

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://www.scielo.br/j/es/a/cGRpyrFf34GZTmGNVX5N8Kx>

DOI: <https://doi.org/10.1590/ES0101-73302016161843>

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2016 by Centro de Estudos Educação e Sociedade. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

A REDESCOBERTA DE DEBRET NO BRASIL MODERNISTA*

LEANDRO THOMAZ DE ALMEIDA¹

Se hoje estamos acostumados a ouvir falar de Jean-Baptiste Debret como pintor que retratou cenas do Brasil oitocentista e cujas telas trazem imagens dentre as mais famosas do período, reproduzidas atualmente ao ponto de se destacarem das paredes dos museus para comparecerem até em mercadorias, isso se deve a um momento preciso de sua “redescoberta” na primeira metade do século XX, período em que foi retirado de certo ostracismo que marcara sua obra até então. Um outro modo de dizer isso é reconhecer a existência de movimentos sucessivos interessados na obra de Debret, capazes de mobilizar os meios necessários para o resgate, reconhecimento e consagração, ainda que *a posteriori*, e agora de modo mais genérico, de uma obra de arte. O livro de Anderson Ricardo Trevisan, mais do que perseguir os caminhos que levaram a essa valorização de Debret, na verdade os constrói, porque se interessa pelo mapeamento minucioso de uma trajetória que até então não estava esclarecida.

A inscrição do livro em uma sociologia da cultura, com ênfase na relação entre pintura e sociedade, logo se flagra pela preocupação do autor em detalhar o percurso de Debret desde sua formação neoclássica na França, importante para desautorizar uma tentativa de apreensão da trajetória do pintor a partir de concepções afeitas mais ao culto da individualidade, ao caso excepcional, que à compreensão de dinâmicas sociais. Corresponde a essa pretensão toda a discussão do primeiro capítulo, uma exposição interessada em mostrar os pontos mais importantes do neoclassicismo francês, com destaque para o pintor David, e a formação de Debret nesse ambiente. Os eventos políticos da França napoleônica são elementos decisivos, tanto para a chegada de Debret ao Brasil, como para se compreender a feição de toda sua obra pictórica. Debret vem para o Brasil após a queda de Napoleão, em meio à Restauração na França, no âmbito da Missão Artística Francesa de 1816, e traz na bagagem uma intenção civilizadora:

*Resenha do livro de Anderson Ricardo Trevisan, *A redescoberta de Debret no Brasil modernista*. São Paulo: Alameda, 2015.

¹Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem – Campinas (SP), Brasil. E-mail: leandroth@gmail.com

DOI: 10.1590/ES0101-73302016161843

Para Debret, o Brasil era uma terra passível de ‘regeneração’, em um processo que, segundo ele, começou com a vinda da família real, em 1808, e se aprofundaria em 1816, com a chegada da colônia de artistas franceses, da qual ele mesmo fazia parte. Nesse sentido, ele se colocava no papel de ‘civilizador’ (p. 43).

Considerar a reconstrução do ambiente social em que Debret atuou remete a uma das alegações mais importantes do livro, a de que é necessário evitar compreender suas telas como realistas, como se ele estivesse interessado em alcançar fidelidade com o real e não houvesse uma mediação entre o artista e o produto de seu trabalho. O realismo ingênuo, justamente por sê-lo, não encontra grande acolhida entre olhares especializados, mas a advertência de Anderson Trevisan é válida, na medida em que as telas de Debret, sobretudo as que retratam escravos, podem ser tomadas como reflexo tal e qual da sociedade, enquanto convém compreendê-las como resultado de uma construção interessada:

como pintor neoclássico, Debret cultivava a ideia de que a arte deveria ser fiel à verdade. Mas não se pode perder de vista que essa verdade era muito mais determinada pelas regras acadêmicas, na busca de um belo ideal, do que pela realidade observada (p. 74).

Após situar Debret na França, o primeiro capítulo aborda as primeiras manifestações a respeito do pintor no Brasil, desde sua menção no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), até o papel desempenhado pelo discípulo Manoel Araújo Porto Alegre e as considerações de Gonzaga Duque, que se ocupou de Debret em seu livro *A arte brasileira*.

No capítulo 2, o livro procura recensear a presença do livro de Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, entre colecionadores brasileiros e de suas telas em instituições encarregadas de exposição de obras artísticas. Ganha destaque nesse momento a figura de Castro Maya, colecionador que adquiriu significativa parcela do espólio debretiano, e sua interpretação por parte do sociólogo: não apenas a coleção de Maya é valorizada pelas telas de Debret, mas o pintor francês ganha um novo olhar ao ser adquirido por cifras monetárias significativas. Há, portanto, uma inter-relação entre a obra e seu meio de divulgação, uma agindo sobre a outra para criar o que hoje talvez nos chegue sem estranheza, ou seja, o lugar de Debret na cultura brasileira. Aqui, no entanto, há que se fazer uma ressalva ao projeto do livro como um todo, porque estamos nos anos 1940, e não se trata mais de falar de uma redescoberta de Debret no Modernismo propriamente dito, mas de ações subsequentes ao período modernista, que colaboraram para redescobrir ou ressignificar a obra de Debret, como nota o próprio autor, ao comentar o interesse do sociólogo Donald Pierson em adquirir uma edição de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*: “o interesse do sociólogo na obra de Debret sugere que a valorização ou redescoberta do artista

extrapolava os limites da bibliofilia e adentrava o campo acadêmico” (p. 111). Quer dizer, o interesse de bibliófilos e acadêmicos se distingue da recepção de Debret em um ambiente propriamente modernista.

