

Atualizando Debret*

Alfredo Grieco

Pobre Debret. Talvez devesse ter aceito o convite do tsar, e ter ido para a Rússia, em vez de preferir vir trabalhar 15 longos anos para D. João VI no Rio de Janeiro. Um bom pintor napoleônico arrebatado para uma Rússia semifeudal pelo Congresso de Viena ocuparia certamente lugar mais destacado na arthistoriografia ocidental, enquanto o Jean-Baptiste que escolheu o Brasil (e cujo nome já aparece abrasileirado para João Baptista, em catálogo de exposição da sua recém-inaugurada academia de Belas Artes...) corre o risco de acabar se transformando em mais uma oddity – uma idiossincrasia – um paradoxo - do mundo da arte. Com a mais sólida formação artística da época olhou, viu, e gravou (tecnicamente, aliás, já que a Viagem Pitoresca foi impressa litograficamente) não só coisas do Rio de Janeiro mas também de inúmeras outras cidades brasileiras, com as quais ilustrou 3 grandes volumes usando a tecnologia de ponta que era a gravura na pedra, na alvorada da grande revolução gráfica da reprodutibilidade. Tanto talento e tanta produção teriam lhe garantido ao menos algum nicho urbano, que avivasse sua memória? Algum pequeno ou simbólico lugar de memória – minimuseu – pequeno site – hoje ostenta seu nome ou reúne seus dados, vende reproduções, ou livros, dá bolsas, orienta pesquisa? Mais non. Na internet se encontra apenas o ... o hotel Debret, hélas. Pauvre Debret.

Completamente desconhecido na França, onde além de ser aluno brilhante e logo professor da Politécnica (substituindo Gérard), foi assistente de David, é bastante mal visto no Brasil, quem sabe por ter sido meio kitschificado. É relativamente extenso o corpo bibliográfico sobre ele, como se pode ver pela bibliografia específica sobre Debret que Rodrigo Naves reuniu em seu estudo sobre alguns artistas (brasileiros ou que vieram para o Brasil), e têm sido elaborados trabalhos sérios sobre o tema, como a tese de Alberto Cipiniuk sobre a origem da Academia de Belas Artes.

Aqui Debret trabalhou incansavelmente para terminar a grande tarefa para que fora contratado: abrir a primeira academia de arte no Brasil. Demorou dez anos, mas conseguiu. Para Pietro Maria Bardi, que de certo modo também veio uprooted para cá, Debret parece se confundir com os outros franceses da missão artística; se Bardi chega a distinguir algum deles, é, claro, o colega arquiteto Montigny.

Quanto ao valor das aulas por aqui ministradas, Bardi demonstra ceticismo:

Nas gélidas aulas da Academia, gélidas de idéias naturalmente, o jeito local foi, por completo, posto de lado. Como em Paris, os exercícios para os alunos eram deste teor: Templo Jônico nas margens do Ilyssus, Elevação geometral e plano de um elegante hospital, com comodidades para os dois sexos, Cornija do Palácio Strozzi em Florença (Bardi, 1975:152).

Não será inoportuno lembrar que o estilo desse desenho técnico dito acadêmico, que Bardi tanto desprezava nos anos 70, tem ressurgido em exposições recentes.

Mas Bardi talvez esteja, como europeu, próximo demais a Debret para poder vê-lo de modo mais recuado. Sim, porque como quer Norman Bryson: Acontece algumas vezes que aspectos importantes de um contexto cultural só se tornam visíveis quando os que nele estão mergulhados se afastam, e adotando um ponto de observação suficientemente distante, de lá lançam o seu olhar. É especificamente o caso da cultura visual (Bryson, 1987:103)

Esse não poderia ser também o caso específico de Debret? Debret não está precisando ser tornado visível, ou então mais visível, como pensaria talvez Bryson, através de uma abordagem mais... internacional? Não será a carência de visão mais abrangente, mais literalmente de fora, o que atrapalha o caprichado ensaio (ou será capítulo?, já que é desenvolvimento de tese de doutoramento em filosofia na USP) sobre Debret por Rodrigo Naves?

Publicado em 1997, na forma fácil de livro de arte dos mais acessíveis a orçamentos limitados, com preço *under* 30 reais, pela editora Ática, o livro *A Forma Difícil – ensaios sobre arte brasileira*, de Rodrigo Naves, é estudo realizado, como reconhece o autor, em condições verdadeiramente nacionais. Efetivamente, está no livro o que há de melhor das celebradas condições nacionais: o *think tank* USP, o incansável movimento editorial Rio-S.P., o simples e funcional projeto gráfico de *design* editorial nacional sofisticado: uma ótima revista em forma de livro, ou um livro em forma de uma ótima

revista? As reproduções coloridas, muito boas, além dos cinco artistas “básicos” principalmente em foco (Debret, Guignard, Volpi, Segall, Amilcar de Castro) ainda mostram um pouco de Oiticica; e o livro traz duas bibliografias, pois Debret tem uma só para si. E no ensaio sobre Debret estão reproduzidos (em preto e branco) quatro quadros da fase napoleônica, hoje na coleção do museu de Versalhes, junto com o curiosíssimo *Regulus* voltando a Cartago, de 1791.

