

JEAN-BAPTISTE DEBRET E A ITÁLIA

THIAGO COSTA*

RESUMO

Jean-Baptiste Debret foi um dos mais importantes e conhecidos artistas europeus que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX. No período em que permaneceu no país, de 1816 a 1831, o pintor parisiense produziu um rico acervo iconográfico de assuntos americanos, retratando em especial os temas populares, e que foi parcialmente publicado no monumental *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Paris, 1834-1839), obra que contribuiu decisivamente para a construção do imaginário do passado brasileiro. Contudo, em seu trabalho francês anterior verificamos que o autor já havia manifestado interesse por motivos de costumes, nomeadamente na série de estampas dedicada aos tipos italianos. Desse modo, o estudo da única passagem de Debret por esse país europeu, ao lado do mestre Jacques-Louis David, torna-se imprescindível para a compreensão mais abrangente de sua obra brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Jean-Baptiste Debret. Itália. Tipos populares.

ABSTRACT

Jean-Baptiste Debret, a Parisian painter, is one of the most important and known European artists who have been to Brazil in the first half of the 19th century. He stayed in the country from 1816 to 1831 and produced a rich iconographic collection of American subjects, which mainly portrayed popular themes, which was partially published in the monumental *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* ("Picturesque and Historic Travel to Brazil") (Paris, 1834-1839). Such a work contributed decisively to the construction of an imaginary of the Brazilian past. However, in his French work prior to the Brazilian experience, the author had already manifested the interest in costumes motifs, namely in the series of engravings dedicated to Italian types. Thereby, the study of Debret's only passage through Italy, together with his mentor Jacques-Louis David, is indispensable to a more extensive comprehension of his work in Brazil.

KEYWORDS: Jean-Baptiste Debret. Italy. Popular types.

* Mestre em história pela UFMT e autor da dissertação *O Brasil pitoresco de Debret*; e-mail: aniquilamento@hotmail.com

O pintor de história Jean-Baptiste Debret (1768-1848) chegou ao Brasil em março de 1816, após construir sua carreira profissional na Paris de finais do Setecentos. No país americano, conta-se entre as suas principais realizações a fundação da Academia Imperial de Belas-Artes (A.I.B.A.), em 1826, com a qual atendia à iniciativa do governo de Dom João de inaugurar no Rio de Janeiro uma instituição para o ensino das Belas-Artes europeias. Desde suas atividades professorais na cadeira de pintura histórica na A.I.B.A., Debret formou grandes personalidades da intelectualidade brasileira, como Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), e, em meio a outras atividades, organizou as duas primeiras exposições de artes plásticas do país em 1829 e 1830. Assim, Debret contribuiu decisivamente para o desenvolvimento, ao longo do século XIX, de uma elite propriamente nacional de pensadores e para a difusão de um gosto estético-cultural alinhado ao neoclassicismo francês.

No extenso período de sua residência no continente americano, o artista criou um extraordinário conjunto de imagens, entre aquarelas, desenhos e simples esboços a grafite, e um pequeno conjunto de pinturas a óleo. Ao todo são 820 peças encontradas e catalogadas até agora (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 12). Ao regressar à Europa em meados de 1831, o autor levou consigo grande parte desse material iconográfico, organizando-o então em uma obra dividida em três volumes, publicada em Paris em 1834, 1835 e 1839, respectivamente, o monumental *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Síntese das experiências cotidianas, observações eruditas e outras notas tomadas pelo autor, o álbum apresenta um rico acervo de assuntos em diferentes séries de estampas, no qual podemos verificar a multiplicidade de fontes e o alcance referencial do artista. Composto por 232 imagens distribuídas em 151 folhas litográficas, o amplo leque temático do álbum de Debret, em verdade, forma o mais completo quadro de representações sobre o Brasil oitocentista. Suas ilustrações, de fato, alcançaram singular importância na construção do imaginário sobre o passado do país, e, por sua abrangência de assuntos, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* é a maior realização artística de Jean-Baptiste Debret.

Contudo, ainda são obscuros os episódios de sua vida precedente, inclusive a controversa relação que manteve com Jacques-Louis David (1748-1825), seu mentor em pintura neoclássica, e a famosa viagem à Itália, acompanhando o mestre.

