

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DAS RELAÇÕES
POLÍTICAS

LARISSA FABRICIO ZANIN

**A CORTE PORTUGUESA E O ESCRAVISMO
NO BRASIL SOB O OLHAR DE DEBRET**

VITÓRIA
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DAS RELAÇÕES
POLÍTICAS

LARISSA FABRICIO ZANIN

**A CORTE PORTUGUESA E O ESCRAVISMO
NO BRASIL SOB O OLHAR DE DEBRET**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração Sociedade e Movimentos Políticos.

Orientador: Prof^o Dr^o Geraldo Antônio Soares

VITÓRIA
2007

LARISSA FABRICIO ZANIN

**A CORTE PORTUGUESA E O ESCRAVISMO NO BRASIL
SOB O OLHAR DE DEBRET**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História Social das Relações Políticas do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração Sociedade e Movimentos Políticos.

Aprovada em

COMISSÃO EXAMINADORA

Profº Drº Geraldo Antônio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Profº Drº Estilaque Ferreira
Univerdade Federal do espírito Santo

Profª Drª Maria Auxiliadora de Carvalho
Corassa
Universidade Federal do Espírito Santo

Profº Drº Ivan de Andrade Vellasco
Universidade Federal de São João Del Rei

AGRADECIMENTOS

É com grande felicidade que agradeço a todos que me acompanharam durante essa árdua caminhada e que, de uma forma ou de outra, me incentivaram a seguir em frente.

Agradeço primeiramente a Deus por me dar forças em todos os momentos em que pensei em desistir.

Ao meu Orientador Prof^o Dr^o Geraldo Antônio Soares pela paciência e colaboração inestimáveis a mim dedicados nesses dois anos de orientação.

A Prof^a Dr^a Moema Martins Rebolças por me orientar pelos caminhos da semiótica e nas leituras das imagens, e por me inspirar como educadora.

Ao Prof^o Dr^o Estilaque Ferreira dos Santos pela generosidade de emprestar seus livros para o desenvolvimento desse trabalho.

A Prof^a Dr^a Maria Auxiliadora de Carvalho Corassa e ao Prof Dr^o Ivan Vellasco pela disponibilidade em participar da banca.

Ao meu marido Anderson pelo incentivo que me deu para concluir esse estudo, e pelas palavras animadoras nas horas de desespero.

Ao meu Pai e a Cida por acreditarem em mim e me fazer acreditar que sou capaz.

Aos meus irmãos por compartilharem comigo esse momento.

A minha mãe pela força espiritual transmitida e por ser organizadora da torcida celeste em prol das minhas conquistas e vitórias.

Aos colegas de trabalho que tanto me incentivaram e me apoiaram nos momentos em que precisei me ausentar.

Enfim, a todos que de alguma forma contribuíram para que essa etapa da minha vida fosse concluída com sucesso.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Z31c Zanin, Larissa Fabrício, 1982-
 A corte portuguesa e o escravismo no Brasil sob o olhar de Debret /
 Larissa Fabrício Zanin. – 2007.
 140 f. : il.

 Orientador: Geraldo Antonio Soares.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo,
 Centro de Ciências Humanas e Naturais.

 1. Debret, Jean Baptiste, - 1768-1848. 2. História. 3. Semiótica. 4.
 Imagem - Fontes de informação. I. Soares, Geraldo Antonio. II.
 Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
 Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

Ao meu pai, Mauricio Zanin, meu
grande exemplo de vida.

“Sempre haverá, por outro lado, artistas que dirão que toda arte é automaticamente social, posto que emana do homem e, assim, indiretamente, reflete seu contexto. Nunca faltarão os que digam que fazem uma arte “autônoma”, sem preocupação social aparente, mas que pensam revolucionariamente, e desejam uma alteração da estrutura da sociedade em que vivem e firmam manifestos e consideram suficientes suas participações divididas.”

Aracy A. Amaral

RESUMO

A imagem é uma fonte de investigação que traz em suas estruturas elementos valiosos para a compreensão do período histórico que apresenta. Compreender o caráter histórico imerso nas gravuras elaboradas pelo artista francês Jean Baptiste Debret, no período em que permaneceu no Brasil, que apresentam a corte portuguesa e o negro nas ruas do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX é o objetivo principal desse estudo que utiliza imagens como fonte primordial de análise do período pesquisado. Período marcado por grandes transformações políticas e sócio-culturais geradas pela transferência da Corte portuguesa para o Brasil possibilitando ao artista francês um contexto rico para representações da sociedade carioca.

Convidado a compor a Missão Artista Francesa, Debret chega ao Brasil sob o título de pintor de histórica com a incumbência de elaborar a história visual da corte no Brasil e encontra nas ruas da cidade carioca um ambiente favorável para a representação da sociedade que se formara a partir da transferência da família real.

Identificando o olhar do artista como narrador dos acontecimentos, através da leitura de imagens, pretende-se garantir à produção de Debret reconhecimento como objeto de comunicação e significação que contém em si elementos historiográficos do Brasil nas primeiras décadas do século XIX.

Palavras-chave: Imagem – Fonte de pesquisa, história, Semiótica, Debret

ABSTRACT

The image is a source of research that brings in its structures valuable elements to the understanding of the historical period that presents. Understanding the nature immersed in the historical nature engravings produced by French artist Jean Baptiste Debret, in the period that remained in Brazil, which have the Portuguese court and black people on the streets of Rio de Janeiro in the first half of the nineteenth century is the main objective of this study that uses images as primary source of analysis of the period searched.

The period marked by major political and socio-cultural transformations produced by the transfer of the Portuguese court for Brazil enabling the French artist a context rich of representations to the society of Rio. Invited to compose the Mission French Artist, Debret arrives in Brazil under the title of painter of historical with the task of preparing a visual history of the court in Brazil and is in the streets of the city of Rio that he finds a favorable environment for the representation of the society which forms itself from the transfer of the royal family. Identifying the view of the artist as narrator of events, through the reading of images, intended to ensure the production of Debret recognition as the subject of communication and significance in itself that contains elements historiográficos of Brazil in the first decades of the nineteenth century.

Keywords: Image- source of research, history, Semiotics, Debret

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Jacques Louis David. Juramento dos Horácios	22
Figura 2 - Rafael Sanzio. <i>A visão do cavaleiro</i>	33
Figura 3 – Rafael Sanzio. <i>A visão do cavaleiro</i>	45
Figura 4 - Jean Baptiste Debret, <i>Retratos do Rei Dom João VI e do Imperador Dom Pedro I</i>	75
Figura 5 – Jean Baptiste Debret, Detalhe do Busto de D. João VI.....	76
Figura 6 - Jean Baptiste Debret, Detalhe do retrato de corpo inteiro do rei D. João VI.....	78
Figura 7 - Jean Baptiste Debret, Detalhe do busto de D. Pedro I.....	80
Figura 8 - Jean Baptiste Debret, Detalhe do retrato de corpo inteiro do Imperador D. Pedro I.....	81
Figura 9 - Jean Baptiste Debret, <i>Aclamação do Rei Dom João VI</i>	82
Figura 10 – Jean Baptiste Debret, <i>Aclamação do Rei Dom João VI</i>	84
Figura 11 - Jean Baptiste Debret, <i>Aclamação do Rei Dom João VI</i>	85
Figura 12 - Jean Baptiste Debret, <i>Vista do Largo do Palácio no dia da aclamação de Dom João VI</i>	87
Figura 13 - Jean Baptiste Debret, <i>Aclamação de D. Pedro I no Campo de Sant’Ana</i>	88
Figura 14 - Jean Baptiste Debret, <i>Coroação de D. Pedro, imperador do Brasil</i>	90
Figura 15 - Jean Baptiste Debret, <i>Bandeira Imperial</i>	92
Figura 16 - Jean Baptiste Debret, <i>Um funcionário a passeio com a sua família</i> ...	117
Figura 17 - Jean Baptiste Debret, <i>Uma senhora brasileira em seu lar</i>	119
Figura 18 - Jean Baptiste Debret, <i>Sapatarias</i>	122
Figura 19 - Jean Baptiste Debret, <i>Negociante de tabaco em sua loja; O negro trovador e Vendedoras de pão-de-ló</i>	124
Figura 20 - Jean Baptiste Debret, <i>Negras livres vivendo de suas atividades</i>	126
Figura 21 - Jean Baptiste Debret, <i>Mercado na rua do Valongo</i>	128
Figura 22- Jean Baptiste Debret, <i>Negros vendedores de aves</i>	130
Figura 23 - Jean Baptiste Debret, <i>Vendedores de palmito</i>	130
Figura 24 - Jean Baptiste Debret, <i>Vendedores de capim e de leite</i>	131
Figura 25 - Jean Baptiste Debret, <i>Barbeiros Ambulantes</i>	133
Figura 25 - Jean Baptiste Debret, <i>Negras cozinheiras, vendedoras de angu</i>	135

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 HISTÓRIA E IMAGENS.....	12
1.1.1 História Cultural – Representação E O Uso De Novas Fontes	12
2 JEAN BAPTISTE DEBRET.....	22
2.1 LEITURA DE IMAGENS – CAMINHOS E POSSIBILIDADES..	30
2.1.1 Iconografia e iconologia	31
2.1.2 A semiótica plástica	37
3 A CORTE NO BRASIL.....	49
3.1 A SITUAÇÃO POLÍTICA DE PORTUGAL NO INÍCIO DO SÉCULO XIX	49
3.2 A CORTE NO BRASIL	56
3.3 A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA.....	64
3.4 A CORTE PORTUGUESA SOB O OLHAR DE DEBRET	75
4 O NEGRO NO BRASIL – UMA REFLEXÃO SOBRE A PRESENÇA DO NEGRO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO	94
4.1 AS VARIAÇÕES DO TRABALHO ESCRAVO.....	99
4.2 CULTURA AFRO-BRASILEIRA –.....	106
4.4 O NEGRO SOB O OLHAR DE DEBRET.....	114
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140

1 INTRODUÇÃO

1.1 HISTÓRIA E IMAGEM – A IMAGEM COMO DOCUMENTO

1.1.1 HISTÓRIA CULTURAL – REPRESENTAÇÕES E O USO DE NOVAS FONTES

Entender a imagem como documento é perceber de que maneira uma imagem, bi ou tridimensional, pode representar a realidade e participar ativamente da construção de imaginários acerca de um determinado período. É percebê-la como “re-apresentação” de uma realidade, sem preocupar-se se ela é ou não uma cópia fiel da realidade que representa, e encontrar em sua construção informações e significados que decodifiquem traços de um contexto social, político e cultural.

O termo representação tem sido muito discutido principalmente pelos historiadores da cultura, que se preocupam com novas formas de interpretar fatos e acontecimentos históricos, incluindo aí o uso de novas fontes.

Uma fonte verdadeiramente rica quando se fala em representação é a imagem pictórica que condensa, em um plano bidimensional, fatos e acontecimentos que, para as investigações históricas, tornam-se documentos ricos em informações.

A imagem como fonte de investigação história tem sido utilizada por muitos historiadores contemporâneos. O número de pesquisas envolvendo discussões sobre as representações pictóricas tem crescido a cada ano.

Os historiadores estão ampliando seus interesses para além dos acontecimentos políticos, econômicos e sociais e estendendo suas pesquisas para a história da cultura. Ao mesmo tempo, privilegiam-se novas fontes de pesquisa que ultrapassam os textos escritos e relatos orais. Cada vez mais voltam-se as atenções para a busca de fontes renovadoras para a investigação histórica.

[...] a história das representações se afirma como complemento e como nova orientação da história cultural. Em resposta ao paradigma subjetivista em vigor no campo intelectual (a partir dos anos oitenta) e à perda da hegemonia da tradição dos *Annales*, a história das representações propõe introduzir novas escalas de análise, capazes de integrar ao social e histórico os atores individuais (SILVA, 2000, p. 82).

A representação é uma construção feita a partir do real, que carrega em si traços da realidade, mas não é necessariamente a realidade em si. Pode ser compreendida por uma imagem pictórica, ou um objeto tridimensional, que remetam a determinado ideal que se pretende representar. São maneiras pelas quais os indivíduos buscam a construção de sentido para o mundo em que vivem.

A partir dos estudos de Mauss e Durkheim no início do século XX sobre os povos primitivos e as formas de vida construídas por eles para manter a união do grupo, expressas por imagens, sons, rituais, as representações sobre o mundo construídas pelo homem ganham espaço entre as pesquisas.

As representações carregam um poder simbólico daquilo que “re-apresentam”, “dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social ou historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão” (PESAVENTO, 2005, p. 41).

Representar é presentificar algo ausente, não necessariamente de forma mimética porque a representação não é a cópia do real e sim uma construção feita a partir do real.

A história cultural propõe-se a escrever a história através das representações pelas quais os homens expressaram o mundo e sua sociedade. Cabe ao historiador cultural ler essas representações simbólicas como fontes construídas no passado que carregam significados e informações do contexto na qual foram criadas.

Em termos gerais pode-se dizer que a proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas pelas quais os homens expressam a si próprios e ao mundo (PESAVENTO, 2005, p. 42).

Quando a representação se dá pela exposição de uma imagem ou de um objeto em substituição a algo ou alguém, pode-se dizer que elas são portadoras de um significado simbólico.

Outro conceito que permeia a história cultural junto com o conceito de representação é o de imaginário. De acordo com Pesavento “entende-se por imaginário um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (2005, p. 43).

O imaginário não é fixo de um período para outro, ele varia de acordo com as transformações sociais, ou seja, a cada época os homens constroem representações para significar o real.

O imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real. Essa construção de sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras/ discursos/ sons, por imagens, coisas, materialidades e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social (PESAVENTO, 2005, p.43).

Paralelamente ao conceito de representação e imaginário, os historiadores culturais preocupam-se com a descoberta de novas fontes que levantem novas informações e questionamentos no âmbito das investigações históricas.

Ao trabalhar com o imaginário, a história cultural recorre a discursos e imagens que representam fatos históricos e possibilitem a identificação de espaços, atores e práticas sociais. Para tanto tem sido recorrente o uso de imagens como fontes de investigação.

As imagens são representações de um mundo elaboradas para significar um determinado período. Durante muito tempo elas foram reduzidas a meras ilustrações de textos escritos.

Com o conceito de representação, a imagem renasce com força total para a história como fonte, rica em significações, que estabelecem relações diretas entre o enunciador (produtor) e o enunciatário (espectador), e tem como base para a sua elaboração uma realidade a qual não pretende representar com veracidade e sim com verossimilhança. Entre a imagem e o real existe uma semelhança em nível de significado, ou seja, uma leitura comum entre as figuras visuais planares (signos) e as figuras do mundo natural (significantes).

As imagens como formas de representação construídas pelos homens para dar sentido ao mundo constroem o imaginário. O imaginário como idéias visuais das representações coletivas, forma-se a partir de uma “re-apresentação” simbólica, que confere sentido a algo ou alguém ausente em determinado momento.

Nesse ponto, onde a linguagem simbólica se torna comunicável, é que entram em cena os imaginários sociais. Integrando o campo da representação, ou melhor, exprimindo a representação, o imaginário tem, portanto, sua existência afirmada pelo símbolo e sua expressão garantida pela evocação de uma imagem seja ela acionada por palavras, por figuras de linguagens ou por objetos (DUTRA et al, 2000, p. 229)

A imagem é testemunha de uma época que tem, sem dúvida, valor documental, sem preocupar-se em ser a reprodução fiel da realidade que representa. O mais importante em uma imagem são as maneiras pelas quais os homens percebiam o mundo em que viviam.

A interpretação de uma imagem varia de acordo com os conceitos estabelecido por cada época. A significação dada a uma imagem não é uma leitura inocente, ela é feita com base em valores pré-estabelecidos e adquiridos pelo historiador em seu tempo.

Logo, o imaginário criado através da compreensão de uma representação de determinado período é responsável pela formação de identidades. As imagens são construtoras de identidades na medida em que assumem dentro do imaginário social as representações de classes sociais, religiões, gênero, raças.

Quando uma sociedade, grupos ou mesmo indivíduos de uma sociedade se vêem ligados numa rede comum de significações, em que símbolo (significantes) e significados (representações) são criados, reconhecidos e apreendidos dentro de circuitos de sentido; são utilizados coletivamente como dispositivos orientadores/ transformadores de práticas, valores e normas; e são capazes de mobilizar socialmente afetos, emoções, desejos, é possível falar-se da existência de um imaginário social (DUTRA et al., 2000, p. 229).

As representações imagéticas podem ser usadas também como alicerce para a manutenção e estabilidade de um sistema político e como elemento de persuasão, como afirma Balandier “o grande ator político comanda o real através do imaginário” (1982, p.6).

Foi através de representações simbólicas e seus poderes persuasivos de “re-apresentação” sobre o imaginário social que muitos políticos governaram ao longo dos tempos.

O poder estabelecido unicamente sobre a força ou sobre a violência não controlada teria uma existência constantemente ameaçada; o poder exposto debaixo da iluminação exclusiva da razão teria pouca credibilidade. Ele não consegue manter-se nem pelo domínio brutal e nem pela justificação racional. Ele só se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial (BALANDIER, 1982, p.7).

Nesse sentido, as imagens como representação simbólica de um determinado governo, agem diretamente no imaginário a medida que através das representações convencem-se os indivíduos a aceitar determinada forma de política e determinado governante. Sendo assim, as imagens podem contribuir para a compreensão de determinados regimes políticos e suas estratégias, como afirma Dutra et al:

Assim, no retrato do rei, o absoluto se representa, e o rei se identifica e se reconhece nesse real absoluto. O retrato transforma o indivíduo em monarca, uma vez que as imagens são *presença real*, signos icônicos da *realidade* real, expressões da força, da justiça e elementos da legitimidade política da autoridade real (2000, p. 230).

É nesse sentido que foi criado no Brasil em 1826 o setor de Pintura Histórica da Academia Imperial de Belas Artes, uma marca explícita de como a imagem deveria representar os feitos do Império.

Aliás, o uso de imagens para a consolidação da monarquia do Brasil data de anos antes da fundação do setor de Pintura Histórica. Foi pensando na história visual do Brasil, agora sede do reino, que D. João VI contrata o grupo de artistas franceses intitulado de Missão Artística Francesa para a criação de imagens e alegorias que representassem a corte e seus grandes momentos, festivos ou não.

Além das representações da corte, trabalho para o qual Debret fora contratado por D. João VI, o artista francês criou um grande número de aquarelas com representações do cotidiano das ruas do Rio de Janeiro.

Durante os dez anos em que permaneceu à espera da efetiva institucionalização da Academia de Belas-artes, o artista sai às ruas da cidade e dedica-se a retratar cenas do cotidiano da sociedade brasileira na cidade do Rio de Janeiro.

Com o hábito de observação de um pintor de história, Debret retrata em aquarelas traços singulares de uma sociedade em transformação, já esboçando a possibilidade de publicá-los posteriormente, com o intuito de, como afirma o próprio artista:

compor uma verdadeira obra histórica brasileira, em que se desenvolvesse progressivamente, uma civilização que já honra esse povo, naturalmente dotado das mais preciosas qualidades, o bastante para merecer um paralelo vantajoso com as nações mais brilhantes do antigo continente. (DEBRET, 1989, v.I, p. 24)

Nas aquarelas do cotidiano identificam-se representações de negros e brancos e traços da cultura e da sociedade do Rio de Janeiro de 1816 a 1831, período que marcará a estadia de Debret no Brasil.

São sobre essas representações, da corte e do cotidiano das ruas do Rio de Janeiro que abordaremos, de forma sistemática, o conteúdo histórico imerso nessas imagens e a sua utilização como fonte de investigação histórica.

Buscar-se-á através da leitura de imagens de algumas gravuras que compõe o segundo e o terceiro volume de seu “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil” a compreensão das formas pelas quais Debret constrói as representações, identificando os traços de uma sociedade e sua cultura e as formas pelas quais essas imagens atuam sobre a construção do imaginário social acerca da história do período representado.

Assim, exploraremos o caráter histórico de suas produções buscando significações com o intuito de compreender o olhar de Debret sob o Brasil.

Através da análise das obras, pretendemos trazer à luz essa produção por vezes reduzida a meras ilustrações de livros didáticos justificando seu olhar sobre a corte e sobre o cotidiano, esclarecendo as possíveis visões do artista sobre a sociedade da época.

Buscaremos os significados mais intrínsecos de suas composições e os traços culturais da sociedade brasileira que elas carregam. Pretendemos assim justificar a afirmativa de que as obras de Debret se

constituem em fontes de investigação histórica carregando em si os traços da realidade que apresentam.

Para tanto o trabalho foi dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo discorreremos acerca da vida e obra do artista em questão para que possamos melhor compreender a sua produção. Também nessa etapa abordaremos as metodologias de leituras de imagens que envolvem esse estudo com destaque para a semiótica plástica, que guiará nossos passos durante as leituras das obras de Debret.

No segundo capítulo faremos uma breve contextualização histórica do período que marca a transferência da corte para o Brasil e suas conseqüências políticas e sócio-culturais, destacando a vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil.

No segundo capítulo foram elaboradas as leituras das imagens da corte produzidas por Debret sob os princípios da semiótica plástica identificando o olhar do artista sobre as cenas apresentadas.

No terceiro e o último capítulo faremos uma breve explanação acerca da escravidão no Brasil destacando as características do sistema escravista aqui estabelecido. Dentro desse contexto realizaremos as leituras das imagens produzidas por Debret que apresentam como foco central o negro nas ruas do Rio de Janeiro, destacando sua importância nas atividades comerciais e públicas, e as características sócio-culturais desse grupo que influenciaram a sociedade brasileira.

Pretendemos com esse estudo destacar o caráter histórico das obras de Debret através das leituras de imagens, tratando a produção do

artista como fonte de investigação histórica principal desse estudo, onde as imagens contem a história e não sejam meras ilustrações de um texto escrito.

2 JEAN BAPTISTE DEBRET

Dentre os artistas que produziram imagens do Brasil Jean-Baptiste Debret é sem dúvida alguma, um dos grandes responsáveis pela representação da sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XIX e um nome de destaque dentro da chamada Missão Artística Francesa.

Teve função primordial de pintor de história dentro da missão e destacou-se pela vasta produção de imagens do Brasil entre os anos de 1816 e 1831, período que marca a sua estadia em terras brasileiras.

Nascido em dezoito de abril de 1768 em Paris, filho de uma escrivão e de uma comerciante, primo e aluno de Jacques Louis David, um dos principais nomes do

neoclássico francês, Debret estudou no *Liceu Louis le Grand*, e logo cedo demonstrou interesses pelas artes freqüentando o ateliê de seu primo.

Convidado por David para viajar à Itália onde realizaria sua grande obra neoclássica *O Juramento dos Horácios*, Debret participa da execução da pintura adquirindo as influencias estéticas de seu primo.



Figura 1 – Jacques Louis David. Juramento dos Horácios, 1784.

Ao retornar a Paris em 1785, ingressou na *École des Beaux Arts*, tendo como cenário de sua formação artística a eclosão dos ideais liberais que permearam a Revolução Francesa.

Em 1791 ganha o segundo prêmio de pintura do *Prix de Rome*, da Academia de Belas-artes com a tela *Régulos voltando a Cartago*. A cena da pintura representa o general romano que sacrifica a vida pessoal, deixando filhos e esposa em prol da pátria.

