este conjunto de imagens ao longo do período de sua residência no Brasil como pintor oficial da corte, levando os eventos históricos aos diversos campos de representação, como a ilustração, as telas a óleo e as cenografias.

Em um ambiente inteiramente distinto daquele de sua formação, Debret procurou traduzir o seu aprendizado, incorporando os elementos essenciais de sua formação

neoclássica à temática brasileira. Mesmo encontrando aqui inúmeras dificuldades que impediram a consolidação da pintura de história na primeira metade do século XIX, realizando poucas telas a óleo e somente uma pintura monumental histórica de um evento significativo à política de então, Debret reuniu ilustrações que tratam amplamente da temática de corte e que posteriormente formaram o segundo tomo de seu álbum. Desta maneira, através do número reduzido de telas e de um grande número de ilustrações, Debret conseguiu formar o imaginário político da corte de D. João VI e D. Pedro I com os mesmos princípios da pintura de história usualmente produzida por meio de grandes telas. Pretendeu-se demonstrar como Debret construiu este imaginário em diversos campos da sociedade, tendo em vista a sua formação neoclássica em primeira instância, cujos conceitos foram evidenciados por meio da produção retratística oficial, da criação de uniformes, da representação dos principais eventos políticos aqui ocorridos durante sua estadia e ainda por meio da produção cenográfica.

Para entendermos esta relação entre sua formação e a produção brasileira, foi conveniente e necessário retomarmos a trajetória artística de Debret na França, onde verificou-se um conjunto de obras voltado de maneira significativa à exaltação de Napoleão. Vale ressaltar ainda que a interpretação dada às ilustrações de corte, telas e cenografias de Debret, voltada ao diálogo com sua produção e formação francesas, conferiram ao trabalho uma abordagem sistematicamente elaborada e original. Através da formação com David, Debret participou ativamente do processo artístico neoclássico, assimilando a tradição clássica de representação, onde os eventos e figuras da Antigüidade surgiam como exemplos a uma sociedade francesa em vias de transformação ao final do século XVIII, traduzindo também em suas telas o modelo da experiência contemporânea. Debret, David e Gros foram tomados como exemplos claros destas transformações por colocarem em suas telas o elemento clássico da Antigüidade e por traduzirem as atuações de Napoleão em sua modernidade. Ao longo de sua trajetória em Paris, Debret procurou se adaptar às exigências artísticas de seu tempo, utilizando como argumento de persuasão em suas obras tanto o caráter clássico quanto a concepção atualizada de representação, não se desvinculando, contudo, de sua formação.

Em sua atuação no Brasil, é apropriado tomarmos os fundamentos desta produção artística voltada à prática de propaganda política persuasiva do governo napoleônico, seja

no sentido clássico ou contemporâneo de representação, pois são essenciais ao emprego de sua arte na corte "brasileira". Entretanto, algumas diferenças fundamentais se assinalam, pois, na França, devido à sua instrução neoclássica e o contato direto com David, principal expoente da pintura histórica do período, trabalhou o pintor dentro de uma representação política que encontrava bases artísticas fortemente consolidadas, atuando livremente ao lado de outros artistas na abordagem à glorificação do Império, algo que, efetivamente, não existia no Brasil. Embora o pintor tenha uma participação mais produtiva em Paris em decorrência dos inúmeros quadros lá produzidos para a exaltação do Imperador, se pensarmos em sua reduzida produção brasileira comparada à França no que se refere às telas históricas monumentais, é oportuno concluirmos que Debret realizou por outras vias essa mesma construção iconográfica na corte de d. João VI e principalmente do Império de D. Pedro. Esta construção revelou-se altamente significativa mesmo com a produção de poucas telas, de cenografias e de inúmeras ilustrações, num ambiente cuja formação artística ainda encontrava-se incipiente em diversas áreas, principalmente no que diz respeito ao campo das artes.

No tratamento dado pelo pintor à retratística oficial da corte, foi possível notarmos as inovações conferidas na abordagem ao retrato de D. João VI e D. Pedro I. A construção da imagem oficial do Imperador mostrou-se fundamental pela criação de diversos atributos que denotavam a singularidade proposta pela nova política instalada, em uma clara contraposição à figura de d. João VI, igualmente ilustrado e pintado por Debret. É proposital a colocação das duas imagens na mesma ilustração, pois é essencial que a comparação seja enunciada e interpretada. Os atributos de ambos dão-nos a chave desta interpretação: o manto, o cetro, a coroa e as botas de cavalaria. Os objetos fundamentais à composição da personagem denotam fortemente a importância da cena política que se deseja exaltar. D. João, um representante do período absolutista no Brasil é claramente representado à maneira da realeza européia, evidenciado em sua pose soberana e na colocação estratégica dos atributos reais, que se enquadram perfeitamente à tradição real portuguesa. Por outro lado, as características de d. Pedro são ressaltadas à primeira vista pela contraposição dada pela imagem do pai. Debret reforça a presença diferencial do manto, da coroa na cabeça e de suas botas como elementos que traduzem a configuração e a exaltação de um novo momento político, algo que indicava a inovação e a criação de uma

imagem que traduzia o sentimento nacional, de acordo com uma identidade política que, naquele momento, estava sendo criada e divulgada. Era a propaganda política de um novo regime que deveria persuadir e trazer, em si, elementos que reforçassem a soberania imperial. Vê-se, assim, como Debret trabalha cuidadosamente as partes que compõem a imagem, as quais, juntas, constroem a cena e dão-nos os instrumentos para o entendimento do período em questão, criando uma iconografia imperial e destacando as diferenças em relação à imagem oficial anterior.

No que diz respeito à retratística feminina, Debret procurou exaltar o papel das mulheres que fundamentavam a política da corte. Da mesma forma, salientou suas diferenças e a importância de cada uma dentro do processo político brasileiro. Ilustra D. Carlota, D. Leopoldina e D. Amélia à maneira oficial, vestidas majestosamente com os trajes festivos da corte, não deixando, contudo, de ressaltar os traços de pouca beleza que caracterizavam as personagens. Notamos aqui em Debret a sua característica de pintor de história, evidenciada pela técnica de observação do pintor no tratamento detalhado e realista das personagens. No entanto, Debret trabalha a cena e a constrói de maneira elegante, optando pela oficialidade da sociedade real. Ressalta suas características em suas descrições e as utiliza para reforçar o caráter vigoroso da presença de D. Leopoldina ao lado de D. Pedro; porém, prefere ilustrá-la como uma dama de corte que cumpre seu papel de esposa do futuro imperador. Debret trabalha, portanto, com as duas vertentes de interpretação: a descrição e a importância de sua função na corte portuguesa, destacando suas qualidades e reforçando sua imagem de futura imperatriz do Brasil. O mesmo faz Debret em relação à fealdade de D. Carlota, não esquecendo de salientá-la em sua composição. Mas é igualmente notável que o pintor a coloca em uma posição de destaque em razão da importância que exerce ao lado de D. João VI, assim como em D. Amélia que, mesmo tendo permanecido pouco tempo no Brasil, não deixou de atuar ao lado do marido, realizando mudanças nos hábitos da corte.

Ao longo de suas ilustrações, Debret trabalha conjuntamente as imagens e os textos explicativos, configurando o espaço tomado por seus personagens e apresentando-o em sua composição. Nesse sentido, é sintomática a presença conjunta dos homens ilustres da corte pelas inúmeras contribuições que ofereceram ao desenvolvimento artístico e pela simpatia que Debret nutria pelas idéias dos retratados, destacando de maneira evidente a centralidade

de José Bonifácio não somente na ilustração como também na política da época. Ao mesmo tempo, o pintor enfatiza as transformações ocorridas na corte e exalta a criação de uma imagem nacional, que se fixa na sociedade ao mostrar os personagens, suas características e sua importância naquela nova forma política instaurada, qual seja, a autonomia do Brasil perante Portugal.

A criação artística de Debret invade ainda o campo da indumentária, mostrada com clareza não somente no tratamento dos personagens ilustres da corte mas amplamente elaborada nas pranchas destinadas à apresentação dos uniformes reais. Demonstra o caráter inovador das vestimentas e de seus detalhes durante o período joanino e de d. Pedro, enfatizando a influência estrangeira na composição dos trajes e sua simbologia. Promove a inserção de elementos nacionais e a ênfase nas cores da monarquia na mudança dos uniformes entre os dois períodos, salientando os elementos da nova composição e sua simbologia dentro da sociedade brasileira, como por exemplo os diferentes bordados que decoram a vestimenta, colocados nas fardas e na indumentária feminina. Ilustra os uniformes da época joanina e demonstra a sua predileção por alguns deles em comparação ao período posterior. Ilustra-os e os dispõe em diferentes posições, conferindo a imagem da roupa em ângulos diversos, evidenciando nitidamente sua preferência estética. Une em suas ilustrações o caráter estético da composição e a inovação realizada em função das transformações políticas, colocando os personagens em cenas cotidianas puramente pela finalidade de transmitir a verossimilhança da imagem.

Ao mesmo tempo em que os coloca como verdadeiros personagens de uma cena, Debret não esquece de incluir nesta parte de seu álbum o papel do negro nestas funções desempenhadas na corte. Através das ilustrações, Debret salienta sua participação dentro da sociedade, denotando a inclusão do escravo liberto em trabalhos desvinculados da condição escravista. É possível, assim, apropriarmo-nos da informação de que o negro exercia funções destinadas também aos brancos, como por exemplo os oficiais de justiça e os militares, oferecendo-nos, através da imagem, uma reflexão sobre estes aspectos da sociedade conjuntamente à rica descrição ilustrada de suas vestimentas. Por outro lado, na ocasião em que ilustra as damas de honra, é curioso notarmos que Debret utiliza-se do artifício de apresentação do uniforme – o que não o torna menos atraente como objeto a ser analisado – para expor uma personagem específica da corte. É o caso de Domitila de Castro

que, mesmo não obtendo um tratamento exclusivo no álbum iconográfico de Debret, foi exposta através da caracterização de sua indumentária, onde o pintor, por meio de suas palavras, não deixa de contar um pouco da história amorosa do Imperador D. Pedro I, ainda que de maneira sutil e censurada.

Na representação dos eventos políticos significativos à corte, concluímos que Debret manifesta um tratamento especial para a pintura de história realizada no Brasil. Através destas ilustrações, notamos que muitas de suas composições poderiam ter se tornado belíssimas telas monumentais, em razão da grandiosidade do evento ilustrado e do cuidado com que Debret trabalha os detalhes e a construção da cena. Algumas destas ilustrações foram antes temas de um reduzido número de óleos, verificados no *Embarque das Tropas a Montevideu*, no *Desembarque da Princesa Real Leopoldina* e na monumental tela da *Coroação de D. Pedro I*. Através destas representações, Debret contribuiu significativamente para a história da arte brasileira do século XIX, criando no Brasil a pintura de história e promovendo com este gênero o desenvolvimento do ensino artístico e de uma iconografia eminentemente nacional.

Ao lado da importância histórica de cada momento político exaltado por Debret em suas ilustrações, tem-se como elemento fundamental na comemoração destes eventos o caráter efêmero das decorações produzidas e sua proposta de grandiosidade e elevação dos homenageados. As decorações festivas do século XIX apareciam como um indicativo do poder do soberano e como um instrumento de participação de toda a população em sua consagração, oferecendo a ela a oportunidade de associação e reconhecimento ao momento, o qual indicava sua superioridade e aceitação. As suntuosas festas que se deram em razão do Desembarque da Arquiduquesa Leopoldina, da Aclamação de D. João VI e D. Pedro I demonstravam a importância do momento político e suas decorações procuravam assimilar os personagens reais às figuras mitológicas e aos elementos nacionais, destacando intensamente suas qualidades morais e o triunfo dos soberanos através da construção de Arcos. Há, nesse sentido, uma reorganização simbólica das imagens que outrora constituíram o espetáculo de Louis XIV na França, ou mesmo de Napoleão na entrada de Paris, reforçando a tradição das festas dinásticas européias na corte recém instalada. Trata-se, evidentemente, da formação do corpo imaginário do monarca, dada em função da suntuosidade decorativa e da significação intrínseca aos arcos de triunfo, espalhados em

locais específicos e levando consigo temáticas glorificadoras, inseridas no contexto dos cerimoniais.

Em seu álbum, à medida em que nos apresenta os principais eventos políticos ocorridos no Brasil, Debret confere a importância da atuação dos artistas franceses na exaltação à corte, não esquecendo, contudo, de conferir a crítica de arte às ocorrências artísticas anteriores, principalmente em relação às comemorações festivas. Através de seu discurso, procura consolidar a atuação francesa e estabelecer uma espécie de marco artístico, configurando o “antes” e “depois” da chegada da Missão Artística, salientando constantemente os progressos obtidos neste campo com sua participação.

Os trajes da realeza e de seus súditos, já ilustrados por Debret nos retratos oficiais e na concepção dos uniformes, aparece novamente aqui com sua importância em destaque. Os mantos reais pertencem agora às suas cenas originais, ou seja, estão presentes em momentos de solenidade e consagração – inseridos, portanto, numa realidade histórica. Debret trabalha cuidadosamente a demonstração dos atributos de D. João VI e de D. Pedro nos eventos políticos, oferecendo-nos mais uma vez a possibilidade de reflexão acerca do momento instaurado e as transformações iconográficas ocorridas a partir destas mudanças. Retoma ainda os princípios neoclássicos na composição de suas cenas, identificando todos os personagens participantes dos eventos ilustrados de modo que o espectador possa reconhecê-los individualmente, conferindo a eles sua devida hierarquia e sua exata descrição, assim como David e o próprio Debret fizeram em suas obras no período napoleônico, ainda que aqui não houvesse o primor estético da composição. A partir de seus personagens cuidadosamente descritos, Debret trabalha no sentido de dar à cena o efeito que deseja, articulando a composição e construindo-a à sua maneira, argumentando e persuadindo através de uma imagem organizada *a priori*. Assim, Debret constrói a Coroação de d. Pedro a partir do caráter realista de observação, inserindo-a em uma elaboração construtiva religiosa, tomando para si os princípios essenciais da sociedade – fortemente arraigados – como instrumento de convencimento da superioridade e soberania de d. Pedro. Debret buscou na religião - tão amplamente discutida ao longo de sua obra – o argumento principal para a composição da Coroação, colocando d. Pedro como um santo disposto no altar de uma Igreja barroca, perante a genuflexão do presidente do Senado da Câmara. A religião assume a importância simbólica e persuasiva no quadro de Debret para

a propaganda política do Imperador. É o instrumento de convencimento na construção da composição, dentro de uma sociedade cujo aspecto religioso era tão fundamental e evidente em seus inúmeros rituais. Ao lado destas estratégias já consagradas pelo neoclassicismo, Debret promove a criação de uma iconografia imperial, colocando em d. Pedro os novos atributos que o desvinculavam da tradição portuguesa e que originavam a identidade de uma nova nação, agora independente e que buscava para si a criação de uma imagem particular. Houve, desta maneira, a formação de uma trama simbólica exclusiva ao novo momento político, associando elementos do popular, como o uso do ponche e as botas de cavalaria, e do ambiente eminentemente nacional, como as plumas de tucano, a inserção da cor verde e o caráter religioso. Inaugurava-se, assim, uma identidade baseada nos pontos que efetivamente diziam respeito à nação recém autônoma e carente de uma imagem singular.

Da mesma maneira, o caráter cenográfico das obras de Debret procurava unir os deuses da Antigüidade e suas virtudes à realidade cotidiana brasileira composta, sobretudo, de elementos típicos e nacionais. Cada uma destas vertentes foi utilizada de acordo com a solicitação do momento, e Debret soube tirar proveito destes fatores no momento em que conduzia a propaganda política da corte joanina e de d. Pedro. Em sua decoração para o bailado histórico, homenageou D. João VI ao elevá-lo à condição divina daquelas figuras mitológicas, representadas por Netuno que assim como o novo Rei conduzia os mares da América, e ainda por Vênus e suas graças, inserindo D. João num contexto eminentemente clássico e tradicional através da pintura e da consagração teatral. O teatro aparecia na sociedade brasileira como uma prática que reunia o soberano e a população, sendo todos os eventos políticos comemorados e consagrados dentro daquele ambiente, cabendo a ele a aprovação a uma situação política determinada, simultaneamente palco das representações artísticas e palco da política do período. Da mesma forma, Debret utilizou-se novamente de elementos significativos daquela sociedade para compor o pano de boca de D. Pedro, introduzindo o popular e a união das raças que deveriam, especialmente, demonstrar a força de uma nação unida e o reconhecimento de sua soberania, criando, ao mesmo tempo, uma identidade nacional. Debret novamente desloca-se do clássico à experiência contemporânea, empregando suas características de acordo com cada momento,

construindo uma estrutura discursiva que, sobretudo, deve formar o corpo imaginário do soberano.

Procuramos demonstrar, portanto, como a relação direta entre as imagens de corte presentes no segundo volume da *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* e as notas explicativas que acompanham cada ilustração constituem um conjunto de significativas referências ao entendimento da questão pictórica e histórica desenvolvida pelo pintor neste ambiente tão diverso de sua formação. O álbum de Debret permite o estreito diálogo entre imagem e texto, oferecendo-nos chaves interpretativas ao entendimento do rico imaginário político construído pelo pintor, enfatizando, mais uma vez, a influência de seu aprendizado nesta construção. Através de suas ilustrações e do reduzido mas fundamental número de óleos, Debret elaborou, portanto, a iconografia da realeza instalada no Brasil e contribuiu efetivamente para a formação do caráter nacional realizado pelos princípios da pintura de história, cujas relações esperamos ter aqui elucidado, levando aos pesquisadores da história da arte brasileira do século XIX uma pequena parte de sua interpretação.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA PRADO, J. F. de. **O Artista Debret e o Brasil**. SP: Cia. Editora Nacional, 1990.
- ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de. **Projetos para o Brasil**. Org. Miriam Dolhnikoff. SP: Cia das Letras; Publifolha, 2000.
- _____ **Notas Íntimas. Obra Política de José Bonifácio**. v II, 1973.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. **O rei-máquina. Espetáculo e Política no Tempo de Luís XIV**. RJ: José Olympio Editora, DF: Edunb, 1993.
- ARAÚJO PORTO-ALEGRE, Manoel. **Bellas Artes. Exposição Pública**. Minerva Brasiliense, Rio de Janeiro, 1843, pp.116-121.
- _____ **Bellas Artes. Festas Imperiais**. Minerva Brasiliense, Rio de Janeiro, pp.23-26, no. 1, 1^o de novembro 1843.
- _____ **Iconografia Imperial**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo XIX, pp. 349 e 278, 1856.
- _____ **Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. RJ: Typographia D. L. dos Santos, tomo III, 1841, pp. 547-57.
- ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha de. **Das Artes Plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular**. Tomo 78, pp. 507-608, da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1915.

- ARGAN, Giulio Carlo. *David e Roma*. Texto no catálogo da mostra homônima. Roma, Villa Medici, dezembro de 1981 a fevereiro de 1982.
- _____. *Arte Moderna*. SP: Cia. Das Letras, 1996.
- BANDEIRA, Júlio. *Debret: Instantâneos de História*. Catálogo da exposição “Jean Baptiste Debret, um Pintor de História no Brasil”. Organizada pelos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro, 1990.
- BARATA, Mário. *Araújo Porto-Alegre e a Missão Artística Francesa*. *Revista do Livro*, no. 5, maio 1957.
- _____. *Bicentenário de Debret*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. RJ, vol 279, abril-jun, 1968, pp.177-82.
- _____. *Achegas ao Estudo de Debret*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. RJ, Departamento de Imprensa Nacional, vol 304, jul-set, 1974.
- _____. “As Artes Plásticas de 1808 a 1889” *in* *História Geral da Civilização Brasileira – O Brasil Monárquico*. SP: Difel, Tomo II, vol, 3, 1982.
- _____. “A Arte do Séc. XIX: do Neoclassicismo e Romantismo até o Ecletismo” *in* *História Geral da Arte no Brasil*. SP: Instituto Walther Moreira Salles, vol I, 1983.
- _____. *Notas sobre Debret nos 150 anos do “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. RJ, no.20, 1984, pp. 185-188.
- BARBOSA, Antonio da Cunha. *Aspecto da Arte Brasileira Colonial*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, RJ: Imprensa Nacional, tomo LXI, parte I (1º e 2º trimestres), 1898, pp. 88-154.
- BARROSO, Gustavo Dodt. *Uniformes brasileiros*. *Ilustração Brasileira*. RJ, fev/1921, 6: 2 e 42.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. 3 Vols, SP/Salvador: Metalivros/ Fund. Emílio Odebrecht, 1994.
- BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis, Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.
- BOIME, Albert. *Art in age of revolution, 1750-1800*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. SP: SP Editora, 1942.

- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Séc. XIX*. RJ: Pinakothek, 1983.
- CARELLI, Mário. "Os Pintores Viajantes, a Travessia da Diferença". Texto do Catálogo *Missão Artística Francesa e Pintores Viajantes*. RJ, Instituto Cultural Brasil-França e Fundação Casa França-Brasil, nov.-dez. 1990.
- CARVALHO SOUZA, Iara Lis. *Pátria Coroada. O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780-1831*. SP: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- Catálogo 'Museu Nacional de Belas Artes'. [editor Alcídio Maфра de Souza]. SP: Banco Safra, 1985.
- Catálogo 'Museu Imperial de Petrópolis'.
- Catálogo 'Palácio do Itamaraty. Brasília, Rio de Janeiro'. SP: Banco Safra, 1993.
- Catálogo 'O Brasil Redescoberto'. RJ: Paço Imperial, 1999.
- Catálogo 'Rio Imperial'. SP: Edição Sanbra, 1988
- Catálogo 'Mostra do Redescobrimento Brasil +500. Século XIX'. SP: Fundação Bienal, 2000.
- CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Hachette Réalités, 1980
- COCCHIARALE, Fernando. *Viagem Pitoresca e Histórica a Debret*. Texto para Exposição de Essila Paraíso. Solar Grandjean de Montigny, de 17 a 29 de novembro de 1981.
- COLI, Jorge. *Pintura sem palavras ou Os Paradoxos de Ingres*. Coleção *Artepensamento*, SP: Cia. Das Letras, 1994.
- CONSTÂNCIO, Francisco Solano. *História do Brasil*. Paris, 1938, T.II
- COSTA, Sérgio Corrêa da. *As Quatro Coroas de D. Pedro*. RJ: Paz e Terra, 1995.
- COSTA, Emília Viotti da. *José Bonifácio: Homem e Mito*. In MOTA, Carlos Guilherme. *1822: Dimensões*. SP: Editora Perspectiva, 1972.
- COUTINHO, Wilson. *O Brasil visto por Debret*. RJ: Arte hoje, no. 6, dez 1977, pp. 33-42.
- _____ e Menezes, Luzinete; Moura, João Alves. *A Constituição do Sistema de Arte no Brasil – a Formação da Instituição Artística*. RJ, s/d.
- DEBRET, J. B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Vols I, II e III, SP: Livraria Martins, 1940.

- _____ *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Tomo II, Vol. III, Livraria Martins Editora, Editora da Universidade de São Paulo, SP, 1972.
- DELÉCLUZE, E. J. Louis David – son école et son temps. Paris, Macula, 1983.
- DÉNIS, Ferdinand. *Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, SP: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A Interiorização da Metrópole*. In MOTA, Carlos Guilherme. *1822: Dimensões*. SP: Editora Perspectiva, 1972.
- DUQUE-ESTRADA, L. G. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp; SP: Editora da Unesp, 1992.
- FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____ *La Peinture au XIXe. Siècle. Le retour à l'antique – Le Romantisme*. Flammarion, Paris, 1991
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Debret – estudos inéditos*. RJ: Fontana, 1974.
- FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura – Apontamentos para a História da Pintura no Brasil, de 1816 a 1916*. RJ: Typographia Rohe, 1916.
- _____ *A Pintura no Brasil: I – Quando e como foi instituído o ensino artístico. II – Épocas e períodos da história da pintura. III – Os seus gêneros e representantes principais*. *Jornal do Comércio*, de 1 de outubro de 1927.
- FRIEDLAENDER, W. *David to Delacroix*. Cambridge, Harvard, University Press, 1968.
- GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. RJ: Ed. Guanabara Koogan, 1993, pp. 360-394.
- GRAHAM, Maria. *Escorço biográfico de D. Pedro I com uma notícia do Brasil e do Rio de Janeiro em seu tempo*. *Anais da Biblioteca Nacional*, RJ, vol LX.
- GUIMARÃES, A. C. D'Araújo. *A Côrte no Brasil*. RS: Ed. Livraria do Globo, 1936.
- HASKELL, Francis. *L'Art et du Goût. Jadis et Naguère*. Paris: Gallimard, 1989.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. SP: Jorge Zahar Editor, s/d.
- LAMEGO, Luiz. *D. Pedro I, Herói e Enfermo*. RJ: Livraria Editora Zélio Valverde, 1939.
- LEBRETON, Joachim. *Sobre o Estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816*. (trad. Mário Barata). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. RJ, Ministério da Educação e Cultura, no. 14, 1959, pp. 283-307.

- LESSA, Francisco Pereira. **A Bandeira Nacional Brasileira**, *Jornal do Comércio*, 28/09/1930.
- LEVEY, Michael. **L'Art du XVIIIe. Siècle**. Paris: Flammarion, 1993.
- LEVY, Hannah. **Retratos coloniais**. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1945, no. 9, p. 251.
- LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. RJ: José-Olympio, 1996.
- _____. **O Império Brasileiro**. SP: Melhoramentos, 1927.
- LORETO, O. P. J. M. de. **O Conde da Barca**. *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, 1942, 3.
- LYRA, Maria de Lourdes Vianna. **A Utopia do Poderoso Império**. RJ: Sette Letras, 1994.
- MALERBA, Jurandir. **A Corte no Exílio. Civilização e Poder no Brasil às Vésperas da Independência (1808 a 1821)**. SP: Cia. Das Letras, 2000.
- MATOS, Adalberto. **A Pintura no Brasil**. *Ilustração Brasileira*, 7 de setembro e 12 de outubro de 1922.
- MATOS, Aníbal. **Belas Artes**. Belo Horizonte, 1923.
- _____. **As Artes do Desenho no Brasil**. Belo Horizonte, 1923.
- MAYA, Raymundo Ottoni de Castro. **Jean Baptiste Debret e a Importância de sua Obra Documentária feita no Brasil**. *Exposição Lebreton e a Missão Artística Francesa de 1816*. RJ, Ministério da Educação e Cultura, Museu Nacional de Belas Artes, 1960.
- MELLO JR., Donato. **Rio Imperial**. SP: Edição Sanbra, 1988
- MENDES, Elizabeth de Camargo. **Os Viajantes no Brasil: 1808-1822**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da FFLCH USP, 1981.
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. **O Ensino Artístico. Subsídio para a sua História. Um capítulo: 1816 – 1889**. RJ, 1942.
- _____. **Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte**. RJ: Empresa A Noite, 1947.
- MIRIMONDE, A. –P. **Jean Baptiste Debret – Peintre Franco-brésilien (1768-1848)**. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. Paris, maio, 1955, pp.209-21.
- MOTA, Carlos Guilherme. **1822: Dimensões**. SP: Editora Perspectiva, 1972.
- NANTEUIL, Luc de. **JACQUES-LOUIS DAVID. Les Grands Peintres**. Éditions cercle d'art, Paris, 1987.

- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil – ensaios sobre arte brasileira*. SP: Ed. Ática, 1997.
- NORBERTO, Joaquim. *Memória histórica sobre a bandeira nacional*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 53, 1ª parte.
- NORTON, Luiz. *A Corte de Portugal no Brasil*. SP: Cia. Edit. Nacional, 1938.
- OBERACKER, Carlos. “Viajantes, Naturalistas e Artistas Estrangeiros” in *História Geral da Civilização Brasileira – O Brasil Monárquico*. SP: Difel, tomo II, vol I, 1985.
- _____. *A Imperatriz Leopoldina. Sua vida e sua época*. IHGB, 1973.
- OLIVEIRA, Octávia Correia dos Santos. *Archeiros do Paço. Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. VI, 1945-1950, pp. 275-300.
- PAIXÃO, Múcio da. *Do Theatro no Brasil*, Revista IHGB, 1914, pt. 5.
- “PARECER sobre o primeiro e segundo volume da obra intitulada *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 e jusqu'en 1831 inclusivement. Par J. B. Debret*”. Revista do IHGB, 1841, t. III.
- PAULSON, Ronald. *La Revolution française et le style néo-classique*. Art Press, Paris, 1989 (edição especial bicentenário da Revolução Francesa)
- PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*. Tese para o concurso da cadeira de História do Colégio Pedro II, RJ, mimeo, 1955. MAC-USP, IEB. *Obras Completas de Mário Pedrosa*, vol. X, org. por Otilia Beatriz Fiori Arantes.
- _____. *Rivalidade luso-francesa na Iconografia Imperial*. *Jornal do Brasil*, RJ, 15/12/1957.
- PEIXOTO, Elza Ramos. *Histórico ‘Exposição Lebreton e a Missão Artística Francesa de 1816’*. RJ, Ministério da Educação e Cultura, Museu Nacional de Belas Artes, 1960.
- PINTO, Odorico Pires. *Influência Histórico-social da Missão Artística Francesa na Arte Brasileira*. Tese apresentada à Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (RJ), para a livre docência de Estética e História da Arte, s/d.
- Portraits du Louvre. Choix d'oeuvres dans les collections du Louvre*. Japon: Asahi Shimbun, 1991.
- POTELET, Jeanine. *Le Brésil vu par les voyageurs français, 1816-1840. Témoignages et images*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1993.
- PRAZ, Mário. *A Carne, A morte e o Diabo na Literatura Romântica*. SP: Editora da Unicamp, 1996.

- RIBEIRO, Clóvis. *Brazões e Bandeiras do Brasil*. SP: Editora Ltda., 1933.
- RODRIGUES, J. W. *Fardas do Reino Unido e do Império*. Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1950.
- ROSENBLUM, Robert e JANSON, H. W. *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculture*. London: Thames and Hudson, 1984
- SANTOS, Francisco Marques dos. *As bellas Artes no Primeiro Reinado (1808-1821)*. RJ: Estudos Brasileiros, ano II, vol. 4, no. II, março-abril 1940, pp. 471-515.
- _____. *O Ambiente Artístico Fluminense e a Chegada da Missão Francesa de 1816*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional RJ, no. 5, 1941, pp. 213-240.
- SANTOS, L. G. (PADRE PERERECA). *Memórias para Servir à história do Reino do Brasil*. Tomos I e II, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; SP: Edusp, 1981.
- SCHMIDT, Maria Junqueira. *A Segunda Imperatriz do Brasil*. SP: Melhoramentos, 1927.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. SP: Cia das Letras, 1999.
- SÉRULLAZ, Arlette. *Jacques-Louis David, 1748-1825*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. SP: Cia. Editora Nacional, 1977.
- SODRÉ, Alcindo. *Fardamentos Imperiais*. Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1948.
- _____. *Imperatriz Amélia*. Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, 1941, pp. 113-130.
- SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von . *Viagem pelo Brasil*. Tradução brasileira promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para a comemoração do seu centenário. Tradutora D. Lucia Furquim Lahmeyer, bibliotecária do Instituto. Quatro volumes, 1938.
- STAROBINSKI, Jean. *1789 – Les Emblèmes de la Raison*. Paris: Flammarion, 1979.
- _____. *1789 – Os Emblemas da Razão*. SP : Cia. Das Letras, 1989.
- SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. SP: Cia. das Letras, 1990.

- TARQUINIO DE SOUSA, Octávio. *A Vida de D. Pedro I*. RJ: Livraria José Olympio Editora, 1952, vols. I, II e III.
- TAUNAY, Affonso d'E. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1957
- TEIXEIRA, Oswaldo. *Exposição da Missão Artística Francesa de 1816*. RJ, Museu Nacional de Belas Artes, 1940.
- VIEIRA, João Guimarães. *Taunay, Debret e Grandjean de Montigny. Aspectos da Arte Brasileira*. RJ, MEC-Funarte, 1980.

Elaine Cristina Dias

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

**DEBRET, A PINTURA DE HISTÓRIA E AS ILUSTRAÇÕES DE CORTE
DA “VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL”
- VOLUME DE IMAGENS -**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob
orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à
redação final da tese defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 20/02/2001.

BANCA

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (Orientador)

Prof. Dr. Robert Slenes

Profa. Dra. Lília Moritz Schwarcz

Fevereiro/2001



ÍNDICE DE IMAGENS

CAPÍTULO 1: DEBRET NA FRANÇA – A PINTURA DE HISTÓRIA E O NEOCLASSICISMO NA ERA NAPOLEÔNICA.

FIGURA	PÁGINA
Figura 1. Jacques-Louis David. <i>O Juramento dos Horácios</i> . 1784.....	1
Figura 3. François-Gérard. <i>Psyché et l'Amour</i> . 1797.....	2
Figura 4. Jacques-Louis David. <i>O Juramento do Jogo de Péla</i> . 1791.....	3
Figura 5. Jacques-Louis David. <i>Marat Morto</i> . 1793.....	4
Figura 6. Caravaggio. <i>Sepultamento de Cristo</i> . 1603-4.....	5
Figura 7. Michelangelo. <i>Pietà</i>	5
Figura 8. Antoine-Jean Gros. <i>Napoleão em Arcole</i> . 1799.....	6
Figura 9. Jean-Baptiste Debret. <i>Napoléon rendant hommage au courage malheureux</i> . 1806.....	7
Figura 10. Antoine-Jean Gros. <i>Les Pestiférés de Jaffa</i>	8
Figura 11. Anne-Louis Girodet. <i>La Scène du Déluge</i> . 1806.....	9
Figura 12. Antoine-Jean Gros. <i>La Bataille d'Eylau</i> . 1808.....	10
Figura 13. Jean-Baptiste Debret. <i>Costumes Italiens</i> . 1809.....	11
Figura 14. Jean-Baptiste Debret. <i>Napoleão condecora soldado russo no dia 9 de julho de 1807 no encontro amistoso dos soberanos moscovita e francês em Tilsitt</i> . 1808.....	12
Figura 15. Jacques-Louis David. <i>Napoleão na Passagem dos Alpes</i> . 1800.....	13
Figura 16. Jean-Baptiste Debret. <i>Napoleão harangue les troupes bavaroises et wurtenbourgeoises le 20 abril 1809 a Abensberg</i> . 1810.....	14
Figura 17. Jacques-Louis David. <i>Le Couronnement de Napoléon</i> . 1810.....	15
Figura 18. Nicolas Coustou. <i>Escultura presente na tela da Coroação de Napoleão, de Jacques Louis David</i>	16
Figura 19. Jean-Baptiste Debret. <i>A primeira distribuição da Legião de Honra pelo Imperador na Igreja dos Inválidos</i> . 1812.....	17

CAPÍTULO 2: A “VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL”:
CONCEPÇÃO DO ÁLBUM ICONOGRÁFICO

FIGURA	PÁGINA
Figura 20. Jean-Baptiste Debret. <i>Múmia de um chefe coroado</i>	18
Figura 21. Jean-Baptiste Debret. <i>Índia Guarani civilizada a caminho da igreja em trajes domingueiros</i>	18
Figura 22. Jean-Baptiste Debret. <i>Botocudos, Puris, Patachos e Machacalis</i>	19
Figura 23. Jean-Baptiste Debret. <i>Família de chefe Camacã se preparando para uma festa</i>	19
Figura 24. Jean-Baptiste Debret. <i>Família de Botocudos em Marcha</i>	20
Figura 25. Maximilian Wied-Neuwied. <i>Quatro botocudos e uma cabeça mumificada</i> . 1820.....	20
Figura 26. Jean-Baptiste Debret. <i>Mercado da Rua Valongo</i>	21

Figura 27. Jean-Baptiste Debret. <i>Feitores Castigando Negros</i>	21
Figura 28. Jean-Baptiste Debret. <i>Negros Serradores de Tábuas</i>	22
Figura 29. Jean-Baptiste Debret. <i>Pequena Moenda Portátil</i>	22
Figura 30. Jacques-Louis David. <i>Brutus</i> . 1789.....	23
Figura 31. Jean-Baptiste Debret. <i>cenário de teatro – estudo</i>	24
Figura 32. Jean-Baptiste Debret. <i>Décor du Théâtre de Rio de Janeiro</i>	25
Figura 33. Jean-Baptiste Debret. <i>Empregado Avulso</i>	27
Figura 34. Jean-Baptiste Debret. <i>Açougueiro de Roma</i>	27
Figura 35. Jean-Baptiste Debret. <i>Carregador de Roma</i>	28
Figura 36. Jean-Baptiste Debret. <i>Mulher do Trastevere</i>	28

CAPÍTULO 3: DEBRET E A RETRATÍSTICA

FIGURA	PÁGINA
Figura 37. Jean-Baptiste Debret. <i>Retratos do Rei D. João VI e do Imperador D. Pedro I</i>	29
Figura 38. Gil. <i>Retrato de Simon Bolívar</i> . s/d.....	30
Figura 39. Henrique José da Silva. <i>Retrato do Imperador em Trajes Majestáticos</i> . 1822.....	31
Figura 40. Jean-Baptiste Debret. <i>Retrato de d. João VI</i> . S/d.....	32
Figura 41. Antoine Callet. <i>Retrato de Louis XVI</i> . 1783.....	33
Figura 42. Hyacinthe Rigaud. <i>Retrato de Louis XIV</i> . 1701.....	34
Figura 43. Van Dyck <i>Retrato de Charles 1er</i> . 1635.....	35
Figura 45. François-Gérard. <i>Portrait de Napoléon en Costume Imperial</i>	36
Figura 46. Pedro Américo. <i>D. Pedro II na abertura da Assembléia Geral (Fala do Trono)</i> . 1872.....	37
Figura 47. Jean-Baptiste Debret. <i>Retratos de D. Leopoldina, a Rainha Carlota Joaquina e D. Amélia de Leuchtenberg</i>	38
Figura 48. Jean-Baptiste Debret. <i>Grande Costume da Primeira Imperatriz do Brasil, D. Leopoldina</i> . 1826.....	39
Figura 49. Atribuído a Domingos Antonio de Sequeira. <i>Retrato de D. Carlota Joaquina</i>	40
Figura 50. Jean-Baptiste Debret. <i>Segundo Casamento de D. Pedro I</i> . 1829.....	40
Figura 51. Friedrich Durck. <i>Retrato de D. Amélia</i>	41
Figura 52. Jean-Baptiste Debret. <i>Homens Ilustres da corte</i>	42

CAPÍTULO 4: DEBRET E OS UNIFORMES

FIGURA	PÁGINA
Figura 53. Jean-Baptiste Debret. <i>Uniforme dos ministros</i>	43
Figura 53a. Jean-Baptiste Debret. <i>Bordado presente no uniforme dos ministros</i>	44
Figuras 54. Jean-Baptiste Debret. <i>O Imperador Seguido por um Camareiro, um Oficial de sua Guarda e um Reposteiro-mor</i>	43
Figura 54a. Jean-Baptiste Debret. <i>O Imperador Seguido por um Camareiro, um</i>	

<i>Oficial de sua Guarda e um Reposteiro-Mor</i>	44
Figura 55. Jean-Baptiste Debret. <i>Uniforme de membro do Senado da Câmara</i> . 1825.	45
Figura 56. Jean-Baptiste Debret. <i>Uniforme da Guarda de Honra do Imperador e Archeiros</i>	45
Figura 57. Jean-Baptiste Debret. <i>Uniforme dos archeiros</i> . 1822.....	46
Figura 58. Jean-Baptiste Debret. <i>Uniforme dos archeiros</i> . 1822.....	46
Figura 59. Jean-Baptiste Debret. <i>Uniforme dos Desembargadores</i> . 1826.....	47
Figura 60. Jean-Baptiste Debret. <i>Vestimenta das Damas de Honra da Corte</i>	48
Figura 61. Jean-Baptiste Debret. <i>Costume des Dames d'Honneur de la Cour Royale au Brésil jusqu'au moins d'avril de 1821</i> . 1821.....	49
Figura 62. Jean-Baptiste Debret. <i>Damas de Honra da Corte</i> . 1826.....	50
Figura 63. Jean-Baptiste Debret. <i>Uniforme dos militares</i>	48

CAPÍTULO 5: DEBRET E A PINTURA DE HISTÓRIA: EVENTOS POLÍTICOS COMEMORATIVOS

FIGURA	PÁGINA
Figura 64. Jean-Baptiste Debret. <i>“Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas ao Sítio de Montevidéu”</i> (ilustração).....	51
Figura 64a. Jean-Baptiste Debret. <i>“Embarque na Praia Grande das Tropas Destinadas ao Sítio de Montevidéu”</i> . 1826.....	52
Figura 32b. Leandro Joaquim. <i>Revista militar no Largo do Paço</i> . s/ data.....	26
Figura 65. Jean-Baptiste Debret. <i>Desembarque da Princesa Real Leopoldina</i> . 1817..	53
Figura 66. Jean-Baptiste Debret.. <i>Desembarque da Princesa Real Leopoldina</i> . 1817. (Óleo).....	54
Figura 67. Franz Joseph Frühbeck. <i>O Festivo Desembarque da Princesa Leopoldina no dia 6 de novembro de 1817</i>	55
Figura 68. Thomas Marie Hippolyte Taunay . <i>Desembarque da Princesa Leopoldina no Real Arsenal da Marinha</i>	56
Figura 69. T. M. H. Taunay. <i>Passagem de SS.MM. e AA. RR. Debaixo do Arco da Rua Direita em frente à rua do Ouvidor</i>	56
Figura 70. Jean-Baptiste Debret. <i>Monumento Funerário em que Estão Encerrados os Restos da Primeira Imperatriz do Brasil</i>	57
Figura 71. Grandjean de Montigny. <i>Monumento funerário para D. Leopoldina</i>	58
Figura 72. Jean-Baptiste Debret. <i>Aclamação do Rei D. João VI</i>	59
Figura 73. Jean-Baptiste Debret. <i>Aclamação do Rei D. João VI</i> . 1818. Det.....	60
Figura 74. Jean-Baptiste Debret <i>Vista do Largo do Palácio no Dia da Aclamação de D. João VI</i> . 1818.....	61
Figura 75. Jean-Baptiste Debret. <i>manto real, cetro e coroa</i>	62
Figura 76. Jean-Baptiste Debret. <i>Aceitação Provisória da Constituição de Lisboa</i>	63
Figura 77. Jean-Baptiste Debret. <i>Partida da Rainha para Portugal</i>	64
Figura 78. Jean-Baptiste Debret. <i>Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant'Ana</i>	65
Figura 79. Jean-Baptiste Debret. <i>Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant'Ana</i> . 1822.....	66
Figura 80. Jean-Baptiste Debret. <i>bandeira e pavilhão brasileiros</i> . 1822.....	67
Figura 81. <i>Bandeiras militares franceses do período revolucionário</i>	68
Figura 82. <i>Bandeira do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves</i>	68
Figura 83. Jean-Baptiste Debret. <i>Cerimônia de Coroação de D. Pedro I</i>	69