DEBRET, DAVID E A ITÁLIA

Um dos mais instigantes documentos sobre Jean-Baptiste Debret é uma carta do período de sua formação – provavelmente da década de 1780 – endereçada a seu pai, Jacques Debret, e assinada pelo seu iniciador em matéria de artes, vale dizer, Jacques-Louis David. Na missiva, David informa que tivera de suspender o aprendiz das atividades em seu ateliê por conta da indisciplina do jovem, e, ao mesmo tempo em que expressa preocupações com relação a Jean-Baptiste, elogia seu desempenho artístico.

A justiça me fez colocá-los para fora, todos os quatro [...] este golpe irá feri-lo, mas é preciso dar o exemplo [...] Ele abusa, há algum tempo, de seu direito como grande no ateliê, por isso é preciso mostrar a ele que a única maneira de provar que ele está entre os grandes é não fazer essas bobagens. Portanto, cuide dele por um mês e, mais do que isso, faça-o pensar que está fora para sempre. [...] Por outro lado, estou bem contente com os seus progressos (apud LIMA, 2007, p. 70).

As palavras de David revelam um Debret efetivamente pouco conhecido: o garoto indisciplinado capaz de cometer “abusos” que levam seu tutor a repreendê-lo. De fato, as informações a respeito da natureza íntima do então aprendiz são escassas, o que acentua a sensação de impenetrável silêncio sobre si que o artista quase não ousou quebrar. “A vida pessoal do pintor é repleta de enigmas, sugerindo um temperamento imprevisível” (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 27).

São raríssimos os retratos de Debret encontrados até agora – apenas três ao longo de uma vida de 80 anos: a litografia incluída em *Viagem pitoresca*, identificada com o monograma “C.F.” e datada de 1832, e os dois óleos, o único elaborado pelo artista, de 1805, e um de Manuel Araújo Porto-Alegre, de 1834. Duas curiosas e interessantíssimas aquarelas elaboradas no Brasil em 1816 e enviadas ao irmão na França ilustram o autor em situações que, além de reforçar a ideia do “temperamento imprevisível”, poderiam ser interpretadas como uma identificação romântica com o estado de espírito do artista. Seja em um canto indistinto nas ruas do Rio de Janeiro em “Debret trabalhando”, ou entre paredes “descascadas”, no caso da imagem “Debret no albergue”, o artista representou-se como se afastado de sua pátria (ou do mundo) – cuja situação

política era inconciliável com os valores morais que apregoava –, condenado pelos novos tempos a ser um estranho no espaço.

É o próprio Debret quem mostra a angústia de sua personalidade maniaco-depressiva ao exibir, nos seus dois auto-retratos cariocas, suas duas facetas antagônicas e complementares: sentado na calçada, com um esquisito chapéu pontudo feito de papel, apresenta-se como um obcecado em tudo ver com suas grandes lunetas. Já no albergue, cabisbaixo, com uma garrafa de vinho ao lado, é a têmpera da alma desalentadora do artista que é revelada (BANDEIRA, 2006, p. 18).

O artista desembarcou na baía de Guanabara em 22 de março de 1816, num momento que a historiografia considera de avanços e progressos em quase todos os âmbitos do devir do espaço do império luso-brasileiro. Todavia, não há evidências de que Debret tenha verdadeiramente se entusiasmado com a viagem. Após a morte do seu filho único, em 1814, o pintor francês ainda enfrentou o divórcio com a esposa e o retiro perpétuo de Napoleão Bonaparte para ilha de Santa Helena. Com o retorno dos Bourbons ao poder, deixar a França naquele período amargo do *terreur blanche* poderia significar uma opção consciente de exílio¹. Não obstante, o tom da sua correspondência com o amigo Pierre-Maximilien Delafontaine, em finais de 1816, revela

indiferença em relação ao seu passado. [...] Ele não lamenta a França e sequer menciona a mulher Sophie, de quem estava separado. A sensação que deixa é a de que tudo havia sido enterrado com o filho único, Honoré, que morreu em 1814, aos 19 anos. Seus olhos não se

