

AQUARELAS DO BRASIL OITOCENTISTA:

Olhares de Debret e Rugendas nos Trópicos

MARIANE PIMENTEL TUTUI*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo o exercício não só comparativo, mas também antagônico entre as aquarelas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e de Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Ambos realizaram iconografias da vida social brasileira oitocentista, publicando posteriormente as *Viagens Pitorescas*. Cada um com sua particularidade, pincelada e cor própria, mas que em conjunto distanciavam-se do que é pautado apenas pelo exótico (diferentemente dos demais viajantes estrangeiros). As obras de Debret e de Rugendas nos deixaram o legado do visível entre as suas díspares e possíveis leituras contidas nas representações imagéticas cunhadas no Novo Mundo.

Palavras-chave: Debret; Rugendas; Brasil; Século XIX.

ABSTRACT

This article aims at the comparative but also antagonistic exercise between the watercolors of Jean-Baptiste Debret (1768-1848) and Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Both made iconographies of nineteenth-century Brazilian social life, later publishing the *Pitoresque Travels*. Each one with its particularity, brushstroke and color of its own, but together they are distanced from that which is ruled only by the exotic (unlike the other foreign travelers). The works of Debret and Rugendas have left us the legacy of the visible between their disparate and possible readings contained in imagery representations minted in the New World.

Keywords: Debret; Rugendas; Brazil; 19th Century.

*Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá (2010) e mestrado em História na linha de "Fronteiras, Populações e Bens Culturais" pela mesma universidade (2014).
E-mail: marianetutui@hotmail.com

Se não esperais, dizem-nos alguns, que a execução da Lei das Terras nos traga Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, artistas cujos registros pictóricos foram incorporados às memórias da identidade brasileira através de recorrente reprodução e utilização em livros didáticos, livros acadêmicos, entre outros, possuem uma rica variedade de temas abarcados em suas obras. Estes artistas europeus não foram, por conseguinte os únicos a registrar representações de tipos humanos no Brasil do século XIX, porém obtiveram o mérito de terem suas obras expressivamente difundidas¹ no processo de transformação de nossas memórias e identidades, tocante às manifestações culturais e na consolidação do que denominamos na atualidade de bens patrimoniais².

Nesta linha, este artigo tem como pretensão analisar as semelhanças e as disparidades do conjunto de obras deixado por ambos. Cabe frisar que estas obras assim como quaisquer outras, são representações construídas sob a ótica destes artistas inseridos no mundo e não devem ser tomadas como expressão de verdade e/ou testemunhos do real.

O legado deixado tanto por Debret, como por Rugendas, nos abrem inúmeras possibilidades de leituras por parte da História da Arte e da História Cultural, campos que vêm competentemente se firmando na historiografia brasileira contemporânea. Sobre as imagens, seu conceito como representação abrange uma série de pressupostos entre o tempo, o objeto de observação e o observador. Ler uma imagem sempre pressupõe partir de inquietações, valores, indagações; que assim, criam possibilidades de interpretações e leitura das imagens.

Nas décadas de 1960/1970 a *terceira geração dos Annales*, mais conhecida como Nova História, possibilitou ao historiador o manejo de novas fontes, ou seja, a possibilidade de trabalhar com fontes não-textuais: como as fontes iconográficas, as fontes orais, entre outras. Roger Chartier escreve em sua obra³ que o conceito de “representação” veio para designar, praticamente por si mesmo, a nova história cultural:

Conduzir a história da cultura escrita dando-lhe como pedra fundamental a história das representações é, pois, vincular o poder dos escritos ao das imagens que permitem lê-los, escutá-los ou vê-los, com as categorias mentais, socialmente diferenciadas, que são as matrizes das classificações e dos julgamentos⁴.

Sobre este prisma, pensamos o conjunto das obras de Debret e de Rugendas como fonte para o historiador. As obras estão ancoradas na cultura cujos artistas pertencem e/ou possuem. O crítico e historiador alemão Erwin Panofsky em seus estudos sobre iconologia⁵, sintetiza esta concepção de que o conhecimento sobre os estilos artísticos só se edifica com a reflexão histórica sobre estes próprios estilos. Nesse viés, não podemos compreender a obra de ambos os artistas somente pela perspectiva estética, já que ela nasce interligada ao contexto vivido por estes mesmos. Suas obras estão imbricadas em sua sólida formação, na mudança para os trópicos, dentre tantos outros âmbitos.

Consequentemente, estas obras são construídas pelos olhares de seus autores e não devem ser tomadas como ilustração e expressões de verdade. De acordo com Panofsky, para

1 É importante ressaltar que estas obras circularam pela Europa, atenderam à academia e alcançaram um vasto público.

2 De acordo com Pelegrini, o Patrimônio Cultural se coloca em vigor a partir de uma ótica interdisciplinar: memória, cultura e imaginário, formando assim a identidade que, por sua vez, se consolidaria por meio do exercício da cidadania, compreendida como direito à memória e à diversidade cultural. PELEGRINI, Sandra C.A. *Patrimônio Cultural: consciência e preservação*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

3 CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p.49.

4 *Ibidem*, p.5.

5 PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa - 1ª edição: Editorial Estampa, 1982.

interpretar a mensagem que a obra transmite, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais. Já para o historiador da arte Ernst Gombrich, analisar um conjunto de obras desta maneira iria reduzi-la ao seu *Zeitgeist*⁶. Segundo Gombrich⁷, há um determinismo que repele por completo à existência de um vínculo entre o contexto vivido pelo artista e sua obra, mas para ele estes podem abranger, por exemplo, fatores como as condições de saúde física do artista, o clima, etc.

Assim, as tais obras, como qualquer tipo de documento histórico, trazem informações que foram filtradas pelos seus criadores. Deste modo, pensamos a produção de Debret e de Rugendas no Brasil como parte da reflexão histórica, pois isolar arbitrariamente determinados elementos presentes em suas aquarelas, lhes enfraquece como fonte.