Figura 83a. Jean-Baptiste Debret. <i>A Coroação de D. Pedro I.</i> 1828.....	70
Figura 84. Jean-Baptiste Debret. <i>Cerimônia da Coroação de D. Pedro.</i> Detalhe.....	71
Figura 85. Jean-Baptiste Debret. <i>Indumentária imperial.</i> 1822.....	72
Figura 86. Jean-Baptiste Debret. <i>coroas imperial e cetro.</i> 1822.	72
Figura 87. Jean-Baptiste Debret. <i>Atelier de Debret no Catumbi</i>	73

CAPÍTULO 6: DEBRET CENÓGRAFO

FIGURA	PÁGINA
Figura 88. Jean-Baptiste Debret. <i>Decoração para o Bailado Histórico</i>	74
Figura 89. Jean-Baptiste Debret. <i>Decoração para o Bailado Histórico</i>	75
Figura 90. Jean-Baptiste Debret. <i>Pano de Boca Executado para a Representação Extraordinária Dada no Teatro da Corte</i>	76

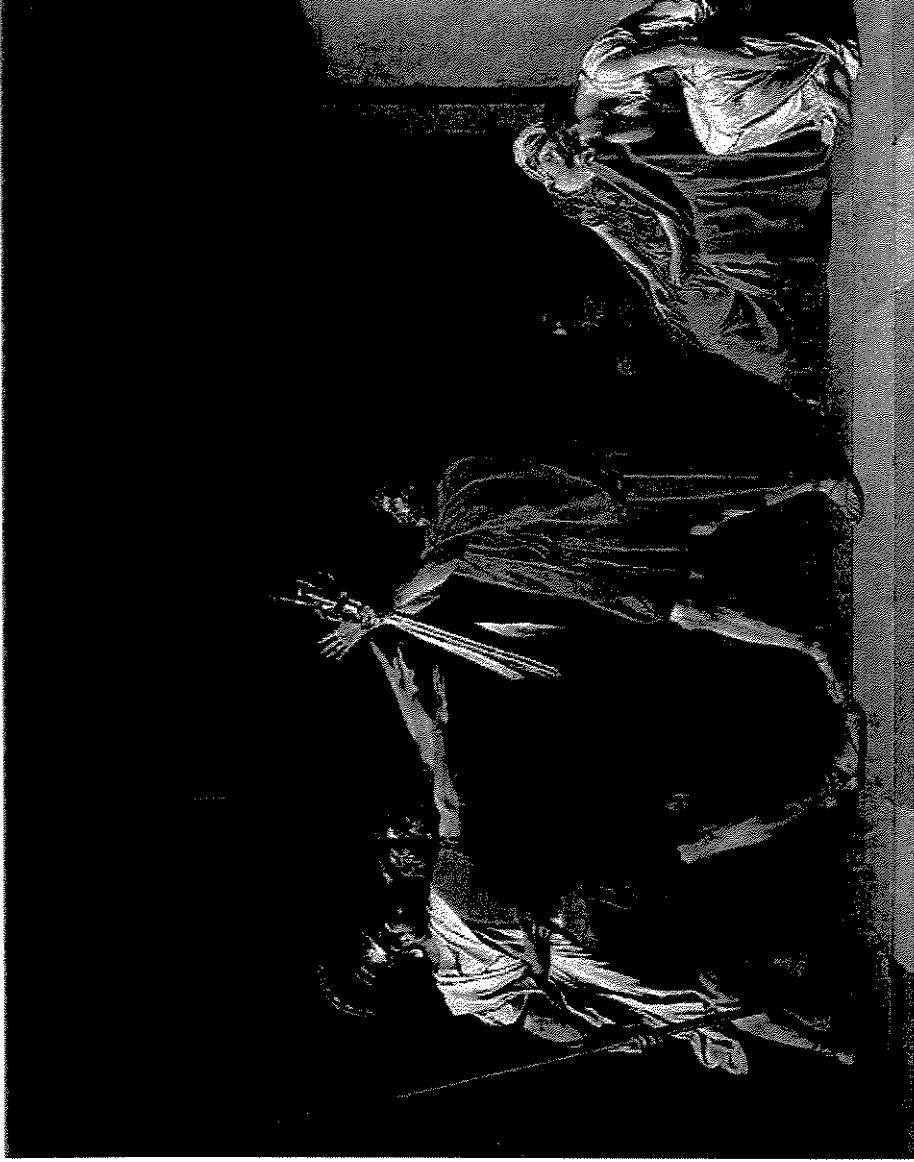


Figura 1. Jacques-Louis David. **O Juramento dos Horácios.** 1784.
3,3 x 4,26 m. Paris, Louvre.



Figura 3. François-Gérard. Amor e Psiqué. 1797.
Óleo sobre tela. 1,86 x 1,32 m.

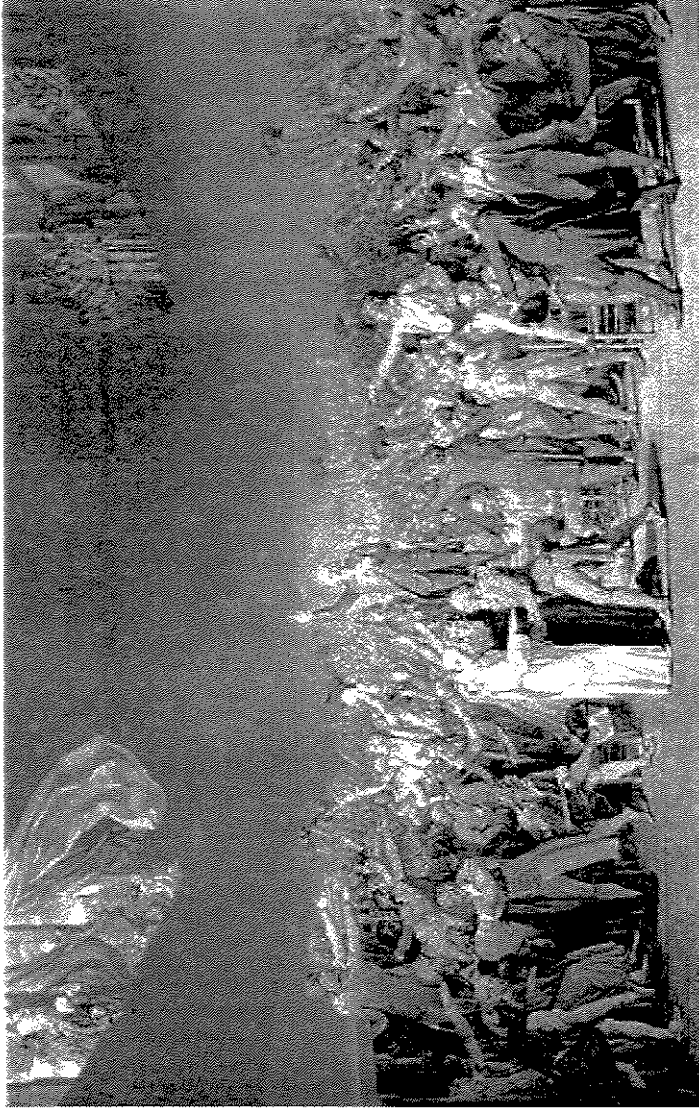


Figura 4. Jacques Louis-David. **Le Jeu de Paume.** 1791. Desenho em sépia. 65 x 1,05 m. (tela inacabada: 4,00 x 6,60). Versailles, Musée National du Château.

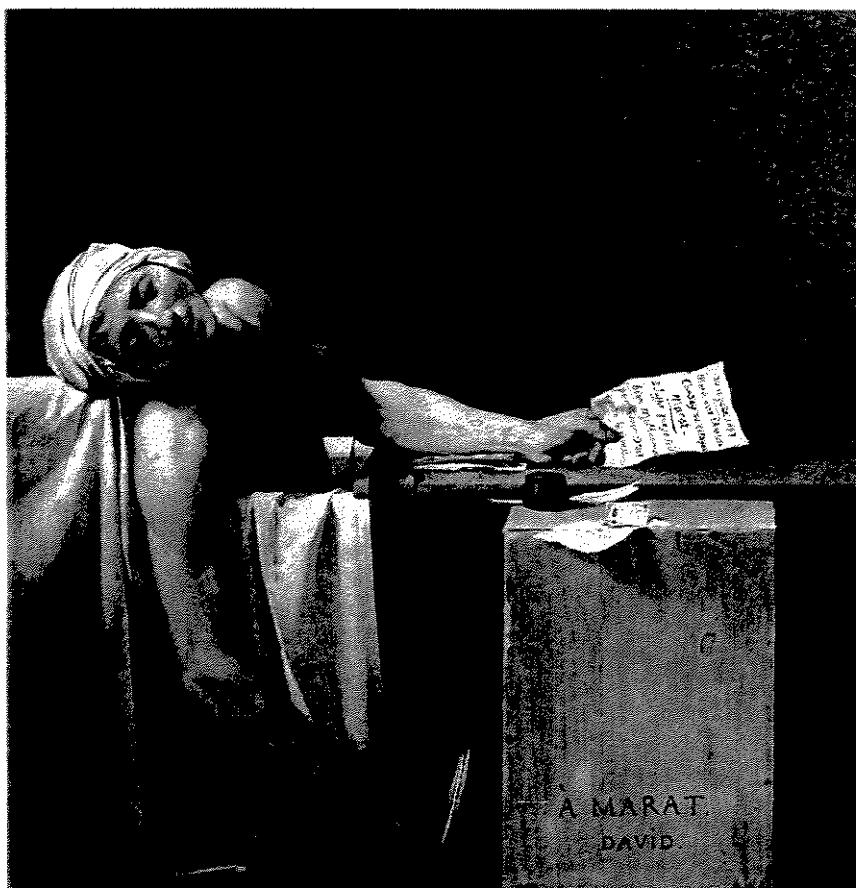


Figura 5. Jacques Louis-David. **Marat Morto.** 1793.
1,65 x 1,28 m. Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts.

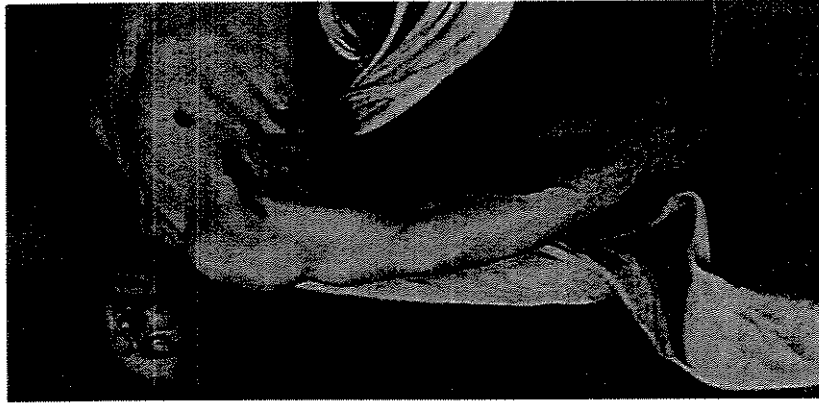


Figura 6. Caravaggio. **Sepultamento de Cristo.** Detalhe. 1603-1604.
Óleo sobre tela. 3,00 x 2,03 m. Roma, Pinacoteca Vaticana.



Figura 7. Michelangelo. **Pietà.**
São Pedro no Vaticano.



Figura 8. Antoine-Jean Gros. Napoleão em Arcole. 1799



Figura 9. Jean-Baptiste Debret. **Napoleão Rende Homenagem à Bravura Infeliz.** 1806.
Óleo sobre tela, 3,90 x 6,21 m. Museu de Versalhes.

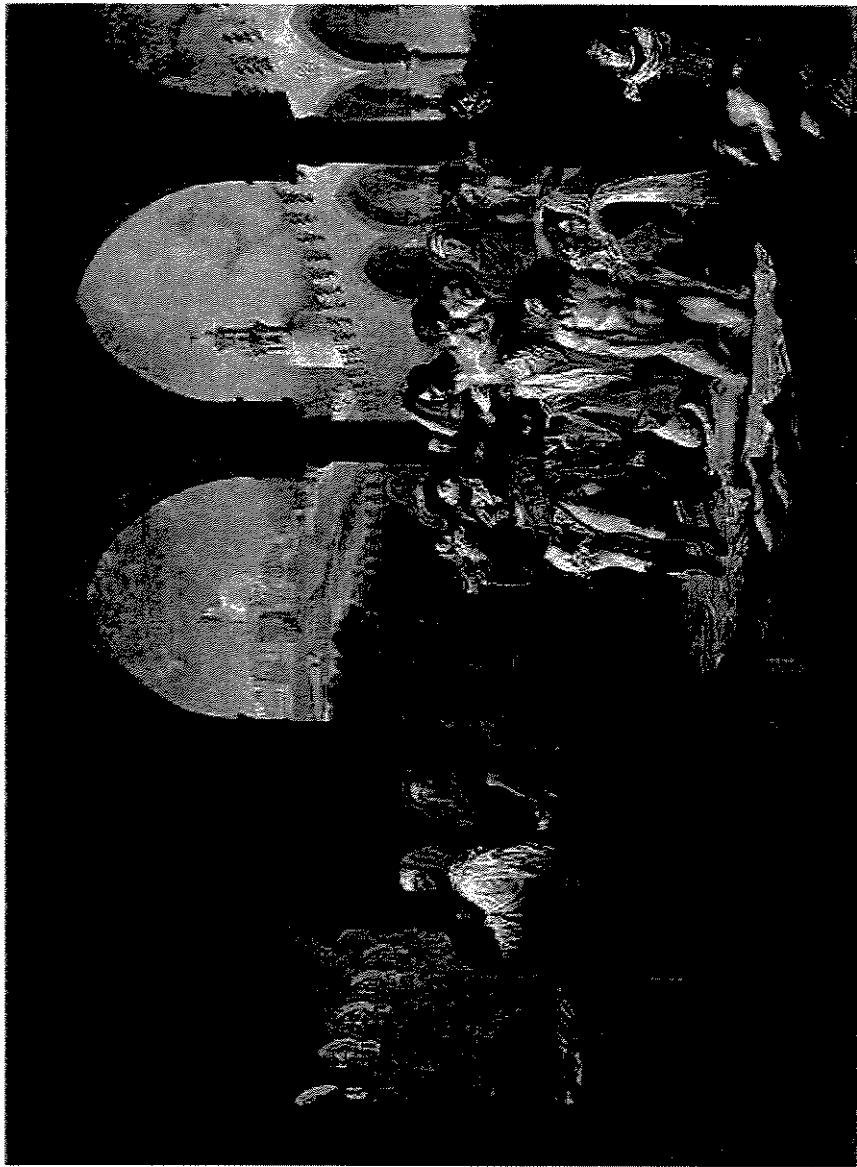


Figura 10. Antoine-Jean Gros. Os Empestiados de Jaffa.



Figura 11. Anne-Louis Girodet. **Uma cena de dilúvio.** 1806
Óleo sobre tela. 4,31 x 3,41 m. Paris, Museu do Louvre.



Figura 12. Antoine-Jean Gros. **A Batalha de Eylau.** 1808
Óleo sobre tela. 0,93 x 1,47 m.



Figura 13. Jean-Baptiste Debret. **Empregado avulso (de Roma).** 1809.
Gravura sobre papel. 0,17 x 0,10 m. Costumes Italiens.



Figura 14. Jean-Baptiste Debret. Napoleão Condecorando com a Legião de Honra em Tilsit, um soldado do Exército Russo. 1808.
Óleo sobre tela, 3,51 x 4,92 m. Museu de Versalhes.



Figura 15. Jacques-Louis David. **Napoleão na Passagem dos Alpes.** 1800-1801
Óleo sobre tela. 2,71 x 2,32 m. Musée National du Château de Malmaison, Rueil-Malmaison.

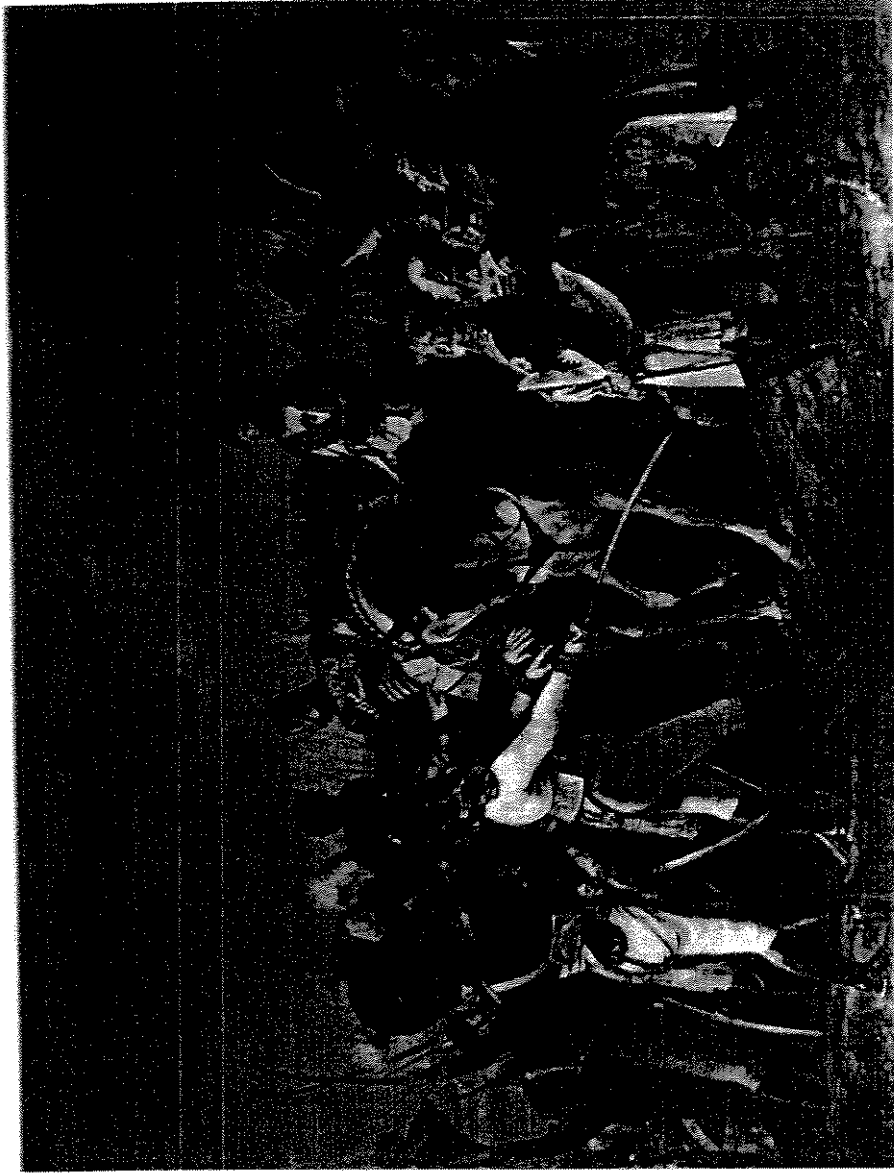


Figura 16. Jean-Baptiste Debret. Napoleão arengando as tropas bávaras e vuntemburguesas em Abensberg. 1810. Óleo sobre tela, 3,68 x 4,94 m. Museu de Versalhes.



Figura 17. Jacques-Louis David. **Coroação de Napoleão.** 1810.
Óleo sobre tela, 6,29 x 9,79 m. Paris, Museu do Louvre.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



Figura 18. Nicolas Coustou. Escultura presente na tela da Coroação de Napoleão, de Jacques Louis David.

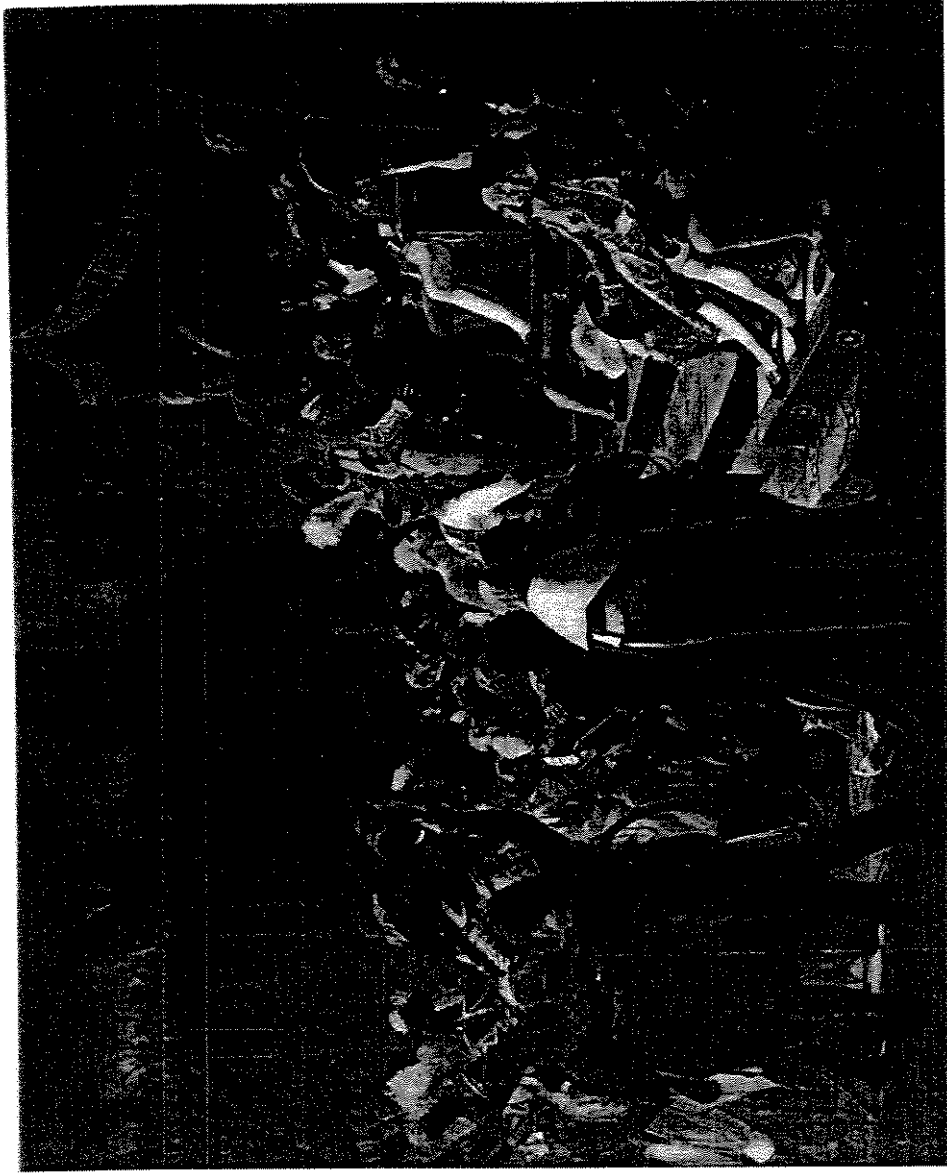


Figura 19. Jean-Baptiste Debret. **Primeira Distribuição das Cruzes da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos.** 1812. Óleo sobre tela, 4,03 x 5,31 m. Museu de Versalhes.



