



## **UMA CIDADE SENSÍVEL SOB O OLHAR DO “OUTRO”: JEAN-BAPTISTE DEBRET E O RIO DE JANEIRO (1816-1831)**

**Sandra Jatahy Pesavento\***

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS**

[sandrajp@terra.com.br](mailto:sandrajp@terra.com.br)

**RESUMO:** Este texto analisa o modo como Jean-Baptiste Debret – pintor e membro da Missão Artística Francesa de 1816 – olhou para o Rio de Janeiro como uma cidade “sensível”.

**PALAVRAS-CHAVES:** Sensibilidades – Historia Cultural – Cidade – Jean-Baptiste Debret – Imagem

**ABSTRACT:** This text analyses in what way Jean-Baptiste Debret – painter and member of French Artistic Mission of 1816 – looked at Rio de Janeiro like a “sensitive” city.

**KEYWORDS:** Sensibility – Cultural History – City – Jean-Baptiste Debret – Image

Rio de Janeiro, 1816. A capital do muito recente Reino Unido ao de Portugal e Algarves, com sede no Brasil, recebe a Missão Francesa, integrada por artistas, artífices e homens de ciência. Entre seus objetivos, fundar uma Academia de Belas Artes, à semelhança da francesa, segundo o agrado do Príncipe Regente D. João. A Corte portuguesa no exílio, instalada desde 1808, com a invasão napoleônica, buscava “civilizar” os trópicos. A política mudara, tanto na Europa como no Brasil, que transitara da condição colonial para a de Reino enquanto que a França de Napoleão cedera espaço à monarquia de Luis XVIII.

Mas, independente dos percalços e alterações de rumo da política, persistia a atração da cultura francesa sobre a monarquia portuguesa e um proveitoso caminho se abria para aqueles que, desde a França, se viam deslocados com o retorno de uma situação política indesejada: a imigração para o Brasil.

---

\* Professora Titular de História do Brasil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Uma cidade situada entre o mar e a montanha se oferecia assim ao olhar destes “outros”, os franceses recém-chegados, portadores de outras referências de apreciação e que foram confrontados com a exposição abrupta de uma diferença, no mais das vezes chocante, mesmo agressiva, seguramente inusitada. Tratava-se de uma alteridade impactante, detectável na natureza, nas gentes, nos costumes do povo e das elites. Era quase impossível não se sentir afetado por esta monarquia dos trópicos, onde os sentidos se viam estimulados pelas cores, tipos, cheiros, sons, sabores, praticas sociais inusitadas. Entre o exótico e o pitoresco, uma realidade nova se revelava às sensibilidades européias.

Este mundo das sensações físicas seria logo traduzido em discursos e imagens, onde os recém-chegados tentaram descrever, classificar e conferir significado àquilo que lhes chegava pela experiência dos sentidos. Tratava-se de reordenar a nova realidade através desta capacidade, mental e criativa, de representar o mundo. Em outras palavras, tais recém-chegados construíram também, a seu modo, um imaginário sobre o Brasil, que muitas vezes perdurou muito depois de sua estadia na terra.

Tais franceses tiveram diante de si um dos objetos privilegiados para o estudo da historia cultural e, sobretudo, do seu viés como historia das sensibilidades, embora ainda pouco estudado: a apreensão sensível do espaço, como uma reserva de emoção, de sentimento, de valor e de conhecimento do mundo. Esta percepção sensível do espaço se traduziu de imediato em distintas formas de representá-lo, através de narrativas e imagens carregadas de significado.

Ora, o espaço oferecido ao olhar e mesmo imposto pelo cotidiano da vida era o de uma cidade, o Rio de Janeiro, cidade esta como que abraçada à natureza circundante. Assim, muitos destes franceses, leitores privilegiados da cidade, deixaram paisagens urbanas, dando a ver a pujança da natureza tropical e a beleza do meio. No mais das vezes, estabelecia-se como que uma consagração estética da natureza, que passou a ser o motivo central da paisagem, deixando o propriamente urbano para um segundo plano. Podemos tomar como exemplo deste caso, as pinturas dos Taunay, Nicolas-Antoine e Félix Emile.