Antes de direcionarmos o olhar às obras, é essencial analisarmos a trajetória e as experiências de ambos os artistas, tendo em mente a intencionalidade de cada um; a perspectiva que ansiavam projetar nas terras além-mar; o ambiente onde cresceram e constituíram a bagagem que trazem nas viagens; entre outros aspectos⁸.

A trajetória de Jean Baptiste-Debret

Jean-Baptiste Debret, nascido na França e criado nos cânones do iluminismo, tem como tutor Jacques-Louis David (1748-1825) considerado como o mais característico representante do estilo neoclássico. Além de auxiliar na execução da tela *O Juramento dos Horácios*⁹ (obra a qual ilustra os ideais artísticos do neoclassicismo), Debret também atuou como pintor de Napoleão Bonaparte. De acordo com o filósofo e crítico Jacques Leenhardt, Debret “deixou a França da Revolução Francesa do império, no momento em que Napoleão partiu para o exílio e seu mestre Jacques-Louis David teve de fazer o mesmo com a chegada da Restauração (1815)”¹⁰.

A partir de 1808 com a abertura dos portos fomentada por D. João VI, as expedições expandiram-se. Nesse ínterim, o artista francês integra o que chamamos hoje de “Missão Artística Francesa”¹¹ e aporta nos trópicos no ano de 1816, juntamente com outros artistas de sólida formação acadêmica¹². Este termo, “Missão Artística Francesa” foi cunhado quase cem anos depois por Afonso d’ Escragnonle Taunay (1876-1958), descendente de Nicolas-Antoine

6 Segundo os filósofos, esse “espírito da época” voltado à leitura de pinturas, poemas, e etc, era chamado de *Zeitgeist*.

7 GOMBRICH, Ernst H. *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [1984], p.62.

8 Para Schwarcz, “nem todos viajam, a viagem é um movimento que se desloca no tempo, no espaço e na posição social. Ninguém viaja sem a sua bagagem, sendo ela física, filosófica ou experimental” SCHWARZ, Lilia Moritz. *Visões do Brasil, século XIX – Artes Visuais / UNIVESP TV - Curso organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - (USP)*, 2010: Natureza e escravidão na obra de Taunay.

9 Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, (O Juramento dos Horácios), 1784-5, óleo sobre tela, 330 x 425 cm. Musée du Louvre, Paris.

10 Catálogo de exposição: *Debret e a missão artística francesa no Brasil: 200 anos* – curadoria de Jacques Leenhardt. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, Artepádiva, 2016, p.9.

11 O termo “Missão Artística Francesa” é utilizado entre aspas, pois na época não havia uma ideia formada de “Missão”. SCHWARZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.179.

12 Além de Jean-Baptiste Debret, podemos citar aqui o Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagem; Auguste Henry Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; Auguste Marie Taunay (1768-1824), escultor; Charles Simon Pradier (1786-1848), gravador. Em 1817, os irmãos Marc e Zéphérin Ferrez associaram-se ao grupo, o primeiro como escultor e o segundo como escultor e gravador de medalhas.

Taunay (também integrante da “missão”). Com base em Schwarcz¹³, Guilherme Gomes¹⁴ defende em sua tese que a ideia de “Missão” vem da ideia de vocação de época, de um grupo coeso (ideia pensada de início do século XX para o XIX). Já nos ensaios de Mário Pedrosa, fica claro que não havia um grupo coeso. Joachim Lebreton (1760-1819), o chefe da “Missão” é influenciado por Humboldt (1769-1859) a organizar um grupo, o qual não se comportou como grupo, ocorrendo desavenças entre Taunay e Debret e Taunay e Montigny.

Deste modo, estes artistas passaram a documentar a flora e a fauna brasileira, além dos usos e costumes, paisagens e tipos humanos. Debret foi o artista da “Missão” que mais permaneceu no Brasil, em quinze anos produziu o mais vasto documentário sobre usos, costumes, vistas e acontecimentos históricos que muito nos diz respeito. O legado iconográfico¹⁵ de Debret desperta um interesse contemporâneo, pois incitará novas reflexões sobre o país e não só aquela velha máxima de como fomos vistos pelos olhares estrangeiros.

Em Paris o artista atua como cenógrafo das grandes festas destinadas a organizar e canalizar o agito popular em prol da Revolução e mais tarde do Império. Já no Brasil irá trabalhar como cenógrafo (compondo cenários e espetáculos destinados ao teatro político); pintor histórico (onde executa retratos da família real, acontecimentos da corte) e também como professor de pintura¹⁶ da Academia Imperial de Belas Artes (momento em que realiza os símbolos do Império, segundo o modelo de David, no qual enfatiza o caráter cívico preocupando-se com a necessidade da criação de um imaginário político).

Ao longo destes quinze anos saía pelas ruas da capital e registrava a existência de seus habitantes: indígenas, brancos de condição humilde, mulatos, escravos africanos, entre outros, que constituíam a base de um povo sobre o qual centralizará sua atenção. É na rua que Debret faz uso do desenho e da aquarela; essas técnicas se discerniam das práticas da pintura a óleo que o artista utilizava para os quadros destinados à Corte:

Sua formação de “pintor de história” se adequa perfeitamente à posição de observador atento dessas transformações. Ele as observa com olhar do profissional, que se dá conta da importância de detalhes significativos e da força explicativa do fato fidedigno¹⁷.

A aquarela tem a secagem mais rápida e permite, por meio de finas camadas transparentes e superpostas, captar com agilidade a dobra de uma vestimenta, a fisionomia de um personagem, um gesto espontâneo entre outras minúcias encontradas nas cenas do dia a dia de Debret. É por meio das aquarelas que o artista francês denunciava a escravidão¹⁸, utilizando-se muitas vezes nas palavras de Leenhardt, “de uma ironia cortante”:

13 SCHWARCZ, *op.cit.*, p.179.

14 GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Sobre Quadros e Livros. Rotinas Acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro, Século XIX*. São Paulo: PUC, 2005.

15 O trabalho de Bandeira e Lago, resultado de dez anos de pesquisa sistematizou a produção do artista em um total de 1000 obras (incluindo esboços, óleos e aquarelas). BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

16 Sob a ótica de Valéria Lima, Debret tinha a missão de introduzir na nova sede do Império Português o que havia de mais elevado no campo das artes. LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. 2003. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2003.