A influência neoclássica davidiana sobre as obras produzidas por Debret no Brasil é nítida, remetendo muitas vezes às representações do período napoleônico feitas por David.

Exímio pintor de história, Debret aprendera durante a convivência com David o quão valiosa a arte poderia ser para a política. A pintura histórica representa fatos, cenas mitológicas, literárias e religiosas.

A pintura histórica ganha força a partir do século XVII com a criação da Real Academia de pintura e escultura de Paris em 1648. Com o nascimento do estilo neoclássico na França no século XVIII, os temas históricos passam a ser explorados constantemente.

O pintor de história dedica-se ao registro pictórico de eventos da história política. Geralmente trabalham sob encomenda, comprometidos com a tematização da nação e da política, narrando grandes atos e seus heróis.

Nesse sentido, através da pintura, Debret enalteceu a monarquia portuguesa no Brasil, principalmente durante o reinado de D. Pedro I. Simpatizante das idéias liberais, D. Pedro tivera seu governo representado com reconhecimento e apreço pelo artista francês.

Até 1806 dedicou-se à pintura de história antiga, quando passou a realizar obras com temática moderna, mais especificamente, representações do imperador francês Napoleão Bonaparte, atendendo constantemente as encomendas do governo. Nesse período, a carreira como pintor de história deslanchou passando a dedicar-se a criação de pinturas que representassem as vitórias do imperador.

Com a queda do imperador e com a restauração da monarquia dos Bourbon, muitos dos artistas que trabalharam em prol da construção da imagem iconográfica republicana francesa perderam seus lugares de destaque dentro do governo e viram abalados seus ideais revolucionários.

Nas palavras de Argan “o final da epopéia napoleônica trouxe profundas conseqüências para a arte. A queda do herói segue-se uma sensação de vazio, o desânimo dos jovens destituídos de seus sonhos de glória” (ARGAN, 1992, p. 28).

O mesmo se dá com Debret que diante da queda do império seguida da morte de seu único filho, não via mais sentido em permanecer na França. “Destituído do seu prestígio político e quebrantado no plano pessoal, Debret se apresentava, em 1815, como o arquétipo do candidato ao auto-exílio” (CARDOSO, 2003, p.23).

Nesse mesmo período, Lebreton organizava, a pedido do Marquês de Marialva, um grupo de artistas que embarcaria para o Brasil para trabalhar a serviço da monarquia portuguesa com duas missões: criar a história visual daquele governo no Brasil, enaltecendo-o através da arte e levar para o Brasil os impulsos da estética neoclássica.

A missão francesa foi um grupo em prol do progresso. Debret, com toda a sua experiência como pintor de história do período napoleônico tinha conhecimento sobre o poder da arte como enaltecadora do poder político.

Jean Baptiste Debret recebeu outra proposta fora a de Lebreton. Foi convidado pelo czar da Rússia para trabalhar naquele país, no entanto parecia mais atrativo vir para o Brasil, país que já abrigava alguns refugiados Bonapartistas.

Assim que chegou ao Brasil, Debret começa a trabalhar com afinco para as festividades da Aclamação de D. João VI. Foi nomeado cenógrafo do Real Teatro São João para o qual realizou obras que foram panos de fundo para os eventos reais.

Foi responsável também pelo registro de eventos como a chegada de Dona Leopoldina em 1817 e a Coroação de D. Pedro I em 1822.

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 estivesse 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, figurino, paisagens desenhadas etc., formando uma espécie de coleção sobre o evento (SOUZA, 1999, p. 290).

Dentre todos os viajantes que passaram pelo Brasil, franceses e os das mais diversas nacionalidades, Debret foi o que aqui permaneceu por mais tempo.

Durante 15 anos de estadia em solo brasileiro, Debret produziu o mais completo documentário histórico-social da sociedade, no período que se insere dentro dos postulados do romantismo que, “preconizava no exótico dos costumes e na representação fiel da natureza, a mais perfeita finalidade da arte no século XIX” (DEBRET, 1989, p. 11).

Sob a função de pintor de história, Debret realizou uma série de representações da corte, com a finalidade de registrar a história da monarquia no Brasil. Foi responsável pela elaboração das insígnias e dos símbolos que representariam o governo monárquico.

Além de ser responsável pela criação da memória iconográfica do governo monárquico no Brasil, o caráter histórico das obras de Debret carrega em si a função de desenvolver o sentimento nacional dentro do Estado Imperial que se instaurava.

Foi durante o reinado de D. Pedro I, após a independência, que Debret ocupou lugar de destaque ao desenhar os símbolos da nova nação, como a elaboração da bandeira imperial.

Paralelamente às representações da corte, Debret dedicou-se, nas horas vagas, a retratar a vida na capital do país, destacando a participação do negro no cotidiano da corte.

Afastando-se dos princípios estéticos neoclássicos e aproximando-se do ideal do romantismo que germinava na Europa após a queda de Napoleão, Debret realiza uma série de aquarelas que trazem representações do cotidiano de brancos e negros na cidade do Rio de Janeiro.

São as suas aquarelas com representações do cotidiano que mostram o traçado mais rico de Debret. Sobre essas imagens discorreremos acerca das representações do cotidiano, levantando reflexões sobre a dinâmica social da cidade do Rio de Janeiro representada pelo artista. Nelas, Debret também retrata com propriedade a presença do negro e suas influências sobre a vida da corte.

A importância de Debret na cultura brasileira adquire o seu justo relevo se situarmos o artista no início do século XIX brasileiro, no momento de nossa transição da era colonial, ou melhor, luso-colonial, para a independente, mais cosmopolita, que apresentava detalhes ligados à civilização desenvolvida na França e também na Inglaterra [...] (ZANINI, 1983, v.II, p. 389).

Talvez Debret tenha se dedicado tanto à representação do cotidiano em suas aquarelas por surpreender-se com a dinâmica de um país no qual aproximadamente um terço da população era composta por negros que perambulavam pelas ruas do Rio de Janeiro.

Se as elites iriam buscar pelo menos aparências européias, Debret encontraria nas ruas aspectos de uma gente escura, humilde, e alquebrada de um vazio olhar famélico que pode ser visto até os dias de hoje. Ele será assim precursor no registro da população de rua (BANDEIRA, 2003, p. 45).

É sobre essas duas formas de representações distintas, corte e cotidiano, que este estudo se propõe a dialogar com as produções de Debret realizando, através da leitura de imagens, uma reflexão sobre o discurso histórico imerso nas obras do artista, traçando o panorama político e sócio-cultural estabelecido no Brasil após a chegada da corte.

Suas aquarelas foram reunidas por ele em três tomos em *Viagem Pitoresca e Histórica através do Brasil*, editado em Paris de 1834 a 1839, acompanhadas de escritos do artista que revelam seu olhar sobre a nação recém formada.

Debret realizou uma verdadeira obra documental ao reunir suas pinturas e aquarelas realizadas no Brasil possibilitando o resgate histórico de um período que marca o início da nacionalidade brasileira.

Jean Baptiste Debret foi, de todos os seus contemporâneos, o único artista viajante a penetrar na velada intimidade brasileira, ele invadiu a alcova de uma elite que permanecera três séculos isolada e conservava comportamentos chegados a estas plagas ainda nos Quinhentos (BANDEIRA, 2003, p. 41).

Dentre os tomos que compõe a obra de Debret, centraremos nossa atenção no segundo e terceiro tomo, que trazem respectivamente as representações da sociedade brasileira de brancos e negros e as imagens da Corte e das elites no Brasil. Acerca da produção artística de Debret afirma Walter Zanini:

O livro de Debret apresenta imagens, litografadas segundo suas aquarelas e seus desenhos, e um longo texto que – bastante superior ao de Rugendas – assumem por vezes aspectos memorialísticos, que enriquecem pela autenticidade.

Ambos – imagem e texto – reproduzem a riqueza da visão que teve do país e a sua coragem moral [...] (1983, v. I, p. 389).

Em seus relatos sobre o cotidiano no Brasil nota-se também um olhar europeu, por vezes preconceituoso diante de suas explicações acerca dos negros e da sociedade brasileira, principalmente quando trata dos hábitos desse último grupo.

Com Debret, firmou-se no Brasil uma civilização e uma educação superior nos moldes dos ideais revolucionários de 1789. Instituíam-se por aqui a ação francesa no campo das atividades humanas que influenciou toda a formação artística brasileira.

Debret acompanhará todo o reinado de D. Pedro I desde sua coroação até a abdicação, período em que ocupou lugar de destaque entre os artistas estrangeiros residentes no Brasil.

Pedindo licença de três anos do cargo de professor da Academia, Debret retornou para a França, no mesmo ano em que D. Pedro I abdicou ao trono. Em sua terra natal ocupou-se de publicar sua grande obra (como era costume entre os viajantes estrangeiros) *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, cuja primeira edição brasileira data de 1940 após a aquisição de suas aquarelas por Raymundo Ottoni de Castro Maya.

Ciente de ter cumprido sua missão como artista e membro da colônia Lebreton, e finalmente ter colocado em pleno funcionamento a Academia de Belas-Artes, relata Debret em sua obra a grande satisfação de seu feito:

Em resumo, a constante firmeza por mim desenvolvida, em meio às intrigas contra a nossa academia, tinha por fim provar ao governo que o gênio brasileiro, preciosamente dotado para a o cultivo das belas-artes, podia e devia produzir, indiscutivelmente, uma escola capaz de um paralelo vantajoso com as que florescem na Europa, asserção esta confirmada por todos os estrangeiros que vieram visitar nossas duas exposições públicas (1989, V. III, p. 117).

Diante da relevância histórica das produções artísticas de Debret identificaremos nos próximos capítulos desse estudo, através da leitura de imagens, o novo cenário político e sócio-cultural que se estabeleceu no Brasil após a chegada da corte portuguesa.

2.1 LEITURA DE IMAGEM – CAMINHOS E POSSIBILIDADES

Com o desenvolvimento dos conceitos de representação e imaginário e com o crescimento do número de pesquisadores interessados em história cultural, aumenta também o interesse pela obra de arte como fonte de investigação.

A obra de arte carrega em si significações de uma determinada realidade sem preocupar-se em ser uma cópia fiel do real. Encaixa-se dentro do ideal de representação e influencia na formação do imaginário de um povo.

Dentro desse contexto destacam-se as obras de cunho histórico que representam cenas de batalhas, vitórias, cerimônias, acontecimentos históricos, retratos que têm por finalidade “re-apresentar”, tornar presente algo que passou, ou simplesmente eternizá-lo.

O conceito de “re-apresentar”, ou apresentar, também se encaixa nas imagens do cotidiano e da sociedade, que de uma maneira ou de outra, apresentam uma sociedade ou uma civilização que já não está mais presente e contribuem para a formação do imaginário popular acerca daquele grupo.

O crescimento do interesse pela obra de arte como fonte, como documento a ser investigado e que pode trazer novas considerações acerca de determinado momento histórico desenvolveu o interesse de pesquisadores em torno de metodologias de leitura que possibilitassem uma interpretação fundamentada desses novos objetos de pesquisa.

Surgem conceitos como iconografia e iconologia, que são usados por muitos pesquisadores da imagem atualmente e que apresentam lacunas em sua proposta metodológica que necessitam serem preenchidas. Para tanto discutiremos a seguir as características desse conceito e suas possíveis falhas.

2.1.1 ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

O termo iconografia surge na arte nas décadas de 1920 e 1930 e trata das obras como ponto de partida para a leitura privilegiando o conteúdo sobre a composição visual.

Seu idealizador, Erwin Panofsky, detalha a fundo essa forma de interpretação de obras de arte defendendo a busca pelo significado intrínseco da imagem.

Os termos “iconografia” e “iconologia” referem-se à interpretação de obras de arte a partir da análise dos detalhes que a compõe. Panofsky desenvolve esse método de identificação de formas simbólicas em Hamburgo na Escola de Warburg. Dentre os adeptos do método destacam-se Aby Warburg, Edgar Wind e Ernst Cassier.

Panofsky define em seus estudos três níveis de interpretação na leitura da imagem. Esses três níveis de interpretação surgem a partir dos três níveis literários de interpretação de textos proposto dentro da hermenêutica.¹

O primeiro nível, denominado pelo autor de descrição pré-iconográfica, caracteriza-se pela identificação das formas, como por exemplo, árvores, casas, pessoas; o segundo nível é a análise iconográfica onde se identificam imagens, histórias e alegorias que tenham familiaridade com temas e conceitos específicos, como por exemplo, a identificação de imagens cristãs; e o terceiro e último nível denominado iconológico trata da interpretação do significado intrínseco ou do conteúdo da obra, é a identificação dos valores simbólicos representados.

Pelo caminho proposto por Panofsky, a partir da descrição temática encontram-se os significados intrínsecos e os valores imersos na obra.

O método proposto por Panofsky propõe uma leitura onde busca-se a interpretação de mensagens morais ou religiosas, identificando o conteúdo intelectual trabalhado, filosófico ou teológico, respectivamente, através da decodificação de símbolos disfarçados.

¹ Hermenêutica é a arte de interpretar o sentido das palavras em textos, leis e etc.

Para melhor exemplificação, faremos um esboço desse processo de leitura utilizando a obra renascentista de Rafael Sanzio, *A visão do cavaleiro*, 1504-1505.



Figura 2 – Rafael Sanzio. *A visão do cavaleiro*, 1504-1505, National Gallery (Londres)

Elaboraremos a leitura seguindo os três níveis de Panofsky:

Primeiro Nível: três figuras humanas em primeiro plano, sendo um homem deitado usando um chapéu, uma mulher na lateral esquerda segurando uma espada e um livro e uma mulher na lateral direita segurando um ramo de flores, e no centro do quadro uma árvore.

Segundo Nível: na lateral esquerda, a figura feminina representa Minerva, a Deusa da sabedoria; na lateral direita a figura feminina

representa Vênus, Deusa da Beleza, e a figura masculina ao centro representa um soldado.

Terceiro Nível: a árvore colocada ao centro do quadro simboliza as coisas terrenas², conseqüentemente os prazeres terrenos culminando com o homem vestindo um centurião romano com elmo e farda, deitado no chão, aparentemente embriagado. De um lado do homem, a representação da justiça através da espada carregada por Minerva e a dignidade superior representada pelo livro e do outro a representação da leveza e serenidade através da figura da Vênus. Sendo as figuras principais colocadas em um primeiro plano na composição, dando ao fundo um caráter complementar sem grandes significações para a compreensão da imagem.

Percebemos claramente nessa leitura a identificação das formas, das alegorias e do conteúdo que envolve a imagem. A proposta iconográfica de Panofsky encaixa-se perfeitamente com as produções pictóricas do renascimento onde o uso de alegorias era comum. Contudo, nem todas as pinturas são formadas por alegorias. É nesse primeiro ponto que a proposta do autor torna-se falha, quando ampliadas a estudos que não se restringem a essa estética.

Em um segundo ponto, a leitura iconográfica não considera o contexto social em que as imagens foram produzidas, ou seja, para quem

² A árvore na representação pictórica de Rafael estabelece um elo de ligação com as coisas terrenas em paradoxo à presença das alegorias que remetem a um elo transcendental. A árvore como elemento natural tipicamente terreno, afixada à terra através de suas raízes é a representação dos desejos e prazeres que esse espaço físico (terreno) proporciona ao homem, é identificado no método iconográfico relacionando a sua significação bíblica.

essas obras foram produzidas e qual o objetivo, não era objeto primordial de preocupação, reduzindo somente a estética as suas considerações, levando o historiador a interpretações por vezes equivocadas, intuitivas e especulativas de iconografias pictóricas de narrativas históricas, por exemplo.

Panofsky defende a familiaridade acerca da cultura que envolve a imagem e de conceitos específicos que ela carrega, mas não considera o contexto social no qual ela foi criada.

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradução oral (PANOFSKY, 2003, p.58).

Outro ponto falho no método iconográfico é a sobreposição do conteúdo à forma, desprezando todos os aspectos compositivos que envolvem a obra.

A metodologia de leitura proposta por Panofsky é atraente, principalmente para análise de iconografias pictóricas renascentistas, onde o uso de alegorias é constante. Mas quando se pensa em temas diversos de épocas variadas e estilos distintos, a iconografia por si só é insuficiente.

O método iconográfico tem sido criticado por ser intuitivo em demasia, muito especulativo para que nele possamos confiar[...].

O enfoque iconográfico também pode ser condenado por sua falta de dimensão social, sua indiferença ao contexto social (BURKE, 2004, p. 50).

É preciso ir além da iconografia para compreender o significado simbólico e intrínseco que a representação carrega em si e compreender as maneiras pelas quais elas influenciam na formação de um imaginário.

A obra de arte é produto do meio no qual foi produzida, para tanto, é preciso entendê-la além do conteúdo e da estética que a formam, ir além de seu suporte técnico, e resgatar o contexto político, social e cultural que ela reflete e no qual ela foi elaborada.

A compreensão deve partir das significações imersas na obra, valorizando conteúdo e forma, e, das interpretações aí surgidas para o contexto no qual elas foram concebidas, uma vez que o artista imerso em uma determinada realidade sofre interferências que podem influenciar em sua produção artística.

Para Burke, os historiadores devem sim utilizar o método iconográfico proposto por Panofsky mas devem ir além dele, principalmente em seu terceiro nível, o iconológico, para que as imagens sejam realmente fontes e que proporcionem novas informações e não se tornem meras ilustrações descritivas de símbolos.

É preciso ampliar a proposta da iconografia, utilizando outras metodologias ou enfoques de leitura para a construção de uma narrativa histórica que vá além do conteúdo, sem abandonar a forma, que considere o contexto político, social e cultural imersos na imagem e do período em que foram criadas, para que assim as representações possam efetivamente “re-apresentar” e significar uma civilização e um período e que valorize forma e conteúdo.

[...] o método específico para a interpretação de imagens que foi desenvolvido no início do século XX pode ser considerado falho por ser excessivamente preciso e estreito em alguns casos e muito vago em outros.

[...] os historiadores precisam da iconografia, porém, devem ir além dela. É necessário que eles pratiquem a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção [...] (BURKE, 2004, p. 52).

Burke propõe como alternativa para a complementação do método iconográfico e da iconologia três possibilidades. São elas: o enfoque da psicanálise, o enfoque do estruturalismo ou da semiótica e o enfoque da história social da arte (2004, p. 213).

2.1.2 A SEMIÓTICA PLÁSTICA

Como alternativa de ampliação da proposta de leitura iconográfica de Panofsky, esse estudo optou pela metodologia de leitura de imagem da semiótica. Nossa escolha justifica-se pelo fato de que a abordagem que daremos as obras como documento, pressupõe entendê-la como um texto. Perceber as representações de Debret como fonte de investigação histórica, fonte de novas informações e questionamentos acerca da sociedade brasileira do início do século XIX.

Assim sendo, a abordagem da semiótica, em nosso caso mais especificamente da semiótica plástica, para qual toda a imagem é um texto a ser lido, esse estudo apropriar-se-á, além da iconografia e iconologia de Panofsky, dessa teoria que o enfatiza o texto como objeto

de significação e estuda os mecanismos que envolvem o texto e produzem sentido a partir de sua análise interna e intratextual.

A preocupação da semiótica está em explicar o que o texto diz e como diz. Preocupa-se em compreender o que diz também como objeto de comunicação, analisando os elementos internos e externos do texto, seus mecanismos enunciativos de produção e de recepção.

A semiótica dedica-se a descrever as significações de todas as linguagens, verbais e não-verbais. Não considera somente a descrição dos signos presentes em um texto e sim todos os elementos que o constituem. Os signos são apenas o ponto de partida para a análise.

O texto para a semiótica pode ser oral ou escrito, visual ou gestual, ou sincrético, quando possui mais de uma expressão, como por exemplo, as histórias em quadrinhos e os filmes.

Dentre as linhas existentes dentro da semiótica esse estudo baseia-se na teoria da significação de Algidas Julien Greimas, de linha francesa³, cuja proposição enfatiza o processo de significação capaz de gerar sentidos.

A semiótica greimasiana procura explicar, além do sentido do texto, o seu processo de significação. Greimas elaborou uma solução para sistematizar o processo de significação denominado de percurso gerativo de sentido, onde mostra como o sentido é gerado a partir das

³ Além da linha francesa existem outras linhas de estudos como por exemplo a semiótica elaborada por Charles Sanders Peirce ligada a uma filosofia científica de interpretação de mundos em categorias, e a semiótica russa que baseia-se em estudos formalistas sempre a partir de uma visão globalizadora de cultura.

estruturas mais simples até as mais complexas e concretas presentes no texto.

Baseado nos estudos de Saussure e L. Hejlslev, Greimas propõe uma análise textual a partir de seu plano de conteúdo através de um percurso gerativo de sentido que denominou plano de expressão.

Dentro do percurso são estabelecidas três etapas onde cada uma é descrita independentemente, mas o sentido do texto depende da relação entre as três etapas ou níveis, que vão das estruturas mais simples às mais complexas.

O primeiro nível é chamado de nível fundamental e compreende as categorias semânticas que ordenam os diferentes conteúdos do texto. As categorias semânticas estabelecem-se por oposições que tenham algo em comum, que possuam relação de contrariedade. Ex.: vida /versus/ morte; masculinidade /versus/ feminilidade.

Haverá casos em que os termos contrário e subcontrário aparecerão unidos, o que se caracteriza pela presença de termos complexos ou neutros. É o caso de seres complexos como Cristo (divindade e humanidade).

A cada um dos elementos cabe a qualificação semântica euforia / versus/ disforia. Euforia é considerado o valor positivo e disforia o valor negativo. Por exemplo: vida é eufórica e morte é disfórica, podendo variar de acordo com o contexto no qual estão inseridos.

O segundo nível do percurso gerativo de sentido é denominado de nível narrativo e define-se pela transformação de estado do sujeito.

Ocorre uma narrativa mínima quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final. Neste sentido exemplifica Fiorin:

Este organiza-se da seguinte forma: um sujeito está em relação de conjunção ou disjunção com um objeto. Temos, pois, dois tipos de estado: um disjuncto e um conjuncto. Quando dizemos *Pedro é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de conjunção com um objeto de *riqueza*. Quando afirmamos que *Pedro não é rico*, temos um sujeito *Pedro* em relação de disjunção com um objeto *riqueza*. A transformação é, por conseguinte, a mudança da relação entre sujeito e objeto. Se há dois tipos de objetos, as transformações possíveis serão também duas: de um estado inicial conjuncto para um estado final disjuncto e de um estado inicial disjuncto para um estado final conjuncto. Assim, o pequeno texto *Um faxineiro de São Paulo ganhou um milhão de dólares na Sena* é uma narrativa, porque contém uma transformação de um estado inicial disjuncto em que o *faxineiro* estava em disjunção com a *riqueza* para um estado final em que o mesmo sujeito está em conjunção com o objeto (1995, p. 166).

Como os textos não são narrativas mínimas e sim complexas, elas estruturam-se em uma seqüência canônica, que mostram as fases da narrativa e suas inúmeras possibilidades de interpretação para a identificação da narratividade proposta pelo texto.