Figura 20. Jean-Baptiste Debret. Múmia de um chefe coroado.
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”



Figura 21. Jean-Baptiste Debret. Índia Guarani civilizada a caminho da igreja em trajes domingueiros.
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”



Figura 22. Jean-Baptiste Debret. Botocudos, Puris, Patachos e Machacalis
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”.



Figura 23. Jean-Baptiste Debret. Família de chefe Camacã se preparando para uma festa.
Aquarela. 0,18 x 0,29 m. RJ, Museu Castro Maya.



Figura 24. Jean-Baptiste Debret. Família de botocudos em marcha.
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”

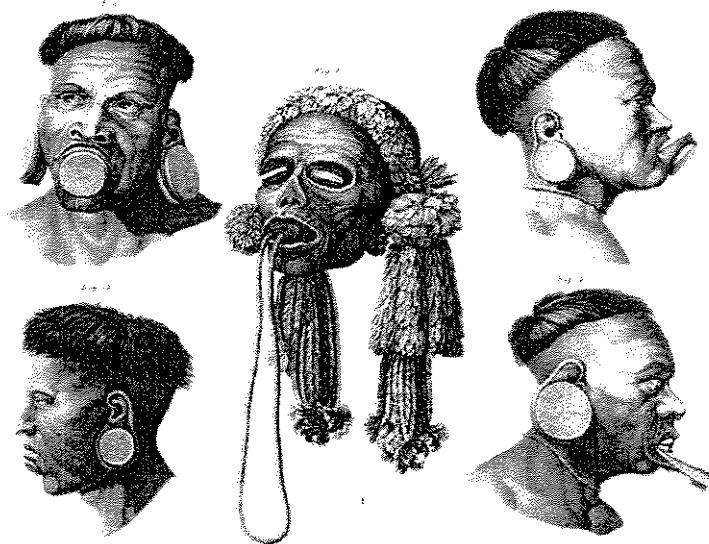


Figura 25. Maximilian Wied-Neuwied. Quatro botocudos e uma cabeça mumificada. 1820.
Gravura em metal. 0,38 x 0,54 m. SP, Instituto de Estudos Brasileiros.

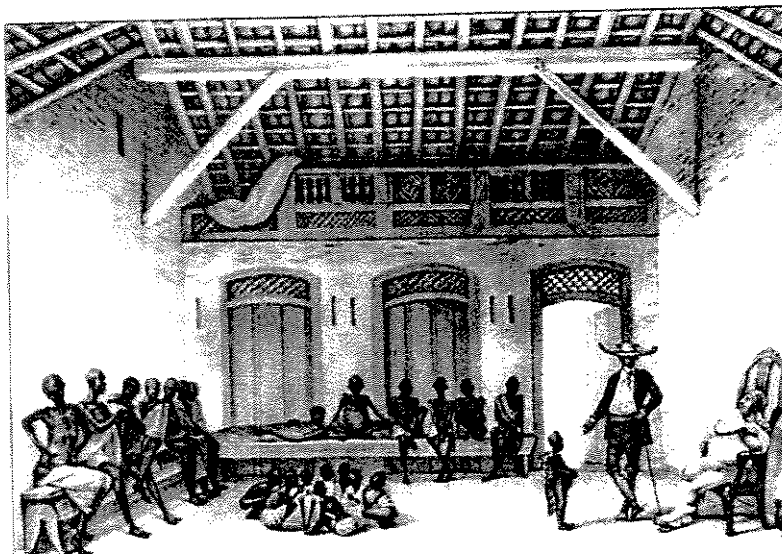


Figura 26. Jean-Baptiste Debret. Mercado da Rua Valongo.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".



Figura 27. Jean-Baptiste Debret. Feitores castigando negros.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".

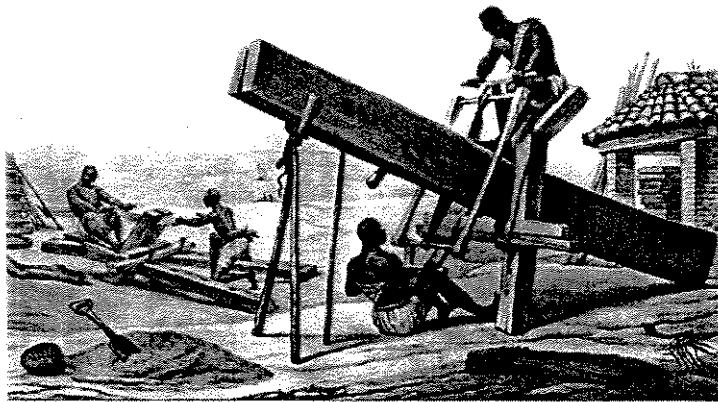


Figura 28. Jean-Baptiste Debret. Negros serradores de tábuas.
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”.

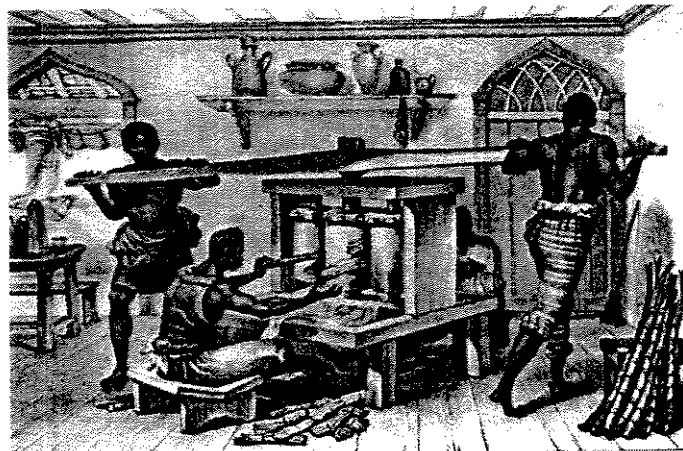


Figura 29. Jean-Baptiste Debret. Pequena moenda portátil.
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”.

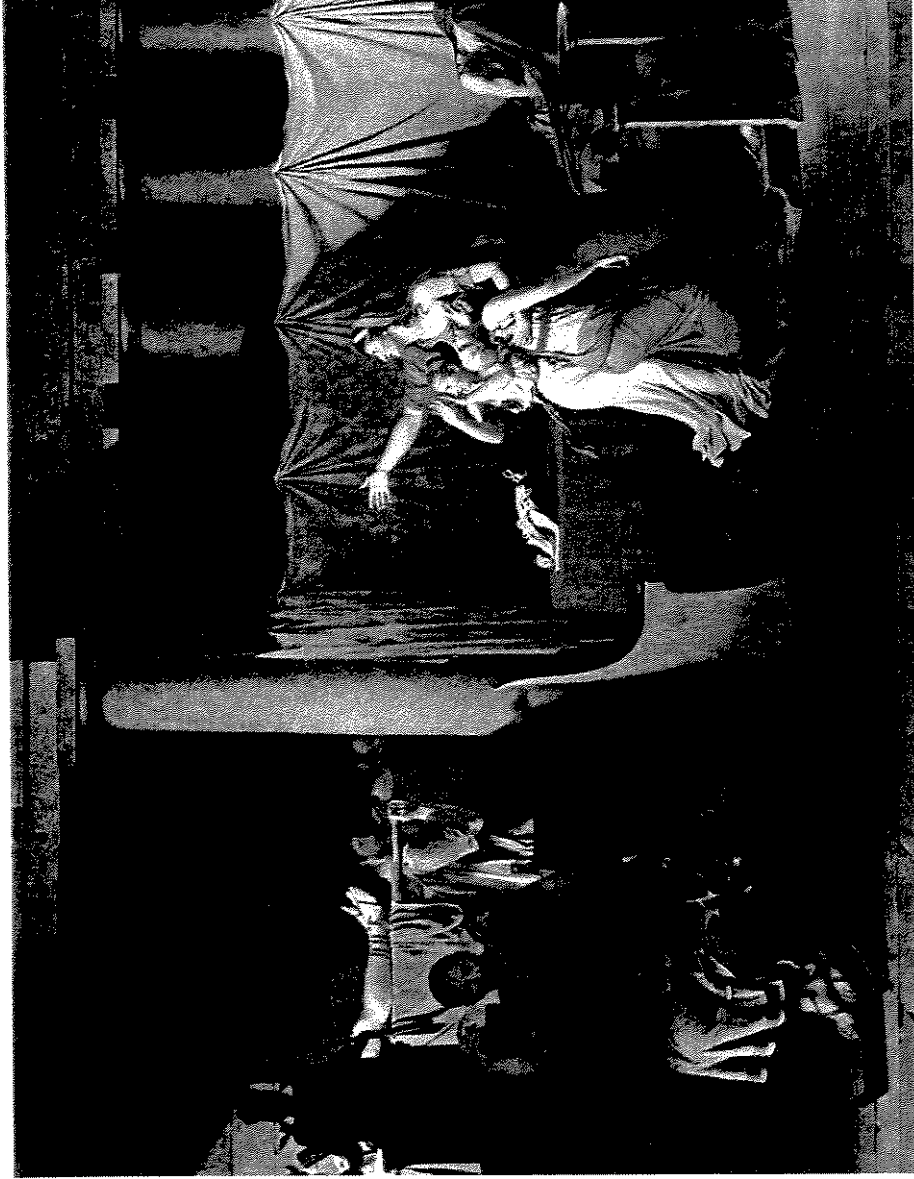


Figura 30. Jacques-Louis David. **Brutus.** 1789.
Óleo sobre tela. 3,25 x 4,23 m. Paris, Museu do Louvre.



Figura 31. Jean-Baptiste Debret. Cenário de Teatro – Estudo, 1818-1821
Aquarela. 0,7 x 0,15 m. RJ, Museu Castro Maya.

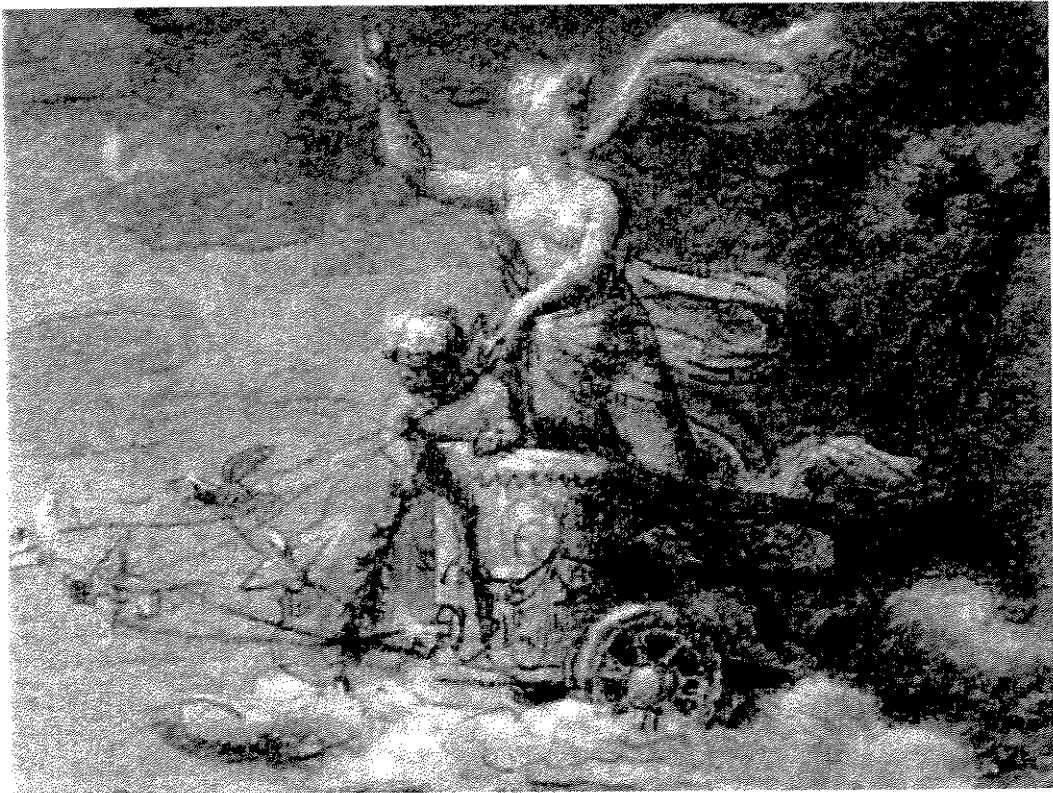


Figura 32. Jean-Baptiste Debret. **Décor du Théâtre de Rio de Janeiro.** 1816-1820
Aquarela. 0,11 x 0,14 m. RJ, Museu Castro Maya.

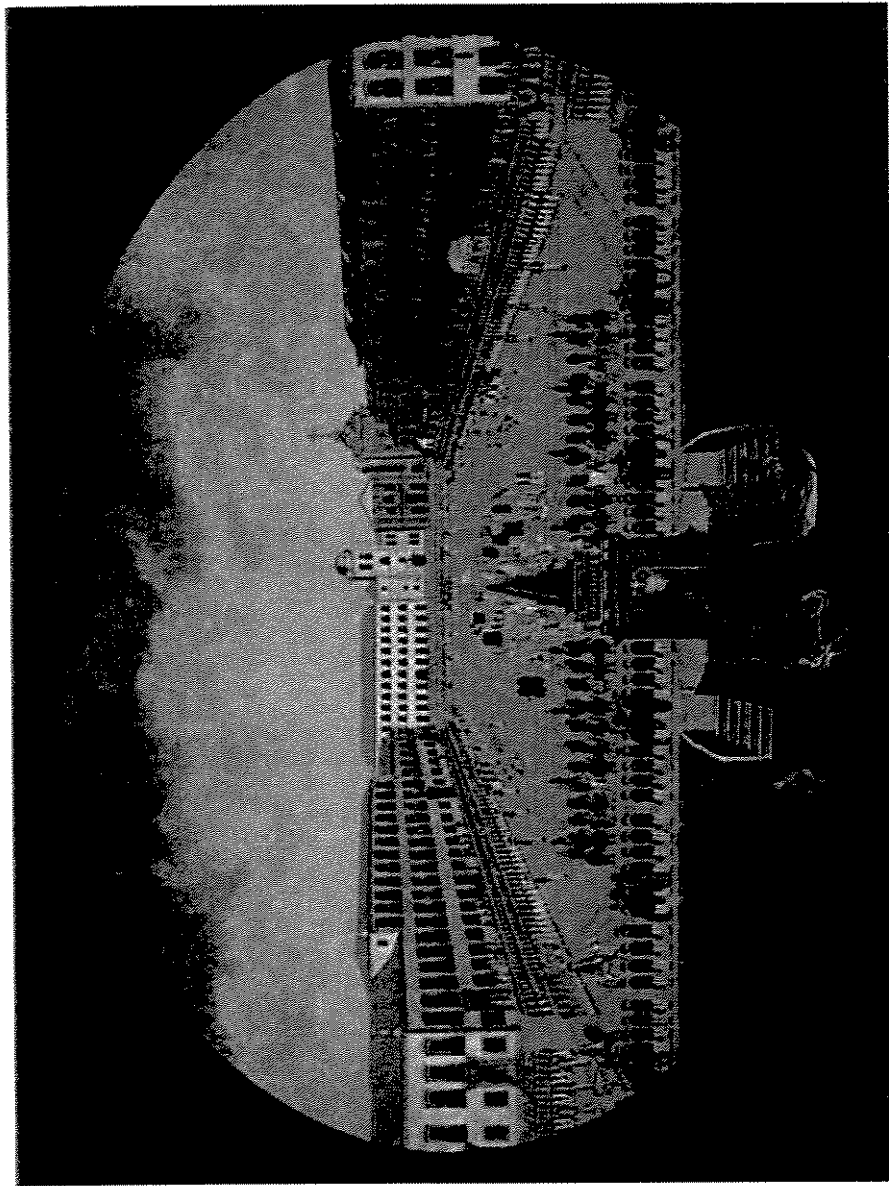


Figura 32b. Leandro Joaquim. *Revista militar no Largo do Paço.* s/ data.
Óleo s/ tela 1,11 X 1,40 m. RJ, Museu Histórico Nacional.



Figura 33. Jean-Baptiste Debret. **Empregado avulso (de Roma)**. 1809
Gravura sobre papel. 0,17 x 0,10 m. Costumes Italiens.



Figura 34. Jean-Baptiste Debret. **Açougueiro de Roma**. 1809.
Gravura sobre papel. 0,17 x 0,10m. Costumes Italiens.



Figura 35. Jean-Baptiste Debret. Carregador de Roma. 1809.
Gravura sobre papel. 0,17 x 0,10 m. Costumes Italiens.



Figura 36. Jean-Baptiste Debret. Mulher do Trastevere, em Roma. 1809.
Gravura sobre papel. 0,17 x 0,10 m. Costumes Italiens.

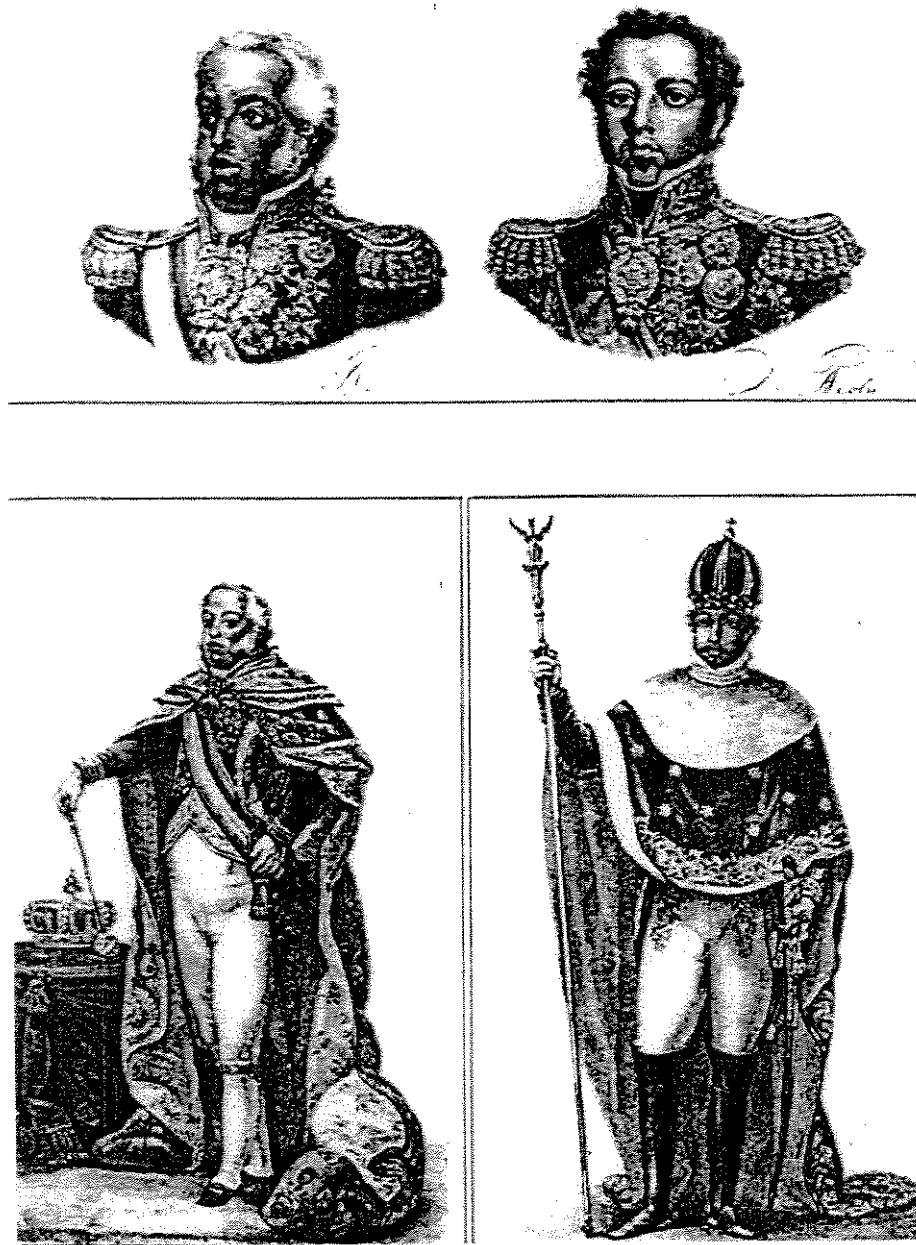
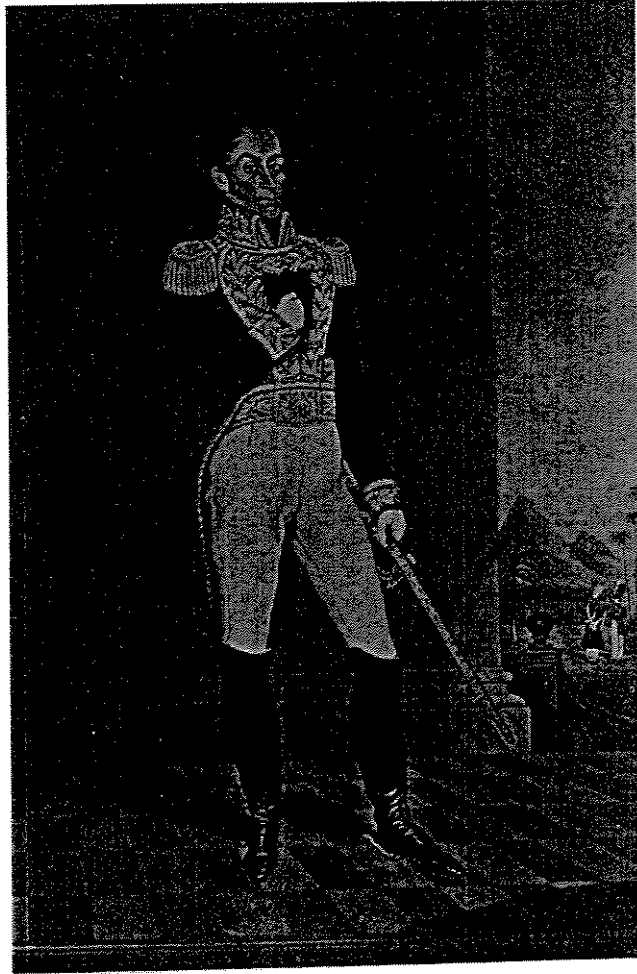


Figura 37. Jean-Baptiste Debret. Retratos do Rei D. João VI e do Imperador D. Pedro I.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".