17 Catálogo de exposição: *Debret e a missão artística francesa no Brasil: 200 anos – curadoria de Jacques Leenhardt*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, Artepádiva, 2016, p.9-10.

18 A população predominante no Rio de Janeiro (capital do país durante o século XIX) era constituída por escravos, segundo Rodrigo Naves, - de um total de 79321 pessoas, 45,6% trabalhavam como escravos no Rio de Janeiro. NAVES, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão” In: NAVES, R. *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996 e 2011.

(...) Debret fez largo uso de sua capacidade de denúncia, muitas vezes com ironia cortante. (...) o leitor não é poupado de imagens representando as violências infligidas aos escravos, imagens que cristalizarão as reações negativas no Brasil da época¹⁹.

Para Leenhardt, Debret certamente não foi o único artista a chocar-se com as formas de violência produzidas pela escravidão, mas ele, no entanto, foi quem analisou de maneira mais sistemática as consequências dessas formas de violência sobre a sociedade brasileira – fonte iconográfica essencial para a história do Brasil no século XIX. Segundo o filósofo, Debret compõe com suas quinhentas aquarelas somadas de páginas de texto um quadro sociológico dos costumes e dos atores do Brasil nascente.

Entre 1834 e 1839 Debret já de volta à sua terra natal, publica o álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. A obra é dividida em três tomos e incluem os trabalhos realizados em campo, resultado do que o artista conhecia daquela realidade observada, o que escolheu e ou lhe chamou a atenção para publicar. Mais de duzentas aquarelas e desenhos foram transpostos para a pedra litográfica²⁰:

Não sabemos quando Debret teria aprendido esta técnica, mas tudo indica que nos dois anos em que preparou seus originais para a publicação capacitou-se para o métier e realizou algo que não era comum entre as publicações de livros de viagem: que o próprio autor das imagens as litografasse. As oficinas litográficas da época dispunham de profissionais que se encarregavam da tarefa de transformar desenhos, aquarelas e esboços em litografias, seguindo todo um programa de orientações definidas pelo autor do relato, pelo criador das imagens ou, até mesmo, pelos editores da obra. Ao dar a suas aquarelas a forma litográfica, Debret tem consciência de seu poder de divulgação²¹.

Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil não teve tanto êxito em seu período de publicação, por não mostrar o país com exotismo, algo comum entre seus contemporâneos. Com um parecer negativo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)²² a obra só ressurgiu no século XX (ficando por quase um século distante do alcance dos brasileiros). O modernismo e a reapropriação da cultura brasileira que por consequência, fizeram com que colecionadores²³ e estudiosos passassem a ter mais interesse pelas obras do século passado.

19 *Catálogo...*, p.25-26.

20 A litografia foi inventada na Alemanha no final do século XVIII por Alois Senefelder, essa técnica de impressão utiliza a pedra como matriz e é baseada no princípio de repulsão entre gordura e água. O desenho é feito sobre uma pedra de composição calcária com tinta ou lápis litográficos, ambos gordurosos. Utiliza-se, então, uma solução de goma arábica acidulada para cobrir toda a superfície. As partes protegidas pela gordura ficam lisas, enquanto as partes expostas são atacadas pelo ácido e adquirem uma textura porosa. A matriz é limpa e levada à prensa litográfica, onde é umedecida e, com a ajuda de um rolo, é aplicada uma tinta gordurosa. As áreas porosas, que absorveram a água, repelem a tinta, que fica retida apenas sobre as áreas lisas da pedra, que definem a imagem a ser impressa. Instituto Moreira Salles - *Glossário de Técnicas e Processos Gráficos e Fotográficos do Século XIX*: <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix>. Último acesso em: 13 de março 2017.

21 LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. 2003. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2003, p.4-5.

22 O parecer do IHGB cuja autoria é de Bento da Silva Lisboa e José Domingues de Attaíde Moncorvo foi emitido no ano de 1840 e publicado em 1841 na *Revista Trimensal de Historia e Geographia*, Tomo Terceiro. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003c.pdf> Último acesso em: 04 de junho de 2017.

23 É neste contexto que Castro Maya por meio de uma negociação com a Casa Brasileira de Paris, dirigida pelo marchand Roberto Heymann, compra na década de 1940 mais de quinhentas obras originais de Jean-Baptiste Debret. As obras pertenciam à família do artista e foram repatriadas ao Brasil cem anos depois de serem executadas pelo mesmo. Neste período o mercado de arte europeu sofria os efeitos da guerra. Com isto, colecionadores americanos e brasileiros foram os beneficiados. SIQUEIRA, Vera Beatriz. "A alegria dos amantes: Jean-Baptiste Debret na coleção Castro Maya", *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_01.htm. Último acesso em: 15 de maio de 2017.

A trajetória de Johann Moritz Rugendas

Johann Moritz Rugendas nasceu na Alemanha em 1802, pintor de batalhas, frequentou a Academia de Belas Artes de Munique e incentivado pelos relatos de viagem dos naturalistas, veio para o Brasil em 1821 (cinco anos após a vinda de Jean-Baptiste Debret). Rugendas atua como desenhista documentarista da “Missão Científica” chefiada pelo naturalista e diplomata russo barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), que o incorporou na expedição realizada sob o auspício dos czares.

De acordo com o contrato firmado, o artista bávaro deveria coletar material para pinturas e desenhos que o chefe da expedição lhe indicasse como primordial e entregar todos os esboços e pinturas que realizasse durante a viagem para o mesmo. Neste período, Rugendas estabelece laços de amizade com os artistas franceses, especialmente com a família Taunay e com Debret.

A influência dos artistas ligada a experiência de vivenciar a efervescência política do processo da independência avultou seus horizontes para uma acolhida mais completa do país, que iria além do simples interesse pelos temas científicos e naturais. Em 1824 após constantes desentendimentos com Langsdorff, Rugendas abandona a expedição e decide continuar viajando sozinho seguindo para Mato Grosso, Bahia, Espírito Santo e retornando ao Rio de Janeiro.