A primeira fase é a manipulação, onde um sujeito age sobre outro para convencê-lo a fazer ou querer alguma coisa. Ela pode acontecer de quatro maneiras:

- **Tentação:** quando se oferece algo em troca. Ex.: Se você tirar boas notas te dou um prêmio.
- **Intimidação:** por meio de ameaças. Ex.: Se você não tirar boas notas vou cortar sua mesada.
- **Sedução:** quando o manipulador manifesta um juízo positivo sobre a competência do manipulado. Ex.: Estude porque você é inteligente e pode tirar boas notas.
- **Provocação:** exprimindo um juízo negativo acerca da competência do manipulado. Ex.: Pode estudar, eu sei que você não vai conseguir boas notas.

A segunda fase é a competência, onde um sujeito atribui a outro um saber e um poder fazer.

A terceira fase é a *performance*, é quando ocorre a transformação principal da narrativa. No exemplo de Fiorin “encontrar o pote de ouro no fim do arco-íris”, ou seja, passar de disjunção com a riqueza para um estado de conjunção com ela pode ser uma *performance*.

A quarta e última fase é a sanção. É nela que se confirma se a *performance* aconteceu. É o reconhecimento do sujeito de que a *performance* realmente ocorreu. Nessa fase se distribuem “prêmios e castigos”. Como exemplo o caso das narrativas conservadoras onde o mal é punido e o bem premiado.

Em algumas narrativas nem todas as fases ficam evidentes, mesmo porque nem todas as narrativas se realizam completamente.

O terceiro nível do percurso gerativo de sentido é chamado de nível discursivo. É nele que as formas abstratas do nível narrativo são concretizada por meio de figuras e tematização. Se a concretização parar na figuração tem-se um texto figurativo.

Sendo o nível de aparência mais concreta, o nível discursivo, mesmo sendo parte do plano de conteúdo, necessita do plano de expressão para se manifestar.

Para a compreensão de imagens, a arte se apropria dessa teoria que se preocupa com a organização do texto e das relações entre enunciado e enunciação, e sob o termo Semiótica Plástica, que, ocupa-se com a descrição da composição de qualquer texto visual, seja ele uma pintura, escultura, história em quadrinhos, publicidades, fotografias, arquitetura e qualquer tipo de imagem.

O termo “plástica” identifica o ramo da semiótica que dedica-se à significação de qualquer texto imagético e foi usado pela primeira vez pelo semioticista Jean- Marie Floch.

Pela semiótica plástica a própria obra nos aponta sua visibilidade, visualidade e sentido, num percurso traçado de dentro para fora, da obra de arte – texto visual – para o contexto no qual foi produzida.

Como a obra de arte é um texto visual, é importante que o leitor perceba como ela se apresenta e como os valores e as idéias estão inscritos nela.

É importante compreender na leitura de um texto que o significado de uma parte não é autônomo, mas depende das outras com que se relaciona e o significado global de um texto não é meramente a soma de suas partes e sim uma combinação de sentidos.

Para a compreensão desses significados e sentidos deve-se buscar as marcas de construção do enunciador do discurso. Essas marcas, no texto visual, podem estar nas cores, nas pinceladas, e através das marcas iniciam-se as tentativas de identificar os significados deixados pelo enunciador, em nosso caso o artista, para o enunciatário, o leitor.

Em composições plásticas as relações de sentido são estabelecidas a partir do plano de expressão (significantes) que se relaciona diretamente ao plano de conteúdo (significado). “A linguagem pictórica se constrói a partir de uma peculiar semiose que se estabelece entre os dois planos constituintes de sua estruturação, a saber, o plano de expressão e o plano de conteúdo” (OLIVEIRA, 2004, p. 116).

As relações entre os dois planos foram denominadas por Floch como sistema semi-simbólico. Essas relações são estabelecidas pelo enunciador e significadas pelo enunciatário.

Na leitura de uma imagem, a semiótica trabalha com os dois planos, expressão e conteúdo, em um mesmo nível, sem a valorização de um em detrimento do outro.

Contudo, como na pintura, o plano de expressão determina as relações estabelecidas a partir dos elementos plásticos, mostrando-as, e permitindo comentários de como a semiótica visual pode abordar o estudo da expressão, recomenda-se iniciar as análises dos textos imagéticos por esse plano. Portanto, se iniciarmos a análise pelo plano de expressão, nele estarão contidos os três níveis de manifestação: o superficial da expressão (ícones), o intermediário (figuras) e o das estruturas profundas (traços não-figurativos, os formantes) (REBOUÇAS, 2003, p. 13).

Os efeitos provocados pela obra no enunciatário estão inseridos no corpo físico da obra como elementos constituintes e constitutivos do plano de expressão. Floch propõe a existência de três categorias do plano de expressão – as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas, que correspondem respectivamente à forma, às cores e à organização espacial (distribuição das formas no espaço pictórico), as quais são análogos ao plano de conteúdo, pois o plano de expressão manifesta o plano de conteúdo.

Graças a organização do espaço pictórico intrinsecamente estruturado como o enunciado pelo enunciador é que se pode penetrá-lo e, pela articulação de seus componentes, reoperar a sua significação, que, em poucas palavras, define o propósito da semiótica (OLIVEIRA, 2004, p. 117-118).

A partir da organização das categorias, ou formantes, eidéticos e cromáticos obtemos um terceiro formante denominado matérico, que analisa a materialidade das duas categorias anteriores como pincelada,

matérias, técnicas. Considerando que nosso estudo se baseia nas gravuras que compõe a obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, não trabalharemos com o formante matérico.

A combinação desses formantes, matérico, cromático, eidético e topológica denomina-se figuras da expressão e figuras do conteúdo.

Em síntese, os *formantes plásticos* são unidades do plano de expressão que, quanto à sua identificação, podem corresponder a uma ou mais unidades do plano de conteúdo, a partir dos formantes e da sua constituição de figuras, pode se produzir um número infinito de ícones.

Para melhor compreensão dessa metodologia de leitura que guiará as leituras de imagens propostas nesse estudo, assim como propusemos no método iconográfico, elaboraremos a seguir um exemplo de leitura, utilizando a mesma imagem da iconografia, para exemplificar a leitura semiótica de imagens.

A semiótica trabalha com a imanência e as análises se dão a partir das manifestações que aparecem nos planos de conteúdo e expressão do texto. Assim, partiremos com a nossa leitura partindo do plano de expressão.

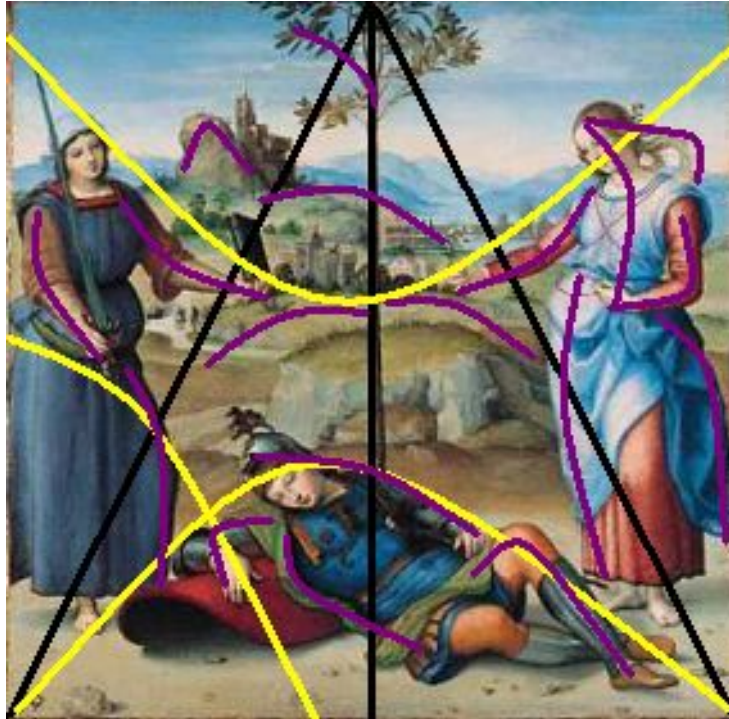


Figura 3 – Rafael Sanzio. *A visão do cavaleiro*, 1504-1505, National Gallery (Londres)

A composição extremamente harmoniosa proposta pelo enunciador apresenta o dilema de um cavaleiro, dividido entre os prazeres terrenos e a dignidade superior.

A composição conta com 3 figuras posicionadas em primeiro plano que representam respectivamente da esquerda para a direita, a figura de Minerva, Deusa da sabedoria identificada na mitologia pela espada da justiça, o cavaleiro caído à frente de uma árvore e do lado direito a representação de Vênus, deusa da beleza que traz na mão um ramo de flores.

A composição triangular (marcada pela linha preta) estabelece o elo de ligação entre os 4 elementos principais da obra, as Deusas representantes da espiritualidade e da dignidade superior, e o cavaleiro e

a árvore onde encontra-se encostado, representando o aspecto terreno da composição.

O movimento dos corpos na representação (marcado pelas linhas amarelas) estabelecem uma linha de ligação entre as figuras, estabelecendo uma linha de interdependência compositiva, amenizando a composição rigidamente triangular.

O volume das massas (marcado pelas linhas rosa) são estabelecidos pelos tecidos das roupas e pelas linhas da paisagem que compõe o fundo da obra, complementando o movimento que compõe a construção pictórica.

As figuras que representam as Deusas aparecem vestidas com trajes volumosos onde predominam as tonalidades de vermelhos e azuis. Essa característica cromática repete-se na roupa do cavaleiro.

Os tons de verde e marrom marcam a paisagem que atua como fundo em perspectiva, evidenciando o caráter bucólico do local. Essa perspectiva na construção se dá através das graduações dos tons que na medida em que a paisagem se distancia do primeiro plano os tons de verde e marrom aparecem mais claros.

Baseado nos estudo iconográfico de Panofsky e na metodologia científica da semiótica greimasinana que procura descrever as relações que podem ser encontradas sob os signos e entre os signos em busca de unidades significantes, esse estudo pretende, através da junção dessas duas metodologias, elaborar uma leitura iconográfica de algumas gravuras de Debret que se encontram em seu livro "Viagem pitoresca e

histórica ao Brasil” que trazem representações da corte portuguesa e do negro no Brasil.

Através dessas leituras esse estudo pretende justificar a afirmação de que as representações elaboradas por Debret constituem-se em verdadeiras fontes de investigação histórica e que trazem em si informações relevantes que podem levantar novos questionamentos acerca da organização social e política do Brasil naquele período.

As obras de Debret podem ser entendidas, e talvez o fossem pelos contemporâneos, como uma imagética muito próxima da verdade, dos acontecimentos, expressando uma vontade artística de falar do presente ao futuro. A coroação e a aclamação de Debret se transformaram no retrato dessas cerimônias; o próprio autor deseja se pautar por um certo realismo. Esses quadros trouxeram magnitude à realeza, até então desconhecida no Brasil, intercambiando também elementos de traço napoleônicos que modelaram a *persona* de D. Pedro. (SOUZA, 1999, p. 284).

Para tanto, após a significação da imagem através de uma leitura iconográfica e interpretativa de seu caráter representacional, nos apoiaremos nos estudos da semiótica plástica a fim de desvendar, partindo do plano de conteúdo e de expressão, os elementos formantes do plano de expressão, cromáticos (cores), Eidéticos (formas) e topológicos (localização no espaço), utilizados pelo artista para formalizar a representação identificada inicialmente na leitura e estabelecer no texto as relações intratextuais nas quais ele se relaciona e que lhe atribuem sentido.

Buscaremos então compreender as construções imagéticas elaboradas por Debret a fim de estabelecer a visão do artista acerca do panorama político e sócio-cultural que se estabeleceu no Brasil após a transferência da corte.

3 A CORTE NO BRASIL

3.1 A SITUAÇÃO POLÍTICA DE PORTUGAL NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

As transformações políticas e sociais que aconteceram na França no século XVIII deram início a uma série de acontecimentos que influenciaram, em termos, a transferência da corte portuguesa para o Brasil.

O desenvolvimento da sociedade caminhava para uma nova ordem econômica onde as velhas estruturas feudais e políticas do antigo regime não encontravam espaço para sobreviver.

Luis XVI, alicerçado sob teoria do direito divino dos reis não agradava mais a sociedade emergente que via em sua forma de governo a principal causa das dificuldades pelas quais o povo estava passando.

As altas tributações a que estavam sujeitos a burguesia e o campesinato (terceiro estado) em contraposição aos privilégios tributários, judiciários do clero (primeiro estado) e da nobreza (segundo estado) alimentavam a insatisfação do povo.

As insatisfações socioeconômicas somadas o autoritarismo de Luis XVI levaram a eclosão de um movimento que levou à queda da monarquia e a ascensão do terceiro estado ao poder.

No desenrolar da revolução destacou-se a participação de Napoleão Bonaparte, cuja competência política e militar durante a Revolução Francesa lhe proporcionaram a patente de general.

Napoleão Bonaparte foi responsável pelo comando da Campanha da Itália em 1797 proporcionando à França grandes vantagens territoriais.

Sob os respaldos de suas conquistas, Napoleão foi proclamado primeiro cônsul vitalício em 1804, período que marca o início do Império Napoleônico, caracterizado por guerras externas e conquistas territoriais francesas.

Senhor do continente, Napoleão disseminava os princípios liberais franceses derrubando as velhas estruturas aristocráticas aterrorizando as dinastias monárquicas européias.

Dentre as dinastias temerosas aos ideais franceses encontrava-se a dos Bragança em Portugal, nesse período sob o comando do príncipe D. João VI, que devido às debilidades mentais da rainha D. Maria I estava a frente do governo, que constituído sob as tradições monárquicas absolutistas temia que os reflexos da Revolução abalasses a estabilidade política portuguesa.

Ao lado da concepção patriarcal da monarquia, o caráter sagrado da realeza – que fundamenta, mas não se confunde com o poder absoluto do rei – constitui a base do pensamento do absolutismo providencialista, que tem origem remota na Idade Média e vigorou em Portugal até o início do século XIX, coexistindo com o absolutismo de raiz contratualista próprio da política pombalina (MALERBA, 2000, p. 208).

Dos países preocupados com os desdobramentos da Revolução Francesa a Inglaterra destacava-se com uma característica peculiar. Temerosa não pela propagação dos ideais revolucionários antiabsolutistas, uma vez que esse país já estava contagiado pelo espírito capitalista, a grande preocupação inglesa girava em torno de uma possível concorrência francesa aos seus produtos industrializados.

Concomitantemente a Inglaterra, maior potência econômica do período, transformara-se no único impasse à hegemonia francesa no continente europeu. Mesmo com um poderoso exército em terra, a França via-se em desvantagem quando se confrontava com a imbatível marinha inglesa.

Com o intuito de concretizar a supremacia política de seu império em toda a Europa, Napoleão decreta em 1806 o Bloqueio Continental, proibindo todos os países europeus de comercializarem com a Inglaterra. A pretensão napoleônica era de, com essa medida, enfraquecer a economia inglesa a fim de derrotar a marinha mercante desse país, viabilizando assim uma futura vitória militar.

Decretado o bloqueio, os países que não atendessem a imposição de Napoleão teriam seus territórios invadidos pelas tropas francesas.

Dentro desse contexto, via-se Portugal, nesse momento, em seu maior impasse diplomático. Ao mesmo tempo em que temia a invasão francesa, tinha Portugal a sua economia vinculada à Inglaterra, principalmente no quesito marinha mercante, ao passo que a adesão ao bloqueio continental provocaria a ruína das colônias portuguesas na África, Ásia e América e de toda a atividade comercial desse país, como descrito por Oliveira Lima:

Demais, entrara Portugal n'esse ponto a percorrer quiçá o mais dificultoso passo diplomático dos seus annaes de nação débil e de independência invejada; constrangido de uma banda a implorar, para obter a benevolência da França, a medida da Hespanha, cuja manhosa evolução política, em sentido favorável ao Directório, então se estabelecia francamente; receioso, por outro lado, de offender o melindre britannico e soffrer-lhe nas colônias o raio vingador, de fulminação plausível visto que o Reino consentiria em alienar a liberdade mesmo de firmar ajustes de paz sem prévio assentimento da Inglaterra (1908, v.I, p. 11).

Tentando prorrogar a situação de neutralidade que mantinha até então, pretendendo assim garantir a integridade de seu território e seu domínio transatlântico, Portugal não acata de imediato o bloqueio continental.

Enquanto isso, o embaixador inglês em Portugal, Lord Strangford, coage D. João VI a assinar um acordo no qual estabelecia medidas como: a transferência da sede da monarquia para o Brasil, a integração da marinha lusa à inglesa e facilidades comerciais inglesas no Brasil⁴, entre outros acertos em troca da proteção britânica contra os franceses.

Nessas circunstâncias, o governo [francês] exigiu do príncipe Português uma explicação clara e precisa; mas todas as respostas do regente eram evasivas e as suas promessas, ilusórias; continuava, com efeito, em segredo, a concluir tratados positivos com a Inglaterra, cujo apoio desejava. A corte de Lisboa embarçou-se nessas postergações e viu-se de repente ameaçada de uma invasão francesa (DEBRET, 1989, T.II, p. 14).

Com a hesitação de D. João VI à adesão ao bloqueio, Napoleão assina com a Espanha, sua aliada, o Acordo de Fontainebleau em 1807, que determinava a invasão de Portugal por tropas franco-espanholas, a derrubada do governo dos Bragança e o desmembramento do reino e de suas colônias.

⁴ O grande interesse da Inglaterra na transferência da corte para o Brasil girava em torno do fato que diante da situação política em que se encontrava a Europa àquela época, fechada ao comércio dos produtos ingleses, ter a família real portuguesa em terras brasileiras significava novo mercado consumidor para os produtos ingleses

Não resta a D. João VI alternativas a não ser crer na proteção inglesa e deixar Portugal em 1807, junto com toda família real e uma comitiva que chegava a cerca de quinze mil pessoas.

A respeito da partida de D. João, relata o viajante Jean Baptiste Debret:

A força das circunstâncias venceu o temperamento habitualmente tímido e circunspeto do regente e Fê-lo tomar a resolução de promulgar, por decreto real, seu projeto de partida para o Rio de Janeiro, até a conclusão da paz na Europa. Enfim, em meio às demonstrações de tristeza e de fidelidade de seu povo, que se comprimia à sua partida, o regente, acompanhado de sua família, deixou o solo natal para embarcar na sua frota, que se compunha de quatro grandes fragatas. Vários *bricks*, *sloops*, corvetas, e vários mercantes, num total de trinta e seis unidades (1989, p. 14-15).

Com todas as restrições devidas às informações de Debret, um viajante a serviço da corte, faz-se necessário recorrer a uma visão oposta talvez menos romântica do que a citada anteriormente, acerca da retirada da corte de Portugal.

Para tanto, recorremos a exposição de Jurandir Malerba a respeito da saída da corte, onde:

[...] afirma-se que o embarque no porto de Belém ocorreu em meio a grande confusão, um espetáculo ao mesmo tempo triste e grotesco: misturavam-se os valetes junto com as senhoras e com soldados, objetos preciosos com peças as mais grosseiras e inúteis. Dom João chegou com seu sobrinho e valido, dom Pedro Carlos de Espanha, sem ter tido quem o recebesse; devido ao aguaceiro da véspera, teve o príncipe de ser carregado nos ombros por policiais, sobre pranchas estendidas na lama. Uma multidão estarecida acompanhava o movimento (MALERBA, 2000, p. 199).

Calógeras também aponta como confuso o momento da partida da corte de Portugal, considerando-a como uma “atitude lamentável” do príncipe regente:

[...] não há dúvida de que os momentos de embarque do regente, sua atitude lamentável, a confusão, a desordem haviam de impressionar como uma fuga sem dignidade e apavorada. Nem por isso deixava de ser a execução deplorável de um plano político e internacional, previamente discutido e fixado em todos os seus detalhes, a madura ponderação de todos os seus aspectos (1967, p. 62).

A historiografia apresenta diferenciadas visões acerca da transferência da corte para o Brasil, mas é fato que esse foi o único meio encontrado por Portugal de fazer subsistir a monarquia portuguesa e evitar seu possível desaparecimento (LIMA, 1945, v.I, p. 37).

Além desse fator, a transferência da corte para o Brasil representava mais que um interesse nacional, simbolizava a resistência monárquica aos desmandos do imperador francês. Nesse sentido assinala Norton:

...essa transladação política interessava à Europa inteira; asseverava a continuidade dos princípios unitários das monarquias continentais européias; defendia-lhes, afinal, os ideais de autonomia contra a concepção autocrática de um só imperialismo francês; salvava o sistema monárquico europeu da subversão dos Estados, cujos soberanos eram prisioneiros ou reféns de Napoleão e cujas fronteiras eram por ele e para ele traçadas, ampliadas ou suprimidas, no sonho da Monarquia universal que visionara (1938, p. 17).

Ainda sobre a decisão de D. João VI de transferir-se com toda a corte portuguesa para o Brasil destaca Malerba:

Não se chegou afinal a um entendimento quanto ao ato da retirada de dom João, polêmica que se instaurou no calor da hora: os que desde então procuram deturpar a

figura do príncipe julgam-no uma fuga covarde; outros, como os áulicos que narram aqueles momentos a quente, procuram elevar a figura real, concebendo a fuga como uma decisão acertada; há ainda aqueles que voltam os olhos há séculos atrás e pensam na vinda para o Brasil como um “alvitre amadurecido”, que alimentaram outros estadistas lusos (2000, p. 198).

Decisão acertada ou fuga, o fato é que partiram para o Brasil com o príncipe regente toda a sua corte e mais um grande número de funcionários públicos que compunham a máquina administrativa, todos com uma esperança em comum, a de salvar o império português das ameaças francesas.

Apesar das opiniões que condenam a decisão de D. João VI como sendo uma atitude covarde optar pela transferência, fica evidenciado no decorrer da história que o posicionamento do príncipe regente quanto a transladação da corte para o Brasil garantiu a sobrevivência da dinastia dos Bragança e fez com que seu reinado perdurasse até a data de seu falecimento, como destaca Malerba:

Acusado por uns e outros de indeciso e indolente, reconhecido pela maioria, ao mesmo tempo, como perspicaz diante das turbulências políticas e domésticas – essas não menos graves e constantes que aquelas -, a verdade é que, apesar do período de convulsões sem paralelo em que reinou, dom João viveu e morreu como rei, enquanto a maioria das cabeças coroadas da Europa sucumbiu sob Napoleão (2000, p. 204).

3.2 A CORTE NO BRASIL

Aportava a quatorze de janeiro de 1808 no Rio de Janeiro o primeiro veleiro brigue português. Pouco a pouco chegavam outros navios com parte da família real. O príncipe regente arribava à Bahia no dia vinte e três de janeiro, só chegando ao Rio aproximadamente um mês depois, o que fez com que o desembarque no Rio dos navios já arribados na

capital fluminense fosse adiado até a chegada de D. João ao porto da cidade.

D. João saiu da Bahia em vinte e seis de fevereiro e a sete de março aportou no Rio de Janeiro onde o aguardavam as outras naus portuguesas.

Receosos de como seriam recebidos, surpreenderam-se com tão calorosa recepção brasileira. A presença do Rei alegrava aos moradores da colônia e o fato de tornar-se a capital do reino agradava a todos, como afirma Calógeras, “brasileiros e Brasil nunca esqueceram a iniciativa de D. João e os benefícios trazidos à antiga colônia” (1967, p. 64).