Na continuidade da investigação sobre a redescoberta de Debret, pode-se dizer que, não obstante as várias instâncias abordadas anteriormente, o maior responsável pela divulgação do pintor e suas obras foi a *Revista da Semana*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1900 e 1962. A revista é o grande foco do livro em tela, tanto que o terceiro capítulo se detém em explorar seu papel em momentos importantes da história brasileira, como no Estado Novo, por exemplo, momento em que se tornou grande divulgadora da imagem de um Getúlio Vargas intimamente ligado ao progresso; é também ocasião de afirmação de um espírito nacionalista, para o que coopera certo esforço na educação de massa. Mas o capítulo não se limita à revista e repassa até mesmo debates voltados à história da arquitetura no Brasil. Nesse momento se nota um excesso na exposição, fazendo com que o livro transborde os limites da discussão sobre a pintura, levando o debate um pouco para longe de seu interesse central. A minúcia, no entanto, há que se reconhecer, procura atender ao propósito de uma reconstrução dos debates culturais próprios dos períodos abordados pelo livro. Um acerto na intensidade dessa reconstrução tornaria o livro mais enxuto.

A *Revista da Semana* ainda dá o tom do último capítulo, o qual, aliás, é o mais substancioso no sentido de mapear a presença de Debret em meados do século XX no Brasil, período decisivo para se compreender sua difusão atualmente. Ele mostra os usos que foram feitos das imagens debretianas, reforçando a aposta reiterada pelo livro de que as obras de arte, conquanto permaneçam sempre as mesmas, recebem diferentes interpretações de acordo com o tempo e o momento em que são observadas, fazendo valer para a contemplação das telas a arguta observação de Pierre Bourdieu sobre a leitura: “um livro muda porque não muda enquanto o mundo muda”. Um ponto importante da releitura de Debret é sua apropriação como artista que retratou com fidelidade o século XIX. A partir de um comentário de Alberto Rangel na revista, sobre a escravidão no Brasil e a suposta incapacidade dos brasileiros de notar seu aspecto horrendo, Anderson Trevisan arremata:

pelo texto, pode-se perceber que Debret era considerado aquele que podia oferecer *imagens* que permitiriam ao século XX se encontrar com seu passado monárquico-escravista, e outros viajantes, como Maria Graham, fariam a mesma coisa por meio de *textos* (p. 212).

Vemos, nas páginas da revista, desse modo, um Debret invocado por ocasião das comemorações do centenário da independência, ainda que ele não tenha pintado nenhuma tela com esse motivo específico cem anos antes, outro que

serviu para recontar a história do Rio de Janeiro por meio da pintura de antigas paisagens, e, até mesmo, um Debret “republicano”, com a gravura *Desembarque da Imperatriz Leopoldina*.

Em continuidade à intenção de mostrar as diferentes apropriações de que Debret foi objeto na *Revista da Semana*, Anderson Trevisan mostra que, de 1930 a 1945, houve uso de suas telas para propagandar um Brasil que andaria rumo à civilização, para resgatar imagens do carnaval de antigamente — e seu famoso entrudo —, e para divulgar imagens da escravidão, uso que talvez responda pela maior popularidade do artista francês. Fugindo a uma leitura ingênua dessas telas, o livro realiza dois movimentos importantes, capazes de contribuir significativamente para os estudos sobre Debret no Brasil: ocupa-se com descrições minuciosas dos quadros do artista, revelando capacidade de análise da obra de arte, ao mesmo tempo em que situa o ambiente de sua recepção e suas diferentes apropriações. Desse modo,

a arte torna-se um meio de conhecer o meio social, não por haver nela um reflexo do mundo visível ou sensível, mas por tornar presentes os valores de determinada cultura no momento em que os traduz e os reduz a seus próprios valores (p. 256).

A divulgação de Debret no Brasil para um público amplo encontra seu ápice na publicação, ainda pela *Revista da Semana*, das estampas que compunham o *Voyage pittoresque*, a partir de 1930, de maneira seriada, em um total de 187 estampas. Inevitável associar essa divulgação com o famoso texto de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o que Anderson Trevisan não deixa de notar, para concluir: “sua divulgação na revista e a suposta aceitação pelo público devem-se mais à sua capacidade de convencimento como fonte para recuperação visual de um passado, do que pela sua percepção enquanto objeto de arte” (p. 310). O leitor encontrará em *A redescoberta de Debret no Brasil modernista* subsídios suficientes para esclarecer o processo que levou à atual popularidade de Debret, bem como trará contato com uma aproximação especializada ao universo das obras de arte. Não é pouca coisa.

Recebido em 30 de março de 2016.

Aprovado em 20 de abril de 2016.