De volta à Europa em 1825, amplia sua formação acadêmica estudando em Paris e Roma. A partir da proximidade com o naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), obtém um conjunto de informações sobre a América Latina. Rugendas tinha o intuito de publicar uma obra de cunho artístico e enciclopédico sobre o continente. Com o auxílio de Humboldt reúne suas pinturas e aquarelas, transformando-as em litografias e publica-as juntamente às suas memórias de viagens intituladas *Viagem Pitoresca através do Brasil*.

Em 1831 retorna às Américas (foi a viagem mais extensa realizada por um artista na América Latina). Com o mesmo o objetivo de desenvolver uma obra com temas de paisagens e de representações de cenas do cotidiano, o artista percorre os países: México, Chile, Argentina, Uruguai, Peru e Bolívia; retornando ao Rio de Janeiro no ano de 1845. Rugendas retrata os membros da família imperial e é convidado a expor na Academia na Exposição Geral de Belas Artes. Ao voltar para a Europa, realiza diversas pinturas representando os aspectos de cada país que visitou; publica também uma importante obra sobre o México.

Para uma finalização completa da obra produzida por Rugendas no que se reporta ao Brasil, como a todos os demais países que o artista visitou, é de relevância primária enquadrá-la no conjunto de sua obra. Atender ao requisito de um conhecimento completo da obra do artista constitui uma tarefa difícil, já que a mesma nos conduz a um corpus de enorme dimensão que soma aproximadamente seis mil peças no total (entre pinturas a óleo, aquarelas e desenhos). De acordo com o historiador da arte Pablo Diener²⁴ (especialista nos estudos sobre o artista), no inventário das obras que Rugendas transpassou ao Estado bávaro no ano de 1848, são mencionadas 437 folhas de tema brasileiro (sendo que a maior parte dessas folhas está relacionada com a primeira viagem de 1821). Esse conjunto de trabalhos brasileiros cobrem um amplo leque temático, incluindo desenhos da flora e da fauna, motivos costumbristas, etnográficos e cenas de tema histórico, como a coroação de D. Pedro I. Já na sua

24 DIENER, Pablo. “O Catálogo Fundamentado da Obra de J.M. Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil”, *Revista USP*, São Paulo, vol. 4, n° 30, junho/agosto 1996, p.46-57.

segunda estância ao Brasil (1845), o único diferencial seria a elaboração das vistas panorâmicas de 360° da Baía de Guanabara²⁵.

Rugendas encontrou no Brasil, tanto nos artistas da “Missão Artística Francesa”, como na expedição Langsdorff, a primeira escola na qual se iniciou como artista-viajante. Para Diener, os vinte anos que dividem essas duas estâncias brasileiras marcam a etapa mais rica da produção de Rugendas:

Na década de 1820, o artista havia chegado ao Brasil quando tinha somente 19 anos; acabava de concluir sua formação artística na Academia de Munique, não tinha nenhuma experiência no trabalho de ilustrador que teria que realizar sob os ordens de Langsdorff e seus conhecimentos sobre o país eram muito escassos. Os trabalhos realizados durante a primeira visita ao Brasil foram feitos sem obedecer a um projeto artístico próprio e previamente elaborado; a seleção dos temas e a forma de apreendê-los estiveram determinadas fundamentalmente pela experiência e pelas motivações que Rugendas encontrou no caminho. Cabe considerá-los como uma obra de juventude. Na segunda estância, por outro lado, nos encontramos diante de um artista maduro, que chega ao Rio de Janeiro depois de quinze anos viajando pela América e que se propõe a concluir o principal projeto de sua carreira artística²⁶.

A maior parte dos trabalhos de Rugendas se encontra em duas coleções alemãs: em Munique e em Augsburg. Já o restante, se encontra disperso em numerosas coleções públicas e particulares difundidas pela Alemanha e por todo o continente americano.

Olhares Sob os Trópicos

Ao olharmos para as representações iconográficas produzidas por estes artistas, certamente suas imagens parecerão familiares. Ainda que estejamos falando de artistas de origens distintas, que integraram diferentes “missões”, suas obras nos permitem notar os olhares em comum que ambos partilharam em uma mesma época sobre um objeto em comum: o negro²⁷ e sua contribuição à formação da nação e sua civilidade, entre outros tipos humanos e paisagens.

Exposto isso, ao adotarmos a iconografia como fonte para a realização deste artigo, depreendemos que ela nos reserva procedimentos teórico-metodológicos importantes. Em primeiro lugar, é necessário atentar para o momento histórico nos quais os sujeitos que executam as obras estão inseridos. Datado historicamente, eles são portadores de uma bagagem cultural e recebem influências dos acontecimentos culturais, sociais e políticos de seu tempo.

Em seus estudos iconográficos sobre o conjunto de obras debretianas, a historiadora Valéria Lima²⁸ estabelece um duplo método interpretativo para a análise das obras do artista. O primeiro constitui-se em realizar um embate entre as obras e o texto produzido por Debret e o segundo solicita um olhar capaz de investigar a iconografia buscando não somente a verossimilhança das obras, como também as relações com as imagens produzidas por outros viajantes e pela história da arte em geral. É a partir desta análise que Lima desmistifica a categoria genérica de que Debret é um “artista viajante”. Em se tratando de um viés muito

25 Essa técnica de ilustração teve grande difusão a partir de fins do século XVIII. DIENER, *op.cit.*, p.56.

26 DIENER, *op.cit.*, p.48.

27 Os negros de ganho entre outros tipos humanos são recorrentes nas *Viagens Pitorescas* de Debret e de Rugendas.

28 LIMA, Valéria. J.-B. *Debret. Historiador e Pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

delicado, a historiadora atenta para o cuidado com os termos. Os principais temas de suas aquarelas incluem o cotidiano dos escravos e os hábitos urbanos, exatamente o que diferencia o artista francês de outros artistas viajantes. Para boa parte dos estrangeiros, o Novo Mundo vinha associado ao exuberante da natureza tropical, a vida nas fazendas e não ao cotidiano urbano, ao homem civilizado (como destacava Debret). Além disso, na contramão dos relatos de viagem, a obra de Debret segue um programa pré-estabelecido e não uma linha cronológica como de costume, ou seja, para Lima, Debret não realiza um relato de viagem e sim uma obra de cunho historiográfico, devido a intenção classificatória do artista em selecionar, organizar e classificar grupos. Como exemplo a historiadora cita a separação de grupos indígenas conforme a familiaridade com os europeus, destaca as etapas de aproximação e entendimento pelos escravos dos hábitos civilizados, entre outros recursos utilizados por Debret. Outro fator que desqualificaria o artista de um viajante no sentido tradicional, seria o fato de Debret ter morado por quinze anos no Brasil, tendo um trabalho regular como professor de pintura e como pintor oficial da corte.