Foi durante as contemplações brasileiras que o príncipe desembarcou na capital carioca.

O desembarque da família real portuguesa no Rio Janeiro, ao 8 de março de 1808, foi mais do que uma cerimônia oficial: foi uma festa popular. Os habitantes da capital brasileira corresponderam bizarramente às ordens do vice-rei conde dos Arcos e saudaram o Príncipe Regente, não simplesmente como estipulavam os editais, respeitosa e carinhosamente, mas com a mais tocante effusão (LIMA, 1908, p. 71).

As festividades seguiram por mais alguns dias após o dia do desembarque. Assim afirma Norton “Ao sabor das comemorações festivas, na terceira noite de iluminações, três dias depois do desembarque de D. João, foi constituído o novo Ministério que devia aprontar os alicerces da nova e imperial construção do Estado brasiliense” (1938, p. 54).

Junto com a família real e todo aparato administrativo português, muitas pessoas continuavam a migrar para o Brasil após o estabelecimento da corte, como afirma Luiz Felipe de Alencastro:

Personalidades diversas, funcionários régios continuaram embarcando para o Brasil atrás da corte, dos seus empregos e dos seus parentes após o ano de

1808. [...] Terminadas as guerras napoleônicas oficiais e tropas lusas vêm da Europa para a corte fluminense (1997, p. 12).

A transferência da corte para o Brasil ocasionou profundas transformações políticas e sócio-culturais. No âmbito político agradava aos nativos o fato de o eixo do poder ter se deslocado de Portugal para o Brasil. Muitos acreditavam estar a um curto passo da independência política, segundo Malerba:

[...] a coroa já não era uma entidade etérea, sua ação já não se fazia sentir como algo que vinha do exterior para a colônia. A presença do rei fez despertar em amplos setores da população nativa a viabilidade da emancipação, da autonomia política (2000, p. 225).

Durante a sua estada na Bahia o príncipe regente decretou, em dezoito de janeiro, a abertura dos portos ao comércio internacional, medida necessária à própria sobrevivência da corte no Brasil. Eliminou o monopólio comercial, acabando com uma das bases fundamentais das relações entre metrópole e colônia.

Mais tarde, com a assinatura do tratado de 1810 os interesses ingleses foram favorecidos quanto à exportação de produtos industriais desse país através de privilégios fiscais.

Em busca do objetivo de reproduzir no Brasil o Estado português, D. João providenciou, posteriormente a instalação dos ministérios, a organização de órgãos de administração pública e de justiça. Essa medida foi tomada também visando a necessidade de garantir aos funcionários públicos, que acompanharam D. João, os cargos que já exerciam na máquina administrativa portuguesa. Há certo consenso historiográfico, por outra parte, sobre ser o Estado nascente erguido à imagem e semelhança do Estado português, em sua arquitetura política e administrativa (MALERBA, 2000, p. 198).

A presença desse grande número de pessoas no Rio de Janeiro, somados ao grande número de comerciantes e mercadores interessados em suprir a carência de serviços criaram na capital carioca uma nova ordenação das classes sociais.

A abertura dos portos e a nova dignidade do Rio de Janeiro como capital de todo 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, afluiu à capital à cata de lugares e favores (MALERBA, 2000, p. 226).

Junto com os comerciantes que surgiram no Brasil na segunda metade do século XVIII, os novos moradores do Rio de Janeiro afastaram ainda mais os senhores de terras dos prestígios aristocráticos.

Com a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro, o patriciado rural que se consolidara nas casas-grandes de engenho e fazenda – as mulheres gordas, fazendo doce, os homens muito anchos dos seus títulos e privilégios de sargento-mor e capitão, de seus púcaros, de suas esporas e dos seus punhais de prata, de alguma colcha da índia guardada na arca, dos muito filhos legítimos e naturais espalhados pela casa e pela senzala – começou a perder a majestade dos tempos coloniais. Majestade que a descoberta das minas já vinha comprometendo (FREYRE, 2003, p. 105).

A cidade do Rio de Janeiro precisava de algumas modificações para acomodar o rei e toda a sua corte. Nesse sentido afirma Lima “ao tempo da chegada de D. João VI, era o Rio de Janeiro capital mais no nome do que de facto. A residência da corte foi que começou a bem acentuar-lhe a preeminência, foi que a consagrou como centro político, intelectual e mundano (1908, p. 107)”.

Para a acomodação do rei e da corte os brasileiros cederam suas residências e dispuseram suas fortunas, entretanto, tanta hospitalidade não foi tão bem recompensada como descreve Jurandir Malerba:

Os nativos efetivamente receberam os estrangeiros com a maior boa vontade, oferecendo espontaneamente seu dinheiro, casas e conforto – e a maneira como foram retribuídos não correspondeu a seu empenho. Se concorreram todos os imóveis e somas vultuosas para socorrer a corte, receberam em troca do príncipe, de início, não mais que palavras gentis e cortesias e sentiram-se logrados e desenganados (2000, p. 202)

O príncipe regente usou o quanto pôde do principio da “liberalidade”, poder real de conceder graças e honrarias, como paga para os favores recebidos pelos brasileiros e também para àqueles que o acompanharam na aventura da

transladação. Todas essas concessões serão responsáveis pela formação de uma nova nobreza no Brasil.

Ao mesmo tempo em que distribuía títulos e honrarias como paga pela hospitalidade a agora nobreza brasileira, D. João VI tratava de transformar o Rio de Janeiro em uma cidade com estruturas políticas capazes de exercerem todas as funções cabíveis a uma capital de reino. Para tanto foram “abolidas, uma atrás da outra, as velhas engrenagens da administração colonial, e substituídas por outras já de uma nação soberana” (PRADO JR., 1999, p.47).

Era necessário para que o soberano exercesse o seu governo que o aparelhamento político não fosse mais o de uma colônia. Foram criados tribunais para a administração das finanças do Estado e da justiça. Decretou-se a permissão para instalação de indústrias, e foram criados órgãos para a regularização do comércio.

Para tanto D. João contou mais uma vez com a ajuda financeira da elite econômica do Rio de Janeiro, como aponta Malerba, “Coube à diligente elite econômica fluminense socorrer os cofres públicos nas urgências com a instalação e manutenção da máquina administrativa e da corte parasitária e faminta de distinção que chegou com o soberano” (2000, p. 225).

Cercado pela atmosfera brasileira D. João mostrava-se favorável aos interesses nacionais, fato que desagradava aos portugueses em Portugal interessados no retorno das práticas coloniais, que mais tarde, somado a outros fatores desembocaram na Revolução Liberal do Porto. Assim, afirma Azevedo “a crescente autonomia do Brasil atormenta os

portugueses desde os primeiros meses da instalação da corte no Rio de Janeiro (2003, p. 78)".

Os portugueses do Brasil também estavam descontentes com as mudanças políticas propostas pelo soberano. Como mencionado anteriormente, a abertura dos portos, que privilegiavam as importações inglesas, desagradava aos comerciantes portugueses do Brasil, que perderam seus privilégios e vantagens comerciais. Antes do tratado de 1810, esses comerciantes detinham o monopólio das vendas e agora passam a concorrer com produtos de outras nações, principalmente os ingleses, que chegavam em quantidade no país mediante a política de privilégios fiscais. "[...] Eles sabem que a perda do comércio brasileiro será a ruína de Portugal" (Azevedo, 2003, p. 78).

Outra decisão que não agradou aos colonos, senhores de escravos, foi a posição portuguesa, tomada diante das pressões inglesas, a favor da suspensão do tráfico negreiro, expressa no tratado de 1810. Nesse contexto relata Freitas "o regente português se comprometeu a adotar "os meios mais eficazes para promover a abolição gradual do tráfico de escravos, " abolição essa que ele qualificava de" uma causa de humanidade e justiça "" (1997, p.77).

Quanto às questões estruturais, o Rio de Janeiro precisava de profundas mudanças para estar à altura de uma sede para o soberano. A ausência de saneamento básico, o uso de escravos para o serviço público e particular, entre outras características urbanísticas precárias, não se adequavam à acomodação dos novos moradores. A população da cidade que em 1808 somava 50.000 pessoas, em 1817 passou para 110.000,

exigindo do governo mudanças estruturais para a capital do Brasil (LIMA, 1908, V. I, p. 107)

Para tais mudanças a solução encontrada por D. João foi a emissão de papel moeda que seria realizada pela recém criada Casa da Moeda.

Estimulou também a produção científica, artística e cultural. Criou o Jardim Botânico, as escolas de medicina da Bahia e do Rio de Janeiro, o Teatro Real, a Imprensa Régia responsável pelos impressos do período, a Academia Real Militar, a Academia Real de Belas Artes, a Biblioteca Real e o Banco do Brasil, assegurando assim, todas as estruturas necessárias para a formação de uma elite civil e militar.

Em sua política externa conquistou a Guiana Francesa em 1809 e aproveitando-se das guerras pela independência da América Espanhola estendeu as fronteiras do Brasil até o rio da Prata.

Em 1815, o Brasil foi elevado à categoria de Reino Unido de Portugal e Algarves, deixando oficialmente de ser colônia, despertando nos brasileiros um sentimento de independência e autonomia. Esse sentimento de autonomia nacional infundiu-se com a decretação da abertura dos portos, ainda em 1808, data assinalada pela historiografia como a do início da nossa emancipação política (MALERBA, 2000, p. 226).

As medidas tomadas pelo governo foram extremamente vantajosas para o Brasil, como relata João Armitage:

De todas estas medidas, e principalmente da franqueza dos portos, seguiram-se para o Brasil grandes vantagens. As produções do país alteraram de preço, ao mesmo tempo

que diminuíram os de todas as mercadorias estrangeiras; modificou-se muito o despotismo dos Capitães Gerais pela instituição dos novos tribunais; e a civilização e as artes receberam um grande impulso da livre admissão dos estrangeiros, que concorreram em avultado número e estabeleceram-se sobre as margens deste novo El-Dorado (1972, p. 34).

Dentre tantas vantagens alguns males destacaram-se. Alguns dos acompanhantes da Família Real que foram admitidos na máquina administrativa, viam a sua permanência no Brasil como algo temporário e não compartilhavam com os ideais de progresso do país propostos por D. João, pensavam somente em enriquecer a custa do Estado.

Além disso, a prática real de conceder honrarias, títulos e condecorações como gratificação, colocou muitas pessoas despreparadas em ordens, como a das cavalaria. Segundo Armitage, “indivíduos que nunca usaram de esporas foram crismados de cavaleiros, enquanto outros ignoravam as doutrinas mais triviais do Evangelho foram transformados em Comendadores da Ordem de Cristo” (ARMITAGE, 1943, p. 35).

Entre males e benefícios causados pelas decisões reais o progresso acontecia no país. A nova situação, o surgimento de novos produtos, novos mercados, novos meios de transportes transformavam a vida na cidade do Rio de Janeiro, dando à capital do império um novo panorama político, econômico e sócio-cultural.

A vinte de março de 1816 a nova nação perde a sua Rainha, sucedendo o trono o Príncipe Regente, D. João VI. No mesmo ano foi acertado o casamento de D. Pedro, herdeiro da coroa, com a Arquiduquesa Leopoldina Carolina, filha do Imperador da Áustria.

Nesse mesmo período o governo começa a apreciar a importância da colaboração estrangeira e passa a utilizá-la em diferentes campos, das ciências naturais à propagação da cultura, cujo conhecimento D. João julgava necessário à população do Brasil.

3.3 A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA

As transformações políticas, econômicas e sócio-culturais pelas quais passou o Brasil após a chegada de D. João VI estão diretamente ligadas à vinda da chamada Missão Artística Francesa para o Brasil..

Buscando acelerar o processo de “modernização cultural” desejado por D. João VI, era primordial que o ideal Barroco que moviam a estética daquele período no Brasil fossem substituídas por novas expressões artísticas.

Almejava o príncipe proporcionar a sua elite civil e militar todas as estruturas indispensáveis ao desenvolvimento do país. Fundamental para a conclusão de tal objetivo era o conhecimento de práticas artísticas que rompessem com as tradições estéticas coloniais.

Foi do Ministro D. Antônio de Araújo, o Conde da Barca, diplomata português, a proposta de trazer para o Brasil um grupo de artistas e intelectuais franceses.

Admirador das idéias francesas Barca contratou o grupo, formado por bonapartistas, que se dedicaram, durante o Império Napoleônico, a criar representações do imperador francês, e que chegaram ao Brasil sob o nome de Missão Artística Francesa.

Viabilizada a contratação do grupo através do Marquês de Marialva, a pedido do Conde da Barca, chegou ao Rio de Janeiro em vinte e seis de março de 1816, o grupo de artistas que integravam a Missão Artística Francesa ou Colônia Le Breton, chefiados por Joaquim Le Breton (1760-1819), secretário perpétuo da classe das Belas Artes do Instituto de França, da qual faziam parte os seguintes artistas e artífices:

- Nicolau Antônio Taunay, membro do Instituto de França, pintor;
- Augusto Maria Taunay, escultor;
- Jean Baptiste Debret, pintor de história
- Augusto Henrique Vitor Grandjean de Montigny, arquiteto;
- Carlos Simão Pradier, gravador;
- Segismundo Neukomn, compositor, organista e mestre de capela;
- Francisco Ovide, engenheiro mecânico.

Dedicados durante o período napoleônico a construir a memória iconográfica do imperador, os artistas franceses chegam ao Brasil ainda sob as decepções geradas pela restauração da dinastia dos Bourbon na França.

Diante da derrocada de Napoleão, viram esses artistas na proposta brasileira, efetuada pelo Conde da Barca, uma boa oportunidade de sobrevivência, visto que muitos dele encontravam-se desempregados após o retorno dos Bourbon ao trono da França, como faz referência Oliveira Lima:

[...] É provável, escrevia o ministro, que alguns d'elles cederam ao afastarem-se da França, a um vago sentimento de inquietação, e imaginaram que além mar encontrariam mais tranqüilidade. Outros foram apenas levados para o

Brasil pela esperança de se estabelecer e fazerem fortuna, julgando que n'uma ocasião em que as produções artísticas gosam porventura entre nós de menor procura, seus talentos seriam melhor apreciados na sua nova residência (1908, p. 245).

Nesse mesmo contexto afirma Taunay:

Os terríveis abalos pelos quais passou a França, invadida em 1814 e 1815, ameaçada de desmembramento, a queda do “Lobisomem da Córsega”, a volta dos Bourbon, todo esse conjunto de pasmosos acontecimentos, sucedidos em tão pequeno lapso de tempo, a numerosíssimos franceses desnorteava. Viram-se em situação insustentável muitos daqueles que haviam sido os corifeus do regime deposto pela invasão estrangeira. Entre eles numerosos artistas e intelectuais, além de políticos, dos regicidas, dos grandes dignitários e personalidades da República e do Império (1983, p. 14).

Sob os ideais políticos republicanos dos quais compartilhavam os integrantes da missão artística, estabelecer-se no Brasil a serviço de uma monarquia absolutista exilada pelos desdobramentos da ação do imperador, ao qual o grupo de artistas havia servido anteriormente, em um país cujas tradições escravistas colônias ainda perduravam, soava um tanto contraditório.

Todas essas contradições despertaram em Maler, cônsul francês no Rio de Janeiro, certo desagrado, cujo resultado foram inúmeras tentativas de boicotar a contratação dos artistas franceses. Assim, afirma Oliveira Lima:

O governo francez não viu com olhos muito favoráveis essa emigração de capacidades artísticas organizada pelo embaixador de Portugal. Maler no Rio chegou a pensar que se tratava de um exílio disfarçado de indivíduos affectos ao império, mas o próprio Ministério dos estrangeiros negou que houvesse tal, afirmando ser voluntária a expatriação e não se acharem os artistas em

questão visados pela polícia ou ameaçados pelas leis de segurança da monarquia restaurada (1908, p. 245).

Entretanto, o príncipe regente encontrava-se tão satisfeito com a chegada dos artistas e com a grande coleção de obras trazidas por eles que não se abalou diante das queixas de Maler, concedendo aos franceses as prometidas pensões anuais.

Desde seu estabelecimento no Rio de Janeiro D. João VI defende a necessidade de transformar a aparência artística do país, “impulsionando esses elementos classicistas, expandindo seu próprio gosto dentro do novo estilo ou chegando a ele” (ZANINI, 1983, V.2, p. 382).

Até a chegada da Missão, dentre as construções barrocas, o único edifício que se destacava com características neoclássicas era o Teatro São João. Será então pelas mãos dos artistas da Missão artísticas que esse novo estilo vigorará sobre o Brasil.

Tinha D. João VI pendor artístico. Não há quem desconheça o apurado senso musical atávico dos Bragança, tão pronunciado em muitos príncipes desta casa, sobretudo em D. João IV, autor de inspiradas composições sacras cada vez mais apreciadas (TAUNAY, 1983, p. 5).

O grupo foi responsável por assumir a árdua tarefa de dar “à nova sede da monarquia portuguesa as luzes e os foros de cidade civilizada” (NORTON, 1938, p. 129).

No ato do desembarque da Missão, em vinte e seis de março de 1816, os artistas depararam-se com a notícia do falecimento da rainha D. Maria I, que acontecera a vinte de março do mesmo ano. Àquele momento iniciavam-se as ocupações com os preparativos para a cerimônia de Aclamação de D. João VI.

Tiveram os artistas da missão seus talentos solicitados para contribuir com a cerimônia.

Foi durante a Aclamação de D. João VI em seis de fevereiro de 1818, como rei de Portugal, Brasil e Algarves, que se iniciou o processo de modernização do Rio de Janeiro. Para esse evento ergue-se no Real Paço da Boa Vista, “um obelisco de mais de cem palmos de altura, a imitar o granito; na frente do chafariz, pela banda do mar, um Arco do Triunfo à romana, e, ainda do lado do mar, um templo grego consagrado a Minerva” (NORTON, 1938, p. 117).

Foi com essa arquitetura simbólica que se iniciou o trabalho de dois relevantes componentes da Missão Artística Francesa, Grandjean de Montigny e Jean Baptiste Debret.

Foi pelas mãos do arquiteto Grandjean de Montigny, a pedido do Conde da Barca, que foi elaborado o projeto arquitetônico do prédio onde deveria funcionar a Academia de Belas Artes, que só foi executado 10 anos depois, no mesmo ano da institucionalização da Academia.

Muitos obstáculos foram encontrados pelos artistas franceses para a propagação da cultura neoclássica, dentre eles destaca-se o fato da influência histórica da arte religiosa sobre a estética no Brasil que, ainda nesse período encontrava-se imersa no estilo Barroco.

A própria condição da nossa sociedade que foi estabelecida sobre os alicerces coloniais que

[...] tendiam a rejeitar a arte apresentada como ação cultural leiga em nível burguês ou mesmo com resquícios aristocráticos prosseguidos em certo setor do Romantismo [...]. Não se tratava de dificuldades oriundas de uma validade persistente do estilo barroco a

atuar em represália ao esforço neoclassista, mas de uma profunda incompatibilidade: a da própria nação com os valores da arte (ZANINI, 1983 V. II, p. 384).

Enquanto a arte brasileira vivia o período barroco, o iluminismo e a Revolução Francesa já preparavam para um novo gosto na Europa. Expandia-se no continente europeu no século XVIII o estilo Neoclássico que tinha como característica principal a admiração à produção artística da antiguidade clássica.

Tema comum a toda a arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó. Adotando a arte greco-romana como modelo de equilíbrio, proporção, clareza, condenam-se os excessos de uma arte que tinha sua sede na imaginação e aspirava despertá-la nos outros (ARGAN, 1992, p. 21).

A partir do século XVIII, a França passa a ser referência cultural para os grupos abastados em todo o ocidente, e não será diferente na América Portuguesa.

Ainda que tardiamente, as transformações históricas que ocorriam na Europa refletiam no Brasil, ocasionando aqui o surgimento de novos aspectos estilísticos que serão determinantes em algumas construções.

A exemplo desse fato destacam-se algumas construções religiosas do final do século XVIII que se aproximavam muito da tendência clássica usada na Itália, como o edifício da Câmara e cadeia em Ouro Preto e o caso da arquitetura da Santa Cruz dos Militares no Rio de Janeiro (ZANINI, 1983, V.2, p. 381).

Mesmo com todas as dificuldades encontradas, a Missão Artística Francesa derrubou as prevenções existentes acerca da arte no Brasil. Até então sob a visão de um caráter meramente utilitário, a arte era produzida por aqui por dois grupos distintos: negros e mestiços quando se tratava de artesanato mecânico e em alguns

casos a serviço da igreja e por monges e irmãos religiosos quando se referia exclusivamente a uma arte religiosa.

Os artistas franceses implantam no Brasil um novo conceito de arte e do artista.

Uma arte leiga, produzida sob os moldes clássicos, onde seus produtores são homens livres sem ligações diretas com a igreja.

Apesar da criação pelo decreto de doze de agosto de 1816, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios só foi institucionalizada no plano de ensino em vinte e três de novembro de 1820 com um novo decreto que a estabelecia no Rio de Janeiro sob o nome de Academia Real de Belas Artes.

É de relevante importância destacar que o fato de ter se estabelecido no Brasil um sistema de ensino que não era conhecido nem na metrópole lusa, além de afirmar o desejo de D. João VI de permanecer no Brasil, desagradou profundamente os portugueses em Portugal como afirma Rafael Cardoso:

[...] O fato de não existir em Portugal uma academia de porte equivalente apenas reforçava a queixa dos súditos lusitanos de que o Brasil havia se transformado em foco principal de atenção da coroa, preferência que se fez vislumbrar quando D. João VI optou por permanecer no Rio de Janeiro mesmo após o Congresso de Viena e a decretação da paz geral na Europa, em 1815, e que se tornou patente quando, no final do mesmo ano, a ex-colônia foi elevada à condição de igualdade com a metrópole do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve (2003, p. 21).

A demora para a institucionalização da Academia justifica-se pelos diversos entraves encontrados pelos artistas franceses que atravancavam a instalação da instituição no país.

Se a missão que aportou em 1816, precisou esperar dez anos para o efetivo funcionamento de uma Academia de Belas Artes, parece claro que na prática a “excelência da arte francesa” foi obscurecida, até certo ponto, pelas desavenças entre os artistas portugueses e franceses. Uma das razões por trás das críticas ferrenhas aos artistas franceses era o fato de que, como “bonapartistas, cultores da glória napoleônica”, nutriam uma simpatia pelo governo diretamente responsável pela inevitável fuga da família Real, em 1808 (SHLICHTA, 2006, p. 59).

Diante da dificuldade de estabelecer a prática da Arte como meio de contemplação do belo, às manobras políticas do cônsul geral Maler, que perseguia severamente os artistas franceses com o intuito de atravancar o funcionamento da academia somado ao falecimento do Conde da Barca em 1817, protetor da missão no Brasil, que ocasionou a paralisação das obras do edifício que iria sediar a instituição, viveram os artistas da missão uma verdadeira epopéia para fundarem a Escola de Belas-Artes.

Falecendo sem ver a escola concluída, o Conde da Barca teve seus ideais levados a frente por Lebreton, então diretor da academia, que continuava a árdua luta contra os boicotes de Maler.

Depois de tanto lutar em busca dos interesses das autoridades em prol da academia, Lebreton falece em 1819, sem concluir nenhum dos projetos propostos pela missão a qual chefiou.