Gostaríamos, contudo, de nos deter, de forma especial, em um destes franceses: Jean-Baptiste Debret, que viveu no Brasil de 1816 a 1831. Logo, Debret não foi um simples viajante, alguém que só passou pela terra. Uma estadia de 15 anos no Brasil o teriam feito um morador do local, e seu olhar é, pois, portador não apenas dos registros

sensíveis do que vê, mas também de uma experiência. Tão longa estadia implicava não só em transformar o espanto do primeiro olhar em imagem a repetir-se no cotidiano, mas também em um esforço de compreender a terra em que vivia. Assim, Debret foi um viajante muito especial, que traduziu em textos e imagens experiências sensíveis elaboradas por uma percepção e elaboração mental do visto a partir de sua bagagem intelectual e pessoal, a qual se acrescentavam as leituras e informações colhidas e realizadas no Brasil.

Muito se tem escrito sobre este que tornou-se uma referência quase que icônica para a representação do Brasil da primeira metade do século XIX, tal a difusão que passaram a ter as imagens que produziu e que foram publicadas no seu retorno à França, por Firmin Didot, de Paris, na obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, entre 1834 e 1839.

Pretendemos fazer uma leitura de algumas imagens de suas obras<sup>1</sup>, a partir do viés da sensibilidade: queremos abordar Debret como o artista que captou aquilo que confere corpo e alma à cidade, representando as gentes que nela viviam e que davam sentido aos espaços, transformando-os em lugares.

Debret compôs uma paisagem social e uma paisagem sensível da urbe, desenhando e pintando tipos humanos, comportamentos sociais e modos de ser denotadores de valores. Bem sabemos que o olhar do viajante e passante do século XIX não é neutro e vem carregado dos conhecimentos científicos e dos registros sensíveis do seu tempo, que se traduzem frequentemente em preconceitos, classificações e atribuições de valor formuladas de forma apriorística.

Mas é justamente na tradução sensível do visto, *in loco*, em imagens expressivas, acompanhadas por vezes de um discurso explicativo, que cabe tentar resgatar. O impacto da experiência visual do pintor e desenhista com o seu arquivo de

---

<sup>1</sup> As imagens analisadas fazem parte do acervo da Fundação Castro Maya, no Rio de Janeiro, em especial do Museu Chácara do Céu e foram publicadas nas seguintes obras: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1834-1839. 3 v.; \_\_\_\_\_. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1972. 2 v.; \_\_\_\_\_. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução de Sergio Milliet. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1989. 3 v.; \_\_\_\_\_. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1989. Aquarelas e desenhos não reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834; \_\_\_\_\_. **Caderno de viagem**. Texto e organização de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006. CARDOSO, Rafael; et al. **Castro Maya, colecionador de Debret**. São Paulo / Rio de Janeiro: Capivara / Museu Castro Maya, 2003. Fora estas obras maiores, as imagens de Debret são amplamente difundidas em inúmeros livros de história no Brasil, particularmente naqueles que abordam a escravidão, podendo ainda ser acessadas na internet.

memória, saturado de imagens e referências, desencadeia uma experiência sensorial e de conhecimento, onde razão e emoção andam lado a lado.

Mas comecemos por analisar sua obra a partir da experiência do olho, com o artista a vagar pelas ruas, com o seu caderno de esboços. Debret, com traços rápidos, capta o instante, em cenas tomadas *d'après nature*. Desenha, pois, o que vê, o que lhe chama a atenção, o que capta sua curiosidade e que será depois retrabalhado e reaproveitado na composição de cenas urbanas mais elaboradas, já em seu atelier. Debret integrou a Missão Francesa como um pintor histórico, mas não são tais pinturas as que nos interessam, para efeitos deste estudo, e sim a captação de fragmentos da vida nas ruas.

E o que chamaria a atenção de Debret? Os negros, por certo, nesta cidade tão cheia deles, escravos ou libertos. A rigor, os negros, em toda a sua variedade de tipos e colorações de pele, são quase onipresentes nas representações urbanas de Debret. Pode-se mesmo dizer que o Rio de Janeiro se apresentava como uma cidade predominantemente negra, mais numerosos que os brancos colonizadores.

Jean-Baptiste Debret deixou muitos registros do cotidiano da vida nesta cidade onde os negros assumiram o papel de principais personagens, surpreendidos muitas vezes no contrafluxo da expectativa presente na ordem escravocrata, onde o negro é mercadoria e força de trabalho por excelência. Debret registrou o duro trabalho dos escravos, nas suas múltiplas variantes, e também os castigos e suplícios aplicados, mas paralelamente a estas cenas, captou muito mais das sensibilidades em jogo do Brasil tropical. Outras se exibem, a registrar momentos de lazer, hábitos da época e da vida nas ruas, tipos físicos, cenas de sedução, formas de trajar, práticas religiosas e festivas.