Em paralelo, Diener expõe a relevância presente na obra de Rugendas quando o mesmo após ter concluído uma aprendizagem artística de caráter acadêmico, adentra no círculo dos científicos americanistas mais importantes de seu tempo e a eles anseia a ser um material de cunho documental para o estudo e para a pesquisa. Durante sua viagem pelo continente americano, Rugendas irá concluir uma aprendizagem que o orientará a ampliar esse espírito científico não somente a fenômenos naturais, mas também a temas histórico-culturais. Isso, sob a ótica de Diener²⁹, amalgamado ao importante valor artístico de seu trabalho, faz com que a obra de Rugendas mereça particular atenção entre as dos artistas viajantes do século XIX.

Se ambas as obras (tanto as de Debret, quando as de Rugendas) foram fidedignas ou não, nos cabe considerar que “todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado”³⁰.

Jacques Aumont³¹ nos coloca a seguinte questão: “Por que se olha uma imagem? Para que elas servem? O que nos trazem?”

Na linha de Gombrich, Aumont assinala que:

A imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de descoberta do visual. [...] Gombrich opõe duas formas principais de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a rememoração, em que a segunda é colocada como mais profunda e mais essencial³².

Aumont escreve que o espectador constrói a imagem, esta mesma imagem constrói o espectador e para finalizar, Gombrich conclui que ambas (imagem e espectador) estão ligadas a imaginação³³. A relação ‘existencial’ do espectador com a imagem tem, pois, uma espacialidade referente à estrutura espacial em geral; tem além disso uma temporalidade referente aos acontecimentos representados e à estrutura temporal que deles decorre”.

O que Aumont propõe é chamado pelo mesmo de metáfora da distância psíquica. A pesquisa da origem desta teoria foi proposta pelo escultor alemão Adolf Hildebrand (1847-

²⁹ DIENER, *op.cit.*

³⁰ GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, 2012, p.15.

³¹ AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.

³² *Ibidem*, p.81.

³³ *Ibidem*, p.108.

1921) no final do século XIX. Hildebrand distinguiu o modo próximo do modo distante e associou o polo óptico (o da visão de longe) ao polo háptico (visão de perto). As visões óptica e tátil correspondem segundo Aumont³⁴, a toda uma série de escolas da história da arte e ainda é encontrada em toda a geração dos historiadores de arte do início do século, inclusive em Panofsky. Essas visões se coincidem com o “se aproximar” e o “tocar com os olhos”.

Portanto, podemos dizer que a relação do espectador com a imagem engloba uma série de “acontecimentos”: temporalidade, imaginação, memória, história, percepção, diálogo, afeto, cultura. Assim como um leitor, o espectador ao observar uma imagem, inicia um diálogo com o objeto e o despertar dos sentidos.

Por essa via, para entrecruzarmos nossos olhares perante às obras destes artistas, levantamos questões que apontam aspectos instigantes para a reflexão do historiador que pretende trabalhar com fontes iconográficas, qual seja, o mundo que ela se insere e traduz, e a perspectiva que a mesma revela e constrói.

Sob este prisma, conforme Jacques Leenhardt, Debret se distingue dos demais artistas que passaram pelo Brasil do século XIX. Em seu ensaio inédito³⁵ que abre a reedição de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*³⁶, Leenhardt afirma que o fato do artista francês ter consigo o desejo de compreender um mundo que lhe era tão excêntrico, o diferencia dos outros pintores oitocentistas.

Para Lima³⁷ o método *warburgiano*³⁸ de Warburg³⁹ possibilita oferecer às imagens criadas pelo artista um outro estatuto: não o resultado austero de um embate puro com o visível, mas como reelaboração de um abrangente universo iconográfico, que parte da tradição europeia neoclássica, até encontrar novos temas, vocabulários artísticos e simbólicos nas imagens da América produzidas não só por Debret, mas por outros artistas.

Jean-Baptiste Debret se projeta de maneira imediata dentro da vida social brasileira. Segundo Leenhardt, Debret queria tentar entender o que estava acontecendo, ele desenhava sentado na rua. “Debret é um caso único de pintor que escreve três, quatro páginas sobre cada cena que está retratando. E esse conjunto imagem-texto está inserido num contexto mais amplo, de uma obra teórica”⁴⁰. Sob o prisma de Leenhardt, Debret, portanto, realizou duplamente uma obra de arte, onde imagem e texto explicativo andam de mãos dadas:

Ao compor um quadro único em seu gênero que abarca o conjunto dos componentes da sociedade brasileira e imaginar o possível futuro de um Brasil mestiço e constitucional, ele elevou sua extraordinária capacidade descritiva ao patamar de uma visão propriamente histórica⁴¹.

34 AUMONT, *op.cit.*, p.110.

35 LEENHARDT, Jacques. “Um olhar transversal sobre a construção da Nação Brasileira” In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet / Organização e prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo, Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

36 Esta reedição reuniu os três tomos em um único e fora publicada em 2016, ano em que se comemorou os duzentos anos da “Missão Artística Francesa” e da vinda de Jean-Baptiste Debret ao Brasil.

37 LIMA, *op.cit.*

38 Gombrich discute a questão em vários textos. Cf., por exemplo, *The Renaissance theory of art and the rise of landscape. Norm and Form - studies in the art of the Renaissance*. Londres, s.n., 1966, ou “Image and Code: scope and limits on conventionalism in pictorial representation” In: STEINER, Wendy, ed. *Image and Code*. S.L. e., Michigan Studies in the Humanities, 1981, p.11-42.

