

A PINTURA DA VIDA PROSAICA: POBREZA E ESCRAVIDÃO NAS AQUARELAS DE DEBRET

Anderson Ricardo **TREVISAN**¹

RESUMO: O presente artigo analisa duas aquarelas do artista Jean Baptiste Debret (1768-1848) realizadas no Brasil entre os anos de 1816 e 1831, chamadas **Família pobre em sua casa** e **Negra com tatuagens vendendo cajus**. A primeira delas figura um dia comum na vida de uma família pobre que sobrevive graças ao trabalho de uma escrava, e a segunda tem uma mulher negra como protagonista, uma vendedora de cajus. Ambos os trabalhos denunciam o peso do trabalho escravo na base da economia e da vida cotidiana do Brasil do século XIX, através de imagens que contrariam as noções de progresso e regeneração que permeiam os textos do próprio artista no livro **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**.

Palavras-chave: Jean Baptiste Debret (1768-1848), escravidão, Rio de Janeiro (séc. XIX), neoclassicismo, sociologia da arte, pintura (cotidiano).

A obra do artista francês Jean Baptiste Debret (1768-1848) é um prato cheio para os sociólogos que se propõem a analisá-la. A extensa coleção de imagens que o artista produziu sobre o Brasil dos primeiros anos do século XIX oferece ao observador os mais variados tipos e relações sociais: indígenas em seu “mundo natural”, escravos de todos os tipos (negros de ganho, forros, amas, etc), pequenos comerciantes, monarcas sendo coroados e aclamados, casamentos e batizados reais e imperiais, funerais e esquifes, procissões e festas religiosas em geral, etc. Trata-se de uma obra cuidadosa e abrangente a respeito do Brasil, especialmente o Rio de Janeiro, realizada durante a permanência do artista no país, entre 1816 a 1831. Grande parte desses trabalhos encontra-se no livro **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**, lançado pelo artista na

¹ Mestre em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP.

França entre 1834 e 1839. No presente artigo, o que se propõe é uma maneira de olhar para duas aquarelas de Debret sobre o cotidiano mais rudimentar do Brasil oitocentista, através da descrição das obras, e da sua relação com outras obras e com a estrutura social de onde elas surgem. As obras, no entanto, não são concebidas como reflexo imediato das condições impostas pelo meio, mas sim uma dimensão desse meio, onde determinadas energias sociais podem ser percebidas. A obra de arte “Exprime, portanto, valores, relações, concepções, que só ali existem e só ali se expressam. Dimensões e não reflexos de um processo social” (MENEZES, 1997, p.19). Trata-se de uma relação de troca, ou seja, o meio influencia a criação (um artista acadêmico, por exemplo, deve realizar trabalhos que obedeçam a determinados critérios), que por sua vez fornece novos sentidos para esse meio; dessa forma, não se pode ignorar o contexto no qual as obras são concebidas, sobretudo quando falamos de um pintor como Debret, tão ligado à história política de seu tempo.² Por isso, é bom recuperar rapidamente o ambiente histórico e político que permitiu a contratação de Debret como pintor oficial da nossa monarquia.

A Família Real Portuguesa chegou ao Brasil em 1808, fugindo das tropas napoleônicas que ameaçavam invadir Portugal. Em 1815 o país torna-se parte do Reino Unido de Brasil, Portugal e Algarves, tendo o Rio de Janeiro capital e sede da Coroa. Foi então que d. João, ouvindo as sugestões de seus conselheiros, contratou um grupo de artistas franceses cuja função seria fundar uma academia de belas artes em seu Reino. Isso aconteceu em 1816, com a vinda da Missão Artística Francesa³, que tinha entre seus membros o pintor de história Debret. Em sua função como pintor da Corte, Debret seria ainda o responsável pela “documentação” dos eventos importantes que envolvessem a nobreza, como coroações, batizados, casamentos, etc, bem como pela decoração do Teatro Real de São João em dias de apresentação para a nobreza. Em grande parte dos trabalhos realizados como pintor da Corte, percebemos obras bem

² Debret participou do movimento revolucionário francês do século XVIII (foi jacobino) e mais tarde pintor de Napoleão Bonaparte, tendo dedicado várias telas ao imperador.

³ A história da missão francesa é complexa e repleta de controvérsias. A referida Academia foi efetivamente inaugurada em 1826, dez anos após a chegada dos franceses ao país, o que fez com que muitos deles voltassem para seu país sem ao menos ver os frutos de sua empreitada, o que não foi o caso de Debret. Consultar, a respeito, BANDEIRA, XEXÉO, CONDURU, 2003; TAUNAY, 1983; PEDROSA, 1998 e TREVISAN, 2005, pp. 22-43.

próximas ao estilo neoclássico, com uma pintura linear⁴, de contornos definidos, onde os personagens humanos acabavam sendo suprimidos em detrimento da arquitetura, que se mostrava sempre imponente e monumental, como podemos notar em **Aceitação provisória da constituição de Lisboa** (Figura 1).



1. Jean Baptiste Debret: **Aceitação Provisória da Constituição de Lisboa**, litografia, in *Voyage pittoresque et historique au Brésil...*, 1834-39. (Reproduzido do CD-ROM *Rio natureza e cidade* - Museu Castro Maya/IPHAN).