¹ Os motivos que determinaram a partida do grupo de artistas franceses para o Brasil (ou a “Missão Artística Francesa de 1816”) são discutidos por Lília Moritz Schwarcz em *O sol do Brasil* (2008), baseado na obra de Elaine Dias (2006). Ver também: TAUNAY, Afonso de Escragnole. *A missão artística de 1816*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983; BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967. Valéria Lima (2007) relativiza as condições que fizeram com que os artistas franceses partissem para o Brasil. De acordo com essa autora, os laços políticos e/ou profissionais que ligavam os integrantes da “missão” à França não eram tão estreitos. Desse modo, não havia urgência e, quiçá, nem mesmo a necessidade de deixar a Europa após a retomada de poder por parte dos Bourbons. Lima traz ainda trecho muito revelador de um documento de janeiro de 1823, *Quelques réflexions sur l'état actuel du Brésil*, assinado pelo Conde de Gestas, secretário da embaixada francesa no Brasil, em que afirma ter havido interesses particulares que guiavam os artistas e que ultrapassavam o contexto sociopolítico da época (LIMA, 2007, p. 97).

perdem no passado europeu e se focam aqui, desde o início, na descoberta do dia-a-dia (BANDEIRA, 2008, p. 17).

Ao analisar as decisões tomadas por Debret na conturbada Paris do último quarto do século XVIII, Valéria Lima observa uma falta de entusiasmo nas atitudes do artista, mesmo naquelas escolhas que tiveram fortes implicações na sua educação tanto profissional quanto intelectual. “Debret [...] parece ter sido conduzido pelos acontecimentos, participando continuamente, mas sem entusiasmo ou compromisso especiais, do contexto da sua época” (LIMA, 2007, p. 71). Sem dúvida, a proteção que a figura excepcional de David mantinha sobre seus alunos garantia também a Debret uma confortável rede de possibilidades.

Jean-Baptiste ingressou em 1783, com apenas 15 anos, no estúdio de Jacques-Louis David, quando este – que viria a se tornar uma das personalidades mais influentes da história da arte francesa – ainda não havia alcançado reconhecimento amplo no cenário artístico europeu e não se havia constituído no ícone máximo do neoclassicismo (CROW, 2001, p. 30), não obstante já tivesse obtido “o *Prix de Rome*, o mais importante de todos os prêmios atribuídos pela academia de artes francesas” e, por conseguinte, gozado de uma privilegiada estadia de seis anos em Roma (LIMA, 2007, p. 69). Debret foi um dos primeiros seguidores de David, frequentando seu ateliê imediatamente após sua instalação nas dependências do Louvre, e nessa condição acompanhou o mestre na segunda viagem que este fez à Itália².

Valéria Lima revela que “o contato entre os dois não era assim tão estreito. Ao que tudo indica David lhe dedicou atenção mais como parente que como mestre, ainda que lhe tenha feito alguns elogios ao longo de sua vida profissional” (2007, p. 69). Em outra carta de David, assinada e datada em 15 de setembro de 1806, desta vez destinada ao próprio Debret, o mestre congratula seu antigo pupilo pela repercussão de um de seus quadros, confessando que “não poderia estar mais contente, [pois a tela] me agrada em tudo”. E à continuação, augura: “Eu não faço mais do que um voto: que você faça mais, pois está na idade e tem força para lutar com

² Debret entra para o ateliê de David no mesmo ano (1783) em que este obtém sua *agrément* na Academia Real de Pintura e Escultura, localizada nas imediações do Louvre, o “antigo palácio real, que abrigava também ateliês e alojamentos de artistas” (BANDEIRA, 2008, p. 700).

seus colegas de ateliê. Você recuperou seu lugar e é isso que me dá mais prazer” (DAVID, apud LIMA, 2007, p. 69 e 78).