39 O historiador da arte alemão Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg, escreveu ensaios sobre perspectivas particulares do Renascimento italiano, interessado na tradição clássica, abordou novos aspectos, como por exemplo, a maneira de pintores e poetas representarem o vento soprando no cabelo das moças.

40 <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/reedicao-de-livro-traz-reflexoes-de-debret-sobre-sociedade-brasileira-19459920>. Último acesso em: 08 de junho de 2017.

41 LEENHARDT, *op. cit.*, p.15.

Com o intuito de fornecer ao leitor europeu informações relacionadas a história do país que fossem além do âmbito do exotismo e da história natural, num período onde os pintores e viajantes passam apressurados pelos territórios do Novo Mundo (verdadeiros laboratórios de pesquisa) a explorar e enviar ao público lotes de imagens repletas de estereótipos excêntricos, Debret busca compor uma “espécie de suma enciclopédica incidindo sobre a vida de uma nação que emerge de acasos turbulentos da História”⁴².

Contrariamente ao legado iconográfico de Debret, onde o texto complementa as aquarelas, em Rugendas identificamos duas obras independentes (textual e imagética). Em suas primeiras obras, a representação tanto das cenas cotidianas, como dos costumes da vida social brasileira atendiam as exigências dos registros de viagem e obedeciam ao interesse dos naturalistas.

Rugendas afirma que tentará “mostrar as diferentes partes da população, tanto em relação aos seus aspectos exteriores, como no que concerne a seus costumes, seus usos e suas ocupações”.

Diferentemente de Debret que atentava aos detalhes e minúcias das vestes, acessórios, entre outros; Rugendas irá focalizar seus desenhos dando uma atenção maior às fisionomias, abarcando desta maneira características anatômicas como: tatuagens, cicatrizes, cor da pele, deformações físicas; acentuando os traços da identidade brasileira e exaltando a diversidade dos povos africanos.

Os negros de Rugendas são representados em grande número e em uma escala de tamanho menor quando se trata das aquarelas referentes aos trabalhadores urbanos. O artista bávaro coloca seus “personagens” em interação direta com eles mesmos e também com o ambiente que compõe a cena. Já Debret, oferece um destaque maior aos variados tipos de negros de ganho, a qual perpassa sua ocupação.

O propósito da obra de Rugendas não era denunciar a escravidão, mas mostrar a possibilidade de um novo povo inserido à civilização. De acordo com Robert Slenes, “ao incluir os povos da África entre as sociedades civilizadas, Rugendas visava reduzir a distância entre africanos e europeus aos olhos dos leitores”⁴³.

O historiador da arte Jorge Coli⁴⁴, chama a atenção para a importância do olhar como uma das atitudes mais fecundas para o estudo de nosso patrimônio artístico do século XIX. O olhar é primordial para a arte de qualquer período e de qualquer país, em particular para o século XIX, ressalta o historiador. Partindo desta observação, os olhares de Debret e de Rugendas não se bastavam somente com o exótico, não eram apenas olhares curiosos postos à tamanha diversidade do mundo descoberto. Ambos se preocupavam não só com o progresso científico, mas também, com o progresso da nova nação que despontava e com a difusão do conhecimento. Nesse sentido, embora determinados temas e posturas se repetissem, carregavam consigo distintos significados.

42 LEENHARDT, Jacques. Um olhar transversal sobre a construção da Nação Brasileira. In: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet / Organização e prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo, Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016, p.11.

43 SLENES, Robert Wayne Andrew. *Bávaros e Bakongo na “Habitação de Negros”: Johann Moritz Rugendas e a invenção do povo brasileiro*. Departamento de História IFCH/UNICAMP – SP. No prelo. Versão de abril de 1995, p.30-31.

44 COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2006, p.18.

Aquarelas do Brasil – Debret e Rugendas

Figura 1



Figura 2



Na figura 1, observamos uma aquarela de Jean-Baptiste Debret representando uma senhora em sua casa. Esta é uma das poucas cenas internas realizadas pelo artista, já que suas aquarelas mais recorrentes são as de cenas de rua.

Debret é meticuloso, na obra como um todo identificamos os pequenos detalhes dos gestos, dos adereços, dos penteados, das vestimentas, entre outros. Diante de cada prancha

litografada, o artista inseria textos explicativos; em relação a esta obra, ele escreve:

O sistema dos governantes europeus, nas colônias portuguesas, tende constantemente a deixar a população brasileira privada de educação e isolada na escravidão de seus hábitos rotineiros. Isso levou a educação das senhoras ao simples cuidado de sua faina doméstica: assim, desde nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultado da falta de educação, reduziu as senhoras nas reuniões mais ou menos numerosas e, ainda mais, impediu toda espécie de comunicação com os estrangeiros. Então tentei captar essa solidão habitual desenhando uma mãe de família, de pequenas posses, em seu lar onde a encontramos sentada, como de hábitos, sobre sua marquesa [...], lugar que serve de dia como sofá fresco e cômodo em um país quente, para descansar o dia inteiro, sentada sobre as pernas, à maneira asiática. Imediatamente ao seu lado e bem ao seu alcance se encontra o gongá (paneiro) destinado a conter os trabalhos de costura; entreaberto, deixa à mostra, a extremidade do chicote enorme feito inteiramente de couro, instrumento de castigo com o qual os senhores ameaçam seus escravos a toda hora. Do mesmo lado, um pequeno mico-leão, preso por sua corrente a um dos encostos desse móvel, serve de inocente distração à sua dona [...]⁴⁵.