Nessa obra é não é possível perceber detalhes, pois a opção do artista foi dar uma visão geral do acontecimento, o que significou destacar a amplitude espacial, sustentada pela figuração de uma arquitetura local. Prestando atenção, até podemos perceber diferentes grupos de pessoas, como, por exemplo, os escravos próximos do monumento presente no primeiro plano, mas é impossível notar, por exemplo, a expressão de seus rostos ou mesmo pormenores de suas indumentárias. Nessas imagens de caráter oficial ou histórico é recorrente a opção de Debret pelo hiperdimensionamento do espaço e da arquitetura, em detrimento dos elementos humanos da imagem. No entanto, o pintor não foi exclusivamente artista oficial. Ao lado desse compromisso formal, realizou uma série de trabalhos, em geral aquarelas, com o intuito de criar uma coleção de imagens sobre o Rio de Janeiro oitocentista. Nessas obras, a arquitetura passa para segundo

⁴ Em termos estilísticos bastante gerais, trata-se de uma pintura onde os contornos são mais definidos, contrario ao estilo barroco, por exemplo, onde as pinceladas eram mais livres (Cf. WÖFFLIN, 1989, p.21-78).

plano e os personagens humanos ganham destaque. É o caso das duas obras que serão analisadas a seguir.

Família pobre em sua casa



2. Jean Baptiste Debret: **Família pobre em sua casa**, litografia, in **Voyage pittoresque et historique au Brésil...**, 1834-39.
(Reproduzido do CD-ROM Rio natureza e cidade - Museu Castro Maya/IPHAN).

Família pobre em sua casa (Figura 2) apresenta uma cena ocorrida no interior de um ambiente doméstico, onde os personagens estão todos no primeiro plano, com destaque suficiente para que suas ações sejam percebidas. Ao dividirmos a obra ao meio, dois personagens ficam à esquerda da composição, para quem observa, e outro à direita, o que poderia denotar, em princípio, certo desequilíbrio. A luz é distribuída de maneira uniforme entre todos os elementos da obra, e as paredes, em tons escuros, não são vazias. Ao contrário, são carregadas de texturas e objetos que, no final das contas, contribuem para que a composição obtenha um novo equilíbrio.

Em pé, próxima a entrada da casa, vemos uma mulher negra, que talvez tenha acabado de entrar no ambiente. Ela é alta, ocupando quase a totalidade do espaço vertical do lado esquerdo da composição, e torna-se maior ainda em razão do recipiente que carrega, sem o apoio das mãos, em sua cabeça. Tal objeto é grande, e deve estar cheio, porque se nota uma penca de bananas em sua abertura; é curioso imaginar como ela conseguiu entrar no referido ambiente carregando-o, uma vez que a porta que lhe

garantiu o acesso é pequena em relação ao seu tamanho somado a tal objeto (afinal, parece absurda a idéia de que ela teria colocado novamente o recipiente na cabeça ao entrar na casa, a menos que ela pretendesse sair novamente com ele). Suas roupas são simples: um lenço na cabeça, que lhe dá suporte para carregar o pesado objeto, uma saia azul, que cobre totalmente os membros inferiores, e uma blusa branca, que cai suavemente até o cotovelo, deixando à mostra seu colo, não denotando, contudo, qualquer sensualidade, já que não se destacam as formas do seio, mas sim de costelas sob a pele, o que lhe dá uma fisionomia esquelética. Com a mão direita ela oferece algo para uma mulher branca sentada no chão, e com a mão esquerda parece pegar o restante da oferta que guarda na sua blusa, que, caída até o ombro, funciona como um recipiente côncavo. Contudo, não é possível ter certeza se ela está pegando realmente algo, se está apenas se coçando ou ainda se está sentindo alguma dor no local, haja vista o esforço de carregar um pesado recipiente sobre a cabeça.

A mulher branca que recebe a oferta da mulher negra está sentada no chão, com as pernas cruzadas, próxima à porta. Seu cabelo está preso mas não forma um coque, e sim um rabo de cavalo. Suas roupas são brancas, mas pouco se diferem das vestes da mulher negra, pois também deixam os ombros à mostra, embora pareça estar usando uma outra peça por baixo, o que esconderia seu colo – contudo, como ela está praticamente de costas para quem lhe observa, não se percebe até que ponto seu colo está (des)coberto. Sentada sobre um tapete ou esteira, ela parece trabalhar em algum tipo de tear manual. Está rodeada de animais: à sua frente, uma galinha com dois pintinhos bicam o chão, o que sugere que o assoalho é de terra. Na porta de entrada, outra galinha bica o chão, e, atrás da mulher, um gatinho escuro dorme tranqüilamente.