SIMÓN BOLÍVAR
After a painting by Gil engraved by Charles Turner

Figura 38. Gil. Retrato de Simón Bolívar.



Figura 39. Henrique José da Silva. **Retrato de D. Pedro I.** 1822.
Gravura. 0,71 x 0,50 m. RJ, Museu Castro Maya.



Figura 40. Jean-Baptiste Debret. **Retrato de D. João VI.** s/d.
Óleo sobre tela, RJ, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 41. Antoine Callet. Retrato de Louis XVI. 1783.
Óleo sobre tela. 2,73 x 1,93 m. Madrid, Museu Nacional do Prado.



Figura 42. Hyacinthe Rigaud. **Portrait de Louis XIV.** 1701.
Óleo sobre tela, Paris, Musée du Louvre.



Figura 43. Van Dyck. **Retrato de Charles Ier.** 1635
Óleo sobre tela. 2,66 x 2,07 m. Paris, Museu do Louvre.



Figura 45. François-Gérard. Portrait de Napoléon en Costume Imperial.



Figura 46. Pedro Américo. D. Pedro II na abertura da Assembléa Geral. 1872
Óleo s/ tela. 2,88 x 2,05 m. Petrópolis, Museu Imperial.



**Figura 47. Jean-Baptiste Debret. Arquiduquesa Leopoldina – Rainha Carlota – Princesa D. Amélia
Vestidos de Gala**

Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".

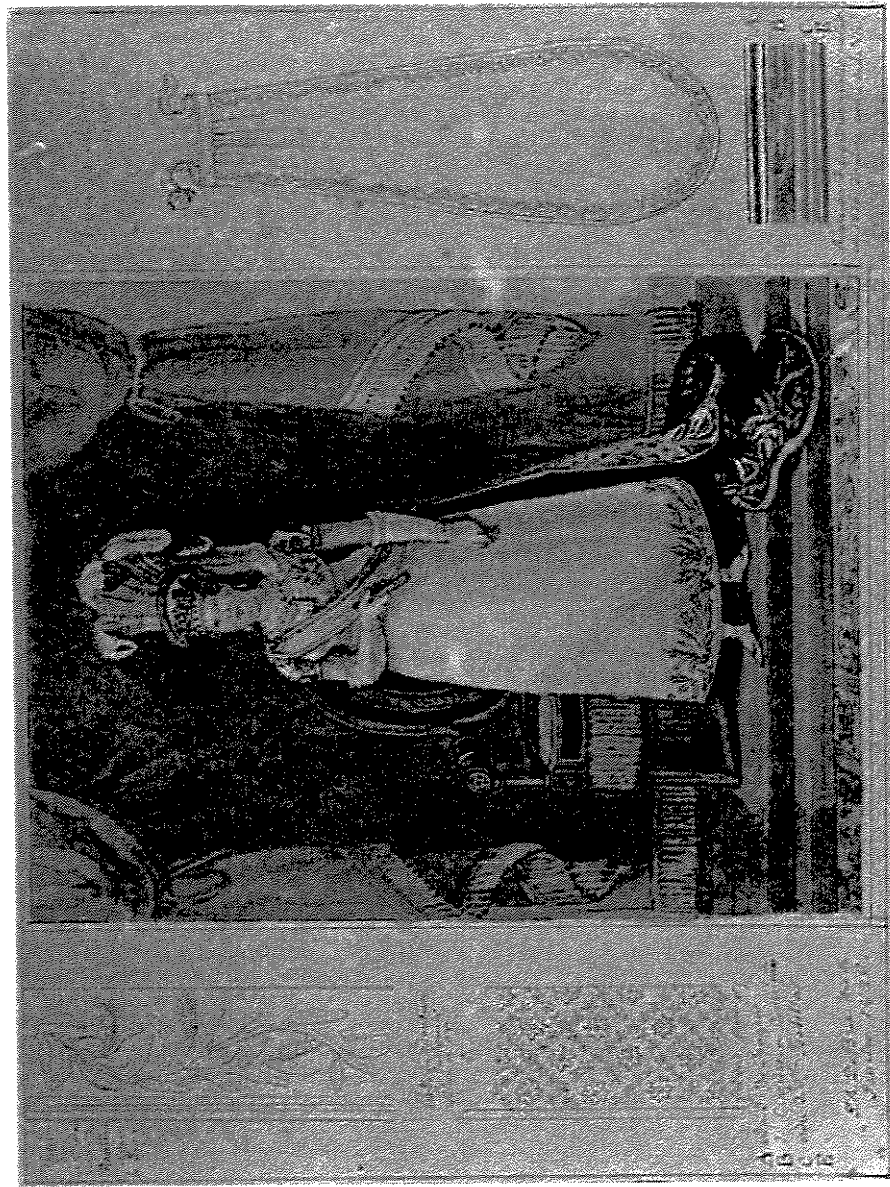


Figura 48. Jean-Baptiste Debret. Grande Costume da 1ª Imperatriz do Brasil, D. Leopoldina. 1826. Aquarela, 0,22 x 0,29 m, RJ, Museu Castro Maya.



Figura 49. Atribuído a Domingos Antonio de Siqueira. **Retrato de D. Carlota Joaquina.**
Óleo sobre tela. 0,60 x 0,51 m. S/d. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis.



Figura 50. Jean-Baptiste Debret. **Segundo casamento de D. Pedro I.** 1829
Aquarela. 0,22 x 0,15 m. RJ, Museu Castro Maya.



Figura 51. Friedrich Durck. Retrato de D. Amélia.
Petrópolis. Museu Imperial.

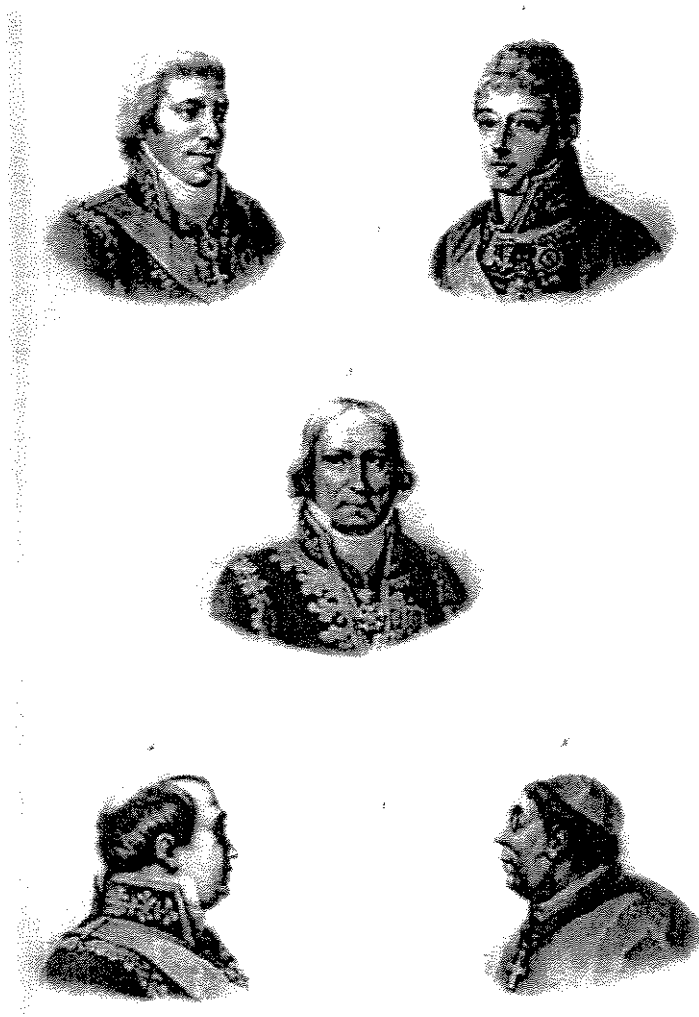


Figura 52. Jean-Baptiste Debret. **Homens Ilustres da corte.**
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”.

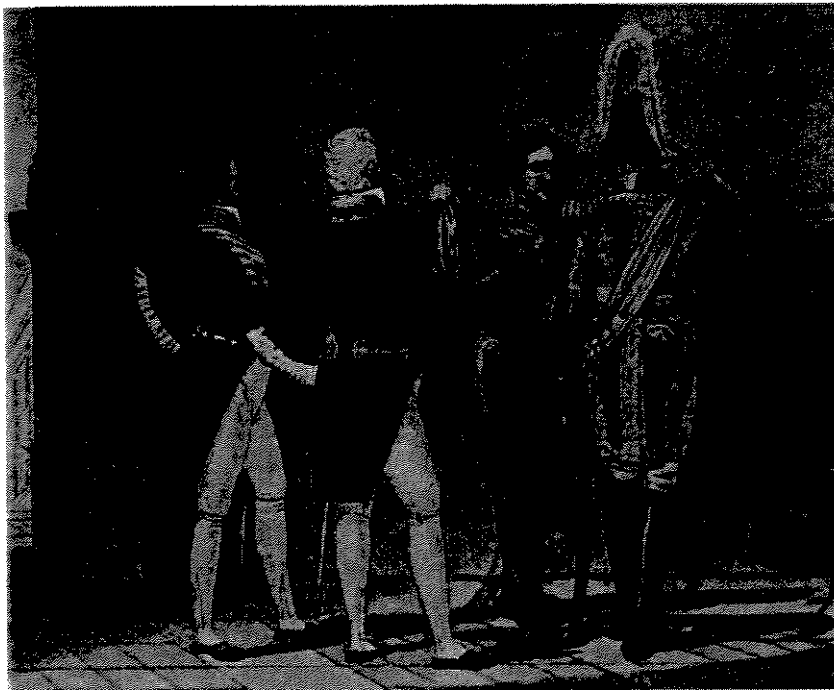
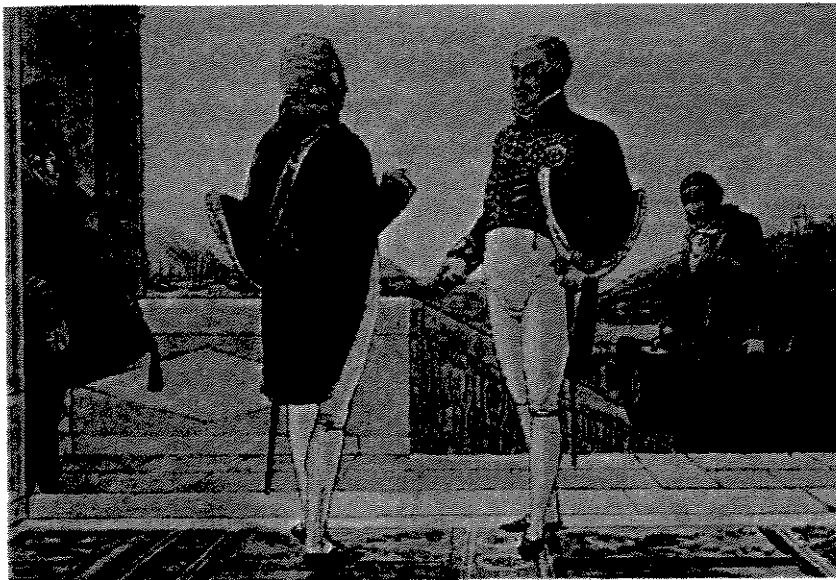


Figura 53. Jean-Baptiste Debret. Uniforme dos Ministros.

Figura 54. O Imperador seguido por um camareiro, um oficial de sua guarda e um reposteiro-mor.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".



Figura 53a. Jean-Baptiste Debret. Uniforme dos Ministros

Figura 54a. O Imperador seguido por um camareiro, um oficial de sua guarda e um resposteiro-mor.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Figura 55. Jean-Baptiste Debret. Uniforme de Membro do Senado da Câmara. 1825
Aquarela. 0,15 x 0,12m. RJ, Museu Castro Maya.

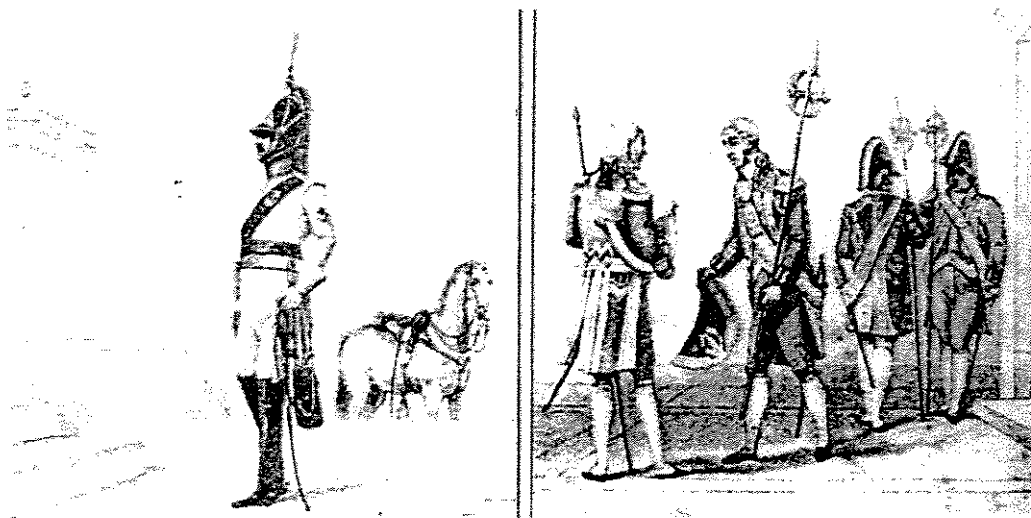


Figura 56. Jean-Baptiste Debret. Guarda de Honra do Imperador e Uniforme dos Arqueiros.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".



Figura 57. Jean-Baptiste Debret. **Uniforme dos Arqueiros.** 1822
Aquarela, 0,17 x 0,23 m, RJ, Museu Castro Maya.



Figura 58. Jean-Baptiste Debret. **Uniforme dos Arqueiros.** 1822
Aquarela, 0,19 x 0,23 m, RJ, Museu Castro Maya.



Figura 59. Jean-Baptiste Debret. Uniforme dos Desembargadores. 1826.
Aquarela, 0,15 x 0,22 m, RJ, Museu Castro Maya.



Figura 60. Jean-Baptiste Debret. Vestimenta das Damas de Honra da Corte
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".

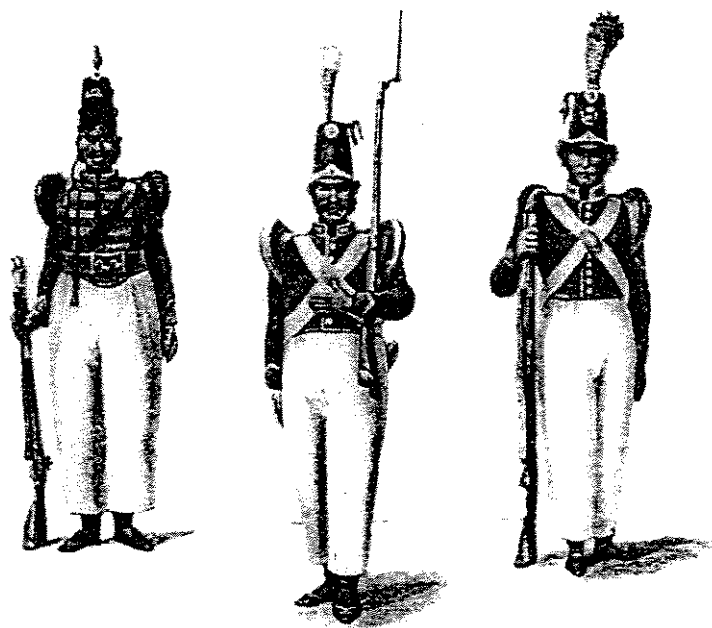


Figura 63. Jean-Baptiste Debret. Uniformes Militares.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".



Figura 61. Jean-Baptiste Debret. Costume des Dames d'Honneur de la Cour Royale au Brésil jusqu'au moins d'avril de 1821. 1821
Aquarela. 0,16 x 0,10 m. RJ, Museu Castro Maya.

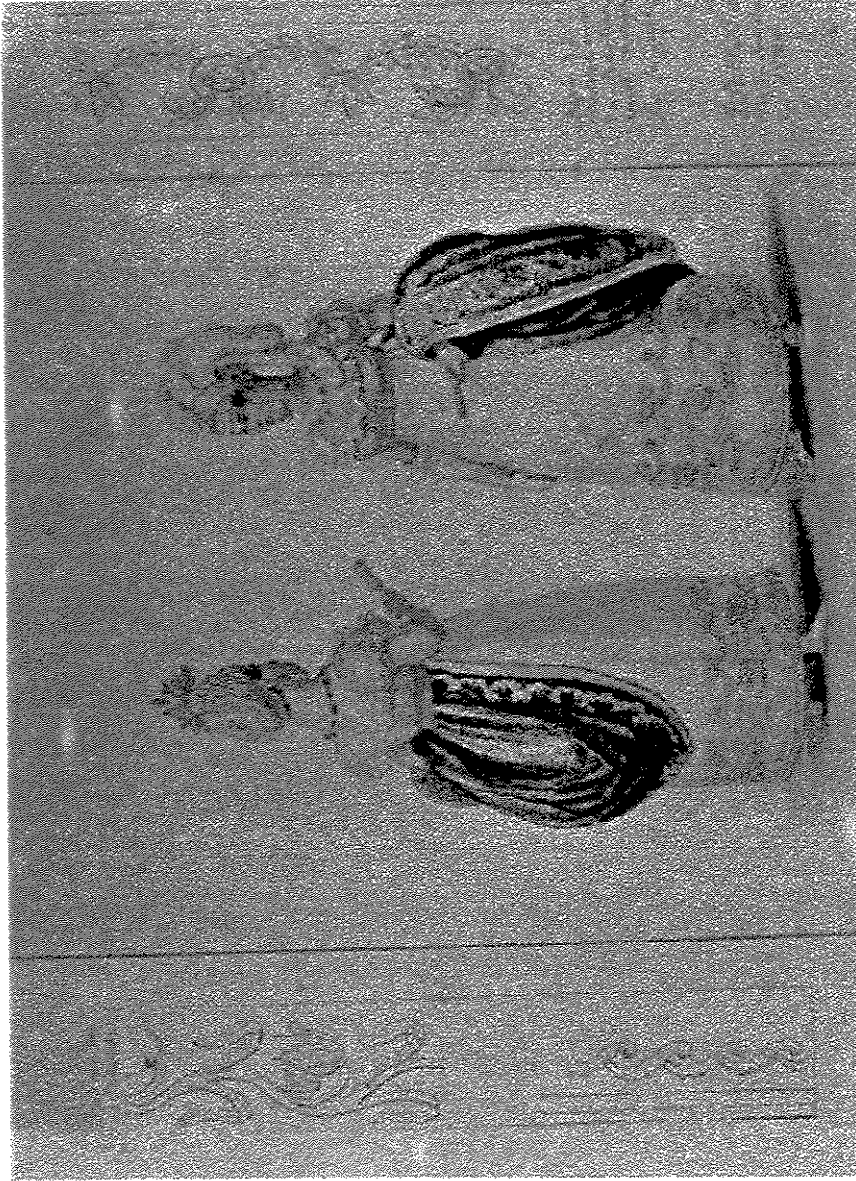


Figura 62. Jean-Baptiste Debret. **Damas de Honra da Corte.** 1826
Aquarela, 0,15 x 0,21 m, RJ, Museu Casiro Maya.