A tela de Jean-Baptiste exposta no Salão de 1806, “Napoleão homenageia a coragem infeliz”, recebeu o prêmio Decenal, “instituído por Napoleão para recompensar artistas por mérito”. O reconhecimento da obra foi muito grande no período, recebendo efusivos elogios, como os do crítico Pierre Chaussard:

Ele marcará época nos anais da humanidade: esta cena atrai e cativa os olhares; eles voltam a ela sem cessar e esta é uma daquelas obras que encantam simultaneamente a multidão, o especialista e o homem sensível. Uma parte desse interesse deriva, de início, da felicidade do tema. Mas, em seguida, a ingenuidade da composição, a verdade da ação, o desenho, o tom e a harmonia completam seu charme. Em uma palavra, é um belo quadro porque é verdadeiro em todas as suas partes: nenhum sistema, nenhum esforço, nenhum charlatanismo; ele consegue um grande efeito, sem parecer desejá-lo (CHAUSSARD, apud LIMA, 2007, p. 78-79).

Os possíveis laços de consanguinidade que vinculavam estes dois pintores franceses, “ao contrário do que é sistematicamente repetido pela literatura debretiana”, de fato, não se sustentam. Na realidade, Debret só “passaria a ter laços de parentesco com o mestre” (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 700) em 1786, ao se casar com Marie-Sophie Desmaisons (1775-1848), filha do famoso arquiteto responsável pelas construções reais do monarca Luís XVI, o maçon Jacques-François Desmaisons (1720-1789). Desmaisons era tio e tutor de David, e Marie-Sophie, portanto, sua prima (CROW, 2001, p. 10; BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 21). Assim, “a ligação entre os dois parece, de resto, ser mais tênue do que somos levados a crer” (LIMA, 2007, p. 73). Ademais, a atenção dispensada por David a Jean-Baptiste nunca foi tão especial quanto a que dedicou, por exemplo, a seu outro discípulo, Jean-German Drouais (1763-1788).

Quando David viajou à Itália em outubro de 1784, levava consigo três discípulos³, a saber, o mencionado Drouais, Debret e

³ Almeida Prado argumenta, baseado em trecho de Hautecouer, biógrafo de David, que o mestre da arte neoclássica havia decidido acompanhar seu aluno Drouais à Itália, só então convidando Wicar. Tese igualmente aventada por Crow (2001, p. 37-38). Contudo, ainda sem recursos suficientes, sugere a Debret que os acompanhe, e também a dois outros alunos, Lacombe e o gravador Masquiler (PRADO, 1989, p. 10-11). Essa passagem é

Jean-Baptiste Wicar. Partiram dez dias após a publicação do resultado do *Grand Prix* daquele ano, no qual Drouais vencera de maneira incontestável (CROW, 2001, p. 41). A impetuosidade e obstinação do jovem aprendiz, que agora partilhava com o mestre uma láurea de tão alto valor, provocavam no próprio David, a um só tempo, admiração e intimidação. Segundo Crow, “na presença de Drouais, o próprio David sentiu que era a vez um aprendiz e um mestre, aprimorando em alguma medida sua personalidade como artista através da imagem de seu aprendiz”. Em Roma, por nove meses os franceses se ocupariam quase exclusivamente com a preparação da tela “O juramento dos Horácios”, colaborando na “obra que abriu o caminho a David [e] estabelecera sua liderança europeia na pintura de história” (CROW, op. cit., p. 38 e 51).

O auxílio prestado por Debret na feitura do quadro, no entanto, é bastante controverso. Em 1839, decorrido mais de meio século e então com toda a experiência brasileira, Jean-Baptiste serviria de fonte testemunhal para uma biografia dedicada a David, por sua condição de partícipe na celebrada viagem a Roma.

A primeira onda de biografias sobre David se escreveu nos anos imediatamente posteriores à morte do artista em 1825, quando Debret se encontrava longe na América do Sul. Só após seu retorno apareceria uma importante história da pintura, escrita por outro discípulo, Luís-Alexandre Perón, mas baseada em informação detalhada e nas recordações que Debret foi capaz de proporcionar (CROW, 2001, p. 53).