Existe ainda um outro personagem. Trata-se de uma anciã, que está localizada à direita da composição, ainda no primeiro plano. Ela também está sentada de pernas cruzadas, veste roupas muito similares às da escrava, inclusive pelas cores (azul e branco). Seu cabelo também está preso, na forma de um coque. É extremamente magra, o que pode ser notado não apenas pelo rosto, mas pelo colo, também descoberto, que exhibe seios flácidos e um crucifixo pendurado no pescoço. Ela está sentada sobre uma espécie de estrado de madeira, recebendo diretamente sobre si a iluminação que vem da entrada da casa, à esquerda, tendo por isso certo destaque. Ela tem em suas mãos um

tipo de cajado, enrolado com uma espécie de tecido ou fios de algodão ou lã, o que sugere que ela deve estar fiando.

Ao ligarmos os três personagens, veremos que se forma um triângulo retângulo, com a anciã situada na extremidade direita desta figura geométrica, o que, além de lhe dar destaque, garante o equilíbrio da cena. Relacionando as imagens dos três personagens, pode-se dizer que se trata de uma mulher mais velha, provavelmente a mãe ou avó, uma outra mais jovem, provavelmente sua filha ou neta, e uma mulher negra, certamente a escrava da casa; e, de forma geral, há a sugestão de um ambiente rústico e pobre. Resta entender, porque sendo pobre, essa família possui um escravo.

O ambiente é muito rústico. As paredes parecem feitas de barro, e o chão, de terra batida. Não há móveis, propriamente ditos, mas sim uma esteira, um estrado de madeira, uma rede suspensa (não na altura normal de sua utilização, mas amarrada próxima ao teto, para ser utilizada oportunamente. Isso sugere que esse local não é apenas o cômodo de entrada da casa, mas ainda o quarto de dormir), um pote de água parcialmente quebrado com uma cuia à sua frente, um tipo de luminária na parede onde está a anciã e um outro cômodo mais ao fundo, onde se percebe um tipo rústico de fogão com tacho em cima, sugerindo que se trata da cozinha. A porta de entrada é feita de ripas entrecruzadas, muitas delas quebradas. Percebe-se uma parte do telhado e não se vê nenhum tipo de forro entre este e o ambiente. Praticamente no centro do primeiro plano, nota-se uma espécie de peneira como bolas brancas no seu interior. Levando-se em consideração o fato da menina estar tecendo e a anciã fiando, trata-se da matéria prima desse trabalho, o algodão. Sabemos que se trata de uma família brasileira graças às legendas fornecidas por Debret no livro **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**, mas um olhar desavisado poderia tomar tal imagem como a representação de uma cena tipicamente indiana: roupas folgadas e amarradas ao corpo, a forma de se prender o cabelo, o fato de as mulheres brancas estarem sentadas no chão e, principalmente, a posição como estão sentadas: à maneira asiática, com diz Debret em várias partes do livro. Ao descrever uma cena de fazenda, ele explica a maneira de sentar das mulheres:

Quanto à posição, fazendo pouco exercício, passa essa mulher quase o dia inteiro sentada à moda asiática com a parte superior do corpo inclinada para frente e apoiada nos rins; da imobilidade desta posição resulta uma adiposidade que se manifesta pela inchação excessiva das

partes inferiores do indivíduo, o que é visível principalmente nos tornozelos (DEBRET, tomo I, v. II, 1978, p. 206).

Isso revela, segundo Rafael Cardoso, o peso da influência da cultura asiática no Brasil da época em razão do comércio que o país realizava com aquele continente. Segundo o autor, o Rio de Janeiro vivia seus últimos momentos de influência da cultura asiática, e o que Debret teria feito é mostrar um Brasil asiático que desapareceu (Cf. CARDOSO, 2003, p.46). De certo modo, esse imaginário fazia parte do repertório de Debret, quando, por um momento, deixa a Europa em segundo plano como referência para a “regeneração”⁵ do país:

[...] Por sua vez, deixando a pátria, o jovem brasileiro visita, hoje em dia, a Europa, anota o que vê acerca das ciências e da indústria e, enriquecido com esses preciosos documentos, torna-se um sustentáculo de sua pátria regenerada. Mas não é só na Europa que ele vai buscar inovações; pede-as também à Ásia e o camelo, esse carregador do árabe, já se reproduz no Brasil desde 1834, um ano após da primeira leva (DEBRET, tomo I, v. II, 1978, p. 140).

Essa declaração explica a atmosfera indiana que permeia a cena de família que está sendo analisada. De forma geral, as evidências visuais apontam, como o título da obra sugere, para a figuração de uma família pobre: primeiramente, a existência de apenas uma escrava, que é magra e se veste de forma simples; depois os personagens brancos, cuja aparência não revela ostentação nas vestimentas, além de sua fisionomia ser magra (sobretudo a anciã, que é esquelética) e estarem realizando um trabalho manual; ademais, o ambiente é humilde e as pessoas dividem espaço com animais, não apenas de estimação, mas também com galinhas, que aqui nada lembram a sofisticação do prato, na época uma iguaria exclusiva das mesas da elite⁶, mas denotam a

⁵ Debret acreditava que o Brasil mostrava-se regenerado a cada dia, graças à influência européia, mas sobretudo francesa. Entenda-se por regeneração, na concepção de Debret, a mudança do país de colônia para Reino e depois Império, e da progressiva influência européia na cultura local.