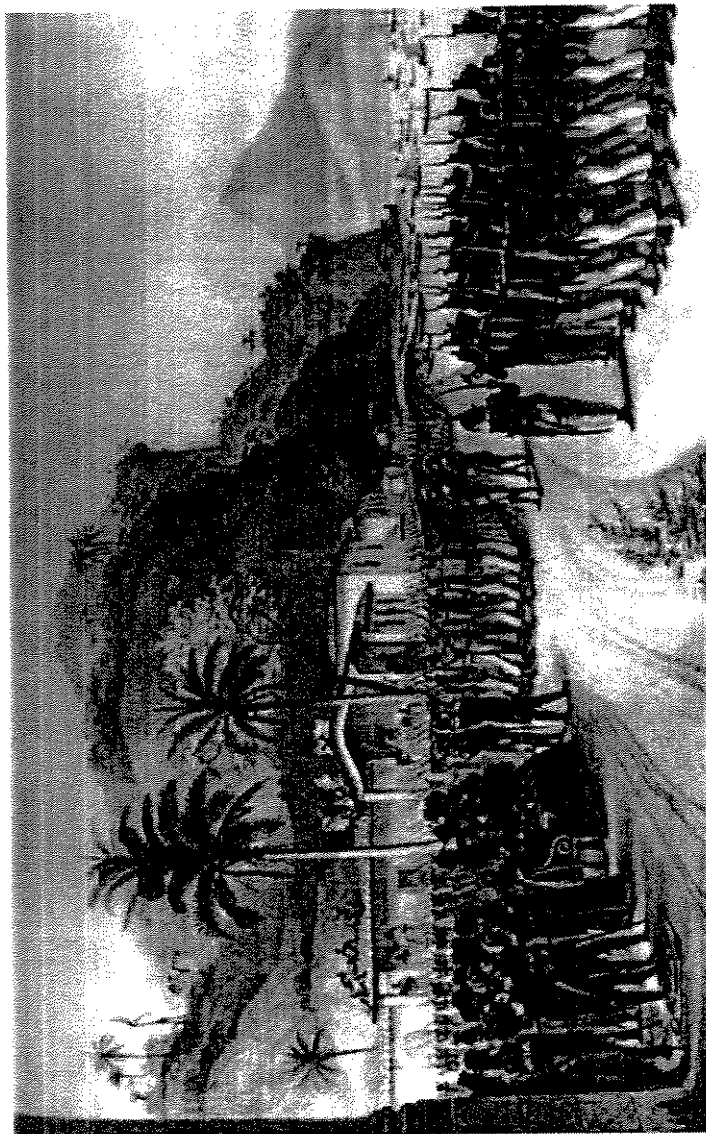


Figura 64. Jean-Baptiste Debret. Embarque na Praia Grande das Tropas destinadas a Montevidéu.
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”.

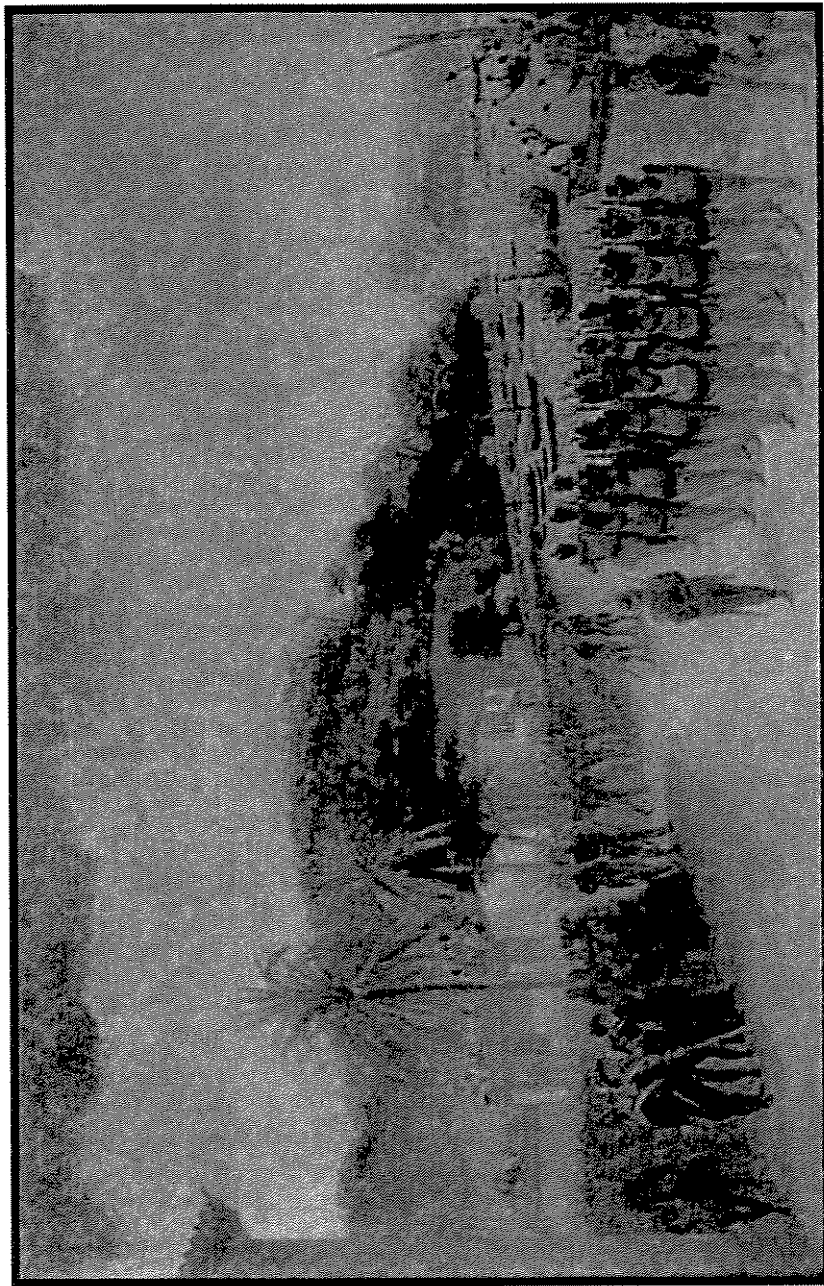


Figura 64a. Jean-Baptiste Debret. **Embarque das Tropas para Montevideu.** 1826
Óleo s/ papel. 0,64 x 0,42 m. Petrópolis, Museu Imperial.

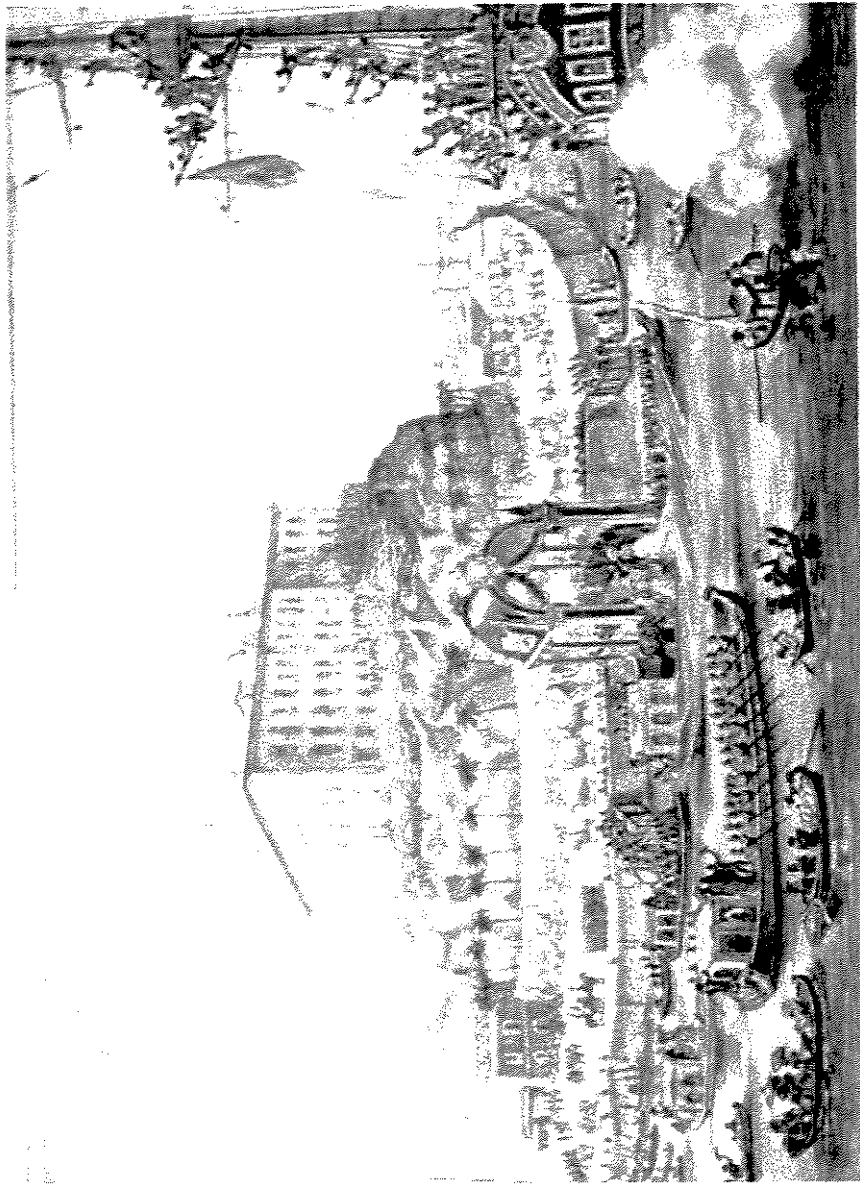


Figura 65. Jean-Baptiste Debret. Desembarque da Princesa Real Leopoldina. 1817
Aquarela monocromática (sépia). 0,27 x 0,36 m. RJ, Museu Castro Maya.

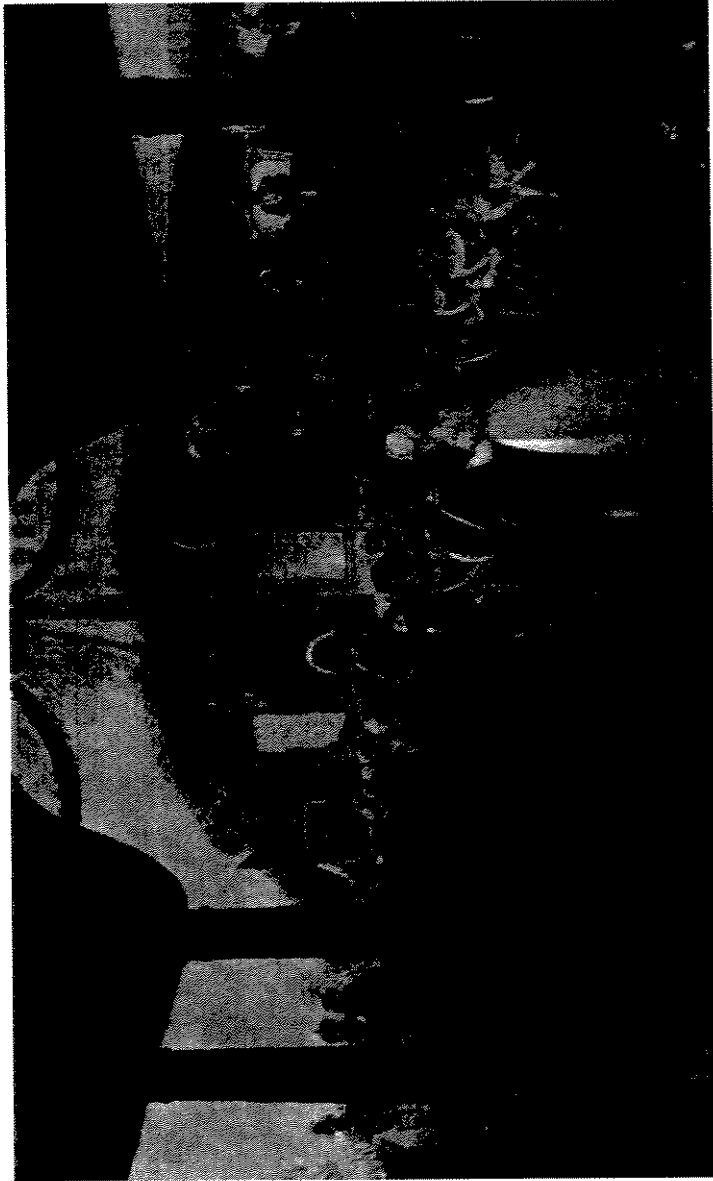


Figura 66. Jean-Baptiste Debret. Desembarque de D. Leopoldina. 1817.
Óleo sobre tela. 0,40 x 0,59 m. RJ, Museu Nacional de Belas Artes

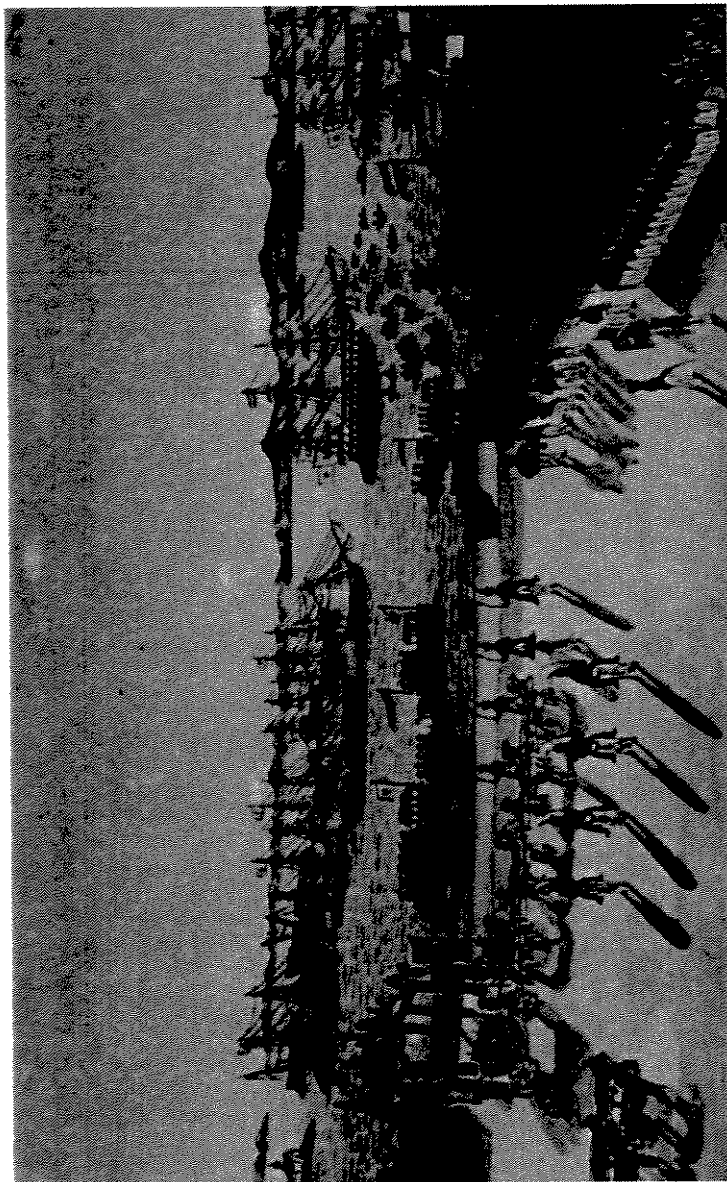


Figura 67. F. J. Fröhbeck. O Festivo Desembarque da Princesa Leopoldina no dia 6 de novembro de 1817.

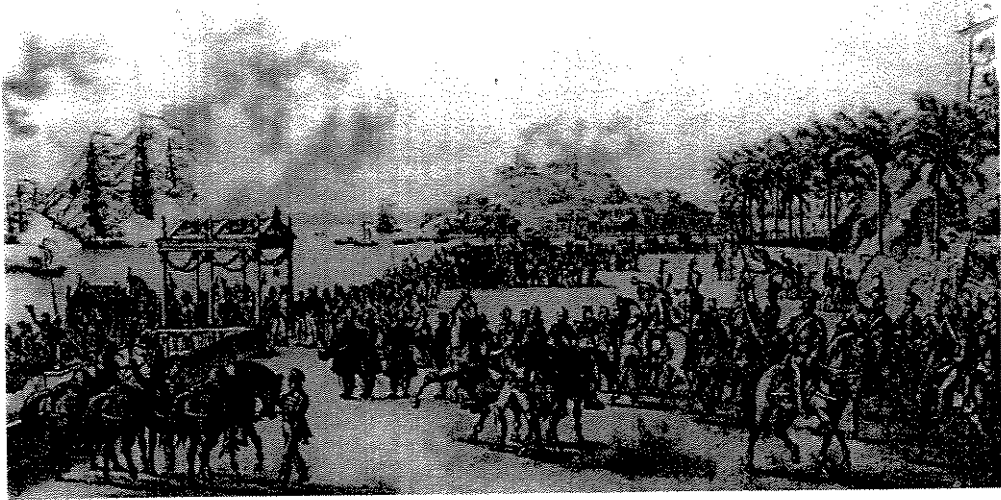


Figura 68. T. M. H. Taunay. Desembarque da Princesa Leopoldina no Real Arsenal da Marinha.

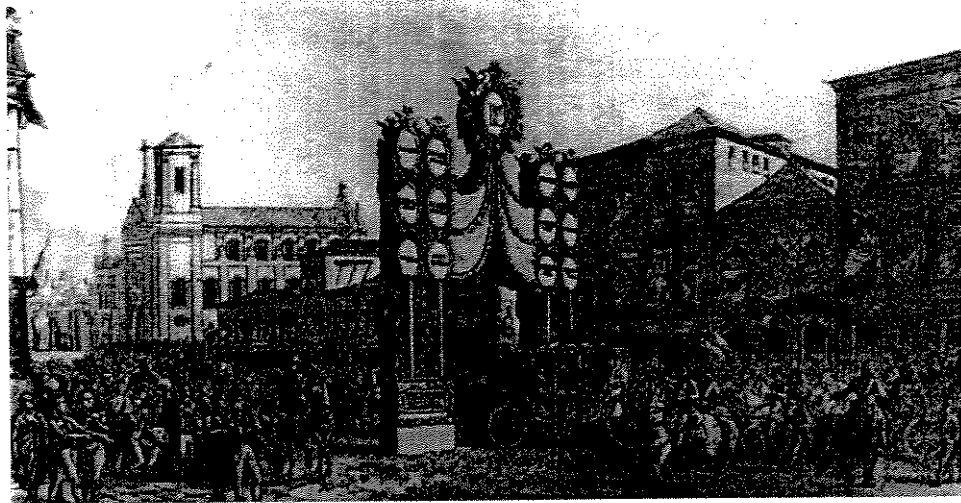


Figura 69. T. M. H. Taunay. Passagem de SS.MM. e AA. RR. Debaixo do Arco da Rua Direita em frente à rua do Ouvidor.

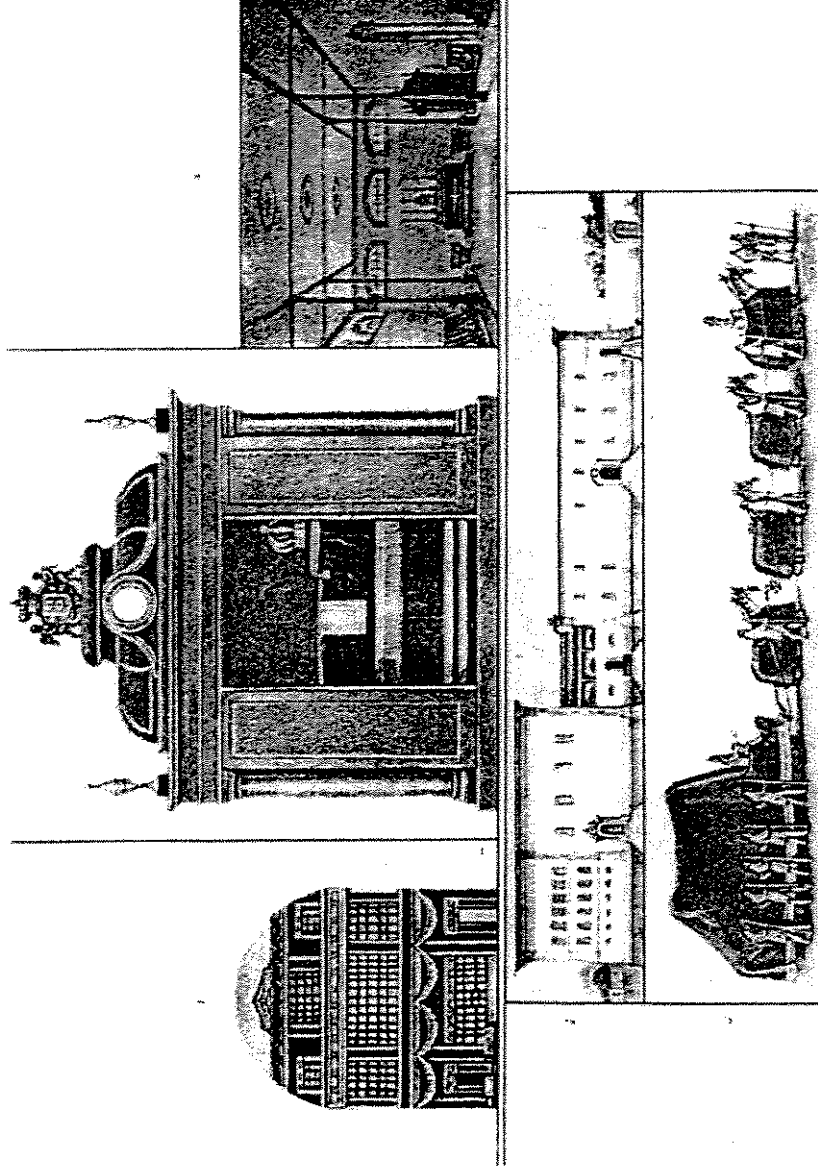


Figura 70. Jean-Baptiste Debret. Monumento Funerário e Cortejo Fúnebre da Imperatriz do Brasil.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"



Figura 71. Grandjean de Montigny. Monumento funerário para D. Leopoldina.
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

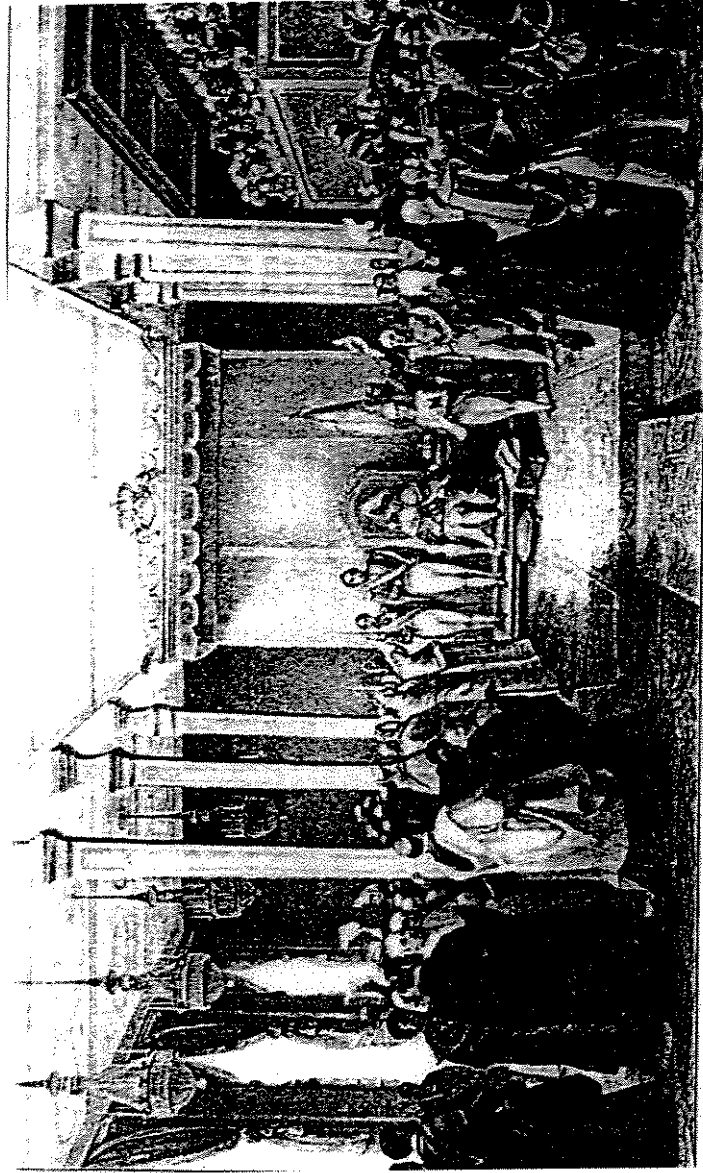


Figura 72. Jean-Baptiste Debret. Aclamação do Rei D. João VI
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”



Figura 73. Jean-Baptiste Debret. **Aclamação de D. João VI.** Detalhe. 1818.
Aquarela. 0,22 x 0,17 m. RJ, Museu Castro Maya.