Tais imagens de Debret devem ter servido às teorias do sociólogo Gilberto Freyre,<sup>2</sup> se este tivesse contemplado o seu caderno de viagem onde registrou seus esboços, tal como pôde apreciar as aquarelas e gravuras de sua obra *Voyages*. Para Freyre, a realidade da escravidão brasileira continha também relações de interação e de sociabilidade para além das estratégias brutais da dominação. Estranha cidade, esta do Rio de Janeiro, onde ao lado do trabalho estafante e mesmo da exibição de castigos públicos, no pelourinho, também registrados por Debret, os negros se dedicavam a tais atividades mais amenas, lúdicas e de azar, de festa e de devoção.

---

<sup>2</sup> Consultar, no caso, as obras de FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933; e \_\_\_\_\_. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

Para fins desta abordagem, vamos enfatizar dentro destas populações negras observada e registrada por Debret no panorama urbano carioca que traça as personagens femininas. Tais mulheres negras, escravas ou libertas, ocupam um espaço muito importante nas representações elaboradas pelo pintor sobre o Brasil.

Neste início de século XIX, a influência do cientificismo iluminista se desenvolveria ainda mais, no seu desejo de inventariar, catalogar e classificar o mundo. Nesta linha organizar a variedade do mundo em um sistema inteligível de conhecimento do real, Debret registrou, a partir do que via nas ruas do Rio de Janeiro, uma espécie de galeria de tipos, de feição quase antropológica. Olhemos um pouco esta apresentação de tipos, que leva o nome *negras escravas de diferentes nações*. (Fig. I)<sup>3</sup>



Este registro do instantâneo das variadas cabeças pode ser equiparado a outras tantas séries, produzidas por outros artistas e cientistas, que individualizaram tipos humanos “diferentes”, tão ao agrado da ciência do século XIX e que se constitui em uma forma científica de registrar as sensibilidades presentes no olhar sobre a “diferença”. O observado e desenhado se transforma em um “outro”, dissecado pelo olhar deste que o analisa e que é por sua vez, também um “outro” com relação ao Brasil, na sua condição de estrangeiro. Há, pois, um jogo de sensibilidades entre alteridade e identidade, entre observador e observado, que deve ser assinalado.

<sup>3</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1972. 2 v

Estas imagens formam uma galeria de tipos dignos de um estudo etnográfico, com suas variações fisionômicas, suas diferentes escarificações no rosto, adereços e penteados distintos. Debret assinala serem representantes de diferentes “nações”, o que implica o reconhecimento de pertencerem às diversas culturas existentes no continente africano. Tal como para os índios, a atribuição do registro lingüístico de “nações” implica uma classificação de pertencimento e individualização dos grupos, uns face aos outros. Ou seja, tratava-se do reconhecimento de diferentes identidades, étnicas e culturais entre os negros da África, a se contraporem umas às outras. Tratava-se ainda, por parte daquele que registrava as diferenças assinaladas, de estabelecer identidades dentro neste mosaico de alteridades que as sucessivas levas de escravos trazidos ao Brasil apresentava.

Por outro lado, além da conotação etnográfica, alguns detalhes chamam a atenção: as negras são escravas, conforme o título dado pelo pintor à representação feita, mas sua vestimenta, e adereços, no corpo e nos cabelos, apontariam talvez para uma outra condição.

Há uma outra faceta neste quadro, em princípio voltado para o esforço de inventariar o mundo, que pode trazer luz ao impacto da realidade sobre o olhar do artista. Tais negras escravas, das tais diferentes nações, exibem uma certa apreciação estética.

Mesmo que os rostos possam fugir aos padrões ocidentais do belo – escarificações e mesmo falta de dentes, assinalando o conteúdo etnográfico-antropológico das imagens – há nestas mulheres uma representação, por assim dizer, favorável dos tipos femininos.

O olhar de Debret as registra como que em um catálogo de moda feminina, a mostrar a variedade possível de adornos e penteados. Elas parecem mesmo obedecer a uma espécie de demonstração do vestir das mulheres da época, com cintura alta, como na Europa, tal como os conhecidos mostruários apresentados nas revistas de então.

Mas os enfeites de penteado e a bijuteria apontam para outras culturas, trazidas de além-mar. Além disto, esta não era, sem dúvida, a maneira usual e cotidiana das negras escravas apresentarem-se.