Fernando Beaucamp, biógrafo de Wicar, afirma que David, ao chegar a Roma, e “seguindo seu costume [...], fecha-se em seu ateliê. Ele não quer ver a ninguém, a não ser Drouais, Wicar e Debret, que colaboram em sua obra” (BEAUCAMP, apud LIMA, 2007, p. 72-73). É interessante notar que Debret não admite participação direta na composição final, atribuindo um papel relevante somente a Drouais. “Novamente de acordo com Debret, David atribuiu [a Drouais] a responsabilidade exclusiva de completar a figura de Camila no extremo direito da composição [dos “Horácios”], aplicando toda a textura final, a cor e o detalhe sobre o esboço de seu mestre”. No entanto, a frustração com o resultado

bastante significativa por incluir um gravador entre os companheiros de David, e que, por certo, teria travado relações com Debret. Para este assunto, consultar o catálogo *raisonné* do pintor.

levou David a refazer grande parte das intervenções realizadas pelo discípulo (CROW, 2001, p. 73).

O retorno a casa só aconteceria no final de agosto de 1785. No tempo que permaneceu em Roma, Debret partilhou interesses, laborando ao lado de dois artistas premiados pela maior instituição artística da França. Para Lima, “o contato direto com o cotidiano de um ateliê como o de David [...] há de ter trazido condicionantes definitivos para a sua personalidade, a longo prazo” (LIMA, 2007, p. 70), sobretudo se tomados em consideração a obsessão perfeccionista predominante em David e Drouais, o “gênio” forte do mestre e o zelo com o qual lidava com seus aprendizes, no caso de Debret, evidente na missiva endereçada a seu pai (PRADO, 1989, p. 10 e 12). Ademais, e já em Paris, Jean-Baptiste estava a par do fabuloso sucesso que David obteve com a tela dos Horácios, e, na condição de condiscípulo, sabia do êxito público dos trabalhos que Drouais expunha na Academia de Roma e que mais tarde enviava aos cuidados da família na França⁴. Ainda conforme Lima, a passagem pela Itália revestiu-se também de outro valor, pois “em Roma, Debret teve contato com as ideias de Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs, teóricos da estética neoclássica, além do acesso direto às obras renascentistas e romanas” (LIMA, 2007, p. 70). Logo, parece-nos bastante plausível que a aventura italiana do jovem aspirante a pintor, conjugada ao universo artístico e cultural de uma cidade secular, repercutisse em seu íntimo, incidindo, por conseguinte, em sua educação e trabalhos posteriores.

A grande importância cultural que a Itália possuía para a Europa transformou-a em destino regular a partir do século XVII, indispensável na formação de qualquer intelectual, homem de letras ou artista. E a prática do *grand tour* ilustrava o viajante, ao mesmo tempo em que difundia uma imagem idealizada do país. Em 28 de outubro de 1786, um ano e dois meses após David e Debret terem deixado a cidade, o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) também cruzaria a Porta del Popolo – o acesso ao norte pelo qual os viajantes atingiam Roma –, em uma excursão de dois anos pelo interior italiano. Contudo, tanto para Goethe como igualmente para David e Debret, os motivos que os conduziam até Roma eram mais complexos que o mero passeio burguês.

⁴ Drouais jamais voltou à França. Ficou em Roma para dar continuidade aos estudos na Academia francesa, mas contraiu varíola e faleceu em 1788, aos 25 anos.

Em 1816 e 1817 Goethe publicou sua *Viagem à Itália*, obra composta por memórias, cartas e diários acumulados ao longo da jornada. Elaborada trinta anos mais tarde, após seu retorno à Alemanha, na leitura de suas páginas percebe-se que para Goethe a peregrinação às regiões italianas sustentava um valor que não se conformava com os convencionalismos aos moldes de um *tourisme*. “Não estou fazendo esta maravilhosa viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo”, escreveu em Verona a 17 de setembro de 1786 (GOETHE, 1999, p. 53-54). A Itália, portanto, era a que havia dentro de si, antes de deixar Weimar ou Estrasburgo, germinada durante anos e cheia de implicações e influências da época⁵. Compreende-se, pois, o marcante sentido da interioridade da viagem para o famoso autor de *Werther*: “E assim, vou encontrando [pelo caminho], uma a uma, minhas próprias criaturas” (id., *ibid.*, p. 19). Em Goethe a experiência italiana adquiriu singular importância em função da orientação classicista operada em seu pensamento e gosto estético, que então marcará seus trabalhos até o fim da vida (MATOS, 2004, p. 155). É com esse sentido que, numa carta de 18 de novembro de 1786, o escritor alemão exaltou a preciosa herança dos sítios romanos, onde “vêem-se coisas magníficas por toda parte, obras das quais pouco se fala e de que inexistem tantas gravuras e reproduções espalhadas pelo mundo” (GOETHE, 1999, p. 163).