⁶ A galinha era um prato muito caro na época. Além disso, era também comida para dieta de pessoas doentes. Nesse caso, o caldo de galinha, que era por vezes recomendado, só era utilizado em casos raros ou de absoluta necessidade, por ser refeição muito cara (cf. SILVA, 1978, p.11). Adolfo Morales de los Rios Filho diz ainda: “[...] uma vez que as galinhas eram caríssimas, a gente do povo muito apreciava as carnes de lagarto, macaco, gambá, paca, veado e tatu” (RIOS FILHO, 2000, p.338). Portanto, galinha na mesa era signo da alta distinção. Nessa gravura, ao contrário, enfatiza a precariedade da moradia.

precariedade da habitação e a mistura entre o ambiente externo e o interno. É interessante observar o que o artista escreve sobre a cena figurada:

Observando-se a decadência de uma família brasileira, caída da opulência à miséria, através de desastres sucessivos, sempre se encontra o velho escravo ainda válido, permanecendo sozinho junto de seus amos, prodigalizando-lhes os últimos recursos de suas forças quase esgotadas.

O homem rico, no Brasil, como alhures, ao primeiro revés da fortuna suprime seus criados de luxo; supressão esta tanto mais fácil aqui, e eficiente, quanto os escravos desse tipo, inteligentes e de bom físico, se vendem caríssimo.

Esgotado esse recurso, o segundo revés impõe a dura necessidade de restringir o número de escravos úteis; finalmente, perseguido pela desgraça, o senhor se vê constrangido a livrar-se até dos seus mais antigos escravos, concedendo-lhes essa liberdade tardia que os reduz à mendicância. Mas o negro menos caduco fica para servir seus senhores e este obedece até morrerem. E, dedicado e fiel, lamenta-se ainda quando sente que vai morrer mais cedo (DEBRET, tomo I, v. II, 1978, p. 304).

Agora não há dúvidas: trata-se de uma família brasileira, ainda que o ambiente e os modos possam lembrar a Ásia. É possível perceber, ainda, que Debret explica o motivo de uma obra referente à uma família pobre conter um escravo. Tanto é verdade que ele só aborda esse personagem no final, após ter esclarecido todo o processo de falência de uma família rica, as etapas de vendas dos escravos e o tipo de escravo que permanece na casa, que seria o “negro menos caduco”. Na seqüência, o pintor passa a descrever o ambiente: “O desenho representa o interior da casa de uma viúva pobre que ficou no mundo unicamente com sua filha e uma negra velha” (DEBRET, tomo I, v. II, 1978, p. 304). Agora também não temos como ter dúvidas quanto às relações familiares dos demais personagens: trata-se de mãe e filha; com o texto em anexo, Debret evita que haja qualquer outra interpretação (pois pela diferença marcante entre as suas fisionomias, poderíamos facilmente imaginar tratar-se de avó e neta). Na seqüência, o pintor detalha o ambiente, reforçando a noção de pobreza, de que se trata de uma construção antiga, abaixo do nível da rua, etc. O mais curioso é quando ele diz que “[...] se reconhecem, no meio da extrema decrepitude, os restos de uma fechadura européia” (DEBRET, tomo I, v. II, 1978, p. 304). Mesmo em meio à miséria e à “degradação”, Debret consegue *visualizar* a influência européia, ainda que seja na fechadura, *imperceptível na imagem*, uma vez que a porta está entreaberta. Contudo, o que restaria

de europeu é o que também restaria de refinamento. Portanto, a fechadura serve para ilustrar (ainda que não exista na imagem) a decadência de família, um resquício de outros tempos, assim como o escravo.

Outras partes do texto confirmam as primeiras suspeitas, como o ambiente do fundo ser a cozinha e a moringa servir efetivamente para armazenar água. Ele ainda escreve que o estrado onde a anciã está sentada é velho e podre. No entanto, só ficamos sabendo que esse mesmo “móvel” é a cama da mulher negra durante a noite graças à sua descrição. E onde dormem as mulheres brancas? Segundo o texto, na rede, que serve para ambas. Outra vez é apenas no texto de Debret que as dúvidas são dissipadas e as possibilidades de uma interpretação livre são negadas ao observador. A ambigüidade do signo plástico, apontada por Francastel, é aniquilada.

[...] Ambigüidade porque jamais o signo coincide com a coisa vista pelo artista, porque jamais o signo coincide com aquilo que o espectador vê e compreende, porque o signo é por definição fixo e único e, também por definição, a interpretação é múltipla e móvel (FRANCASTEL, 1993, p.97).

Afinal, não podemos entender as obras figurativas como retratos de uma verdade única, mas como uma possibilidade de representação entre outras possíveis. Francastel propõe que o sentido da imagem não está dado, mas se realiza cada vez que o objeto figurativo é observado, na **relação** com o expectador, que não é passivo, mas também agente nessa realização de sentidos. Porém, quando Debret coloca um texto explicativo ao lado da gravura, minimiza as possibilidades de interpretação, fala de coisas que não estão necessariamente na imagem (como a fechadura européia) e, dessa maneira, impõe ao observador sentidos por ele propostos.⁷ Nesse sentido, apenas no texto podemos encontrar respostas para outras dúvidas, como por exemplo: o que as mulheres brancas realmente fazem? Se estiverem tecendo, qual a razão desse trabalho? Seria a realização de tecidos para venda? E a escrava, está afinal chegando ou saindo de casa? Porque há bananas no recipiente que ela carrega sobre a cabeça? O que ela entrega a sua senhora? Apenas no texto é possível sanar tais dúvidas:

⁷ A relação entre imagem e texto na obra de Debret é complexa, sobretudo se enquadrarmos sua obra no gênero “viagem pitoresca”, onde a forma em si é exatamente texto + imagem. Analisamos com maior profundidade esse assunto em TREVISAN, 2005, pp. 94-114.