A obra de Debret aponta para alguns usos da terra que podem explicar tais trajés e adereços. Para as famílias de posses, era sinal de distinção – logo, portador de

reconhecimento social e valor positivo – vestir bem certas escravas que se exibiam junto a suas senhoras em momentos de festa ou saída nas ruas.

Estas são estranhas imagens, híbridas, mestiças, que tanto apontam para a África de origem como para o Brasil escravocrata colonizado por europeus, revelando intenções e sensibilidades diversas no olhar de seu autor.

Tal galeria de mulheres, como foi assinalado, foi feita a partir da observação direta de instantâneos, tomados *sur place*, nas ruas da cidade. (Fig II)<sup>4</sup>



Assim, encontramos em seu caderno de viagem registros mais e menos acabados de cabeças de negras, delineadas com o cuidado de individualizar com minúcia os caracteres distintivos da raça. Destaque especial, portanto, recebiam os lábios grossos, o nariz achatado e a cabeleira, crespa, em carapinha, e por vezes abundante nas mulheres. As bocas e os sorrisos, no caso, mereciam também uma atenção particular, a mostrar os dentes alvos, a contrastar com a pele escura.

Uma atenção particular receberia o tipo de penteado das negras, onde a carapinha às vezes se avolumava de forma impressionante, a contrastar com outras negras que traziam a cabeça raspada – como aquela que se apresenta para ser batizada - ou ainda outras que usavam turbante, a remontar às tradições trazidas pelos grupos islamizados.

Mas esta atenção especial aos atavios, aos enfeites, ao caprichoso penteado das cabeleiras atraiu bastante a atenção do pintor. Em suma, muitas destas negras escravas

<sup>4</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de viagem**. Texto e organização de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

se enfeitavam, aparentemente. Coqueteria, talvez, hábitos ancestrais trazidos d'além mar, das terras africanas de origem? O certo é que, nesta cidade do Rio, as negras escravas não só se faziam notar pela cor e pelos pés descalços, a denotar sua condição servil, mas também pela variedade de sua indumentária, portando por vezes mantilhas, xales e mantas, colares e brincos. Debret assinala claramente que sua passagem pela rua não era despercebida da população masculina, sobretudo dos soldados. A cena representada mostra exatamente o momento em que um deles, atraído pela figura feminina que passa, parece a ponto de abordá-la.

Esta discreta referência à situação da mulher negra como objeto sexual, ou pelo menos como um objeto de desejo, seria reforçada, talvez, com outra imagem produzida por Debret, esta já se tratando de uma cena elaborada, do tipo aquarela, onde um homem aborda na rua uma prostituta negra. (Fig. III)<sup>5</sup>



A imagem leva o nome de *As Vênus negras do Rio de Janeiro*, e mostra um grupo de mulheres negras, todas de mantilha e bem vestidas, a exhibir-se na rua, sendo que uma delas é abordada por um gordo senhor. Esta se encontra de mão dada com a

<sup>5</sup> CARDOSO, Rafael; et al. **Castro Maya, colecionador de Debret**. São Paulo / Rio de Janeiro: Capivara / Museu Castro Maya, 2003.



companheira, a mostrar que passeiam em grupo, talvez por sentido de proteção ou, pelo contrário, para atraírem maior atenção, assinalando sua condição. A abordagem na rua mostra a troca de olhares significativos entre a prostituta – a que Debret chama também de “mulher pública” – e aquele que a assedia, um gordo senhor com manifestas intenções.

A descrição de Debret é, no caso, ultrapassada pelo desejo de deixar consignado em uma aquarela esta prática social denotadora da sexualidade vigente na cidade do Rio de Janeiro: negras livres encontravam na prostituição uma forma de subsistência na grande cidade. A prática deve ter verdadeiramente chamado sua atenção, pois, não por acaso, em segundo plano, delineia-se a figura de um homem a entreter conversa com uma mulher pela janela. Trata-se, por suposto, de não apenas uma simples conversa, mas de uma negociação com fins de estabelecer relações sexuais.

Na atribuição do título dado por Debret à imagem produzida não falta mesmo a ironia: *Vênus negras...* Deusas do amor, por certo, mas de um amor condenado pelo comentário moralizante do pintor, a tecer considerações sobre as infelizes conseqüências advindas de tais amores fáceis: chama a atenção para as pernas inchadas deste amante do belo sexo, denotadoras da sífilis e de outras moléstias advindas destes hábitos! Nesta atitude de revelar uma espécie de “preferência nacional” dos brasileiros brancos pelas negras e mulatas, as imagens de Debret encontrariam, mais uma vez, um leitor atento e receptivo no sociólogo Gilberto Freyre, que teceu a teoria interpretativa do Brasil baseada na mestiçagem, apoiada em uma bem sucedida interação de raças, marcadas pela sensualidade.