Ficando sem direção por longa data, somente em 1820 foi promulgado pelo Ministro Targini, futuro Visconde de São Lourenço, o decreto que determinava a criação da Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Pelo mesmo decreto instituiu-se como Diretor da Academia o português Henrique José da Silva, fato considerado uma afronta aos idealizadores franceses. Acerca dessa decisão afirma Debret:

[...] Foi quando, percebendo a vaga resultante da morte do Sr. Lebreton, o Barão de São Lourenço se lembrou de um protegido, artista português que vegetava em Lisboa, pintor medíocre e pai de numerosa família. Fê-lo vir ao Rio de Janeiro e, graças a um projeto de organização da academia, redigido à nossa revelia e apresentado apressadamente pelo ministro do Interior ao rei, nomeou-o professor de desenho e diretor das escolas. Esse mesmo projeto outorgava-lhe um secretário português em substituição ao nosso, destituído sem motivo (1989, V. III, p.110).

Muitos artistas da Missão ficaram desgostos com o desenrolar dos fatos e resolveram retornar à França.

O diretor da academia se ocupava apenas em manter um único curso de desenho, e os outros cursos propostos pelo Visconde de São Lourenço não saíam do papel.

A essa época, o funcionamento oficial da Academia não saía do decreto. Somente em 1821, quando D. Pedro sobe ao trono, um dos integrantes da missão que persistiu em ficar no Brasil e lutar pela efetivação da Escola de Belas Artes nos moldes neoclássicos, solicitou ao monarca uma das salas da academia para a realização de um curso de pintura.

Somente em 1823 Debret toma posse das chaves que tanto requisitara e, mesmo sob as intrigas do diretor português, inaugurou um curso livre de Pintura. Assim, transcrevo os escritos do referido artista acerca desse fato:

[...] Repugnando-me porém regressar à França, após oito anos de residência no Brasil, sem ter alcançado o objetivo da minha missão, resolvi a fim de deixar ao menos vestígios de nossa utilidade, solicitar do imperador a concessão provisória de um dos ateliers 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 sete 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. Minha dedicação foi acolhida com satisfação pelo imperador e os dois Andrada, ministro do Interior e Ministro do Tesouro respectivamente. Entretanto, parece incrível, essa vontade unânime e soberana foi paralisada durante mais de seis meses pelas hábeis manobras do nosso ardiloso diretor, cuja orgulhosa mediocridade se achava sempre em perigo. Os alunos, desesperados com a indecisão, já se achavam dispostos a alugar um local para servir de escola, quando um golpe de Estado derrubou repentinamente o ministério e deu a pasta do Interior a *Carneiro Campos*, brasileiro e protetor das ciências.

Sem perda de tempo, um dos jovens alunos explicou os motivos de sua ansiedade ao novo ministro, o qual deu imediato despacho favorável ao meu requerimento; só restava procurar o depositário da chave. Qual não foi surpresa dos alunos ao saberem que se encontrava nas mãos do nosso silencioso diretor! Acuado, o astucioso hipócrita soube, ao entrega-la, fingir lamentar ter ignorado tudo o que se passara com referência à minha solicitação (1989, T. III, p. 111-112).

Por volta de 1824, D. Pedro I visitou uma exposição organizada por Debret que contava com trabalhos de seus alunos. Encantado com o resultado resolveu o Imperador instalar oficialmente a Academia Imperial de Belas- Artes.

A 19 de outubro de 1826 aconteceu a solenidade de inauguração, concluindo a Missão Artística Francesa, dez anos após o desembarque, a sua grande tarefa. Reconhecendo o mérito de seu trabalho, Debret relata

[...]S.M.I., Dom Pedro I, assistiu a essa inauguração, no fim da qual o ministro apresentou-lhe uma medalha de ouro cunhada para esse fim e gravada inteiramente por Zéphérin Ferrez, gravador de medalhas e pensionista da academia.

Graças a dois anos de estudos antecipados, a classe de pintura apresentou ao público, no dia da abertura, uma exposição muito interessante, que

impressionou pelas produções, tão perfeitas quão variadas, pois constituía-se de diferentes gêneros, retratos, paisagens, marinhas, arquiteturas, animais flores e frutas (DEBRET, 1989, T. III, p. 113-114).

Enfim, graças a persistência de Debret a Academia de Belas Artes foi aberta e por muitos anos esteve a frente do ensino e de toda a produção artística do Brasil.

3.4 A CORTE PORTUGUESA SOB O OLHAR DE DEBRET

A obra oficial de Debret é composta por imagens da corte e das elites formando um verdadeiro documento visual da história política do Brasil do início do século XIX.

Inundada em um universo compositivo formal, característico das construções neoclássicas, carregam em si as idéias dessa arte proposta por Jacques Louis David quando servia ao imperador francês Napoleão Bonaparte.

Com uma estrutura fechada, a obra oficial, principalmente as que trazem representações das cerimônias da coroação e aclamação de D. João VI como rei do novo Reino Unido de Brasil Portugal e Algarves, dificultam a entrada do espectador na cena explicitando o grande distanciamento do enunciador desse período de governo.

Nas imagens da coroação e aclamação de D. Pedro I como Imperador do Brasil, a composição possibilita uma maior facilidade de entradas do espectador na cena,

deixando clara a proximidade e consonâncias de idéias entre o Imperador do Brasil e o emissor.

Selecionamos para a análise seis imagens que compõe parte do grupo de gravuras do terceiro tomo de *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*, sendo elas: a gravura formada pelos retratos do rei D. João VI e do Imperador D. Pedro I, as cenas de coroação e aclamação do rei e do imperador, e por fim a bandeira imperial, símbolo na nação independente.

A primeira gravura a ser analisada é composta por quatro retratos. No lado esquerdo da imagem temos o busto de D. João VI e seu retrato de corpo inteiro, do lado esquerdo o busto de D. Pedro I e o seu retrato de corpo inteiro.



Figura 4 – Jean Baptiste Debret, *Retratos do Rei Dom João Vi e do Imperador Dom Pedro I*⁵

⁵ As gravuras de Debret que compõe seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* não são datadas, sendo assim, as legendas as imagens não conterão datas.

Nessa prancha inserida no terceiro tomo de seu *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* Jean Baptiste Debret esquematiza a gravura compondo-a com quatro imagens que representam retratos do Rei D. João VI e do Imperador D. Pedro I. Nos parece proposital essa organização que já em instantes nos leva a um olhar comparativo sobre as figuras reais.

Inicialmente analisaremos as imagens em separado para compreender o que elas nos dizem e quais as articulações utilizadas pelo enunciador na composição da imagem que as tornam objetos de comunicação e significação.

Analisando inicialmente o busto de D. João VI percebemos que o rei aparece representado com seu traje de gala com destaque evidente para as condecorações reais.



Figura 5 – detalhe do Busto de D. João VI

No busto destaca-se o direcionamento do olhar de D. João VI que, voltado para o lado esquerdo remete-nos a idéia de um olhar perdido,

sem um foco específico. Compondo o olhar a sobrancelha levemente caída transfere ao Rei uma imagem aparentemente insegura.

A boca levemente aberta destaca o pequeno queixo do rei, dando-lhe uma feição apática. A predominância das cores azul e amarelo, com destaque para a segunda, explicita a possível proposta do enunciador de conferir um pouco de luxo a imagem real. Em seus trajes o rei carrega as cores da bandeira portuguesa em destaque na faixa posicionada ao lado direito do corpo.

No retrato de corpo inteiro o enunciador proporciona ao receptor uma leitura muito rica em detalhes, principalmente quanto ao fazer proxêmico, que se referem aos gestos e posturas que conferem determinado posição social.



Figura 6 – Detalhe do retrato de corpo inteiro do rei D. João VI

No retrato de corpo inteiro o enunciador posiciona a figura com uma postura pouco característica das representações reais. Representado com o seu uniforme real de gala que só fora usado pelo rei no dia da sua aclamação, D. João VI apresenta-se em um cenário composto com um móvel que serve como suporte para a coroa real e como ponto de equilíbrio do cetro segurado pelo rei.

Como explicado pelo emissor no texto explicativo da prancha:

Esse soberano só usou o uniforme real de gala no dia de sua aclamação, ainda assim sem a coroa, em virtude do costume estabelecido desde a morte do Rei Dom Sebastião, na África, em 1580. Dom Sebastião, dizem, foi levado ao céu com a coroa à cabeça e deve trazê-la novamente a Lisboa. Por isso foi colocada ao lado de Dom João VI, sobre o trono (DEBRET, 1989, v,III, p. 152).

O rei está posicionado com a mão direita segurando o cetro apoiado no trono e com a mão esquerda na cintura sobre a espada sem segurá-la. Com o pé esquerdo posicionado à frente de seu corpo o enunciador deixa explícito a imperfeição dos membros do rei, considerado demasiadamente pequenos para seu corpo. Nas palavras do emissor “[...] tinha coxas e as pernas extremamente gordas e as mãos e os pés muito pequenos” (DEBRET, 1989, v. III, p. 152).

A figura real é representada com a barriga extremamente protuberante. As vestes conferem pompa e luxo à imagem real. O manto aparece volumoso nas cores vermelha e branca com detalhes em amarelo, e nos trajes destacam-se as cores branca e azul. Na construção da imagem é evidente o predomínio dos tons avermelhado por toda a composição.

O enunciador confere ao rei uma aparência de um rei impotente e fraco, distante de uma postura real imponente. Destaca novamente, assim como no busto, a boca do rei entreaberta sobressaltando o seu queixo pequeno. Assim confirma Cardoso “ Para começo de conversa, D. João VI era pouco afeito às poses heróicas; tratava-se de um monarca muito mais acostumado a negociações do que as conquistas, o que sempre se traduz mal para as telas” (2003, p. 25).

No busto de D. Pedro, então imperador do Brasil nota-se claramente a diferença de postura entre pai e filho. Representado com o olhar voltado para o receptor, aparentemente uma imagem segura e austera.



Figura 7 – Detalhe do busto de D. Pedro I

Ao contrário de seu pai, D. Pedro I apresenta um olhar firme, marcado pelo formato de suas sobrancelhas, e o rosto sem imperfeições aparentes. Representado com a boca fechada, é mostrado pelo emissor como uma figura séria e confiante.

Em seu traje destacam-se as cores amarela e azul, também com presença de condecorações, só que sem as cores da bandeira portuguesa. Em lugar dessa, a faixa do lado direito do corpo apresenta-se toda em azul, deixando claro o desligamento do Imperador de Portugal.

Em seu retrato de corpo inteiro o enunciador mostra a figura real posicionada de forma austera e firme. Com a coroa real sobre a cabeça e uniforme de gala próprio, o emissor representa a forma pela qual o Imperador fazia questão de apresentar-se anualmente na abertura das Câmaras.



Figura 8 – detalhe do retrato de corpo inteiro do Imperador D. Pedro I

Nos trajes destacam-se as cores amarela e verde, as mesmas que compunham a bandeira imperial idealizada por Debret.

O cetro aparece na mão direita do rei, em tamanho bem maior que o de seu pai, segurado com o braço levemente flexionado acima da

cintura. A mão esquerda segura firmemente a espada conferindo-lhe uma aparência viril.

Seu corpo é representado pelo enunciador de forma harmônica, não apresentando as imperfeições físicas de seu pai. Seu olhar é seguro e sua postura ereta apresentada em um cenário onde o Imperador é a única figura presente.

Como descrito pelo próprio enunciador "D. Pedro I, forte e de grande estatura, era de um temperamento bilioso e sanguíneo [...]" (DEBRET, 1989, v.III, p.153).

Os retratos representam as figuras reais em suas efetivas formas e posturas. Deve-se considerar também dentro das construções de Debret sua proximidade de D. Pedro I e a notória convergência de pensamento dos dois.

Nas próximas representações compreenderemos o olhar do enunciador sobre as duas figuras reais e seu entendimento quanto ao governo de cada um deles e seu ponto de vista quanto à aceitação do povo diante de suas aclamações.



Figura 9 – Jean Baptiste Debret, *Aclamação do Rei Dom João VI*

A imagem apresenta detalhes da cerimônia da aclamação de D. João VI. O momento retratado é o final da leitura do primeiro ministro quando o rei acabou de responder “Aceito” ao ser chamado ao trono do novo reino unido, conforme descrito pelo enunciador no texto explicativo que acompanha a imagem. A figura mostra o agitar dos lenços, gesto típico português, pelo público ali presente.

O rei encontra-se sentado no trono com seu uniforme de gala e de chapéu, e ao seu lado esquerdo encontram-se a coroa e a bandeira imperial solta. Ao seu lado direito encontram-se os príncipes D. Pedro e D. Miguel, e na tribuna encontram-se a família real e as damas de honra.

Percebe-se na imagem a forte presença do clero ao lado esquerdo da imagem e da nobreza ao lado direito, visivelmente distinguidos pelas vestes características a cada grupo.

A construção pictórica se dá através da presença marcante da perspectiva⁶, colocando toda a construção em um espaço marcado pela profundidade, marcando uma forte característica da pintura neoclássica.

Observando a cena percebe-se claramente a presença de traços que, dentro da composição, refletem a visão do enunciador diante do acontecimento. Partindo da análise de seu plano de expressão, evidenciam-se as intenções do enunciador na composição proposta.

Marcada na imagem abaixo pelas linhas pretas a perspectiva proposta na construção guiam o olhar do enunciatário pela obra.

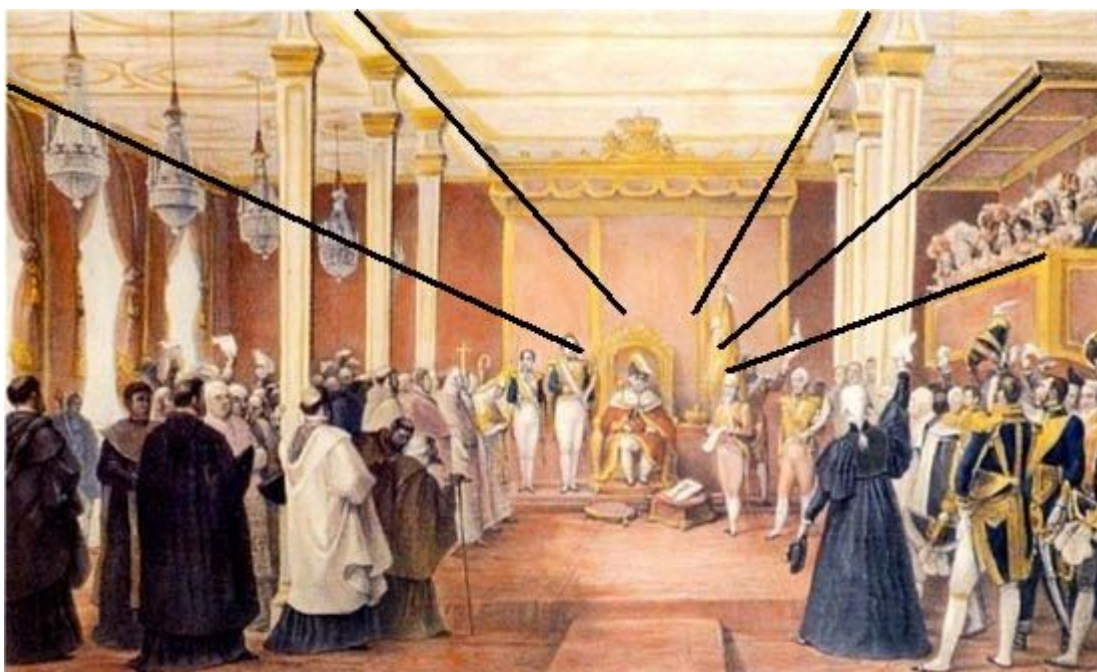


Figura 10 – Jean Baptiste Debret, *Aclamação do Rei Dom João VI*

Na perspectiva construída pelo enunciador e detalhada pelas linhas pretas na figura acima, percebe-se a colocação do rei nos últimos plano da imagem, aparentemente no ponto de fuga⁷ da perspectiva.

⁶ Perspectiva é a representação artística elaborada em superfície plana por linhas convergentes que causam a impressão de tridimensionalidade e profundidade.

⁷ Ponto de fuga é a direção a qual as linhas convergentes estão se dirigindo, se aprofundando.

A posição do rei na construção, como ponto central para onde se encaminha todas as linhas da perspectiva, obriga o enunciatário a observar todos os participantes da cerimônia antes de chegar até a figura real.

A construção proposta mostra a distância do enunciador diante da cena em questão, e coloca o leitor fora da construção. Esse recurso visual pode ter sido utilizado com intuito de ressaltar o distanciamento do enunciador desse período de governo. Nesse sentido afirma Naves:

Para quem, como Debret, tomara parte nas festas revolucionárias francesas, nada mais oposto do que essas cerimônias aristocráticas. Na França, as festas são “o ato solene que o homem presta homenagem a um poder divino que ele percebe em si mesmo”. Mobilizada, ativa, a multidão encena idealmente a concretização de seus objetivos. A festa revolucionária é a ocasião para se dar visibilidade a noções que galvanizam as forças populares (2001, p. 62)

Por outro lado o direcionamento de todas as linhas está na figura real como ponto central, mas para chegarmos até ele temos que “passar o olhar” por todos aqueles que foram convidados a participar do acontecimento.

A perspectiva proporciona uma visualização clara dos planos que compõe a imagem. Nos planos mostrados na figura abaixo perceberemos claramente o posicionamento das pessoas no cenário que compõe a imagem.



Figura 11 – Jean Baptiste Debret, *Aclamação do Rei Dom João VI*

As linhas pretas marcam os cinco planos principais que compõem a imagem. No primeiro plano encontram-se duas figuras na nobreza, no segundo plano reaparecem elementos da nobreza e um grupo de representantes do clero, no terceiro plano apenas o clero, no quarto plano a presença de uma importante figura do clero levemente curvada e os ministros, e no quinto e último plano representado pelas linhas encontram-se o rei e os príncipes.

A presença marcante do clero em toda a construção deixa clara a forte consonância entre Estado e Igreja do período. A presença feminina na tribuna, totalmente separada de todo o público masculino espectador da cena, deixa clara a marca do forte predomínio do homem sobre a mulher característico da sociedade da época.

Entende-se em uma construção pictórica que as figuras centrais da composição deveriam encontrar-se em primeiro plano, o que não acontece na construção proposta pelo enunciador. Mesmo a utilização da

perspectiva sendo uma característica formal marcante dentro das concepções neoclássicas, a figura real teria maior visibilidade se posicionada entre os primeiros planos da composição.

Essa marca deixada pelo sujeito da enunciação, testemunha do acontecimento, segue um dispositivo de visibilidade onde apresenta-se a figura central dentro do plano profundo gerado pelo uso da perspectiva causando um distanciamento do leitor, destinatário, que entra em contato com a imagem.

A figura central do acontecimento, o Rei D. João VI, aparece posicionado no último plano, onde seu destaque só é relevante enquanto seu posicionamento próximo ao ponto de fuga.

Um dos possíveis entendimentos para a construção proposta pelo emissor pressupõe a provável situação de preocupação real diante dos brasileiros e dos portugueses descontentes com a presença real no Brasil.

Com a representação da “Vista do Largo do Palácio no dia da aclamação de Dom João VI”, fica clara essa evidência quando na imagem destacam-se a presença de pelotões da infantaria e de cavalaria distribuídos entre a população, destacados na imagem pelas linhas pretas contínuas.

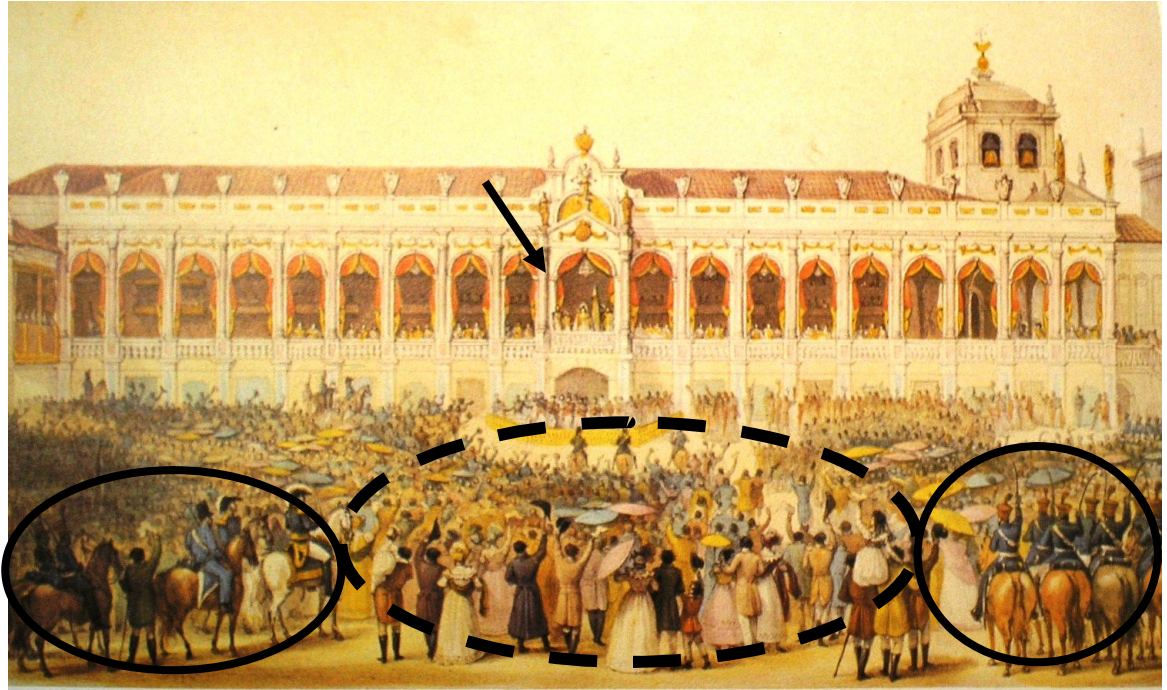


Figura 12 – Jean Baptiste Debret, *Vista do Largo do Palácio no dia da aclamação de Dom João VI*

Na imagem acima a figura real (destacada pela seta) aparece no balcão central do edifício onde apresenta-se ao povo para receber as primeiras homenagens. Mais uma vez posicionada em quase último plano a figura real quase não é visível, destacando-se na imagem as figuras que compõe os pelotões e alguns elementos, aparentemente de boas condições financeira, são destaque em primeiro plano (destacados pelas linhas tracejadas).

Outro aspecto interessante refere-se a posição do enunciador na cena. Na mesma direção que a população, localizado atrás dela, o enunciador apresenta a cena de um ponto distante, distanciando o leitor da figura real.

A mesma situação não acontece na representação da Aclamação de D. Pedro no Campo de Sant'Ana, onde a figura do Imperador é colocada em lugar de destaque pelo enunciador.



Figura 13 – Jean Baptiste Debret, *Aclamação de D. Pedro I no Campo de Sant'Ana*

Na imagem acima a figura do Imperador é colocada em posição visível (demarcado pela seta), ao lado da bandeira imperial ornamentada com as armas do império, desenhada por Debret. A imagem mostra o momento que D. Pedro, após aceitar o título de imperador recebe as saudações da população, que representada em grande número pelo emissor, homenageia o Imperador do Brasil.