[...] sobre o chão úmido, um estrado velho e quase podre, sobre o qual está sentada a velha mãe, ocupada em fiar algodão, último recursos compatível com a sua idade. [...]

No primeiro plano a moça, ainda na flor da idade, sentada numa esteira, emprega sua atividade na fabricação de rendas, com cujo produto se veste; a negra velha útil companheira de infortúnio, com seu barrilzinho à cabeça, passa o dia empregando-se como carregadora de água, a fim de juntar diariamente de seis a oito vinténs com os quais devem viver essas três pessoas.

Escolhi para este desenho o momento de regresso da negra, que está entregando a sua ama o lucro do dia, do qual retirou o necessário para a aquisição de uma penca de bananas destinada à ceia frugal de todos os habitantes da casa (DEBRET, tomo I, v. II, 1978, p. 304-306).

O texto define, portanto, os sentidos do trabalho nessa residência. A anciã é quem transforma a matéria-prima, o algodão da peneira, que está no centro do primeiro plano, em fios, que serão posteriormente tecidos pela sua neta para que todos na casa tenham roupas, inclusive a escrava, que por sua vez carrega água para ganhar dinheiro para o abastecimento da casa. O triângulo se fecha, a ordem está instaurada: eis um vestígio do velho Debret neoclássico. Se o tema não é histórico, com “H” maiúsculo, existe algo no quadro que lembra a pintura de Debret para a coroação de d. Pedro [Figura 3], uma obra típica do gênero.



3. Jean Baptiste Debret: **Coroação de D. Pedro I**, 1828, litografia, in **Voyage pittoresque et historique au Brésil...**, 1834-39. (Reproduzido do CD-ROM *Rio natureza e cidade* - Museu Castro Maya/IPHAN).

Assim como na representação da coroação do imperador, a cena da família pobre também é construída de forma lateral e a perspectiva linear está presente⁸. O estrado velho e podre da senhora pode ser visto como um trono, e o cajado que ela segura para fiar pode ser comparado a um cetro. Os demais personagens estão à frente dessa senhora. Apesar de tal comparação parecer desproporcional, não se pode negar que existe uma hierarquia na obra, ainda que seja apresentada sob a forma de uma decadência, ou de uma “degeneração”, termo não utilizado por Debret nesse caso, mas recorrente em seus textos sobre o Brasil. É óbvio que não se trata de uma pintura histórica, o que seria uma afirmação absurda, seja por causa do tema escolhido, pela técnica empregada na obra original (aquarela) ou pelas suas dimensões (16,0 x 21,9 cm). Uma pintura histórica pressupõe inúmeras regras de elaboração, seja quanto à técnica (geralmente pintura realizada a óleo e em dimensões maiores) quanto ao tema (de grande impacto, como batalhas, cerimoniais, histórias bíblicas ou mitológicas, etc).⁹ Mas é inegável que há aqui um resquício do gênero. Mas, diferentemente das verdadeiras pinturas históricas realizadas por Debret no Brasil, essa aquarela de tema prosaico coloca os personagens em primeiro plano, deixando o ambiente como algo secundário. Nada aqui se assemelha a uma cidade em progresso, como o percebido nas pinturas históricas do artista. Tudo aqui é decadência, e o que resta é uma hierarquia, rigidamente estabelecida, e o trabalho, como outro elemento mantenedor da ordem. Apenas para desenvolver essa idéia, citarei o exemplo fornecido por T. J. Clark em seus estudos sobre a arte de Manet e seus seguidores. O autor comenta que em Paris, no final do século XIX, com as reformas urbanas do Barão de Haussmann, as ruas se esvaziaram, ou seja, todos os pequenos comerciantes e prestadores de serviços sumiram. Seus críticos diziam que, com isso, deixou de haver qualquer tipo de ordem simbólica, e as ruas deixaram de existir:

⁸ Falar em perspectiva linear significa nos remeter ao sistema de representação desenvolvido pelos pintores do Renascimento, sobretudo a partir de Giotto (Cf. GOMBRICH, 1972, p. 150). Essa construção em perspectiva revolucionou a maneira de se realizar pinturas, baseado no esquema do espaço cúbico-cenográfico, termo utilizado por Pierre Francastel (Cf. FRANCASTEL, 1990, pp.287-288). Segundo o autor, esse sistema de representação começou a decair a partir do final do século XIX, no impressionismo.

⁹ A pintura de história era o gênero mais elevado dentro da tradição acadêmica. Seus temas favoritos eram as grandes cenas de batalha, de coroação, da mitologia ou bíblia (Ler, a respeito, WIND, 1986, pp.88-113). Debret inaugurou oficialmente o gênero no Brasil, e teve como discípulos Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e Simplicio de Sá Rodrigues (1785-1839), entre outros.