Voltemos, contudo, àquela cena pintada em segundo plano, na aquarela das *Vênus negras*. Atentemos para a estranha janela que se abre para a rua e que mostra um homem de costas a conversar com alguém que se vislumbra nas frestas, supostamente uma mulher. Ah, as janelas...

Outras cenas chamariam também a atenção do artista, nesta colheita de flagrantes do cotidiano, pondo em evidência estas janelas, quase mouriscas, em treliça, a exercer o jogo de ocultar e revelar. As janelas das casas senhoriais, desenhadas por Debret, vão ao encontro, mais uma vez, de nosso sociólogo Freyre, tecendo diálogos

plausíveis, possíveis ou impossíveis, mas sempre marcando uma notória inspiração ou confirmação das teorias freyrianas. (Fig IV)<sup>6</sup>



Tais janelas de feição oriental foram um elemento arquitetônico de origem lusitana presente nas casas das cidades brasileiras de norte a sul. Por elas, pelas suas frestas e veladas aberturas, as mulheres das famílias, vivendo encerradas no lar, tinham a sua possibilidade de espiar o mundo lá fora, que não lhes era franqueado. Espécie de basculantes entre a esfera do público e a do privado, pelas janelas se observava a vida alheia, olhando sem ser visto; pelas janelas se passavam bilhetes amorosos e se sussurravam palavras doces, talvez atrevidas; pelas janelas se resguardavam as mulheres, a viverem uma espécie de serrallo mourisco, mas não de todo isolado da vida das ruas...

Torna-se interessante constatar que, no seu passeio pelas ruas, Debret registrou vários esboços de tais janelas com suas gelosias em treliça, mas nelas deu a ver mulheres brancas e também negras. Tais mulheres espiam, curiosas, quem passa, como passa e com quem passa, provavelmente alimentando o *diz-que-diz-que*, o falatório sobre a vida alheia, o boato e o *mal dizer*. Mas há também nestes esboços do pintor evidentes gestos de indolência, de dengue, de maneiras expressivas, por parte daquelas que por estas janelas espreitam; mulheres que se dão a ver, ao mesmo tempo em que se escondem. O mundo das mulheres, brancas e negras, se insinua com certa postura sensual. Tais gestos lânguidos levam a sugerir o calor tropical e suas mornas horas de sesta, insinuados pelos gestos daquelas que se debruçam no vão aberto das janelas.

<sup>6</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de viagem**. Texto e organização de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

Que querem, que esperam tais figuras femininas, que buscam entrever no espaço da rua, desde o espaço da casa? Debret é discreto, é moralista, mas seus desenhos deixam vislumbrar expressões e maneiras portadoras de sentidos. Tais esboços, a rigor, falam por si, sobre mundos que são só na aparência isolados. Há mesmo, se observarmos com atenção estas negras que espiam, uma expectativa que passa pelos caminhos dos sentidos e, certamente, de uma sensualidade latente. Debret, sem dúvida, captou esta expressão de vida, a perpassar o cotidiano da cidade.



Pelas janelas (Fig V),<sup>7</sup> pequenas compras se fazem, sem que aquele em vias de adquirir o produto do mercador ambulante se deixe ver. A aquarela de Debret, *Venda de café torrado*, é uma cena composta e ordenada a partir da observação feita nas ruas. Nela, a produção do *atelier* se faz sentir no equilíbrio que se pode apreciar na construção da paisagem urbana: à esquerda da imagem, um braço feminino se estende pela janela entreaberta, a comprar o café da negra que, desde a rua, lhe estende o produto. Os mundos da casa e do espaço público se comunicam, por esta abertura em treliça, pondo em relação duas mulheres. O espaço de dentro e o espaço de fora dão

<sup>7</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1989. Aquarelas e desenhos não reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834.

sentido aos atos, e as lógicas se articulam, possibilitando ver a interação social que se processa.

No braço alvo que se estende é permitido divisar o *status* e a cor definida da personagem. Supostamente se poderia dizer que é uma das mulheres da família, a comprar o café torrado da negra escrava, provavelmente uma *negra de ganho*, posta pelo seu senhor a vender produtos, de casa em casa.