Neste excerto, o artista aponta a falta de civilidade no país e ressalta as imperfeições do sistema de governo da coroa Portuguesa, o qual privava a população da educação, deixando-a isolada na escravidão dos hábitos comuns. Atento aos detalhes de sua obra, Debret também descreve cada personagem presente na cena:

A criada de quarto, mulata, trabalha sentada no chão aos pés da madame – a senhora. É reconhecido o luxo e as prerrogativas dessa primeira escrava pelo comprimento de seus cabelos cardados, (...) penteado sem gosto e característico do escravo de uma casa pouco opulenta. A menina no centro à direita, pouco letrada, embora já crescida, conserva a mesma atitude de sua mãe, mas sentada numa cadeira bem menos cômoda, e esforça-se por ler as primeiras letras do alfabeto traçadas sobre um pedaço de papel. À direita, outra escrava, cujos cabelos cortados muito rentes revelam seu nível inferior. Avança do mesmo lado um moleque com um enorme copo de água, bebida frequentemente solicitada durante o dia para acalmar a sede devido ao abuso de alimentos apimentados. Os dois negrinhos, apenas na idade de engatinhar, que gozam no quarto da dona da casa, dos privilégios do mico-leão, experimentam suas forças na esteira da criada⁴⁶.

À medida que os homens se ocupavam de seus afazeres fora de suas casas, as mulheres cuidavam das tarefas domésticas e só podiam sair acompanhadas e em dias pré-estabelecidos. Na cena de Debret observamos a senhora sentada e bordando, enquanto as escravas estão no chão e costuram. O bordado por possuir um ponto mais sofisticado diferenciava-se da costura, a qual era considerada uma tarefa comum e que exigia pouco conhecimento, podendo ser executada por uma escrava. O chicote sempre à mostra delata o poder dos senhores sobre seus servos. A menina sentada à direita, filha da senhora, segura em suas mãos uma folha com as letras iniciais do alfabeto; esta mesma em gestos de leitura parece ser alfabetizada pela mãe. As escravas no chão costuram, enquanto o jovem escravo carrega uma bandeja com um copo de água para refrescar a senhora e a menina. Os dois bebês (provavelmente filhos das escravas) engatinham na esteira e distraem-se com a fruta no chão e com o macaquinho que está preso na lateral da marquesa; certamente assim que crescerem um pouco já irão se ocupar de alguma tarefa pela casa, assim como os demais.

Rugendas registra uma cena semelhante como observamos na figura 2, a prancha *Família de Agricultores*, que está inserida em sua obra *Viagem Pitoresca através do Brasil*. A cena se passa no interior de uma casa de fazenda, onde a senhora que está sentada na rede

45 DEBRET, Jean-Baptiste, 1768-1848. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet / apresentação de M. G. Ferri – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. Tomo I, volumes I e II, p.185-186.

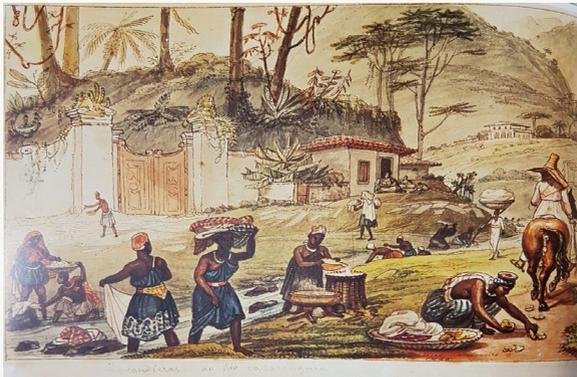
46 DEBRET, *Ibidem*.

chama a atenção do nosso olhar por parecer ser o centro das atenções. Um tocador de viola a entretém; outros dois personagens estão com os olhares voltados para esta mesma senhora. A cena parece ser interrompida por um escravo que aponta para a porta da casa, anunciando a chegada de uma visita. A ama de leite sentada na esteira no canto esquerdo da obra amamenta o recém-nascido e observa ao mesmo tempo a outra criança, um pouco maior, brincando com as crianças negras. Esta criança tem sua atenção voltada para outra escrava, a qual segura em uma de suas mãos uma ave. Próximo a ela, uma mulher em pé parece servir alguma bebida. Da janela podemos ver duas palmeiras, árvores comuns encontradas nos trópicos. Próximo à senhora, identificamos um jovem padre por suas vestimentas; também notamos um quadro de Nossa Senhora na parede e ao lado um Cristo crucificado.

Em ambas as obras, sob o prisma dos artistas, notamos a presença do negro em convivência com o branco; de certa maneira, uma forma de demonstrar que a civilização seria possível, colocando-os neste caminho. As obras nos proporcionam reflexões sobre aspectos culturais, sociais, econômicos, que modificam a identidade racial e a condição a ela relacionada, assim como os estereótipos estabelecidos para determinar o lugar de cada indivíduo dentro de cada categoria.

A próxima obra em análise é uma aquarela de Jean-Baptiste Debret, *Lavadeiras do rio Laranjeiras*, inserida em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

Figura 3



Segundo Debret:

Ainda em 1816, ano da chegada dos estrangeiros nessa cidade, podemos datar a introdução no Rio de Janeiro da empresa de lavanderia brasileira. Este novo ramo de empreendimento foi desenvolvido pouco a pouco e, em 1822, já atingira um crescimento bastante considerável; crescimento provocado pela presença instantânea de uma multidão de indivíduos atraídos à capital pela solenidade da sagração do Imperador. De fato, antes da invasão desta indústria europeia, o brasileiro de todas as classes mandava, como ainda hoje o faz, um escravo lavar sua roupa. Uma família rica continua a ter suas lavadeiras negras, e a mucama (arrumadeira) é encarregada especificamente de passar as peças bordadas, no que leva pelo menos dois dias por semana: uma senhora não veste nada que não tenha sido passado de fresco, trocando novamente de roupa ao sair pela segunda vez de manhã (...). É um bom negócio o de alugar uma chácara (casa de campo) situada perto de um riacho a fim de utilizar suas negras como lavadeiras (...). De forma que assistimos todos os dias nesses estabelecimentos, graças à beleza deste clima aprazível, as negras reunidas na beira do mesmo e límpido riacho, ocupadas a virar a lixívia ao ar livre, perto daquelas que ensaboam a

roupa, mas o fazem de uma maneira incrivelmente econômica, empregando para tanto somente plantas saponáceas, como a folha da babosa (...). Na lavagem, são também empregados excremento de cavalo e sumo de limão para fixar o colorido dos tecidos e estampados. As lavadeiras brasileiras, de resto infinitamente mais cuidadosas que as nossas, têm a honra não apenas de devolver a roupa bem passada e arrumada com cuidado dentro de uma cesta, mas também perfumada com flores olorosas, como a rosa das quatro estações (só existe no Rio), o jasmim e a esponjinha, florzinha amarela cujo forte perfume seria desagradável em grandes quantidades⁴⁷.