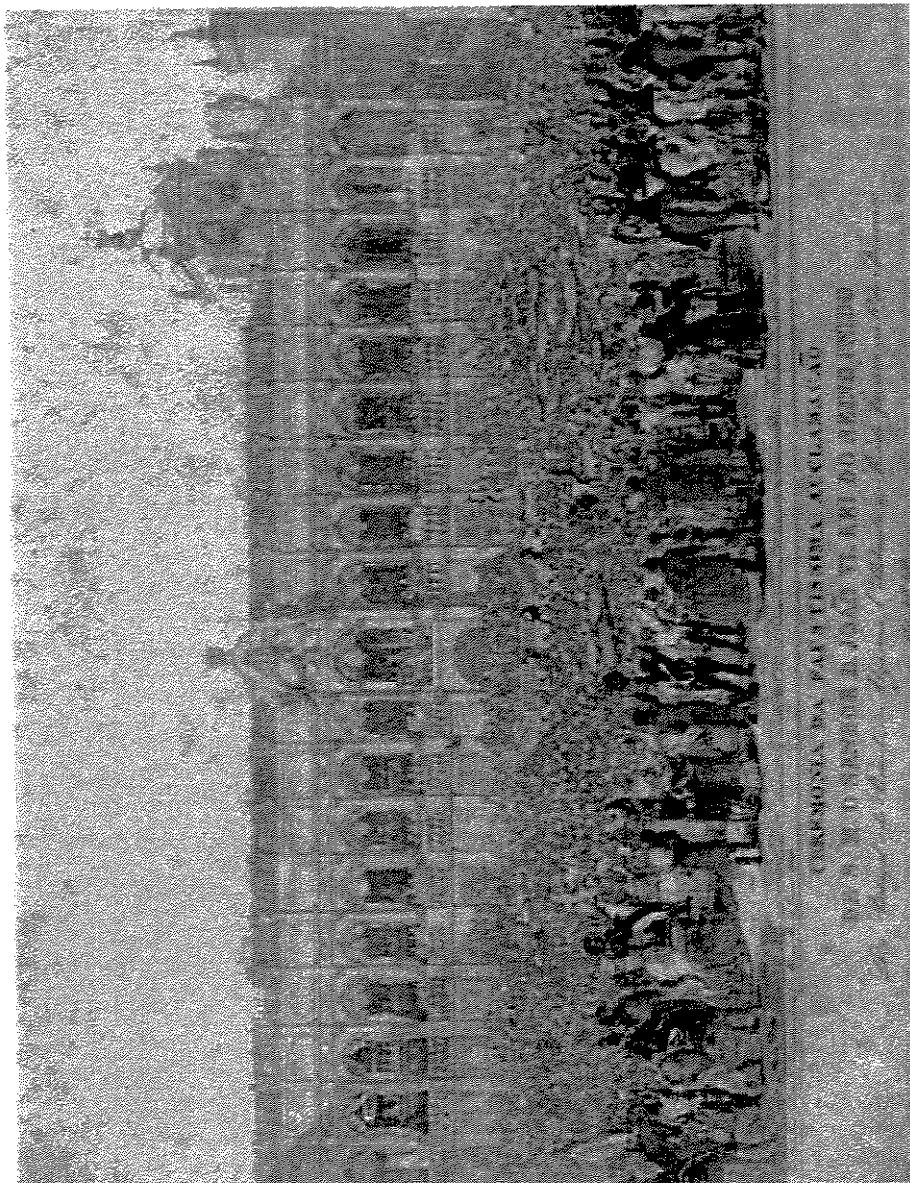


Figura 74. Jean-Baptiste Debret. Cerimônia da Fausíssima Aclamação de D. João VI. 1818
Aquarela. 0,29 x 0,42 m. RJ, Museu Castro Maya.

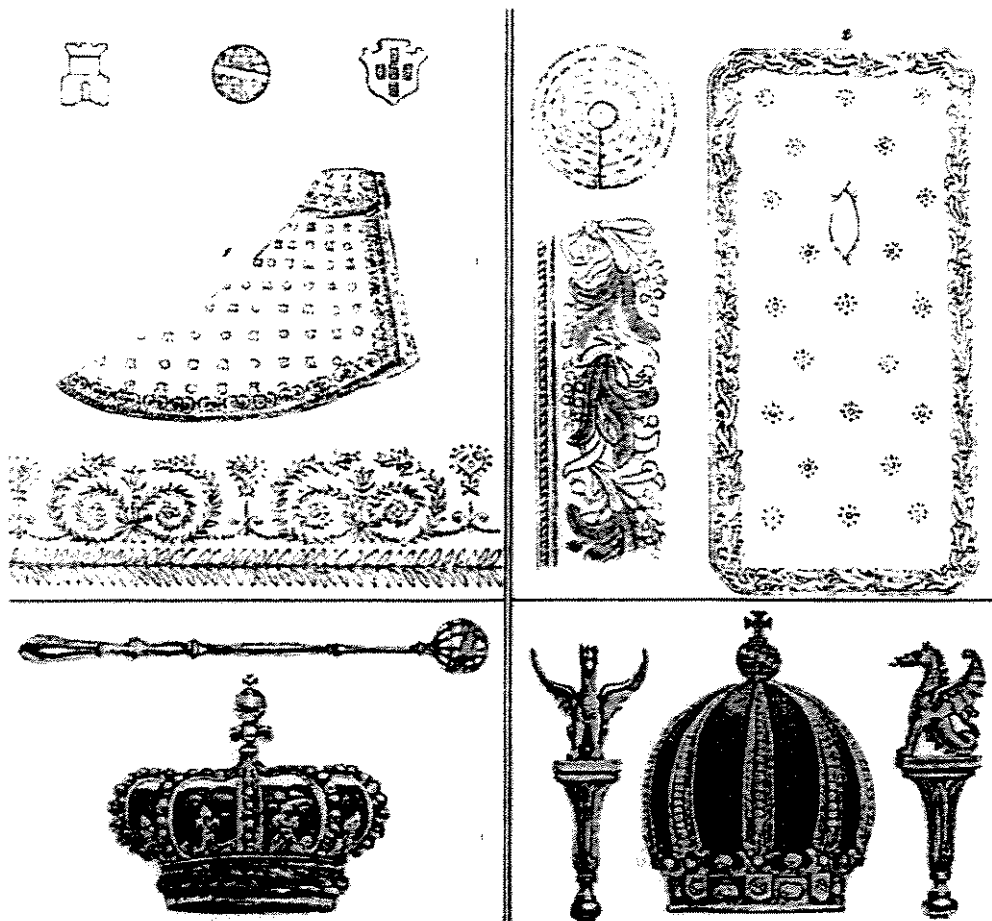


Figura 75. Jean-Baptiste Debret. Manto Real, Cetro e Coroa.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"

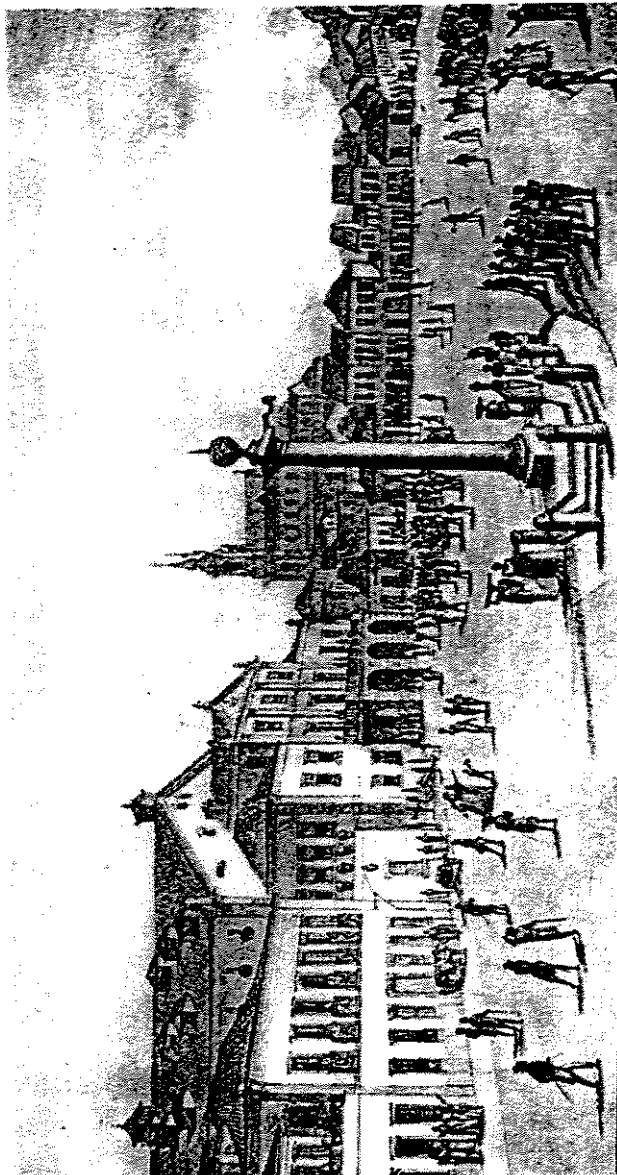


Figura 76. Jean-Baptiste Debret. Aceitação Provisória da Constituição de Lisboa.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil".

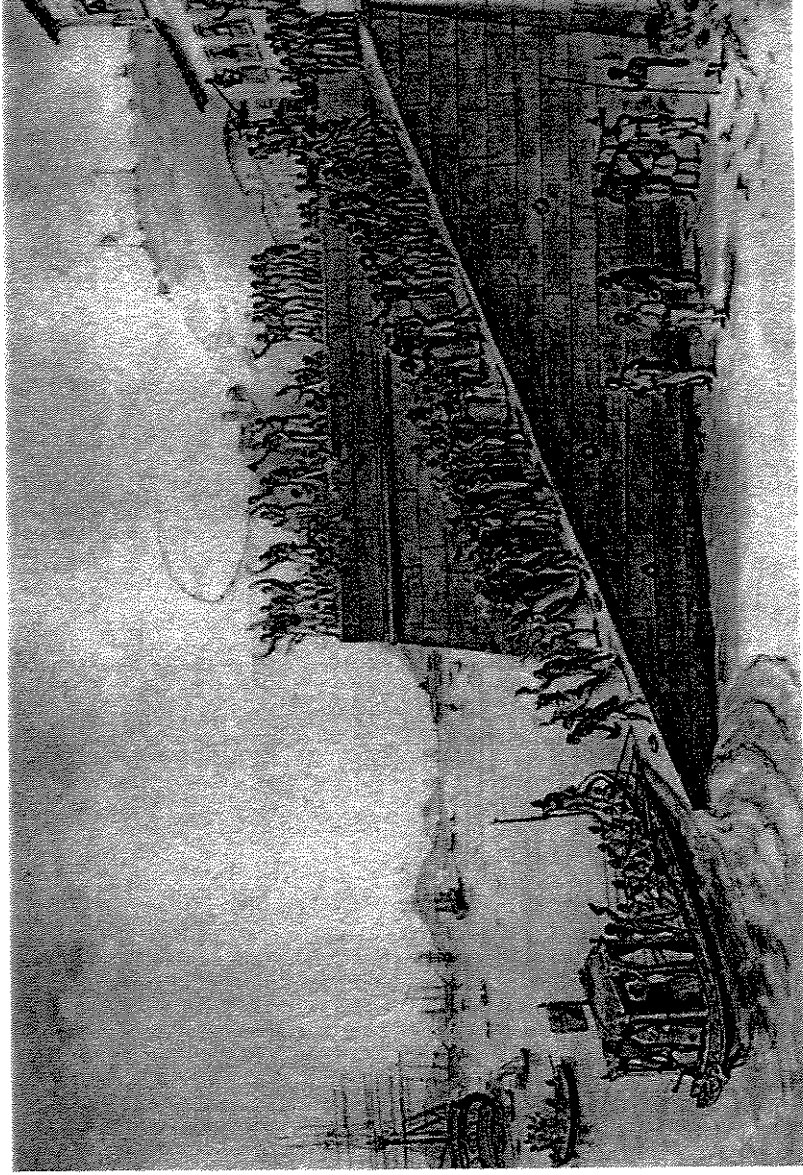


Figura 77. Jean-Baptiste Debret. Partida da Rainha para Portugal.
Aquarela monocroma, 0,24 x 0,35 m. RJ, Museu Castro Maya.

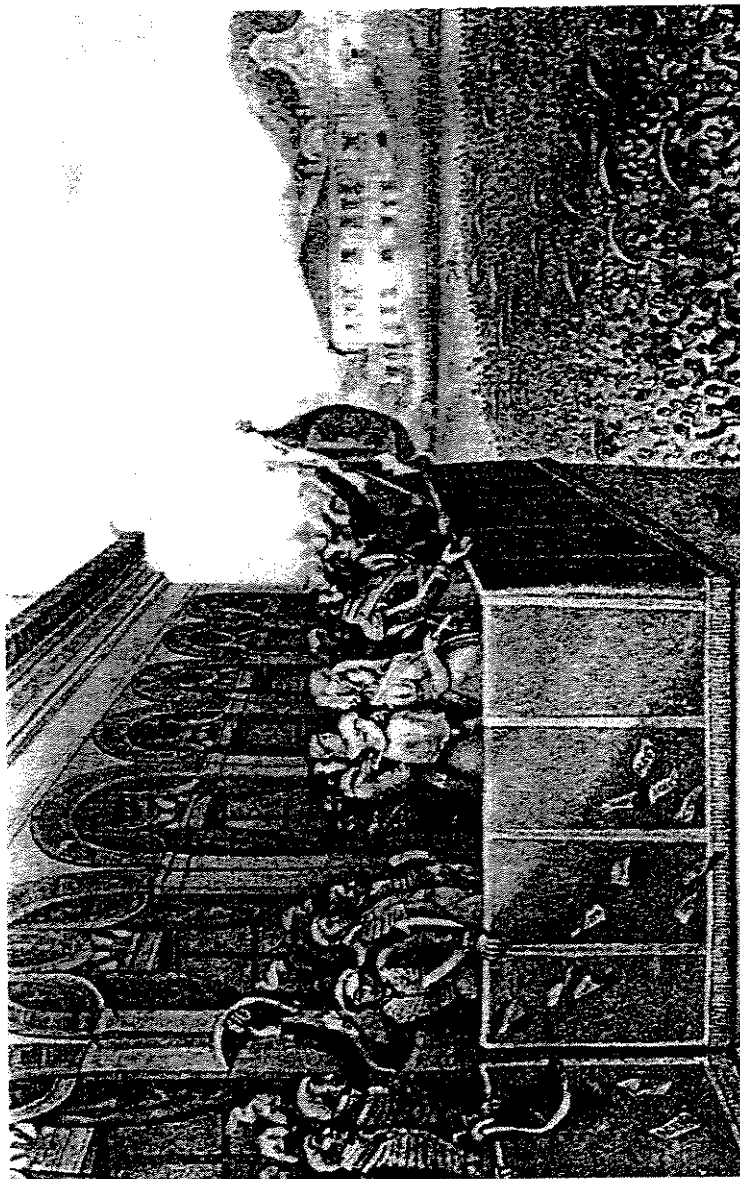


Figura 78. Jean-Baptiste Debret. Aclamação de D. Pedro I no Campo de Santana.
Fonte: “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”



Figura 79. Jean-Baptiste Debret. Aclamação de D. Pedro I no Campo de Santana. 1822
Aquarela. 0,25 x 0,19 m. RJ, Museu Castro Maya.

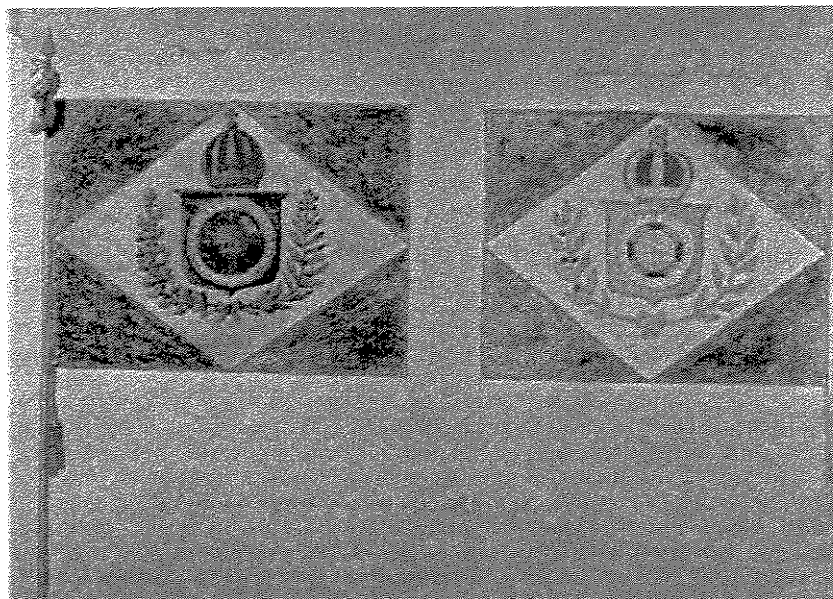
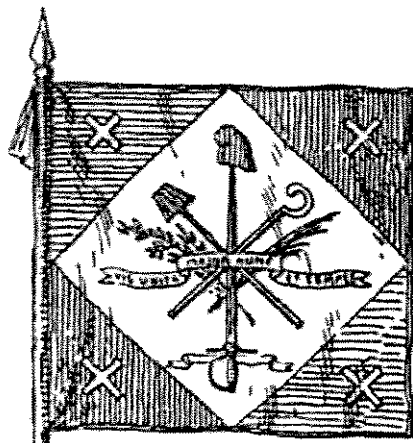
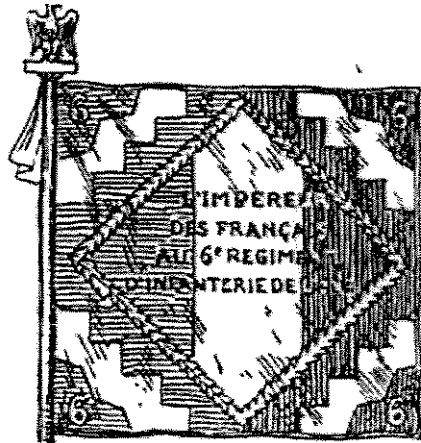


Figura 80. Jean-Baptiste Debret. **Bandeira Brasileira.** 1822
Aquarela. 0,16 x 0,22 m. RJ, Museu Castro Maya.



Band. de Reg. da G. Nacional
(Revolução Francesa)

II



Band. do 6º Reg. de Inf. de Linha
(Napoleão I)

III

Figura 81. Bandeiras militares francesas do período revolucionário.