Mais próximos dos ideais da população brasileira, D. Pedro I agradava muito em seus ideais liberais e sua posição avessa à recolonização do Brasil, o que o colocava em posição de grande simpatia diante dos brasileiros.

Os ideais de D. Pedro I em muito agradavam Debret que teve nesse período grande destaque como pintor. Acompanhou o Imperador em sua viagem ao sul do país e após a sua abdicação, optou por artista a voltar para França.

Na imagem acima, o imperador aparece junto ao balcão ladeado pelo presidente do senado e pela imperatriz. Nota-se também a presença de outros elementos da nobreza e autoridades civis e militares.

A impressão causada pela articulação nessa composição é de uma proximidade do sujeito da enunciação que aparece na altura do balcão, próximo ao Imperador. Assim, o olhar do leitor também se aproxima do imperador observando a população de cima participando da imagem como um observador ativo, ao contrário da aclamação de D. João VI onde observamos a cena juntos com a população, tornando o leitor um mero espectador.

Predominam nas vestes e na imagem as tonalidades verde e amarela, cores da bandeira imperial.

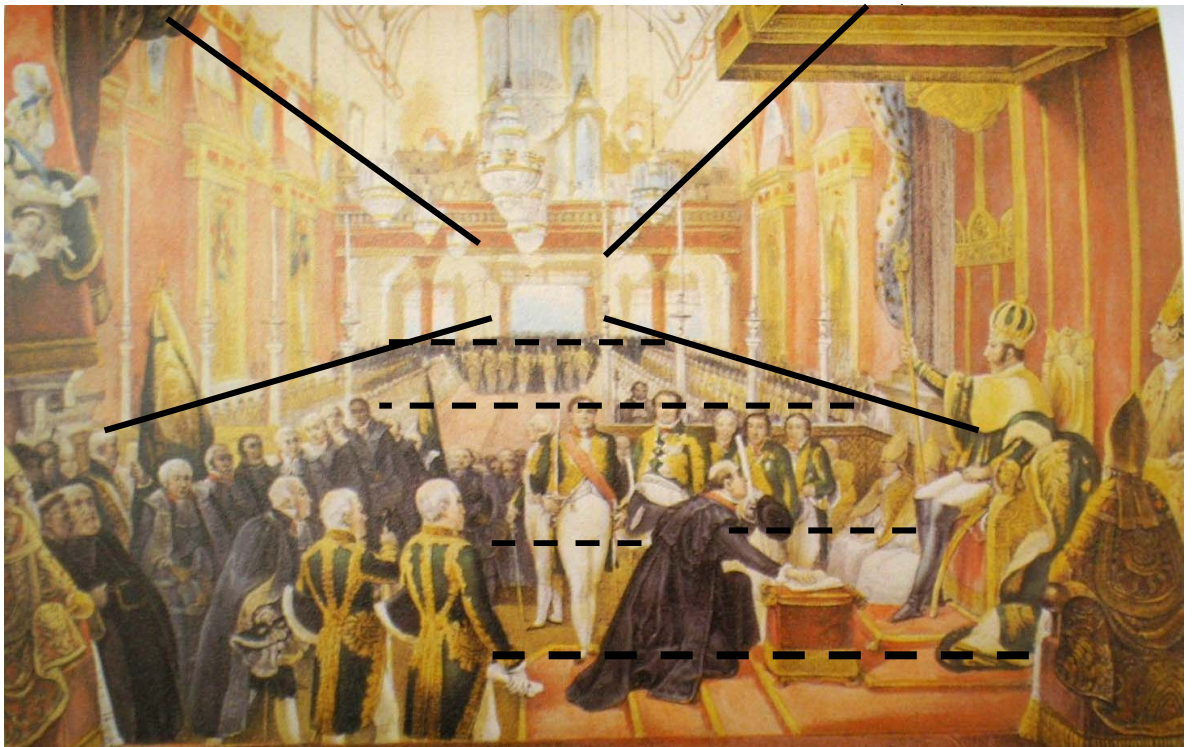


Figura 14 – Jean Baptiste Debret, *Coroação de D. Pedro, imperador do Brasil*

Na imagem em que representa a coroação de D. Pedro I como imperador do Brasil notamos também uma clara diferença na construção

e na disposição da figuras, quando comparada com a aclamação de D. João VI.

A primeira diferença consiste no posicionamento do enunciador, e consequentemente do leitor, diante da construção. Enquanto na coroação de D. João VI o enunciador parece apresentar-se fora da cena, na imagem acima o enunciador está posicionado no interior da cena possibilitando a entrada do leitor na imagem pelo altar.

D. Pedro I aparece sentado ao trono no altar mor da igreja, vestindo seu uniforme imperial, com a coroa na cabeça e o cetro na mão. Ladeado por figuras importantes da elite política e do senado e por importantes membros do clero, encontra-se aí semelhanças quanto a cena da coroação de D. João VI, a forte presença da igreja, e essa, no momento acima como sede da cerimônia.

A presença do enunciador no altar mor da igreja, como aparenta a composição, justifica-se pela grande proximidade entre ele e o Imperador. Por apresentarem ideais políticos semelhantes, teve o enunciador nesse período grande destaque como pintor da corte, testemunha dos fatos.

Predominam por toda a construção imagética os tons de verdes e amarelos, cores formantes da nova bandeira imperial, que, justificariam-se por representar as descendências reais.

Quanto aos planos que compõe a imagem (demarcados pelas linhas tracejadas), em primeiro plano aparecem elementos da elite política, o bispo e alguns componentes do clero. O imperador aparece em destaque no lado direito do segundo plano e sua esposa, a Imperatriz Leopoldina, aparece do lado esquerdo em pé na tribuna. No quarto plano

encontram-se os assentos ocupados pelos membros do clero da capela imperial.

Marcada pela imponente presença do clero, visualmente mais numeroso do que os representantes da elite política imperial, a construção da capela confere a cena requinte e luxuosidade que caracterizavam o momento em que o Brasil surgia como nação livre.

Composta dentro de um plano profundo marcado pela perspectiva, a imagem, ao contrário à representação da coroação de D. João, não distancia o espectador dos acontecimentos, pelo contrário, insere-o na imagem pelo altar da igreja. O uso desse recurso pode justificar-se pela agora aprovação e apoio da população brasileira quanto à coroação de D. Pedro como primeiro Imperador do Brasil, agora independente.

Finalizando a análise das imagens da corte construídas por de Debret, analisaremos a composição da bandeira imperial e suas significações como símbolo da nação independente. Como afirma José Murilo de Carvalho sobre a simbologia da bandeira e do hino “[...] são os símbolos nacionais mais evidentes, de uso quase obrigatório” (1990, p. 109).



Figura 15 – Jean Baptiste Debret, *Bandeira Imperial*

A bandeira imperial simboliza a nação recém independente. Como descrito pelo próprio enunciador “As armas imperiais do Brasil, pintadas na bandeira, consistem em um escudo verde encimado por uma coroa imperial, no meio do qual uma esfera celeste dourada enfeixa a cruz da ordem de Cristo” (Debret, 1989, p. 212).

A esfera celeste está cercada por dezenove estrelas que correspondem às províncias do Império. No losango amarelo o emissor apresenta um ramo de café e um de tabaco, que representam os dois principais produtos da economia brasileira na época. Idealizada por José Bonifácio e seguindo recomendações de D. Pedro, a bandeira foi desenhada por Debret e instituída pelo decreto de 18 de setembro de 1822.

Formada por um losango amarelo inserido em um retângulo verde, cores que representavam respectivamente as dinastias de Habsburgo-Lorena e dos Bragança a bandeira apresentava-se como símbolo do império brasileiro. A composição do losango amarelo sobre um retângulo verde irá permanecer na nova bandeira republicana.

A bandeira imperial, criada após a proclamação da independência assistiu o crescimento e consolidação o Brasil como nação independente

4. O NEGRO NO BRASIL – UMA REFLEXÃO SOBRE A PRESENÇA DO NEGRO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

A escravidão no Brasil durou cerca de trezentos anos e deu à configuração social do país características peculiares. Instituição que em nenhum outro lugar o Novo Mundo teve vida tão longa, nas três primeiras décadas do século XIX a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, abrigou a maior população escrava das Américas.

Sendo a cidade carioca o local onde Debret fixou moradia durante os quinze anos em que permaneceu no Brasil, pode-se imaginar o contexto sócio-cultural vivido pelo artista durante esse período.

Foi a corte Imperial um propício campo de análise cultural no qual Debret e muitos outros viajantes puderam representar, ao seu olhar, o modo de vida dos africanos no Brasil

Considerado uma mão-de-obra de baixo custo e capaz de exercer o trabalho exaustivo que as grandes lavouras exigiam, o negro chega ao Brasil sob a condição de escravo para servir à produção de gêneros destinados principalmente ao mercado europeu e depois vem a ser responsável por grande parte dos serviços públicos e particulares existentes nas cidades.

Diante disso, estabeleceu-se uma relação de domínio do branco sobre o negro que perdurou durante longo tempo no país.

Com a transferência da família real para o Brasil em 1808, auxiliada pela marinha britânica, esperava-se de D. João VI o cumprimento de sua promessa à Inglaterra de abolir o tráfico de escravos para o Brasil. Entretanto, já em 1810, o monarca português não saía das promessas de proibição, permanecendo no Brasil a realidade do tráfico e comércio de escravos.

Mesmo com a proclamação da independência, o sistema escravista permanece como forma de trabalho nas grandes lavouras por quase todo o território brasileiro.

Eis por que, em pleno século XIX, o Brasil se afirmava como país independente e incorporava à sua Constituição as fórmulas liberais européias, ao mesmo tempo que conservava o regime servil, ligado que estava ao passado colonial. Juridicamente, o país era independente, novas

possibilidades se abriam para a economia, mas a cultura do café se organizava ainda nos moldes coloniais, e com ela se prolongava o sistema escravista” (COSTA, 1998, p.72).

Enquanto durou o tráfico de escravos se fazia de forma desumana a transferência desses negros para o Brasil. Capturados na África eram amontoados em navios negreiros sem quaisquer condições de higiene.

Toda a estrutura social do Rio de Janeiro alicerçou-se sobre a escravidão influenciando todo o desenvolvimento do país em seus mais variados aspectos, tanto econômicos como culturais e sociais, assim “o tráfico atlântico supria as necessidades de braços do Rio de Janeiro” (Florentino, 1997, p.31)

Inicialmente os escravos eram organizados em grupos para o trabalho coletivo sob o comando dos proprietários envolvidos com as monoculturas espalhadas pelo país.

Com a chegada da família real as necessidades em torno do trabalho escravo ultrapassam as barreiras agrícolas e chegam às atividades da cidade.

Além dos serviços ligados às lavouras, era comum o uso da mão-de-obra escrava nos serviços domésticos e urbanos, sendo o trabalho do escravo fundamental para a economia brasileira.

Os negros que chegavam ao Brasil provenientes da África eram originários de colônias portuguesas na África e de regiões mais ao interior do continente cujo “[...] comércio de escravos na África implicava negociações com uma elite de comerciantes africanos, que, muitas vezes, especialmente no caso de Angola, eram convertidos ao catolicismo e súditos do Império Português” (MATTOS, 2000, p. 15).

A princípio a captura de escravos era justificada pelo Estado português sob o pretexto de cristianizar os africanos infiéis. No século XVI o recrutamento de escravos muda de face caracterizando a prática do tráfico como comércio.

A captura de negros destinados ao trabalho escravo no Brasil era feita em diversas regiões. Diante disso, em um navio negreiro encontravam-se uma grande variedade de tribos e etnias. Essa variedade justificava-se pelo interesse dos traficantes em dificultar uma possível organização entre os grupos aprisionados que, em decorrência das diversidades relacionadas à língua e a religião, não conseguiam se organizar e se rebelarem contra a escravidão.

Os negros trazidos para o Brasil também eram escolhidos de acordo com suas habilidades, muitos já tinham tido na África experiências com algum tipo de atividade para as quais seriam destinados no Brasil.

O Brasil não se limitou a recolher da África a lama de gente preta que lhe fecundou os canaviais e os cafezais; que lhe amaciou a terra seca; que lhe completou a riqueza das malhas de massapé. Vieram-lhe da África “donas de casa” para seus colonos sem mulher branca; técnicos para as minas; artífices em ferro; negro entendidos na criação de gado e na indústria pastoril; comerciantes de pano e sabão; mestres, sacerdotes e tiradores de reza maometanos (FREYRE, 2005, p. 391).

No Brasil os escravos desembarcavam nos portos do nordeste, norte e do Rio de Janeiro para depois seguirem para outras regiões do país. Desembarcados como mercadorias, os negros eram encaminhados aos mercados destinados ao comércio de escravos para serem negociados.

Considerando que esse estudo trata das representações do negro elaboradas por Debret, cujo cenário era a cidade do Rio de Janeiro, trataremos daqui por diante da realidade do negro nessa cidade.

No Rio de Janeiro os negros escravos eram negociados no conhecido mercado do Valongo onde eram divididos em grupos distintos.

De acordo com Karasch:

[...] os que eram de importação recente, e, portanto, africanos sem habilidades e treinamento, e os que eram africanos assimilados (ladinos) e capacitados. "Embora a palavra "ladino" definisse geralmente uns africanos assimilados no Rio, os que negociavam ladinos vendiam também escravos nascidos no Brasil" (2000, p. 67).

A venda de escravos nem sempre se dava dentro dos mercados, por vezes os compradores burlavam as negociações para que determinados escravos sequer chegassem ao mercado do Valongo.

Valongo era o nome da rua onde se localizavam as casas destinadas ao comércio de escravos que seriam vendidos para comerciantes, agricultores e para particulares.

As casas localizadas na rua do Valongo eram belas construções onde o negociante e sua família moravam nos andares de cima e os negros escravos ocupavam o pátio localizada no primeiro piso da residência.

Quando chegavam ao mercado os negros recebiam cuidados para adquirirem uma boa aparência. Eram limpos, alimentados e por vezes maquiados para que fossem escondidas as suas imperfeições.

A vestimenta destinada aos escravos não passava de pedaços de tecidos. Em alguns mercados os escravos eram divididos por tribos, identificadas por tecido de cores diferentes.

Muitas vezes os negros eram vendidos nus para que fossem melhor apreciados pelos compradores e para que se mascarasse qualquer defeito físico ou doença que pudessem apresentar.

Para convencer os compradores de que os escravos eram ativos, os comerciantes estimulavam os negros a cantarem e dançarem, ao som dos tambores, as músicas africanas. Como define Karasch “um remédio para a nostalgia era “estimular” os africanos a cantar a música de suas terras natais. Assim, ao som dos tambores e palmas das canções africanas enquanto os escravos dançavam contribuía para o andamento da atmosfera do Valongo” (2000, p. 80).

Durante as negociações, escravos eram vendidos individualmente, sendo nesse processo separadas as famílias e etnias semelhantes. Eram comuns também os leilões e anúncios de escravos em jornais, onde os negros eram anunciados exaltando suas qualidades.

4.1 AS VARIAÇÕES DO TRABALHO ESCRAVO

Os trabalhos a que se destinariam os escravos adquiridos no mercado variava de acordo com as necessidades do proprietário. Para os escravos destinados às regiões rurais, podemos diferenciar dois tipos de trabalhos com características bem distintas: o produtivo, destinados às lavouras e o doméstico.

O escravo destinado ao trabalho nas lavouras deveria ter peculiaridades que correspondessem ao trabalho árduo que esse tipo de

atividade exigia. Já os escravos domésticos trabalhavam dentro da casa de seus senhores como cozinheiras, mucamas, costureiras, amas etc.

Além dos escravos destinados aos grandes agricultores para servirem a lavoura e à casa de seus senhores, existia outro setor de trabalho escravo referente ao trabalho na cidade.

A atuação do escravo negro nos trabalhos urbanos, como negro de ganho e também como escravos de aluguel, que eram alugados pelos seus proprietários para prestarem serviços como sapateiros, carpinteiros e cozinheiros, era a mão-de-obra principal do Rio de Janeiro no início do século XIX.

Os escravos de ganho eram os que prestavam serviços pelas ruas e no final do dia deveriam entregar parte da fédia do dia para o seu proprietário. Muitas vezes esse valor era estabelecido previamente.

Em raros casos, quando o escravo dispunha de maior liberdade, podiam trabalhar para alcançar uma renda além da estipulada pelo seu proprietário e posteriormente comprar sua liberdade. Outra possibilidade era a utilização de seu dia livre, como os domingos, para trabalhar em prol de um lucro próprio, vendendo nas ruas da cidade artesanatos ou quitutes.

Existiam grandes diferenças entre os escravos urbanos e os escravos rurais. O escravo destinado às lavouras trabalhava em média do amanhecer ao anoitecer e em alguns casos, como nas fazendas de café, o trabalho perdurava de quinze a dezoito horas por dia.

Os escravos urbanos circulavam pela cidade vendendo produtos, servindo como carregadores, acendendo e apagando lâmpadas, nos serviços de urbanização da cidade, entre outros.

Na cidade as atividades realizadas por negros de ganho e algumas vezes por africanos livres, dividiam-se rigorosamente e para cada uma delas havia um perfil específico de negro para assumi-la.

No início do século XIX o trabalho era realizado, quase em sua totalidade, por escravos, dando à configuração social características peculiares. Muitos estrangeiros registraram sua surpresa ao caminhar pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro e encontrar uma grande quantidade de negros realizando as mais diversas tarefas. Nesse contexto afirma Debret:

Tudo assenta pois, neste país, no escravo negro, na raça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista, é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda de seu senhor (1989, V.II, P. 13).

O trabalho escravo nos serviços públicos de urbanização que, com a chegada da corte se intensificaram com o intuito melhorar a estrutura física da cidade, fazia com que nas ruas da cidade se concentrasse um número grande de homens negros.

“[...] Depois, fora a vinda da Corte portuguesa que dera vida a essa província. O ritmo da economia se intensificara. Novo mercado consumidor surgira, novas exigências, um nível de vida mais alto. Tudo isso justifica aquela concentração de negros no Rio de Janeiro já em 1823” (Costa, 1998, p. 69)

Muitos se incomodavam com os negros vendedores que perambulavam pela cidade vendendo os produtos de seu senhor e por vezes vendendo mercadorias roubadas para seu ganho próprio.

Aos vendedores, que se situavam nos pontos mais estratégicos da cidade e aí permaneciam durante horas, juntavam-se os ambulantes: barbeiros, vendedores de aves que batiam de porta em porta, ou os que, vindo das fazendas próximas, traziam ovos, palmitos, lenha, leite, frutas, flores, bolos e doces (COSTA, 1998, p. 279).

Em alguns casos eram impostos ao escravos os mandamentos do catolicismo, e alguns escravos das fazendas eram obrigados a fazer orações diárias. Uma atitude com intuito de justificar o caráter “benevolente” do sistema escravista.

Alguns senhores obrigavam seus escravos a se casarem de acordo com as tradições católicas, outros optavam por não estabelecer regras diante das uniões, preferindo que os negros se relacionassem de forma ocasional e não duradoura

Nas cidades, os ritos africanos eram mais freqüentes do que no campo, devido a maior liberdade de deslocamento dos negros, permitindo que eles se reunissem em grupos.

Muitas vezes esses grupos faziam reinterpretções do cristianismo mesclando as culturas africanas e católicas. Reunidos em confrarias como a Confraria de Nossa Senhora do Rosário, da qual participavam negros livres e escravos, esses africanos aproveitavam a estrutura católica para se organizarem chegando até a participarem do movimento abolicionista.

O escravo urbano apresentava nitidamente uma situação de liberdade superior a do escravo do campo. Tinham maiores chance de conseguir alforria, melhores condições de saúde, e conseguiam por vezes conservar grande parte de suas características culturais.

A resistência em manter sua cultura natal e a não-aceitação pacífica dos significados que lhes eram impostos pelos seus senhores

nega afirmação do estado de “coisificação” defendidos por alguns historiadores. Para esses estudiosos o escravo é privado de quaisquer direitos e não praticam nenhum tipo de representação.

Entretanto, não é essa realidade que se nota ao longo do desenvolvimento do sistema escravista no Brasil. Percebemos na cidade do Rio de Janeiro muitas características culturais que permanecem com os africanos. Nesse sentido afirma Chalhoub “[...] Não consigo imaginar escravos que não produzem valores próprios, ou que pensem e ajam segundo significados que lhes são inteiramente impostos.” (1990, p. 38)

Além disso, os negros tinham consciência da sua condição de escravos e as possibilidades de liberdade. A exemplo da maior possibilidade de alcançar a liberdade podemos citar o caso dos vendedores e carregadores que se organizavam em grupos para conseguir a quantia necessária para comprar a liberdade de um deles, que seria escolhida por via de sorteio.

Outro papel importante do negro na rua gira em torno dos transportes de pessoas e de bens por água. Muitos deles navegavam pela baía com liberdade, concedidas pelos seus senhores que tinham nesses escravos grande confiança. Tratando de outro contexto regional que não a cidade do Rio de Janeiro, Freyre descreve esse tipo de atividade

Havia também, para o transporte de pessoas ou de fardos, os chamados negros de ganho; pretalhões munidos sempre de rodilhas e as vezes vestidos só de tangas, pronto a acudir aos *psius* de quem quisesse se utilizar de seus serviços. Como carregadores de café, carregavam pesos absurdos (2003, p. 633).

Os negros dedicados aos serviços públicos da cidade eram africanos livres, escravos condenados ou negros cativos alugados. Alguns

trabalhavam na construção de estradas, outros com a segurança da cidade e com o serviço de limpeza das ruas.

Outra classe bem valorizada era a de escravos especializados e artesãos. Eram tratados como negros de ganho e considerados a elite dos escravos devido ao seu alto valor de aluguel.

Um grupo bem distinto era o de escravos africanos que aproveitavam seus dons artísticos para ganhar um dinheiro extra enquanto trabalhavam nas ruas para seus donos. Eles eram artistas, músicos, escultores.

Os músicos aproveitavam os dias santos para tocar nas procissões, os artistas pintavam santos e trabalhavam com as artes decorativas, e muitos deles eram empregados para fazerem impressões e litografias.

Essa profissão peculiar ilustra que os senhores de escravos do Rio utilizavam seus cativos numa variedade extraordinária de ocupações manuais especializadas ou não, de diferentes setores da economia. Eles eram impressores, litógrafos, pintores, escultores, músicos de orquestra, enfermeiros, parteiras, barbeiros-cirurgiões, costureiras, alfaiates, ourives, açougueiros, padeiros, marinheiros, pilotos de navio, caixeiros, estivadores, pescadores, caçadores, naturalistas e hortelões, para nomear apenas algumas profissões (KARASCH, 2000, p.283).

Diante disso, percebe-se claramente a importância da mão-de-obra escrava para o funcionamento da cidade do Rio de Janeiro, sendo ela a mola propulsora do desenvolvimento urbano uma vez que, em todas as atividades econômicas encontramos a presença do escravo negro.

Da mesma forma que reconhecemos a importância do papel desempenhado pelos escravos negros de ganho na cidade, ressaltamos a posição fundamental do escravo rural para o desenvolvimento das lavouras no Brasil, principalmente nas plantações de café.

Escravo urbano ou rural, os negros cativos eram vistos como propriedades pelos seus senhores e caso desacatassem uma de suas ordens eram submetidos a castigos físicos, sendo essa prática uma realidade cotidiana dentro do sistema escravista.