Trata-se, pois, do registro de uma cena de rua, mas que se conecta à esfera do privado, mostrando a interação entre estes espaços. Mais uma vez, são mulheres as protagonistas desta cena urbana representada. E, embora o mundo do interior se revele, é o espaço público aquele que se torna o centro da representação.

No trabalho do *atelier*, Debret recompõe o que viu, o que intui, o que entende e o que julga portador de sentidos. Valendo-se dos esboços que faz, tomados *d'après nature*, valendo-se de sua experiência, de morador e de espectador da cidade, do seu arquivo de memória e de sua imaginação, cria uma cena imaginária. A cena composta é, pois, real e de registro quase etnográfico porque usual, mesmo banal na vida urbana carioca. Mas, apesar deste aspecto de verossimilhança com relação ao real que lhe serve de referente, será sempre fruto da imaginação criadora de Debret, que a compôs enquanto imagem de um suposto acontecido.

A imagem dá a ver e a imaginar uma cidade percorrida por tais mulheres, vestidas de cores vivas, pés descalços, a equilibrar na cabeça os recipientes que contém os produtos à venda. Vê-se ainda que este espaço da rua onde se realizam negócios e onde se exerce um trabalho é também um espaço de sociabilidade. As *negras de ganho* conversam entre si, interrompem sua venda, a conversar e a fumar. Há uma comunidade de sentidos que se estabelece entre elas.

A paisagem urbana que enquadra esta cena remete de forma inequívoca ao Rio de Janeiro, cidade entre o mar e a montanha, como que a crescer nos interstícios deste meio natural dos trópicos. No primeiro plano, o calçamento com lages mostra os efeitos de um certo processo de intervenção urbana e as casas representadas mostram as marcas das construções portuguesas, com as suas já assinaladas janelas e os telhados com beiral. O terreno, contudo, revela a irregularidade característica do sítio, com uma ladeira que se vislumbra no lado direito da imagem, a conduzir às casas situadas em plano mais elevado daquele da cena central representada, à esquerda.

Da mesma forma, em segundo plano, se divisa, muito mais abaixo e ao longe, a praia, em forma de baía. Tem-se com isto a noção de que esta cena representada em primeiro plano se encontra num sítio elevado, e que a seqüência da esquerda compusera a um outro mais alto. Debret representa assim, na sucessão dos planos, uma cidade escalonada, a subir e descer encostas da montanha, chegando até a praia e tendo como horizonte o mar e outras serras mais altas. E, para arrematar esta representação, plausível e idealizada da capital brasileira, as tropicalíssimas palmeiras, tornadas quase que um símbolo das paisagens brasileiras.

Debret realiza uma apreciação sensível do espaço, nesta bela cidade que se integra de forma harmônica, ao meio. A materialidade do urbano e da natureza são elementos, também eles, portadores de emoções e significados, dando a ver o “imaterial”: aquilo que chamamos da alma desta cidade e que pode ser traduzida por um *ethos* particular, uma especial maneira de ser, correspondente a valores e a um certo proceder social. Há regras muito claras, sem dúvida, e um escravo se distingue de um homem branco e livre, mas há também jogos sutis de interação e de ações que extrapolam as normas legais.

O olhar sensível de Debret foi capaz, por exemplo, de captar um elemento central da cultura, no coração do que pode ser considerado como o núcleo do imaterial de uma sociedade e que confere legitimidade à vida: o aparecer social. Este se traduz em ritos e formas de proceder que dão a ver uma identidade desejada. Esta forma de aparecer social se liga à positividade de certos valores, aos conceitos de honra e ao desejo de reconhecimento, as sensibilidades partilhadas por uma comunidade e ao desejo de ser identificado por uma certa conduta, portadora de prestígio e honorabilidade. Processos, estes, já referidos quando abordamos à galeria de tipos humanos, com as negras bem vestidas e com ornamentos, lembrando certos usos dos senhores em ataviar seus escravos, para mostrar sua boa condição social e financeira.

Neste sentido, Debret captou e compôs uma cena (Fig VI)<sup>8</sup> que permite a leitura de um certo aparecer social: trata-se da exibição das atitudes e sinais exteriores de humildade, partidos daqueles que, por sua posição social, não teriam usualmente tal proceder. Realiza-se, pois, uma teatralização portadora de significados e a ostentação de um comportamento distante do lugar social ocupado pelo personagem em questão. Esta

---

<sup>8</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1989.

situação, ao mesmo tempo sutil e impactante, Debret representou em uma de suas aquarelas, cuidadosamente trabalhada e rica em detalhes.