Foi esse legado que, sem dúvida, também impressionou o jovem Jean-Baptiste, de modo que “a primeira viagem de Debret à Itália na companhia do mestre fora vital para sua formação neoclássica” (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 21). Certamente, a finalidade específica de apoio ao mestre David, que prolongou por quase um ano sua residência em Roma, conferiu a essa etapa de sua biografia uma relevância capital para a sua formação intelectual e artística.

Pouco se conhece a respeito da personagem Jean-Baptiste Debret antes de aderir aos ensinamentos do neoclassicismo de Jacques-Louis David. E mesmo durante o aprendizado com o mestre não há vestígios de que o artista tenha feito alguma vez

⁵ Goethe, após uma temporada na universidade de Leipzig, muda-se em 1770 para Estrasburgo, a fim de concluir estudos de direito. No ano de 1776, já autor consagrado – o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* fora publicado em 1774, seguido de extraordinário êxito editorial –, transfere-se para Weimar, ocupando desde então vários cargos administrativos.

referências à sua família ou ao seu casamento. O único registro de parentes de Debret que conhecemos é o retrato do sogro Jacques-François Desmaisons elaborado por David em 1782. De maneira similar, o pintor parece ter mantido um pesado silêncio com relação a sua viagem à “Cidade Eterna”, porquanto não se sabe de qualquer menção por parte de Debret a assuntos ou experiências suas na Itália nos anos imediatos ao regresso a Paris. No entanto, acreditamos que essa lacuna deva-se mais ao escasso material sobrevivente acerca da sua vida particular, do que a uma manifesta apatia ou desprezo do adolescente; ao contrário, como observa Prado,

Jean-Baptiste, possuído de entusiasmo pelo que via, comunicava em cartas a parentes e amigos o espetáculo oferecido da sede do catolicismo, transformada em fonte educacional. Enlevava-se com as obras de mestres insígnies, assim como reparava nas ruas o povo romano, entre o qual havia tipos regionais de intenso pitoresco por ele anotados, como mais tarde praticaria com a população do Rio de Janeiro (1989, p. 11).

Com efeito, em 1807 Debret elaborou um conjunto de desenhos de motivos italianos, retratando especialmente tipos populares. Almeida Prado relata que o artista empreendeu nova excursão a Roma nesse período, permanecendo ali até 1809.

No regresso, depois de dois anos de permanência em Roma, ele publicou a série *Costumes italiens*, gravados em 1809 por L.F. Petit, desenvolvimento do que Debret já tentara com tipos populares na primeira viagem à Cidade Eterna, mais tarde largamente empreendido no Brasil com o mesmo sabor espontâneo, distante da perfeição estática do neoclássico (PRADO, 1989, p. 21).

O estudioso Júlio Bandeira critica severamente o estilo empregado pelo artista francês nesses desenhos. Para Bandeira,

A série *Costumes Italiens*, fruto da jornada à Itália, [...] é um retrocesso. Artificial, ela traz uma excessiva severidade que busca em exagero um rigor inspirado na “Antiguidade” que beira a taxidermia. Seus tipos italianos, que seriam gravados por L.M. Petit em 1809 numa série de 31 pranchas, são duros como estátuas. Parte dessa rigidez irá perdurar no Brasil nos seus índios e quadros históricos; ele se livraria desse engessamento greco-romano apenas nas ruas e calçadas cariocas (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 23-24).