No tempo em que as ruas eram saudáveis, os guias de viagem eram unânimes em dizer, havia milhares de pessoas a exercer suas atividades nas calçadas. Floristas e vendedores de feixes de lenha; entregadores de água, meninos de recados, comerciantes de roupas usadas, afinadores de órgãos, mascates, almoxarifes, acrobatas, lutadores, sucateiros, coladores de cartazes, acendedores de lampião, carregadores a serviço do mercado e das lojas, carregadores contratados por hora; [...] (CLARK, 2004, p.94).

Clark se alonga na lista das atividades que desapareceram das ruas de Paris com as reformas de Haussmann, e como isso significou, para muitos, o fim da ordem simbólica que sustentava aquele espaço social. A meu ver, ainda que Debret esteja em um contexto totalmente diferente, o trabalho, sobretudo do escravo, é o que sustenta a ordem e o paradoxo de uma arte neoclássica, nesse meio¹⁰. Essa é a saída encontrada por Debret para dar alguma *ordem* àquela sociedade, permeada por tantos contrastes. Por outro lado, uma obra como essa denuncia a enorme falácia que é defender, ao mesmo tempo, a idéia de uma sociedade na “marcha regeneradora da civilização”, uma espécie de lema que orientava Debret, percebido, sobretudo, nos textos do livro **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Na imagem ora analisada, deparamo-nos com uma sociedade decadente, miserável, onde o escravo é o responsável pelo sustento de toda uma família de brancos pobres, num “momento em que *economicamente* cessam, na prática, as diferenças entre brancos e negros” (NAVES, 2001, p.91, grifos do autor). E isso está denunciado na imagem, não apenas por sabermos (em grande medida, graças ao texto de Debret) que se trata de um negro de ganho, mas porque é essa escrava que sustenta o espaço vertical da composição: *ela funciona como um pilar*. Em um outro momento, Debret diria uma frase muito mais coerente com essa “realidade” e com essa imagem: “Tudo se assenta pois, neste país, no escravo negro [...]” (DEBRET, 1978, tomo I, v.2, p.139-140). Como escreve Roberto Schwarz: “Toda a ciência tem princípios, de que deriva o seu sistema. Um dos princípios da Economia Política é o trabalho livre. Ora, no Brasil domina o fato ‘impolítico e abominável’ da escravidão”

¹⁰ Há muitas gravuras de Debret sobre os negros de ganho presentes nas ruas do Rio de Janeiro, o que reforça essa idéia.

(SCHWARZ, 2000, p.11).¹¹ Dessa realidade Debret não conseguiria escapar. E a aquarela a seguir é ainda mais emblemática a esse respeito.

Negra com tatuagem vendendo cajus



4. Jean Baptiste Debret: **Negra com tatuagens vendendo cajus (Nègresse Tattouée vendant des fruits de cajous)**, 1827, aquarela, 15,7 x 21,6 cm, MEA 0185. Acervo do Museu da Chácara do Céu/Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya/IPHAN, Rio de Janeiro. (Reproduzido de DEBRET, 1989b, prancha 47).

Nas pinturas a óleo, como já foi apontado, Debret coloca o negro como acessório em cenas cuja monumentalidade histórica, como em **Aceitação provisória da Constituição de Lisboa** (Figura 1), não permitiria maior destaque. Em suas aquarelas, contudo, os personagens humanos ganham evidência, ainda que, em grande parte delas, ainda vemos o negro como adereço, como personagem secundário de uma trama em que seu papel muitas vezes é explicitar o grau de riqueza material de seus donos. Contudo, na aquarela analisada a seguir, algo novo acontece: um personagem negro, além de ocupar o primeiro plano, é o objeto principal da obra, seu protagonista. Trata-se de

¹¹ Schwarz esclarece que este argumento é o resumo de um panfleto liberal contemporâneo de Machado de Assis, chamado **O Futuro**, do qual Machado era constante colaborador.

Negra com tatuagens vendendo cajus (Figura 4). Com essa obra, finalizamos esta análise, que fala diretamente sobre os contrastes sociais que permeiam algumas obras de Debret e sobretudo o papel atribuído ao escravo negro nessa trama de relações sócio-econômicas. Em verdade, mais do que encerrar a discussão, essa imagem visa justamente problematizar uma questão: como inserir o escravo na representação de uma sociedade que caminhava rumo ao “progresso” ou à “civilização”, como defendia Debret através de seus textos? Passemos à análise da obra.