O artista francês relata sobre o empreendimento das lavanderias brasileiras, os quais cresceram devido à cerimônia de sacração de D. Pedro I em 1822. Através de seus escritos Debret nos informa sobre o tempo que era gasto para se lavar e passar as roupas; sobre os costumes, como por exemplo, o de que uma senhora não repetia a roupa quando saía pela segunda vez no mesmo dia; também descreve como era a lavagem e os ingredientes utilizados para deixar a roupa mais branca, perfumada e colorida. E nos conta também, que era comum alugar uma chácara próxima a um riacho com a finalidade de colocar as escravas como lavadeiras.

Nesta cena observamos uma casa de campo com aproximadamente treze lavadeiras à beira do rio. Ao redor da propriedade notamos a vegetação tropical da região. Algumas escravas carregam cestas com roupas sobre a cabeça, outras estão agachadas esfregando e batendo os tecidos. No primeiro plano à esquerda, uma escrava de costas estica um pano branco; no canto à direita vemos um escravo a cavalo o qual provavelmente supervisiona todo o serviço das lavadeiras. Ao fundo e à frente da propriedade reparamos uma pessoa sentada, também a observar o que se passa, talvez seja o proprietário dos escravos.

Debret representa todo o tipo de trabalho escravo no Rio de Janeiro, podemos citar aqui não só as lavadeiras, mas também os vendedores de frutas, flores, fumo, carvão, capim, leite, café, cestos, refrescos, aves, carne, doces, angu, polvilho, pão de ló, milho verde, entre outras coisas; escravos carregando telhas, trabalhando nos engenhos ou nas residências, transportando água, acompanhando seus senhores e/ou carregando seus pertences, etc.

A quarta obra inserida neste artigo é de Rugendas, *Lavadeiras no Rio de Janeiro*, uma das únicas pranchas dentre as cem que integram sua obra que é dedicada especialmente às atividades do trabalho escravo.

Figura 4



47 BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p.260.

Identificamos nesta cena quatro mulheres negras e três homens negros ao redor do rio; ao centro da imagem, uma mulher de pele mais clara está sentada a mexer um caldeirão, provavelmente deve estar fervendo alguma peça de roupa. Sua vestimenta também se difere dos demais; suas roupas cobrem quase que o corpo todo, enquanto os demais estão quase desnudos. Os negros à direita esfregam as peças de roupa nas pedras, mais atrás, uma negra com o filho nas costas estende um pano branco; ao seu lado, uma mulher negra parece carregar um barril. Já ao lado esquerdo, observamos uma mulher negra em pé (a única que está completamente vestida), esta mesma observa os trabalhadores e fuma um cachimbo; também equilibra sobre a cabeça uma trouxa de roupas. Atrás desta mesma mulher, um homem negro leva em sua cabeça uma cesta; logo à frente, vemos um outro homem negro sentado no chão, este estende as mãos e parece gesticular alguma coisa. No plano de fundo, a vegetação tropical mais uma vez se faz presente nas cenas.

Posto estas análises, podemos complementar que o universo representado por Debret e por Rugendas era comum, suas visões registraram cenas semelhantes recorrentes do dia a dia da cidade, trazendo desta maneira, a narrativa do cotidiano do século XIX. É válido ressaltar que uma imagem não é o reflexo do real e sim o que é percebido e passado para o papel a partir da ótica do artista, o qual está inserido em um determinado universo. Como destaca Gombrich, a representação é apenas uma parte do real que, passando pelo filtro do artista – sua *schematta*⁴⁸ e seu prisma dos elementos naturais – torna-se o resultado de suas escolhas, as quais estão conectadas não só com o artista, mas também com a técnica utilizada para executá-la e ainda com aqueles que entrarão em contato com a obra.

Tanto Debret, quanto Rugendas nos deixaram um rico legado histórico-documental em seus registros pictóricos. Pensando suas obras em um conjunto mais abrangente de representações visuais, que ora compartilham de um gênero iconográfico específico, ora exprimem experiências e opiniões pictóricas distintas; cumpre-nos mais uma vez salientar a importância destas obras como parte essencial de nossa história e da nossa identidade: um rico material referente ao Brasil oitocentista que oferece um novo fôlego para pesquisas atuais⁴⁹ e futuras.

Posto isso, os estudos sobre ambos os artistas não se encontram esgotados, as obras se fazem presentes na contemporaneidade nos proporcionando reflexões sobre novos significados, questionamentos e possíveis leituras. Além de contribuir para a preservação de nossas memórias coletivas, tocantes às manifestações culturais e aos bens patrimoniais, a salvaguarda de ambas corrobora para que o legado dos artistas e suas memórias sejam acautelados para refletirmos sobre o passado e também sobre os trilhos do futuro.

Recebido em: 15/02/2018

Aprovado em: 01/07/2018

48 Ernst Gombrich, quando explica o significado do termo *schematta*, diz que não é por ser um modelo pré-definido – um formulário em branco – que deva ser rígida e, por isso, não adequada. O “esquema”, com certo grau de flexibilidade é, antes, um auxílio e não um obstáculo, pois sem um ponto inicial, uma referência, não se pode registrar impressões. Em um sistema completamente fluido, seria impossível registrar os fatos, pois faltariam referências; o modelo ideal está entre rigidez imutável e a completa fluidez. GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion*. London: Phaidon press, 2002, p.55-78.

49 Com base nesses estudos imagéticos publiquei a dissertação de mestrado: TUTUI, Mariane Pimentel. *As Representações da Festa em Debret: Um destaque ao Dia d'Entrudo e à Marimba*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá, 2014.