Para outro pesquisador, José Murilo de Carvalho, os motivos da arte brasileira de Jean-Baptiste Debret encontram no álbum de figuras italianas um antecedente direto, já que ambos os conjuntos apresentam características semelhantes, vale dizer, uma espécie de *costumbrismo*. “[Debret] retomou no Brasil uma prática que já iniciara na Itália, a de pintar cenas do cotidiano e figuras populares” (CARVALHO, 2008, p. 9). Também para Lima, os registros de tipos romanos revelam certos interesses que mais tarde no Brasil o artista desenvolveria plenamente. “É natural que essas imagens tenham um significado importante para sua iconografia brasileira, demonstrando o interesse e o talento de Debret para esse tipo de representação” (LIMA, 2007, p. 85).

A coleção *Costumes Italiens* compõe-se de trinta e uma pranchas coloridas, numeradas numa sequência de um a trinta, e mais um desenho com a inscrição 33. Não se tem notícia das lâminas números 31 e 32, que, se existem, estão desaparecidas. Todas as estampas foram gravadas por Louis-Marie Petit (1784-18..?) em 1809, conforme inscrição na folha de capa.

De modo geral, percebe-se que os motivos são idênticos aos privilegiados por Debret em sua obra brasileira: a ênfase em personagens comuns, anônimas, retratadas de corpo inteiro, a atenção dada aos objetos e às ações, o tratamento sofisticado dispensado aos trajés. Aqui o autor representou as gentes romanas em atividades simples, gestos singelos, numa tipificação genérica e abstrata do país italiano: uma mulher que, de costas para o espectador, segura uma criança pequena; a moça jovem que busca água na fonte; as senhoras de penteados e vestidos elaborados com cuidado; um camponês e um operário com seus respectivos instrumentos de trabalho; os devotos que cumprem penitência ocultos sob o manto religioso; o soldado que descansa apoiado sobre a própria arma. As imagens são sintéticas, centradas nas pessoas em quadros individualizados, e não há cenário ou paisagem.

É possível que a indumentária, com efeito, seja o assunto central desse conjunto debretiano, posto que o título da coleção no original francês, *Costumes italiens*, traduz-se ao português precisamente por “trajés italianos”. Dessa forma, compreende-se o esmero com que o autor ilustrou o panejamento romano. Interesse, vale dizer, fundamental ao neoclassicismo, que privilegia a relação do corpo com as vestes e a posição gestual. Essa atenção continuou nas imagens sobre o Brasil. Na terceira parte de *Viagem*

pitoresca existem ao menos quatro estampas cuja temática consiste explicitamente nos uniformes e vestimentas: “Uniforme dos ministros”, prancha 18; “Vestimenta de um anjo voltando da procissão”, prancha 25; “Uniforme dos desembargadores”, prancha 27, e “Vestimenta das damas de honra da corte”, prancha 35.

Ao longo do trabalho americano de Jean-Baptiste identificamos outras imagens com características que nos remetem a suas ilustrações romanas. Entre as aquarelas, duas são particularmente interessantes: o esboço “Estudo de penteado romano”, em que o artista representou um busto de mulher, em perfil, e o desenho aquarelado “Estudo de indumentária feminina e masculina na Itália”, cujo motivo consiste em casal de traços também muito semelhantes aos tipos incluídos na coleção de 1807 (BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 496). Tais registros denunciam uma inequívoca filiação com o álbum de motivos italianos.

Não há dúvida de que em sua coleção romana Jean-Baptiste Debret valeu-se da tradição da pintura *costumbrista*, elaborando cenas e personagens de forte inspiração literária. No entanto, os tipos comuns que na Europa associavam-se aos camponeses e trabalhadores livres das regiões rurais, no continente americano identificavam-se com a figura indígena e negra escrava, e, de igual modo, com a população urbana pobre. Em verdade, o extenso período em que o pintor residiu no Brasil transformou-o em um privilegiado observador dos povos e costumes da capital do império luso-brasileiro, distinção que o auxiliou grandemente nas formulações da figura humana. Diferente do que ocorreu com seu álbum dedicado aos sujeitos da península itálica, elaborado vinte anos depois de sua única passagem por aquele país, ainda muito jovem e com uma permanência de apenas nove meses, Debret só podia contar em suas composições – além das marcantes lembranças que trazia consigo – com o imaginário ao mesmo tempo romântico e classicizante com que o restante da Europa projetava a Itália.