A legislação brasileira não proibia castigos físicos aos escravos, apenas proibia os excessos. Entretanto, como os “excessos” não eram claramente definidos pela lei, ficava à decisão do senhor o limite das penalidades aplicadas em seus escravos.

Dentre as diferentes modalidades de castigos direcionados aos escravos como correntes, palmatória, ferro aquecido, onde a violência física era predominante, existiam os castigos que perpassavam a dor física e atingiam a moral dos escravos, submetendo-os a situações humilhantes perante a sociedade.

A esse último exemplo encaixa-se a máscara de flandres, os colares de ferro destinados aos escravos que já tivessem tentado fugir, e diversas modalidades que, submetidas aos negros que circulavam pela cidade colocavam-nos em situação de ridicularização pública.

Outro castigo comum eram os açoites em praças públicas. Com hora e local marcado para acontecer, para que a população pudesse se aglomerar e assistir ao castigo, esse tipo de penalidade reunia dor e humilhação ao escravo condenado. Nas palavras de Debret sobre essa prática:

Por isso, todos os dias entre nove e dez horas da manhã, pode-se ver sair a fila de negros a serem punidos; vão eles presos pelo braço, de dois em dois, e conduzidos sob escolta da polícia até o local designado para o castigo, pois existem em todas as praças mais freqüentadas da cidade pelourinhos erguidos

com o intuito de exhibir os castigados, que são em seguida devolvidos à prisão (1989, V.II, p. 175).

Os açoites eram aplicados por feitores e pelos senhores de escravos e dependendo do motivo pelo qual estava sendo castigado a pena variava de trezentas chibatadas até a morte.

Mesmo diante das maiores humilhações muitos negros resistiam heroicamente a sua condição. Mostrando a força de sua raça, mesmo em condições de marginalidade, os escravos cultivavam sua cultura dentro das senzalas e pelas ruas do Rio de Janeiro, contagiando a sociedade com o batuque de seus tambores e com o gingar dos capoeiras. “A violência da escravidão não transformava os negros em seres “incapazes de ação autônoma” nem em passivos receptores de valores senhoriais, e nem tão pouco em rebeldes valorosos e indomáveis” (CHALHOUB, 1990, p. 42).

4.2 CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Para definir os traços culturais da sociedade brasileira no século XIX é preciso percebê-la como uma grande mistura que reúne elementos portugueses, indígenas e africanos, onde os traços desse último grupo prevalecem com grande força sobre o desenvolvimento cultural do país.

Participando ativamente do dia-a-dia do branco, seja nas áreas rurais seja nas cidades, percebe-se o quanto da cultura afro foi assimilada pelos brancos e muito da cultura branca assimilada pelos negros, gerando uma bela mistura que reúne as tradições africanas e as luso-brasileiras.

Além da mistura cultural, a miscigenação racial foi um fator importantíssimo para o desenvolvimento de novos grupos sociais dentro da sociedade do Rio de Janeiro do início do século XIX.

Caminhando pelas ruas exibindo seus corpos e trajes, vendendo quitutes que só as negras tinham habilidades para fazer, dançando ao som dos tambores afros e mesmo em meio aos capoeiras, muitos brancos não resistiram aos encantos da cultura africana.

Um elemento cultural que os negros tentaram preservar, ao menos entre os seus, foram as línguas africanas.

Mesmo sob a pressão dos senhores que tentaram a todo custo evitar o uso dessas línguas, utilizando-se por vezes de castigos físicos, alguns africanos se comunicavam através de seu idioma natal sempre que podiam.

Alguns negros eram mais passíveis à dominação e facilmente abandonavam sua língua para falar o português. Muitos deles interessavam-se pela nova língua por acreditarem que dessa forma poderiam “[...] facilitar a fuga, enquanto outros talvez esperassem obter mobilidade ocupacional ou social bem como a alforria” (Karasch, 2000, p. 294).

Além de serem obrigados a aprender o português era também ensinado aos escravos africanos as novas regras de etiqueta e costumes. Àqueles que se negassem a seguir o comportamento exigido pelo seu senhor sofriam punições severas.

Comportamentos que deveriam ser seguidos no dia-a-dia, como se curvar diante de seu senhor, por vezes eram passados aos escravos novos por um escravo mais antigo e de confiança do senhor.

Além do cuidado com o comportamento de seus escravos, muitos senhores tinham também preocupações com a aparência física de seus cativos, vestindo-os muitas vezes de forma exagerada, usando trajes, jóias e cabelos ornamentados.

As vestimentas variavam muito entre os cativos, sendo diferenciada de acordo com a função que o escravo exercesse. Os destinados ao trabalho pesado usavam tecidos leves e mais simples e não tinham mais que duas mudas de roupa.

Já os escravos destinados a funções mais próximas de seu senhor, ou que o acompanhasse em seus passeios pela cidade, tinham trajes mais elaborados variando de acordo com o poder aquisitivo da família a qual pertencesse.

Com a chegada da corte ao Brasil o estilo francês passa a predominar entre os trajes das escravas de famílias mais abastadas, sempre acompanhado de um turbante ou um penteado caracteristicamente afro, formando uma grande mistura de culturas.

Algumas negras optavam pelos trajes de estilo africano, com características singulares. As que tinham filhos pequenos usavam um tecido na cintura que se estendia até as costas para carregarem a prole.

Crioulas e mulatas se diferenciavam das cativas pelo uso da mantilha, uma espécie de véu para cobrir a cabeça. “No início do século XIX, a mantilha combinada com longos cabelos negros era usada pelas

mulheres da elite e suas escravas, mas em 1825, somente crioulas, mulatas e senhoras idosas brancas ainda usavam a mantilha” (KARASCH, 2000, p. 302).

Quanto ao vestuário masculino não foi dada tanta valorização quanto ao das escravas. Geralmente, os escravos mais próximos do senhor usavam colete ou macacão e em alguns casos paletó com camisas franzidas.

A esse grupo só não era permitido o uso de lenço no pescoço, acessório usado somente pelos fidalgos, e também lhes eram proibidos o uso de meias e sapatos.

Sapatos eram símbolos de liberdade entre os negros e entre os brancos, e sinônimo de status. Era grande a valorização de sapatos entre a sociedade brasileira, encontrando-se pelas ruas do Rio de Janeiro diversas sapatarias.

Uma freqüência entre os escravos que trabalhavam pelas ruas do Rio era o uso de chapéus. Mesmo em péssimas condições de uso, era comum encontrar pela cidade negros de ganho maltrapilhos usando chapéu.

Entre os homens o uso de chapéu tinha uma conotação simbólica importante que o fazia indispensável. “Qualquer que fosse a sua ocupação, a maioria dos escravos usava algum tipo de chapéu, que era um dos símbolos mais importantes de status da cidade” (KARASCH, 2000, p. 303).

O uso de adornos na cabeça estava relacionado a uma série de valores dos escravos africanos. Em muitas das representações de Debret,

os negros que exerciam alguma atividade na rua, sejam barbeiros ou vendedores, apresentam-se com chapéus ou algum tipo de ornamentação.

As plumas, turbantes e panos usados pelos negros distinguiam-nos de todos os outros homens do Rio e, em alguns casos, proclamavam suas filiações religiosas. Em outros casos, os chapéus indicavam, sem dúvida, soberanos africanos que continuavam a utilizar o símbolo de status dos sobas de Angola (KARASCH, 2000, p. 304).

Muitos africanos valorizavam os símbolos de sua etnia, como por exemplo, a escarnificação. A escarnificação é um processo praticado ainda hoje por algumas tribos africanas e tem como objetivo marcar a pele com cicatrizes originadas de cortes diversos que forma grafismos e tramas que, além de identificar os membros de um determinado grupo, também servem como representação de força e resistência.

Além da escarnificação o uso de tatuagens, os cortes de cabelos e penteados de origem africana eram muito valorizados em alguns grupos. As tatuagens, por exemplo, distinguiam as diferentes nações. Ao falar sobre essa prática, Debret a relaciona às saudades do negro de sua terra, a África:

“A tatuagem praticada de diversas maneiras, por incisões de inúmeras formas, gravuras pontilhadas ou simplesmente linhas coloridas. No Rio de Janeiro é esta a maneira mais comum e pode ser observada diariamente nas negras, a isso levadas pela saudade da pátria” (1989, p. 146).

As negras que haviam alcançado a liberdade faziam uso de brincos, colares, pulseiras e amuletos. Cada amuleto representava uma conquista alcançada por essas negras livres que, com a imposta tradição religiosa católica, acrescentavam entre seus amuletos escapulários com

imagens de santos. Para esse grupo, determinados amuletos também eram representações simbólicas de status social.

Os amuletos e acessórios usados pelas escravas serviam também para exibir o status social e diferenciá-las entre o nível econômico de seus senhores e identificá-las como cativas ou libertas.

Outra característica do traje das negras livres, principalmente das baianas vendedoras de quitutes que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro era o uso de sapatos e meias que, simbolicamente, representavam a sua liberdade.

Outra característica marcante entre os negros eram as habilidades artísticas que iam desde a confecção de pinturas e escultura até a construção de instrumentos musicais.

Os escravos fabricavam objetos utilitários e de cunho religioso, usando muitas vezes materiais naturais. Muito do que fabricavam era para o uso de seus senhores. Os objetos utilitários como esteiras e cesto eram fabricados com fibras naturais, variando formatos e cores, carregando em alguns casos traços da cultura árabe.

Quanto a escultura, os negros mostravam muita habilidade para realizá-las em madeira e, geralmente, se resumiam a confecção de santos católicos.

Em alguns momentos, entre a confecção de um santo e outro, os escravos produziam imagens africanas. Quando reprimidos nesse tipo de criação disfarçavam as imagens em formas de santos.

Alem das habilidades artísticas relacionadas à indumentária, às imagens religiosas e as artes decorativas, os negros confeccionavam

instrumentos musicais para seus momentos de lazer. Mesmo com a árdua rotina de trabalho, os escravos encontravam nos domingos e dias santos momentos para se divertirem ao som das canções africanas.

Outro instrumento comum fabricado pelos escravos era a marimba. Fabricada com cuias grandes ou cabaças eram freqüentes no século XIX. Outros instrumentos que utilizavam um arco e uma cuia inspiraram a criação do berimbau.

Junto com os instrumentos musicais vinham as danças e as canções. Os negros dançavam unindo batuque, palmas e vozes. As danças não foram permitidas por muito tempo desagradando a elite e muitas vezes sendo proibidas pelo governo.

Infelizmente, a tolerância da elite em relação às grandes reuniões de escravos e danças africanas não durou. O governo acabou proibindo a congregação de grande número de escravos, porque as autoridades as consideravam perturbações da ordem pública (KARASCH, 2000, p. 328).

Debret descreve minuciosamente como se davam essas manifestações musicais africanas nas ruas, qualificando esse tipo de diversão e mostrando como se desenrolava esse tipo de expressão cultural.

Quase sempre esse canto que os eletriza se acompanha de uma pantomima improvisada ou variada sucessivamente pelos espectadores que desejam figurar no centro do círculo formado em torno do músico. Durante esse drama muito inteligível, transparece no rosto dos atores o delírio de que estão possuídos. Os mais indiferentes contentam-se com marcar o compasso por meio de uma batida de mãos de dois tempos rápidos e um lento. Os instrumentistas, também improvisados e sempre numerosos, trazem na verdade unicamente cacos de pratos, pedaços de ferro, conchas ou pedras ou mesmo latas, pedaços de madeira, etc. Essa bateria é, como o canto, mais surda do que barulhenta, e se executa em perfeito conjunto. Somente os estribilhos são mais forçados. Mas, terminada a canção, o encanto

desaparece; cada um se separa friamente, pensando no chicote do senhor e na necessidade de terminar o trabalho interrompido por esse *intermezzo* delicioso (1989, p. 164).

Percebe-se claramente nas palavras de Debret que os africanos no Brasil exercitam suas representações culturais, não sendo passíveis as determinações religiosas e significações impostas pelo seu senhor.

Mesmo tentando impedir as manifestações culturais dos negros, a elite não conseguiu impedir que grande parte dessa cultura fosse assimilada pela sociedade e fizesse parte da cultura do Rio de Janeiro e de outras províncias pelo país. Palavras, músicas, ritmos, indumentárias de origem africana fizeram e ainda fazem parte do cotidiano da sociedade brasileira.

Quanto trata [Gilberto Freyre] da permanência de termos de origem africana em nossa língua, tais como batuque, tanga, cachimbo, etc., e o uso preferencial de “catinga” ao invés de “mau cheiro”, de “muleque” ao invés de “garoto”, dentre outros usos de termos de origem africana, conclui que estas “são palavras que correspondem melhor que as portuguesas à nossa experiência, ao nosso paladar, aos nossos sentidos, às nossas emoções (SOARES, 2002, p. 224).

Enquanto aos homens cabia a confecção de instrumentos, objetos artísticos e religiosos, às mulheres africanas cabiam as habilidades culinárias e a produção de alimentos doces e salgados que, por vezes ganhavam o gosto dos senhores e senhoras brancas que não se rendiam às comidas das negras vendidas pelas ruas do Rio de Janeiro.

Muitos pratos feitos pelas escravas africanas no Rio eram idênticos aos feitos em Angola como o angu, a moqueca, o pirão, todos bem condimentados com pimenta e azeite de dendê.

Além de agradarem as famílias as quais pertenciam, as negras cozinheiras também faziam sucesso com a venda de quitutes pelas ruas do Rio de Janeiro. Muito de seus doces eram comprados pelas senhoras brancas que apreciavam, invejavam e por vezes copiavam as receitas das negras.

As senhoras brancas, que quase não se viam pelas ruas, consumiam por traz de seus muxarabies os angus e doces das negras libertas. Essas senhoras que raramente saíam de casa, levavam para a mesa de sua família o fruto da liberdade das negras forras.

Muitos consumiam os doces dessas negras quituteiras que, com sua habilidade culinária, foram aos poucos adentrando as casas das senhoras brancas e deixando ali traços da cultura africana. De tão apreciados que eram, passam a ser copiados e a nunca faltarem nas mesas da sociedade brasileira.

Mesmo com proibições, imposições religiosas, tolhimento, castigos, os elementos africanos invadem a casa dos brasileiros e se tornam indispensáveis para a cultura daquela sociedade, perdurando até os dias de hoje.

4.3 O NEGRO SOB O OLHAR DE DEBRET

Durante o período em que permaneceu no Brasil, o artista francês Jean Baptiste Debret dedicou-se não só as representações da corte, mas também a registrar cenas do cotidiano das ruas do Rio de Janeiro.

Impressionado com a dinâmica social da cidade em desenvolvimento que, em poucos anos, teve sua população

exageradamente aumentada e cujos serviços públicos de limpeza e saneamento não eram eficientes, Debret observou cada detalhe da sociedade que se desenvolvia na nova nação.

Debret sai às ruas com sua aquarela para registrar o movimento da cidade do Rio de Janeiro fazendo inúmeros registros que são verdadeiros documentos sociais.

Em suas aquarelas do cotidiano, reunidas no segundo tomo de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Debret apresenta um grande número de imagens de negros escravos e libertos e suas atividades.

As leituras das imagens do cotidiano serão feitas de forma diferente das leituras da corte, uma vez que essas imagens afastam-se dos princípios neoclássicos de pintura e apresentam o traço do artista com maior liberdade de expressão, configurando-se em obras abertas facilitando a entrada do leitor na imagem.

Em todas as imagens onde o negro aparece praticando as suas atividades como barbeiro, calceteiro, vendedor, percebemos a importância dele como indivíduo ativo e participativo dentro da dinâmica social da cidade.

Em muitos momentos o artista se surpreende com as atividades que os afro-brasileiros exerciam. Em muitas delas, como por exemplo, a execução de serviços públicos, Debret se espantou com a utilização da mão de obra escrava nesse setor de atividade, afirmando que “São os negros ainda que se encarregam desses trabalhos, e eles o executam sob a fiscalização de feitores brancos” (Debret, 1989, V. II, p. 138).

Suas aquarelas do cotidiano são extremamente ricas em detalhes e trazem em si muitos traços da cultura e da sociedade da época. Distantes dos princípios neoclássicos de composição, o artista se solta nessas representações, parecendo-nos bem a vontade na execução dessas imagens.

Selecionamos algumas dessas representações para, através da leitura semiótica de imagens, reconhecer e identificar elementos que nos ajudem a compreender o panorama sócio-cultural que permeou a cidade do Rio de Janeiro após a transferência da corte portuguesa para o Brasil.

Perceberemos que as composições referentes a cenas do cotidiano apresentam como característica marcante a presença do enunciador dentro das cenas, aparentando uma participação ativa nos acontecimentos retratados.

A seguir, analisaremos algumas gravuras onde o enunciador apresenta elementos da elite e comerciantes em suas atividades, sempre que estas representações trouxerem imagens de escravos ou negros libertos.

Entretanto, é preciso esclarecer que essa etapa do estudo dedicará-se à identificação do negro como indivíduo participativo na sociedade, valorizando as imagens onde as representações das atividades praticadas por esse grupo são destaque.

O artista ficou surpreso nos primeiros dias de sua estada por não encontrar mulheres brancas pelas ruas chegando a pensar que na cidade do Rio não havia mulheres brancas somente as negras vendedoras.

Em uma comemoração religiosa deparou-se com centenas delas passeando pelas ruas encaminhando-se às igrejas. As senhoras não tinham o hábito de sair de casa exceto para ir a missa ou em alguma festa religiosa, como afirma Luccock:

Raramente se viam fora de casa, salvo a irem para a missa, muito cedo, pelas quatro da manhã, nos dias santos ou dias de obrigatoriedade devocional; mas, mesmo então, o vulto todo e mais o rostos iam de tal forma envolvidos em mantos, ou ocultos detrás das cortinas de uma cadeira que impediam de gozar do ar fresco, escondendo todas as feições, com única exceção talvez de uns olhos tagarelados e maus (1975, p. 76).

A primeira vez que as viu, Debret ficou impressionado com a extravagância de seus trajes, ainda com tecidos ingleses e cortes de estilo portugueses.

Em uma das representações do cotidiano, o enunciatário apresenta um funcionário público saindo de casa para um passeio em família.



Figura 16 – Jean Baptiste Debret – *um funcionário a passeio com a sua família*

De imediato percebemos uma grande diferença entre a composição dessa imagem e das imagens que trazem representações da corte. A

ausência da perspectiva acentuada e a colocação dos elementos em primeiro plano dão destaque ao conjunto de pessoas que compõe a imagem.

A imagem apresenta uma variação cromática grande, destacando as cores do traje e do tom de pele com intuito de distinguir as raças na composição.

Nessa representação o homem, aparentemente um funcionário público, caracterizado por suas vestes, sai para um passeio com a sua família que se organiza em uma fila indiana onde atrás do pai, vem suas filhas em ordem crescente de idade, logo após a mãe e sua criada mais próxima, identificada assim pelos seus trajes mais luxuosos que o dos outros escravos que seguem logo atrás dela.

Quando os hábitos franceses passaram a vigorar no Rio, era comum ver os casais saírem de braços dados e moças de mãos dadas pelas ruas da cidade, abandonando a configuração de fila.

Funcionário de poder aquisitivo razoável fez questão de vestir seus escravos e levá-los para a rua como forma de exibir suas condições financeiras para a sociedade. A senhora aparece bem vestida com um véu na cabeça usado por muitas senhoras na época.

Como plano de fundo da imagem temos a atmosfera da cidade do Rio de Janeiro e no canto direito, parte da residência do funcionário público onde um negro guarda a entrada. Acima da porta aparece escrito o ano de 1819 (em destaque no círculo), podendo ser uma referência a ano em que o imóvel foi construído destacando a ascensão financeira desse funcionário.

O detalhe interessante nessa imagem refere-se a hierarquia existente entre os próprios escravos bem apresentada pelo enunciador, onde a negra mais próxima da senhora alcançava um status social maior que os outros escravos. Na imagem ela é a única escrava representada com sapatos, qualificando sua posição dentro da família. Muitas vezes essas escravas, assim como as amas, tinham escravos próprios para servi-las.

Toda a composição aparenta ter sido construída pelo enunciador como o intuito de representar a organização social de uma família cujo senhor era um funcionário público com um bom padrão de vida.

A próxima imagem apresenta uma cena interna, mostrando o cotidiano das mulheres e seus escravos.



Figura 17 – Jean Baptiste Debret – *Uma senhora brasileira em seu lar*

A cena mostra o interior de uma casa onde os escravos aparecem em primeiro plano e a senhora no último. A cena destaca os bebês brincando no chão e uma negra bordando na sala junto com a senhora e

sua filha, evidenciando a proximidade do negro do convívio familiar do branco.

O enunciador está dentro da sala inserindo o enunciatário no contexto apresentado, aproximando-o da realidade.

Sentada em sua marquesa a fazer uma atividade manual a senhora corta um tecido atenciosamente. Ao seu lado um exemplo de artesanato feito pelos escravos, o cesto, que guarda um chicote aparente como forma de reprimir os escravos e o macaco, que também não escapava aos castigos.

A escrava de quarto da senhora aparece sentada no chão na esteira, também objeto fabricado artesanalmente pelos negros, confeccionando aparentemente uma renda. Sua roupa, penteado e acessório a caracterizam como escrava próxima a senhora, ocupando melhor posição do que os outros escravos.

A filha da senhora aparece sentada em uma cadeira com o alfabeto em suas mãos. Com a idade já avançada a menina aprende as primeiras letras em casa, hábito comum entre os brasileiros já que não era permitido às mulheres freqüentar escolas.

No canto direito da imagem aparece outra escrava que, pela caracterização de seu cabelo raspado e suas vestes mais simples, ocupa uma colocação inferior dentro da casa.

Ao lado dela um menino vestido com um simples macacão o que o identifica como um criado comum acaba de entrar na sala carregando uma bandeja com água para provavelmente saciar a sede da senhora. De

acordo com a descrição do artista era grande o consumo de água durante o dia para aliviar o abuso dos temperos e dos doces feitos pelas escravas.

A imagem retrata a organização social dentro dos lares e identifica características marcantes da sociedade brasileira da época.

A próxima imagem apresenta uma sapataria onde o sapateiro é auxiliado em suas atividades por três escravos. O enunciador descreve o quanto se surpreendeu com o número de sapatarias existente na cidade do Rio de Janeiro.

O europeu que chegasse ao Rio e Janeiro em 1816 mal poderia acreditar, diante do número considerável de sapatarias, todas cheias de operários, que esse gênero de indústria se pudesse manter numa cidade em que cinco sextos da população andam descalços (Debret, 1989, V. II, p. 120).

Sinônimo de status entre os membros da elite era comum ver as senhoras bem calçadas e suas escravas, quando as acompanhavam pelas ruas, também com sapatos. Mesmo as pessoas menos abastadas faziam grande esforço para adquirir um par de sapatos e exibir-se pelas ruas da cidade



Figura 18 – Jean Baptiste Debret – *Sapatarias*

A imagem mostra uma sapataria onde se destaca o grande número de sapatos por todo o interior da composição em perspectiva.

Centralizado na imagem, aparece o dono da sapataria no momento em que castiga com a palmatória um de seus escravos. O escravo a ser castigado aparece ajoelhado no chão com a mão esticada aguardando o momento de ser castigado.