Observa-se três personagens, todos negros, ocupando o espaço plástico da singela aquarela: duas mulheres no segundo plano, uma delas, com um cesto de melancias sobre a cabeça, oferece uma galinha à outra, sentada de costas para quem observa a cena. Ao fundo, quase apagada, vemos uma paisagem marítima. No primeiro plano está a personagem principal, que é a mulher negra com o cesto de cajus. Na verdade, o cesto de cajus está exatamente no centro da imagem, na linha inferior da aquarela, mas nem por isso consegue chamar tanto a atenção a ponto de confundir o observador: a imagem mais importante é a da negra vendedora, e tudo mais à sua volta efetivamente se torna secundário, graças à sua expressão e graciosidade, além da “atmosfera límpida [que] acentua os seus contornos” (NAVES, 2001, p.91, interpolação minha)¹. Sentada sobre as pernas, veste uma saia azul, blusa branca e turbante amarelo-alaranjado. Ela tem uma aparência muito saudável, não sendo em nada parecida com a escrava esquelética da família pobre da gravura anterior. Ao contrário, a sua imagem sugere certa sensualidade, sobretudo por causa de sua blusa deixar o ombro esquerdo à mostra.

De forma geral, como uma primeira impressão, essa obra lembra a pintura **Portrait d'une femme noire (Retrato de uma mulher negra)**, de Marie-Guillemine Benoist (1768-1826) (Figura 5). Nessa obra, exposta no salão de 1800, em Paris, uma mulher negra é figurada sentada em uma poltrona forrada com tecido azul. Suas roupas são panos enrolados ao redor do corpo, presos com um laço vermelho vivo sob seus seios, sendo que um deles fica totalmente à mostra e dá à obra uma atmosfera sensualíssima. Usa um turbante na cabeça, brincos de argola, e olha fixamente para o espectador. A obra é de uma higiene neoclássica exemplar, suas linhas são definidas e o contraste cromático entre a mulher e o fundo não denotam qualquer mistura entre ela e o ambiente, do qual realmente não parece fazer parte. Seu olhar não revela emoção.

Assim como Debret, Marie-Guillemine Benoist foi aluna de Jacques Louis David¹², principal representante da pintura neoclássica na França, e valeu-se das lições do mestre para realizar uma obra tipicamente neoclássica. Aqui cessam as possibilidades comparativas entre esta obra e a aquarela brasileira de Debret. Ao contrário da mulher de Benoist, com sua postura rígida, a vendedora de Debret está sentada no chão de forma mais espontânea, apoiando a cabeça com o braço, que por sua vez se apóia em suas pernas (seria um resquício do comportamento comum em sua terra natal? Suas



5. Marie-Guillemine Benoist:
Retrato de uma negra (Portrait d'une femme noire)
C. 1800.
Óleo sobre tela,
81 x 65 cm.
Louvre, Paris.

tatuagens e pinturas faciais sugerem um forte vínculo com esse passado tribal, provavelmente recente).

A mulher de Benoist parece ter sido literalmente inserida em um ambiente alheio ao seu, enquanto a protagonista de Debret parece estar *fisicamente*

imersa naquele espaço. No entanto, a modelo de Benoist difere da de Debret por ser sujeito da ação, como alguém que está posando: o seu olhar fixo, a *intenção do olhar*, a faz indagar o espectador. Não está ali uma mulher em situação de sujeição, mas de provável escolha. Ao contrário da mulher de Debret que também parece alheia à função do retratista e recebe a mesma luz que o conjunto dos elementos distribuídos no quadro (aliás, o mastro do atracadouro – em cimento atrás dela – tem o mesmo tamanho e importância na composição da cena, o que, de forma geral, garante certo equilíbrio à cena, mas lhe tira o destaque merecido). Se pensarmos na questão do movimento burguês na França neoclássica, diríamos que em Benoist temos a cidadã, a pessoa. Aqui, o indivíduo reduzido à paisagem, à condição geral, muito próximo do objeto. Seu olhar não é o de sujeito da pintura e nem da história. Essa hipótese é reforçada pelos títulos atribuídos as imagens: a obra de Benoist fala em uma “mulher negra” (femme noire), ao

¹² Ela também foi aluna de Élisabeth Louise Vigée-Le Brun (1755-1842).

passo que Debret chama sua protagonista apenas de “negra” (nègresse), ou seja, um adjetivo no lugar de um substantivo, logo, certo desprezo por seu caráter humano.

Na aquarela, Debret oculta os seios de sua protagonista, o que não diminui o grau de sensualidade da imagem, ao contrário, tal opção pode até torná-la mais sensual, já que, não mostrando os seus seios, pode atizar a curiosidade do espectador. Seu rosto é pintado com alguns símbolos em tinta branca, e seu braço possui desenhos mais escuros. Certamente tais adornos são as tatuagens citadas no título da aquarela, e denotam o forte vínculo com sua cultura de origem.