Trata-se da imagem de jovem de boa família que percorre as ruas da cidade a recolher esmolas para com isso pagar uma missa. Isto indicava, assinala Debret, um ato de humilhação cristã, como pagamento de uma promessa feita por pessoas da sociedade, em geral mulheres e muito fervorosas, em pagamento de uma graça alcançada.<sup>9</sup>

Analisando a imagem que veicula toda uma carga de sensibilidades, pode-se perceber os sinais de evidência da humildade: a moça, pela sua indumentária, pelo tecido da roupa, pela mantilha com rendas e pelas jóias que traz, é de boa posição social, embora o pintor a classifique como remediada. Como se tais sinais de vestuário e adereços não bastassem, ela se faz acompanhar de um escravo, este também trajado com apuro, onde não faltam mesmo a jaqueta, a camisa com *jabot* e a gravata de laço, a cartola na mão e os sapatos nos pés. Mesmo a bandeja de prata na qual se recolhem as esmolas vem coberta de um fino guardanapo, debruado de rendas e bordados.

<sup>9</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 480. 2 v.

Mas, em contraposição a tais sinais evidentes de prosperidade e posição social, a jovem está descalça – tal como os escravos – e pede esmolas nas ruas, com o olhar baixo, em atitude característica de humildade, como seria de esperar da parte daqueles pobres que dependiam da caridade alheia para viver. E, por último, torna-se evidente que ela não recolhe esmolas para si, mas sim em pagamento da cura de alguém da família que se achava doente.

Na porta do que parece ser uma venda ou açougue, uma vez que se vislumbra uma cabeça de porco pendurada à entrada, acha-se um tipo mulato e de situação social mais baixa, em fragrante desnível com relação à pedinte, lhe concede uma esmola. Acrescenta Debret que se trata de um tipo inferior, um “[...] açougueiro de carne de porco, comerciante em geral pouco estimado”.<sup>10</sup>

Explicando a imagem feita, Debret a define como uma “verdadeira” humildade, distinta da “humildade interessada” das confrarias religiosas. As pessoas de sociedade se mortificavam publicamente, o que a seus olhos se revelava como meritório e de bom tom. Homem do seu tempo, Debret aderiu e legitimava tais atos de contrição. Ou seja, para tais questões, moralistas e religiosas, sua sensibilidade se ajustava às práticas locais citadinas.

A mortificação pública exibida nas ruas era apreciada, tal como a prostituição era condenável. Mesmo uma certa postura de pertencimento social distinto e preconceituoso para com os tipos inferiores, que se revela associada no julgamento do artista, se inseria no âmago desta sociedade contraditória, mestiça e elitizada que era, por um lado, bipolar e por outro convivia em proximidade muito grande com gente de todos os tipos e raças.

Entretanto, para além das considerações do autor, os sinais exteriores de humildade se exibem, concretizando o aparecer social desejado, em curiosa inversão de papéis, bastante carnalizada: a moça branca e rica, descalça, como os escravos a pedir esmola, mas acompanhada de seu escravo; o mulato da venda a contribuir nesta encenação, em ato também público de ostentação de caridade, gesto que sem dúvida também o enobrece; o negro escravo enfarpelado e calçado como os homens livres, a acompanhar a pedinte, sua dona.

---

<sup>10</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 480. 2 v.

Em um segundo plano, a também percorrer as ruas da cidade, uma negra se faz seguir de uma menina. Estaria também a negrinha, como inocente, a recolher esmolas para alguma irmandade? Debret refere que as classes indigentes eram também caridosas. A negra velha que acompanha a menina de cor, diz Debret, cumpre também uma promessa, tal como a moça branca, embora fossem de classes distintas. Esta família de negros era tão pobre, diz o artista, que fora obrigada a pedir aos vizinhos uma bandeja de estanho e uma toalha para que a criança pudesse esmolar.

Mas sem dúvida, a performance de moça rica descalça, escoltada pelo escravo bem vestido, causava maior impacto. O julgamento de Debret, por outras vias e valores, converge para este maior destaque da moça bem vestida a pedir esmolas: “Se a inocência da mais jovem agrada mais ao Criador, não se pode deixar de reconhecer no fervor da humildade da mais rica obra talvez mais meritória ainda”.<sup>11</sup>

As palavras do pintor são por demais evidentes para mostrar que ele partilhava e se inseria nestes registros sensíveis das demonstrações exteriores de devoção. Tal aparecer social correspondia, para ele também, a uma reserva de valor e a uma forma de reconhecimento social.