Logo, não se nota na coleção de 1807 o mesmo caráter documental que verificamos em alguns dos trabalhos brasileiros do pintor. Apesar da semelhança temática, as imagens romanas são claras idealizações consonantes à sensibilidade da época, e que estilisticamente obedecem a um neoclassicismo duro, expressões da vertente acadêmica da arte de Jean-Baptiste Debret, bastante contrastante com as aquarelas feitas na América. De fato, em muitas de suas ilustrações, em especial dos tipos indígenas e as da classe política do Rio de Janeiro, Debret se mantém rigidamente

ligado aos ensinamentos do mestre David; no entanto, é nos desenhos e esboços realizados nas ruas da cidade que o artista manifestou certo realismo no olhar, incorporando ao referencial classicista de sua formação a vibrante paisagem urbana brasileira, de gente negra e mestiça.

Não obstante a afirmação de Almeida Prado de que a série foi publicada, e mesmo que as imagens tenham sido litogravadas, de fato o caderno não chegou a ser lançado publicamente; não se conhece nenhum outro exemplar da obra além daquele guardado na Biblioteca Nacional da França. Faltam inclusive referências que documentem de maneira inequívoca a segunda passagem de Debret pela Itália em 1807, já que no ano seguinte o artista participou do Salão em Paris expondo a tela “Napoleão condecora, em Tilsit, um soldado russo com a Legião de Honra” (LIMA, 2007, p. 85; BANDEIRA; LAGO, 2008, p. 62). Muitas são as hipóteses que podem ter levado Debret a montar seu álbum italiano, para além da profunda impressão que provocou no pintor sua única viagem ao país europeu. Os caminhos que conduziam à “Cidade Eterna” continuavam a exercer forte fascínio sobre a Europa, e a representação de cenas e figuras populares, em especial as das regiões mais ao sul do país, alcançou grande sucesso comercial no início do século XIX (DIENER, 1998, p. 101-102), embora o artista francês provavelmente jamais tenha visitado esses lugares. Contudo, o registro de tipos domésticos em suas atividades nas zonas rurais da península era comum desde finais do século anterior, impulsionado pela ideologia patriarcal dos soberanos que buscavam a manutenção do poder por meio da valorização de temas regionais (MIGLIACCIO, 2008). Logo, o caderno italiano de Debret mostra que o autor estava consciente dos motivos em voga no universo editorial da época e já tinha planos para a publicação de uma obra com o assunto de costumes. Tal projeto seria materializado apenas vinte anos mais tarde, com seu álbum ilustrado sobre o Brasil.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Júlio; CORRÊA, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831*. Apresentação por José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2008.
- BANDEIRA, Júlio. “O teatro pitoresco e histórico de Debret”. Catálogo da exposição *O teatro de Debret*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maia, Casa França-Brasil, 2008. p. 9-23.
- _____. Elementos de estilo. Fragmentos do Brasil no caderno de viagem de Jean-Baptiste Debret. In: DEBRET, Jean Baptiste. *Caderno de viagem*. Rio de Janeiro:

Sextante, 2006. p. 4-24.

CROW, Thomas. *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*. Madri: A. Machado, 2002.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Círculo do livro, [s/d].

_____. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Rio de Janeiro: Record; New York: Continental News, 1965. Edição fac-similar.

DIAS, Elaine. Correspondência entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 14, n. 2, jul.-dez. 2006.

DIENER, Pablo. *Rugendas: 1802-1858*. Wissner: Ed. Augsburg, 1998. Catálogo da obra.

GOETHE, J. W. *Viagem à Itália: 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

MATOS, Cláudia Valladão de. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. *A Terceira Margem: revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, ano 9, n. 10, p. 152-169, 2004.

MIGLIACCIO, Luciano. A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na Corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil. In: MATOS, Cláudia Valladão de (org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. Cotia: Ateliê, 2008. p. 87-126.

PRADO, J. F. de Almeida. *Jean Baptiste Debret*. Com reproduções de quarenta paisagens do artista, do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Santa Catarina. Notas, sobre as paisagens do Paraná, por Newton Carneiro. São Paulo: EDUSP, 1973. Col. Brasileira.

_____. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1989. Col. Brasileira, 1989.