Percebe-se que se trata de uma vendedora de caju, o que já é anunciado pelo título. Vemos o cesto logo no primeiro plano, sobre a saia da mulher. Mas ele ainda está cheio, talvez o dia não esteja sendo bom para as vendas. Seria essa a razão de seu olhar melancólico e entediado? Sentada no chão, sobre as pernas, e cesto no colo, a vendedora apóia a cabeça com a mão e seu olhar segue diretamente para quem a observa. Supondo que ela esteja olhando para um transeunte, porque não lhe oferece um caju? Como vemos, a outra vendedora, ao fundo, parece muito mais determinada em vender ou simplesmente exibir seus produtos, sejam eles galinhas ou melancias. Mas não é esse o caso de nossa protagonista. Seu olhar é desinteressado, perdido, e sugere uma insatisfação com sua condição. Debret, com essa aquarela, podia almejar simplesmente representar a rotina dos escravos de ganho das ruas do Rio de Janeiro, e a dinâmica que lhes permitia vender de tudo, a fim de levar, ao fim do dia, o dinheiro de seu trabalho ao seu senhor.¹³ Vimos um exemplo disso na gravura anterior (**Família pobre em sua casa**), mas aqui algo diferente é revelado: podemos perceber claramente a expressão de seu rosto, e sobretudo seu olhar perdido. Como a aquarela não foi selecionada para compor o livro **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, não há nenhuma descrição literária do artista sobre essa obra, o que a torna mais intrigante ainda. Resta aos observadores, exclusivamente, a tarefa de decifrar o significado daquele olhar, de onde parte toda a expressão da obra. Para Rodrigo Naves, o “alheamento tristonho” dessa vendedora revela uma “falta de adesão a uma existência servil. [...] Como seus caju, ela também parece estar à venda, disponível como uma mercadoria qualquer” (NAVES, 2001, pp. 77-80). Em relação à interpretação de Naves, não penso que a escrava, pelo

¹³ Para uma discussão mais aprofundada sobre as aquarelas de Debret sobre os escravos de ganho do Rio de Janeiro, consultar NAVES, 2001, pp.41-129.

ar tristonho, esteja mais à venda do que todos os outros que compõem a obra de Debret. É por essa razão que concordo em parte com a afirmação do crítico, pois uma leitura possível dessa aquarela é a da insatisfação do negro com sua condição – é por isso que afirmo anteriormente que a escrava estava fisicamente imersa naquele espaço, porque sua alma, a julgar pelo olhar, suas pinturas tribais e sua postura, estava muito distante dali, em sua terra de origem. Assim, estando materialmente presa ao mundo servil, ainda que sua alma estivesse almejando outra situação, essa escrava é a materialização da descrença de Debret quanto a uma mudança nesse sentido, quanto a uma transformação da condição servil no Brasil. Por outras palavras, denota a estagnação dos homens e mulheres negros e sua cristalização como mão-de-obra e, ao mesmo tempo, pilar daquela sociedade. Contudo, por mais que a situação fosse em tudo adversa para o escravo, não havendo objetivamente nada na ocasião que pudesse mudar sua condição, o olhar da vendedora de cajus sugere uma reticência – fisicamente, contudo, ela está estática, ainda que sua inclinação para frente revele o peso que carregava nas costas: a escravidão. Desse modo, mais do que “progresso”, essa imagem denota “estagnação”. Talvez isso explique sua ausência no livro **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. De qualquer forma, a existência da escravidão era um entrave para os planos de Debret em mostrar para os franceses um país “regenerado” – e seria ele mesmo o primeiro a se perder nessa falácia, ao realizar uma imagem tão bela e triste como **Negra com tatuagens vendendo cajus**. Pois a arte, diria Picasso, não é uma verdade, mas sim “uma mentira que nos permite perceber a verdade. Ao menos a verdade que nos é dada a perceber”.¹⁴

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Julio, XEXÉO, Pedro M. Caldas, CONDURU, Roberto. **A Missão Francesa**, Rio de Janeiro, Sexante, 2003.
- CARDOSO, Rafael. Cultura de exílio: a aventura brasileira de Debret. In: _____ et. alii., **Castro Maya colecionador de Debret = Castro Maya collector of Debret**. Capivara, Rio de Janeiro, 2003.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

¹⁴ Picasso, apud Menezes, 1997, p.10.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomos 1º, 2º e 3º. Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo, Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1989.

_____. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomos I e II, Vol I, II e III, Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo, Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1978.

_____. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot – 1834**. Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo, Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1989b.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**, São Paulo, Perspectiva, 1993.

_____. **Pintura e sociedade**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1972.

MENEZES, Paulo. **A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX**. São Paulo, EDUSP, 1997.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In:_____. **A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo, Ática, 2001.

PEDROSA, Mario. Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos. In:_____. **Acadêmicos e Modernos** (Organizado por Otília Beatriz Fiori ARANTES, **Obras completas de Mario Pedrosa, vol. X**). São Paulo, EDUSP, 1998.

RIO natureza e cidade. Um passeio pelo Rio de Janeiro do século XIX. CD-ROM, Museus Castro Maya/IPHAN, Rio de Janeiro, S/D.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los **O Rio de Janeiro imperial**. 2ª. ed., Rio de Janeiro, Topbooks Editora, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo, Duas Cidades, 2000.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro, 1808-1821**. Prefácio de Sérgio Buarque de HOLANDA. 2ª ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978.

TAUNAY, Afonso de Escragnole. **A Missão Artística de 1816**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1983.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Aquarelas do Brasil: estudos sobre a arte documental de Debret**, Dissertação de Mestrado em Sociologia, 232 p. + anexos, Departamento de Sociologia, FFLCH/USP, 2005.

WIND, Edgar. The revolution of history painting. In:_____. **Hume and the heroic portrait**. Clarindon Press, Oxford, 1986.

WÖFFLIN, Henrich. O linear e o pictórico. In:_____. **Conceitos fundamentais da História da Arte**, 1989.