Nesta imagem, não foi construído um segundo plano a enquadrar a cena, que se revela assim como absoluta na sua expressiva carga de significados. Debret fez uma segunda versão desta mesma cena, onde fez desaparecer o negro escravo a acompanhar a moça e onde uma paisagem urbana comparece em segundo plano, exibindo as casas e a gente nas ruas. Escolhemos, contudo, esta outra versão – a da moça acompanhada do escravo – por julgá-la mais rica de sentidos.

Mas, na trajetória de seu olhar sensível no resgate do urbano, Debret foi capaz de ir além, registrando emoções, os temores e afetos, os prazeres e os gostos. (Fig VII)<sup>12</sup>

Há uma aquarela composta que retrata uma sapataria, onde o dono, um português, trabalha junto a um grupo de negros empregados neste serviço. O recinto se apresenta como uma sala onde as paredes estão repletas de pares de calçados. O conjunto da cena de trabalho é dado pela ação do sapateiro, proprietário do

---

<sup>11</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 480. 2 v.

<sup>12</sup> Ibid.



estabelecimento, a castigar um destes negros, identificado por Debret como sendo seu escravo,<sup>13</sup> e que supostamente cometeu uma falta, talvez estragando a mercadoria.



Esta ação do castigo é altamente expressiva em termos das sensibilidades de seus atores, seja pela gestualidade, seja pelo rictus facial. O sapateiro, ao empunhar a palmatória, tem o rosto contraído em rictus de raiva. Irritado com a falta do negro descuidado ou preguiçoso, aplica o castigo com gosto, exercendo o seu direito. Já o negro escravo, cuja expressão do rosto é impossível de ser vista, pois se acha de costas, se encontra ajoelhado e com a mão estendida à palmatória, em atitude corporal de submissão. Ele deve ter medo e saber que a falta cometida receberia punição. Submete-se, assim, a este castigo, na lógica da dominação escravocrata.

Mas a expressão dos dois outros negros diaristas que trabalham no mesmo recinto merece igualmente um olhar mais atento. Debret informa que o sapateiro poderia agir do mesmo modo e castigá-los, se fosse preciso.<sup>14</sup> O artista registra duas

<sup>13</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 251. 2 v.

<sup>14</sup> Ibid.

reações nos rostos destes negros: um deles olha de soslaio o castigo que é aplicado em seu companheiro, revelando talvez temor do que possa vir lhe acontecer também. O outro parece ignorar o acontecido; concentrado na realização atenta da tarefa que lhe cabe. Sobre ele, sem dúvida, não recairá nenhum castigo, pois trabalha com atenção.

No conjunto, as expressões e a disposição corporal dos três negros parecem expressar a condição submissa em que se encontram e que, de uma certa forma, legitima o direito do encolerizado sapateiro em castigá-los. A situação retratada é de molde a confirmar a brutalidade do sistema escravista, condenado, por certo, por um olhar estrangeiro vindo da França pós-revolucionária, como era o caso de Debret.

Mas nesta cena resta ainda uma personagem, à esquerda, que desde a porta, contempla o que acontece no recinto da sapataria. Trata-se da mulata, mulher do sapateiro português, que com o filho nos braços, a mamar no peito, tem um olhar diferenciado. Ela parece ter uma curiosa expressão no rosto. Não repele a cena, não se espanta com o que vê e parece mesmo experimentar uma certa sensação de deleite para com o incidente que contempla. Estaria esta mulata, alçada na escala social por sua ligação com o sapateiro, manifestando um certo gozo masoquista na contemplação do sofrimento alheio? é o que diz Debret, ao assinalar que esta mulata não resistira “[...] ao prazer de espiar o castigo”.<sup>15</sup> Mostraria talvez, com isso, sua satisfação em ter saído deste meio, negro e escravo, sendo mulata e consorte do português, de quem tem um filho?

Paisagens sociais, paisagens sensíveis, uma cidade de múltiplos significados é esta que se revela sob o olhar atento e carregado de emoção deste leitor muito especial do Brasil que foi Debret, a deixar imagens que falam por si até hoje, sobre a história das sensibilidades de um outro tempo, nos inícios do século XIX, em uma monarquia tropical.

---

<sup>15</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 251. 2 v.