18-Reino Unido de Portugal, Brasil
e Algarves (1816)

Figura 82. Bandeira do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

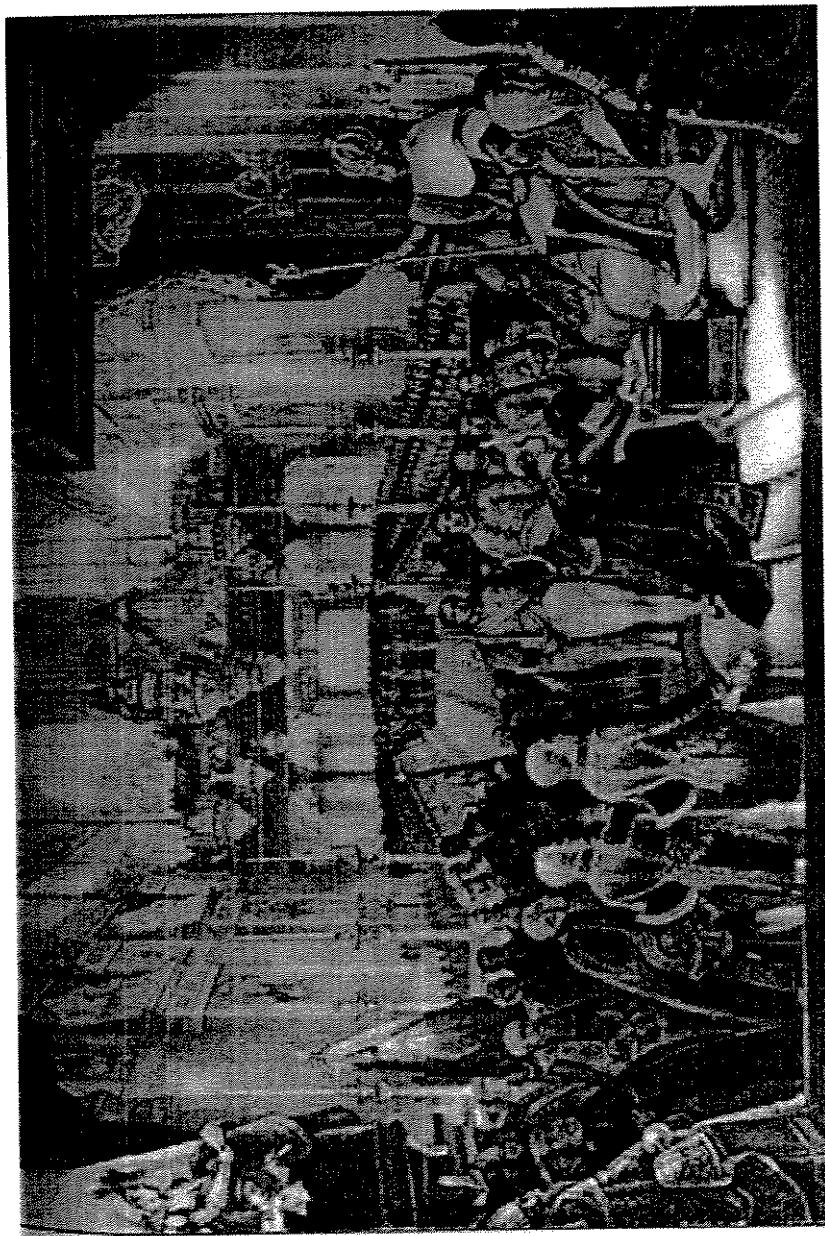


Figura 83. Jean-Baptiste Debret. Cerimônia de Coroação de D. Pedro I.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"

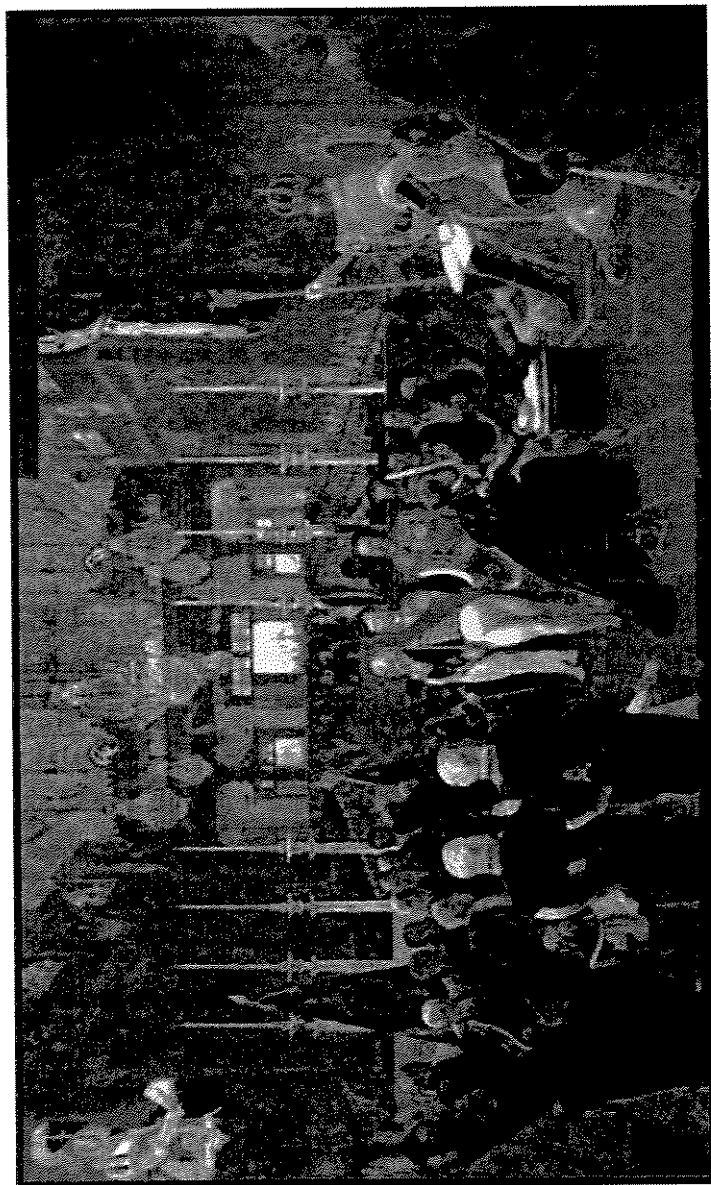


Figura 83a. Jean-Baptiste Debret. A Coroação de D. Pedro I. 1828.
Óleo sobre tela, 3,40 x 6,40 m. Brasília, Palácio do Itamaraty.

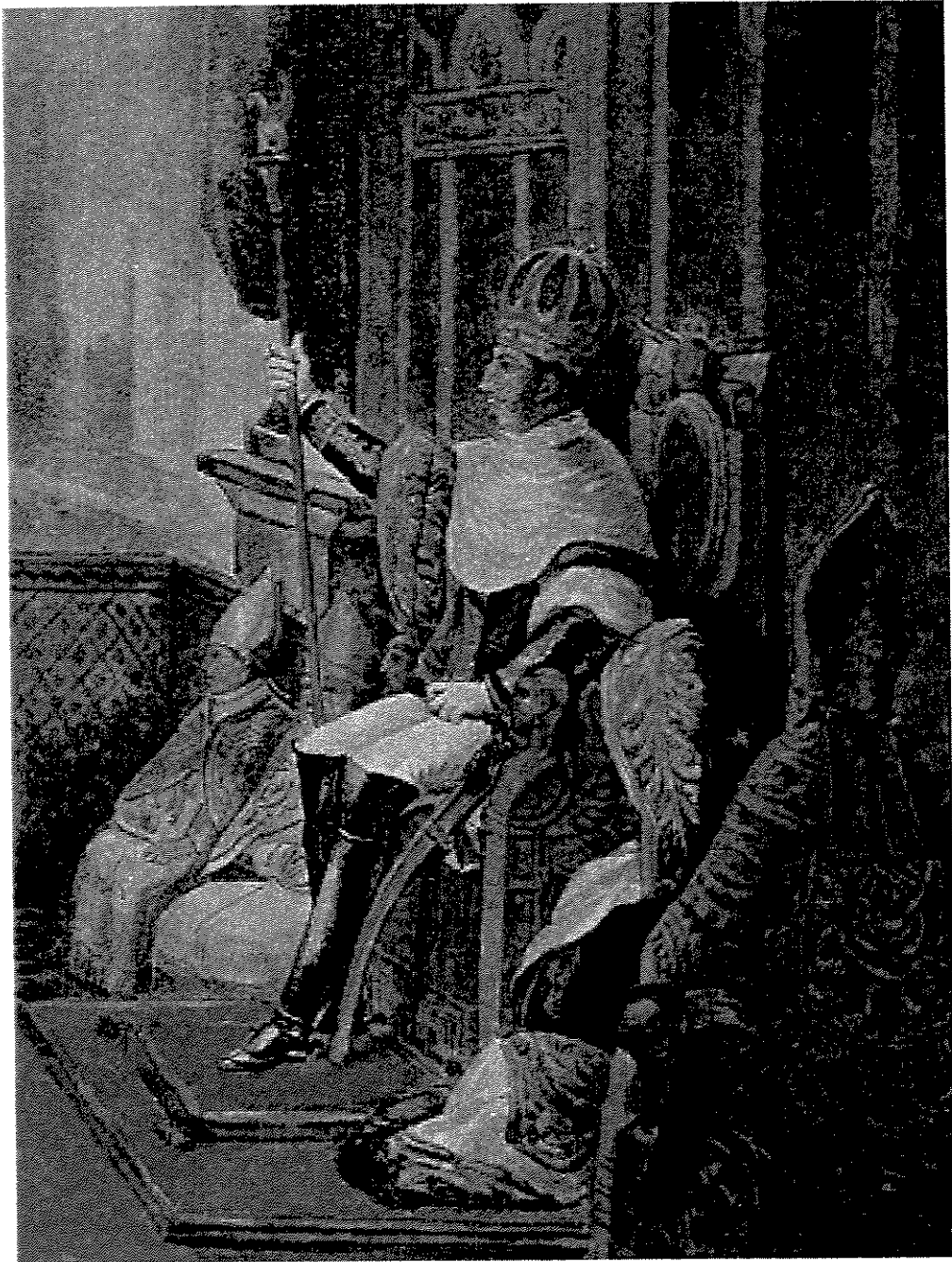


Figura 84. Jean-Baptiste Debret. **Coroação de D. Pedro I.** Detalhe
Aquarela. 0,29 x 0,22 m. RJ, Museu Castro Maya.



Figura 86. Jean-Baptiste Debret. **Coroa Imperial e Cetro.** 1822
Aquarela. 0,16 x 0,22 m. RJ, Museu Castro Maya.

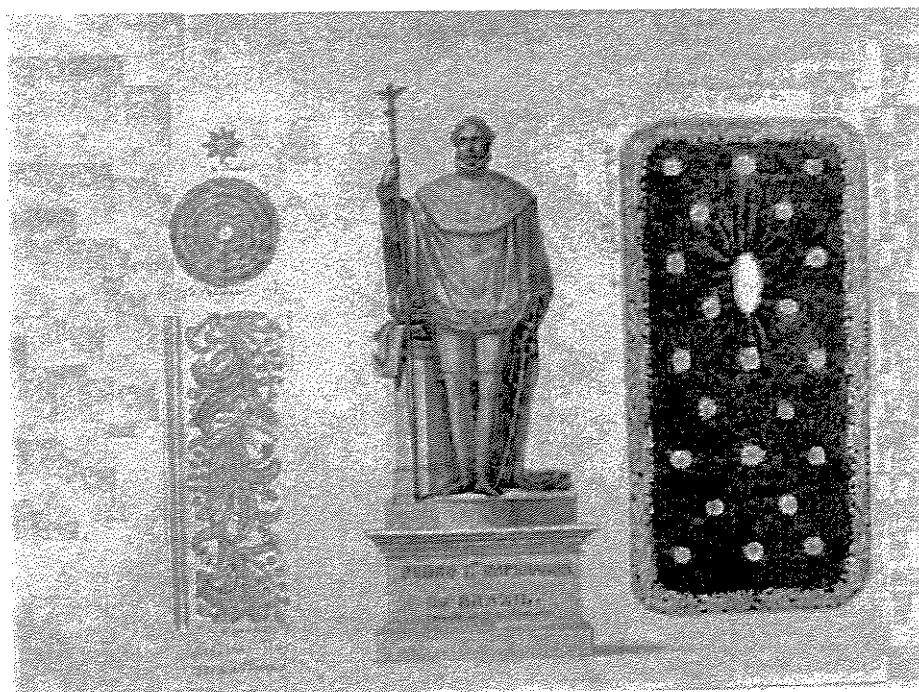


Figura 85. Jean-Baptiste Debret. **Indumentária Imperial.** 1822
Aquarela. 0,16 x 0,22 m. RJ, Museu Castro Maya.

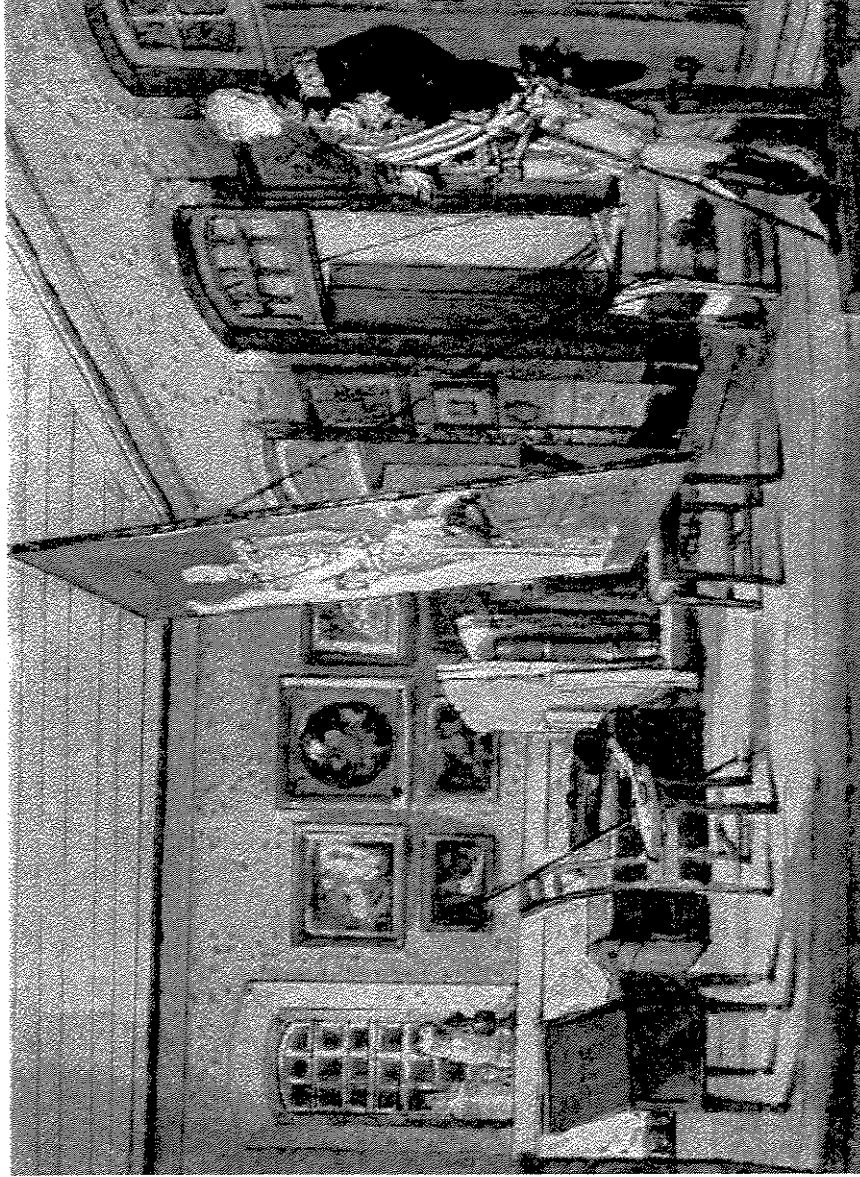


Figura 87. Jean-Baptiste Debret. *Ateliê de Debret no Catumbi*.
Aquarela. 0,8 x 0,11 m. RJ, Museu Castro Maya.



Figura 88. Jean-Baptiste Debret. **Decoração para o Bailado Histórico.**
Aquarela. 0,10 x 0,18 m. RJ, Museu Castro Maya.

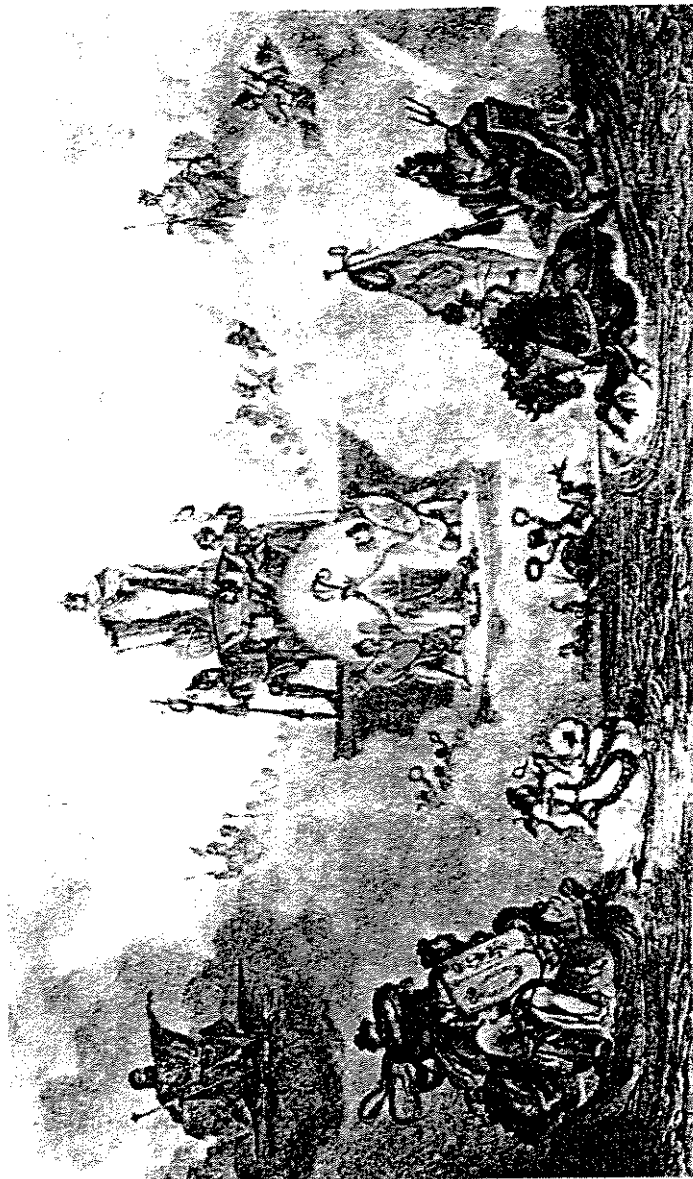


Figura 89. Jean-Baptiste Debret. Decoração do Bailado Histórico.
Fonte: "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"

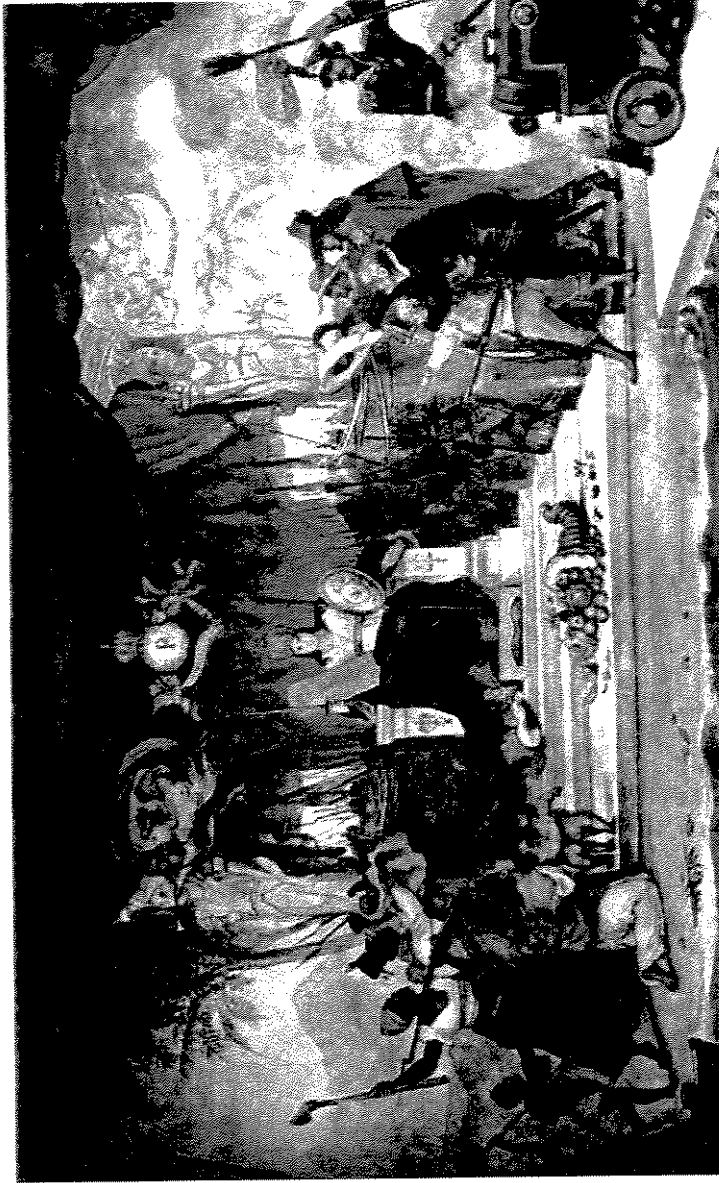


Figura 90. Jean-Baptiste Debret. Pano de Boca executado para a Representação Extraordinária no Teatro da Corte. 1822
Aquarela. 0,15 x 0,22 m. RJ, Museu Castro Maya.