Apresentado pelo enunciador em uma posição de aceitação do castigo não percebemos qualquer possibilidade de reação à punição.

A esposa do sapateiro amamenta o filho enquanto observa atenciosamente, com aparente satisfação, o castigo do escravo. Do lado direito da imagem encontram-se mais dois escravos. Um deles observa o castigo sem levantar os olhos, provavelmente receoso de sofrer uma punição.

A mulher do sapateiro definida pelo enunciador como mulata, aparece vestida com trajes simples e uma espécie de turbante na cabeça. Essa representação marca a miscigenação racial no Brasil.

A planta que aparece em primeiro plano era usada como cola pelos sapateiros, chamada por eles de *grude de sapateiro*.

Nessa imagem podemos compreender a participação do escravo no comércio e na fabricação de objetos a serem utilizados pela sociedade carioca, justificando a afirmação de sua importância para a dinâmica da cidade.

A próxima imagem é a reprodução de uma prancha inteira do segundo tomo de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

A prancha apresenta três cenas distintas: a primeira imagem apresenta um negociante de tabaco em sua loja, a segunda imagem, na parte inferior esquerda da prancha traz um negro trovador e a terceira representação, na parte inferior direita da prancha, uma negra vendedora de pão-de-ló.

A análise dessa prancha será feita individualmente começando pela primeira imagem que mostra o momento em que um vendedor de tabaco negocia com um dos negros apoiado no balcão, que está acorrentado aos outros escravos por uma corrente presa ao pescoço.

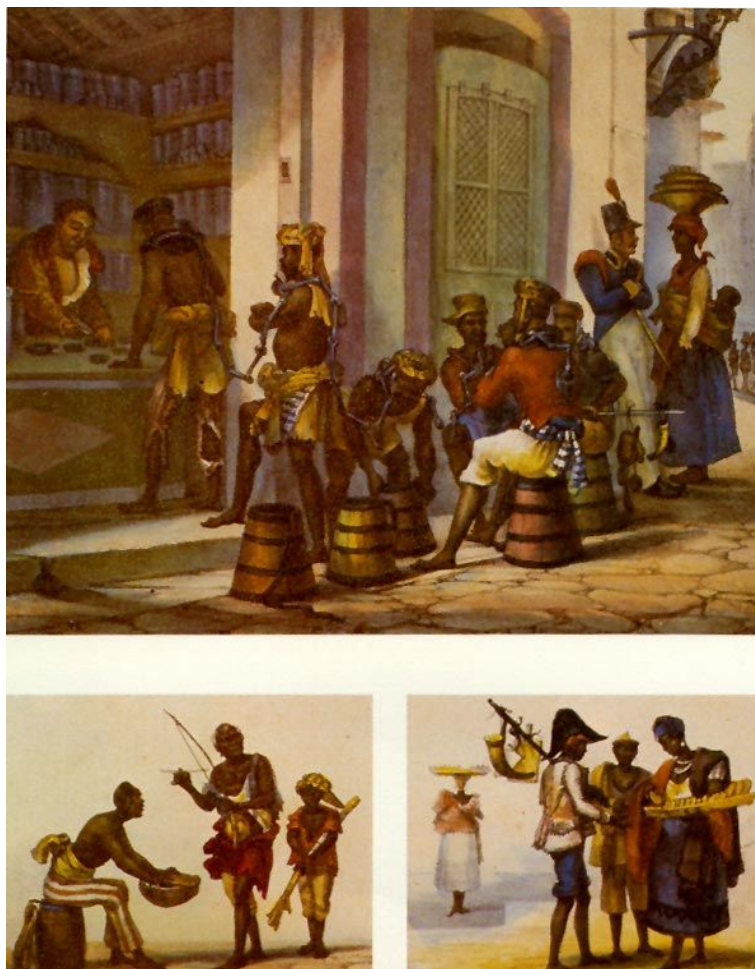


Figura 19 – Jean Baptiste Debret – Negociante de tabaco em sua loja; O negro trovador e Vendedoras de pão-de-ló

Enquanto um dos negros negocia, o negro localizado logo após é obrigado a ficar de pé por causa das correntes. Enquanto isso os outros escravos aguardam a negociação. Ao lado deles encontram-se um guarda e uma mulher carregando o filho de forma tradicionalmente africana.

Enquanto eles conversam, os negros acorrentados exibem seus objetos artesanais na esperança de vender algo e poder comprar um pouco de tabaco para o uso pessoal.

Mesmo estando acorrentados, sendo possivelmente negros condenados, o enunciador enfatiza nessa cena a relativa liberdade desses escravos, que mesmo vigiados por um soldado, que na imagem

distrai-se conversando com uma negra, divertem-se e aproveitam o momento.

A composição destaca em primeiro plano a rua calçada, uma mostra do desenvolvimento urbano da cidade. Ao fundo aparece uma igreja e alguns negros carregadores, provavelmente de água.

O destaque para as correntes no pescoço ressaltam essa modalidade de castigo aplicada aos negros fugitivos. Os três últimos negros estão em frente a janela que provavelmente pertence à casa do comerciante. A formação dessas janelas em treliças era comum no período para que as mulheres tivessem visibilidade da rua sem serem vistas.

A imagem na parte inferior esquerda da prancha representa um negro trovador tocando um berimbau, com idade aparentemente avançada e de péssima condição financeira, demonstradas pelos seus trajes rasgados, acompanhando de um menino que carrega um pedaço de cana de açúcar.

A cultura musical dos africanos encantou muitos estrangeiros que passaram pelo Brasil e se maravilhavam com as canções cantadas em praças públicas por grandes grupos de africanos reunidos.

Essa imagem representa elementos da cultura africana e os instrumentos fabricados por eles. Destaca também a realidade de alguns negros que por vezes ganhavam a liberdade devido a alguma enfermidade que possuíam e não tinham como sobreviver apelando para a mendicância.

A imagem, composta em um plano raso, destaca as três figuras na composição. Outro detalhe relevante é a utilização do chapéu pelo menino, hábito comum entre os negros da cidade.

A última imagem representa uma negra vendedora de pão-de-ló, alimento muito consumido pelos cariocas. Negra de ganho vendia os pães e parte do lucro era entregue aos seus donos. Bem vestidas com trajes típicos das negras baianas, provavelmente seria essa sua terra natal. Com a saia bem rodada e o turbante na cabeça ela apresenta-se elegantemente com brincos e colares e encanta com seus pães.

A imagem mostra o momento da venda em que a negra é abordada por dois homens também negros. O escravo posicionado mais a frente da composição, aparece melhor vestido e usando um chapéu e de pés descalços.

A próxima imagem traz representações de negras livres vivendo na cidade.



Figura 20 – Jean Baptiste Debret – *Negras livres vivendo de suas atividades*

A imagem apresenta cinco pessoas em uma rua do Rio de Janeiro. Mais uma vez o enunciador destaca o calçamento da rua com pedras em primeiro plano. Ainda no primeiro plano uma negra bem vestida e com um penteado discreto oferece algo para as outras negras dentro da loja.

No segundo plano aparecem duas negras conversando sendo que uma delas, a que aparece de sapatos, é vendedora das frutas carregadas pelo negro posicionado logo atrás dela. A outra negra, provavelmente escrava e próxima a sua senhora, devido a qualidades de suas vestes.

A mulher negra localizada em primeiro plano também apresenta-se calçada com meias e sapatos. Nesse período era comum encontrar negras forras vivendo de suas atividades pela cidade. Muitas delas conquistaram a alforria por benevolência de seus donos e outra através da compra de sua liberdade.

O mais interessante é o fato de que as mulheres forras encontravam mais espaços para praticar atividades nas cidades como vendedoras de quitutes e frutas, do que os homens. Sempre bem vestidas, algumas usavam o estilo das negras baianas com saias bem rodadas e turbantes outras procuravam aprender a costurar para copiar a moda francesa, estavam sempre calçadas com um belo par de sapatos com o intuito de ostentar sua condição de liberta.

A próxima imagem retrata uma cena de extrema importância para a compreensão do mercado de escravos no Rio de Janeiro.



Figura 21 – Jean Baptiste Debret - *Mercado na rua do Valongo*

A imagem acima mostra o momento em que um vendedor de escravos, vestido como cigano, negocia a venda de uma criança negra com um comprador.

A cena retrata um momento de comércio no mercado de escravos da rua do Valongo, onde os negros trazidos da África eram vendidos para servir ao trabalho urbano ou rural. Na venda de escravos não se conservavam as famílias, sendo mães e filhos vendidos separadamente.

O tecido que envolve os africanos não era suficiente para aquecer em dias frios e servia para os compradores identificarem qual a origem do negro.

No primeiro plano do lado esquerdo o primeiro negro sentado no banco parece estar se queixando de alguma dor. Era comum dentro do mercado os escravos se fingirem de fracos e doente para não serem vendidos para certos compradores.

As crianças estão separadas dos adultos sentadas no centro do espaço que serve de exposição da “mercadoria”.

Visivelmente magros e desnutridos, os africanos foram representados pelo enunciador dentro de uma composição marcada pela perspectiva acentuada, um diferencial entre as outras representações dos negros onde as imagens foram construídas dentro de um plano raso, sem perspectiva marcante.

O enunciador parece estar dentro do ambiente colocando o enunciatário mais próximo da cena apresentada. O mais interessante é que mesmo estando dentro da cena o enunciatário é afastado da composição pela perspectiva que marca o teto da construção.

Talvez esse recurso tenha sido utilizado pelo enunciador para demonstrar o seu distanciamento daquela realidade.

As próximas imagens apresentam as relações entre o trabalho dos negros de ganho e a economia da cidade. Nas imagens abaixo a leitura será realizada de modo coletivo, já que as composições apresentam detalhes e estratégias de comunicação semelhantes.



Figura 22 – Jean Baptiste Debret – *Negros vendedores de aves*



Figura 23 – Jean Baptiste Debret – *Vendedores de palmito*



Figura 24 – Jean Baptiste Debret – *Vendedores de capim e de leite*

Na construção dessas imagens o enunciador toma o cuidado de colocar em primeiro plano os negros vendedores, ou negros de ganho, e aproveita o plano de fundo para trabalhar a atmosfera da cidade.

Essa proposta de construção encaixa-se com a realidade econômica da cidade. Os negros eram a mola propulsora da economia e da distribuição de alimentos pelo Rio, e a cidade em segundo plano apresenta-se como uma coadjuvante da atividade dos negros vendedores. Muitas vezes desprezados pelos membros da elite eram os negros os responsáveis pela manutenção da alimentação da cidade.

A importância desses negros para a sobrevivência das pessoas no Rio de Janeiro era fundamental. Com o aumento do número de habitantes, aumenta também o número de negros vendedores pelas ruas. Somente dessa forma era possível suprir as necessidades alimentícias da cidade.

Quanto aos elementos que se repetem em todas as construções percebe-se que o enunciador representa os negros vendedores com a rodilha⁸ sobre a cabeça, e com uma espécie de vara de madeira na mão.

Por vezes essa vara serve de apoio para o produto carregado sobre a cabeça. Quando não estão utilizando a rodinha os negros carregam o produto nas mãos ou no ombro, nesse último caso com um pedaço de madeira servindo como forma de carregar os produtos a serem vendidos.

Quando não são apresentados com a rodilha sobre a cabeça, o enunciador representa os negros vendedores com um chapéu, no caso dos homens e com um turbante no caso das mulheres.

Observado os formantes cromáticos percebe-se a repetição das cores azul, vermelha, amarela e do branco nas vestimentas dos vendedores, e muitas vezes são representados com roupas de boa aparência.

Na figura 23 o enunciador mescla a atividade de um negro de ganho com a atividade de um negro escravo que vende o fruto de suas habilidades artesanais. Era comum, aos domingos, encontrar pela cidade negros vendedores de cestos e trançados, fabricados em seus momentos de folga.

As próximas imagens apresentam negros em suas atividades, muitas vezes em horários livres vendendo produtos artesanais ou quitutes aos quais classe média e elite se rendiam, e, por mais que

⁸ Pano utilizado na cabeça para o transporte de objetos.

renegassem à cultura africana, tinham em suas casas elementos dela, possibilitando o processo de miscigenação cultural no Brasil.



Figura 25 – Jean Baptiste Debret – *Barbeiros Ambulantes*

Na imagem acima o enunciatório apresenta uma cena em que dois barbeiros dedicam-se a tratar da barba e do cabelo de dois negros. Os barbeiros ambulantes tinham um papel importante na dinâmica social das cidades, pois eram responsáveis pelo corte de cabelo dos negros de ganhos.

Especializados em corte de estilo africano esses barbeiros também trabalhavam como negros de ganho, provavelmente de uma família de poder aquisitivo baixo, afirmado na imagem pela condição maltrapilha de suas vestes.

Mais uma vez o enunciador mantém a tradição das representações do cotidiano ao colocar em primeiro plano os negros barbeiros e seus clientes também escravos, como ressalta o artista na prancha que descreve a obra. No plano de fundo, junto à atmosfera da cidade

carioca, o enunciador destaca outras figuras negras exercendo atividades.

A composição do plano de fundo pode justificar-se pelos interesses do enunciador em apresentar o número de negros que exerciam atividades pela cidade.

Um detalhe destacado pelo enunciador são as vestes dos quatro negros em primeiro plano. Os barbeiros com trajés aparentemente velhos são representados de chapéu cujo estilo remete à época da fundação do império brasileiro. Além da significação relacionada ao estado social que o chapéu exercia sobre esses negros, o enunciador afirma sobre o estilo do chapéu

Com efeito, naquele momento de entusiasmo nacional, as freqüentes revistas e paradas introduziam o gosto pelas coisas militares em todas as classes da população, e os negros, naturalmente imitadores, transformaram o *schako* em um chapéu de palha grotesco, ornado de uma roseta nacional e de dois galões pintados a óleo; uma pena e pássaro substitui o penacho do uniforme (DEBRET, 1989, V. II, p. 72).

Outro detalhe bem destacado pelo enunciador é a vestimenta dos negros que estão sendo barbeados. Bem vestidos eles se caracterizam como sendo propriedades de uma família de posses ostentando acessórios de ouro.

A próxima imagem representa negras livres, vendedoras de angu na região próxima a alfândega. Elas se ocupam da atividade de cozinheiras que garantem seu sustento e as coloca em posição social superior a dos negros de ganho.



Figura 26 – Jean Baptiste Debret – *Negras cozinheiras, vendedoras de angu*

O mais interessante na representação proposta pelo enunciador é a posição que essas negras ocupam dentro da organização social do Rio de Janeiro. Essas negras, aproveitando-se da sua condição de liberta, aproveitam as suas habilidades culinárias para participar ativamente da dinâmica da economia da cidade.

Tendo como clientela os negros que trabalham na alfândega e os vendedores da cidade, elas vestem-se com trajes mais luxuosos do que os trajes dos consumidores de sua mercadoria, ostentando acessórios, como no caso da negra que mexe o primeiro tacho de angu.

Mesmo com o tecido amarrado em seu rosto para aliviar uma possível dor de dente ela ostenta a sua condição através da sua roupa e de seus cordões. Um ponto em comum apresentado pelo enunciador é o uso do turbante pelas duas negras cozinheiras.

Mais uma vez o enunciador mantém a proposta de composição utilizado nas demais imagens do cotidiano. Destaca, nos primeiros

planos, os consumidores e as vendedoras de angu e ocupando o plano de fundo com uma paisagem clara que representa a atmosfera da cidade.

Nas duas imagens os formantes cromáticos se repetem entre os tons de azul, amarelo e vermelho. Outra constante é a presença de um número considerável de negros no plano de fundo da imagem, uma constante em todas as composições.

Esse recurso pode ter sido utilizado pelo enunciador como forma de apresentar a grande quantidade de negros que perambulavam pelo Rio de Janeiro praticando as mais diversas atividades.

Percebe-se diante das leituras de imagens realizadas que, as obras de Debret configuram-se em verdadeiros documentos de investigação histórica, trazendo em si elementos que caracterizam a realidade que apresenta sem o compromisso de retratar a realidade em si.

Compreendemos também a importância da mão de obra escrava para o desenvolvimento urbanístico e social da cidade. Ainda dentro das considerações sobre a importância do negro para a sociedade do século XIX, percebemos também que, a presença desse grupo nas ruas contribuiu para o processo de miscigenação racial e cultural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens são objetos de comunicação e significação que precisam de um estudo aprofundado para que sua compreensão vá além da apreciação estética.

Fotografias, pinturas, gravuras e esculturas que representam algo ou alguém são passíveis de interpretação e muitas vezes auxiliam o pesquisador a encontrar em seus elementos compositivos, traços da realidade que apresenta.

As obras de Debret encontradas no primeiro e no segundo tomos de seu “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” é sem dúvida um documento imagético de grande relevância para a história do Brasil Imperial representando momentos importantes da Corte e da sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XIX. Período marcado por grandes transformações políticas e sócio-culturais, devido a transferência da corte portuguesa para o Brasil, pode ser compreendido através das leituras dessas produções.

Desde suas representações da Corte e dos símbolos monárquicos no Brasil até as imagens do cotidiano das ruas do Rio de Janeiro, onde o negro aparece quase sempre com destaque, as obras desse artista podem sim reforçar os questionamentos historiográficos contemporâneos sobre o período.

Sobre as imagens da Corte esse estudo pôde refletir acerca do olhar de Debret enquanto narrador dos fatos que envolviam a família real do Brasil, levantando possíveis questionamentos do artista acerca do período. Nessas leituras identificaram-se também elementos que auxiliaram na compreensão da história do Brasil no início do século XIX.

Analisando as articulações do artista nessas produções pudemos compreender qual a imagem que Debret, como narrador, deixou acerca das figuras reais de D. João VI e D. Pedro I enquanto rei e imperador do Brasil, respectivamente.

Responsável pela construção da história visual da monarquia no Brasil, Debret permite ao leitor, através de articulações compositivas, compor um imaginário acerca daquele período.

Nas gravuras que apresentam o negro no cotidiano na cidade do Rio de Janeiro pudemos perceber através das leituras de imagens como o artista representa esse grupo inserido na dinâmica social da capital carioca.

Muito além da visão de submissão, reconhecemos nas representações de Debret a imagem do negro, escravo ou liberto, como um indivíduo ativo na dinâmica social da cidade carioca. Fica evidente que, mesmo submetidos ao sistema escravista, muitos negros mantinham parte de suas tradições, questionando aí a idéia de “coisificação” que, durante anos, classificou o negro como um ser sem identidade e sujeito as significações impostas pelos seus senhores.

Percebe-se também a importância da mão-de-obra negra para o desenvolvimento das atividades comerciais e públicas da cidade, sendo o escravo, na maioria das vezes, responsável pela execução das principais atividades básicas dentro da dinâmica da cidade.

Assim como os documentos escritos, as imagens devem ser tratadas como verdadeiras fontes de pesquisa possibilitando a

historiadores novas formas de investigar e questionar as histórias dos períodos por elas apresentados.

6 REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ARMITAGE, João. **História do Brasil**: desde o período da chegada da família de Bragança em 1808 até a abdicação de D. Pedro I em 1831. São Paulo: Martin, 1972.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**: Introdução ao estudo da cultura no Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

AZEVEDO, Francisca L. N. **Carlota Joaquina na corte do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BANDEIRA, Julio. Janelas d'alma brasileira. In: Bandeira, Julio et al. **Castro Maya colecionador de Debret**. São Paulo: Capibara, 2003.

BAPTISTA, L. A. **A Cidade dos Sábios**. Reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidades. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

BELLUZO, A. M. De M. **O Brasil dos viajantes**. Fundação Odebrecht: Objetiva Metalivros, 1999.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. A construção da imagem de Luis XIV. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Edusp, 2004.

CALMON, Pedro. **História da civilização Brasileira**. São Paulo: Ed. Nacional, 1958.

CALÓGERAS, J. P. **Formação histórica do Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional, 1967.

CARDOSO, Ciro F., VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro F., MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações; contribuição a um debate transdisciplinar**. São Paulo: Papyrus, 2000.

CARDOSO, Rafael. Cultura de exílio: a aventura de J. B. Debret. In: BANDEIRA, Julio et al. **Castro Maya colecionador de Debret**. São Paulo: Capivara, 2003.

CARNEIRO, Maria Luiza T. & KOSSOY, Boris. **O olhar europeu: O negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Edusp, 1994.

CARVALHO, José Murilo. **A construção da ordem e o teatro de sombras**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Relume Dumará, 1996.

_____. A formação das almas. O imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Emília V. da C. **Da senzala à Colônia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Itatiaia Limitada, 1989.

FIORIN, José Luiz. **A noção de texto na semiótica**. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 23. Porto alegre: UFRGS, 1995.

_____. **Elementos da análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1997.

FLORENTINO, Manolo. **Em costas negras** – uma história de escravos entre a África e o Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FREITAS, Décio. **O escravismo no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 50ª ed. São Paulo: Global, 2005.

_____. **Sobrados e mucambos**. São Paulo: Global, 2003.

HOLANDA, Sergio Buarque. **História Geral da Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808 – 1850**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KIDDER, Daniel P. **Reminiscências de viagens e permanências no Brasil**: Rio de Janeiro e Província de São Paulo/ Daniel P. Kidder; tradução de Moacir N. Vasconcelos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

LIMA, Oliveira. **D. João VI no Brasil 1808 – 1821**. V.I. Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1908.

_____. **D. João VI no Brasil 1808 – 1821**. V.I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1945.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e parte meridionais do Brasil**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MALERBA, Jurandir. **A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821).** São Paulo: Companhia das letras, 2000.

MATTOS, Hebe Maria. **Escravidão e cidadania no Brasil monárquico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Ática, 1997.

NORTON, Luís. **A Corte de Portugal no Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

OLIVEIRA, Ana Claudia (org). **Semiótica plástica.** São Paulo: Hackers Editores, 2004.

PAIVA, Eduardo F. **História & imagens.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2002

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PRADO, J. F. de Almeida Prado. **O Artista Debret e o Brasil.** São Paulo: Editora Nacional, 1989.

PRADO Jr., Caio. **Evolução política do Brasil.** São Paulo: Gráfica Urupês Ltda, 1957.

REBOUÇAS, Moema M. **O discurso modernista na pintura**. Lorena: CCTA, 2003.

SCHWARCZ, Lílian, M. **As barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia M. **Negras imagens**: Ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil/ Lilia Moritz Schwaecz, Letícia Vidor de Souza Reis. São Paulo: Edusp: Estação Ciência, 1996.

SILVA, Helenice Rodrigues da. A história como “a representação do passado”: a nova abordagem da historiografia francesa. In: CARDOSO, Ciro F., MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações**; contribuição a um debate transdisciplinar. São Paulo: Papyrus, 2000.

SILVA, Maria B. N. da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808 – 1821)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

SHLICHTA, Consuelo Alcione. B. D. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação do século XIX**. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2006.

SOARES, Geraldo Antonio . **Gilberto Freyre, historiador da cultura**. Afro-Ásia, Salvador - Ba, v. 27, p. 223-248, 2002.

SOUZA, Iara Lis C. **Pátria Coroada**: o Brasil como corpo político autônomo 1780-1831. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

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

ZANINI, Walter (org). **História Geral da Arte no Brasil**. V. I. São Paulo:
Instituto Walter Moreira Salles, 1983.