Não se põe em dúvida que um lado da questão Debret foi bem identificado por Naves no capítulo-ensaio Debret, o neoclassicismo e a escravidão, mas em certos instantes parece estar faltando alguma coisa, e noutros, muita coisa. De que perplexidade crítica mal contida, ou mal explorada, podem advir frases inadequadas, na crítica mais objetiva? Frases como “... Debret não foi um grande artista. Nem aqui nem na França” (Naves, 1997:46)... ou então, na conclusão, um rótulo derradeiro jogado contra o professor de pintura: “... Um neoclássico menor” (p.122) ... que Naves pespega pomposamente no mestre bonapartista. Um rótulo em plena era da antidefinição! Uma tendência para “fechar” Debret em vez de abrir! Bem que Naves tenta chegar perto, mas quem sabe a metodologia – segundo Bryson – devesse adotar mais afastamento: em certo momento, ele faz um confronto entre pintura oriental e ocidental, e lembra que os letrados chineses valorizavam mais a visão panorâmica, a totalidade da paisagem, pois desprezavam o campo visual fechado (sobre o qual diga-se de passagem repousa a pintura européia):

...é a ordem mais baixa da observação, onde se encontram os gêneros menores: a pintura profissional, os retratos, as cenas de gênero, cenas eróticas, cenas onde acontecem milagres, ou em que aparecem fantasmas. A marca de sua inferioridade é precisamente a canalização do olhar, onde a faculdade visual fica restrita ... por outro lado, a marca do homem superior é a sua capacidade de abrir ao máximo o seu ângulo de visão para se afixar ao núcleo da existência – no original, *s’attacher au fond de l’être* – (Bryson, 1987:109).

Decididamente, faz-se necessário recorrer com urgência a um deslocamento paradigmático que deixe resolver velhas questões de modo novo! É preciso, rápido, fazer Debret enfim visível! É o primeiro passo para que também readquira visibilidade todo o significado de sua obra, significado que vem sendo diluído ao longo dos anos por leituras obsessivamente fixadas no elemento pictórico, no desenho impecável, ou na dita representação fiel, preocupação artística tão forte que fez o século 19 batizar a posteriori o cânon perspético do renascimento de *costruzione leggitima*, ou verdadeira representação.

Assim, para encerrar de vez tanta perplexidade sobre Debret, que, ao que tudo indica, continua sendo mal visto, apresenta-se aqui... uma tentativa ... de internacionalizar a questão Debret ... trazendo para debate as seguintes...

SEIS RADIAÇÕES DE FUNDO À PROCURA DE UM PINTOR

“... a história da arte parece enveredar simultaneamente por rumos diferentes...”

Donald Preziosi¹

- I -

O ano de 1787, lembra Stephan Oettermann em *The Panorama – History of a Mass Medium*, foi o mesmo ano em que Robert Barker deu os primeiros passos para pintar um panorama, e em que Jeremy Bentham começou a campanha para seu projeto mais ambicioso: a construção de um novo tipo de prisão, apropriadamente denominada panopticon. O prédio era cilíndrico, e de uma torre no centro os guardas podiam observar cada cela e cada prisioneiro. Para Oettermann, o nome dizia tudo – era uma prisão governada pelo olho; ela nunca chegou a ser construída, mas “em matéria de interiorização de um olhar vigilante, Bentham verdadeiramente enxergou longe...” (Oettermann, 1997:40).

É bem possível que tenham sido os amigos jornalistas de Barker, familiarizados com a prisão-projeto, que tenham sugerido panorama como nome para a grande pintura redonda (360 graus) que logo se tornaria uma atração popular no mundo inteiro. Para Jacques-Alain Miller o panopticon não é uma prisão e sim princípio geral de construção, aparato polivalente de vigilância, máquina ótica universal de grupos humanos (Miller, 1987:3):

Nada poderia ser mais lógico: poder total é conseguido sobre o ocupante, o mendigo, o louco, toda a população para quem Bentham projetou seu invento. Todos são entregues, com pés e mãos amarrados, à lógica, ao aparelho, ao sistema (Miller, 1987:6).

De certa maneira, toda a colônia brasileira – com ou sem portos abertos, reino unido a Portugal ou não... - não estaria relativamente submetida a um sistema de vigilância por parte dos seus proprietários europeus, o que dela fazia um panopticon tropical, ocupado por escravos, índios, colonos? Para poder retornar à França em 1831, Debret precisou de licença do governo: “Foi em virtude dos êxitos rápidos de meus alunos que tive a ventura de obter, do conselho da Regência, uma licença limitada para voltar à minha

pátria...” (Debret, 1989: vol. 1, p. 23). Debret não teria vivenciado, no Rio de Janeiro, como era estar do outro lado do olhar-panopticon? Sendo vigiado? Em prefácio a um dos recentes estudos sobre a expedição Langsdorff, Boris Komissarov utiliza, a propósito dos longos anos que esse diplomata russo tivera de permanecer no Brasil, uma reveladora expressão: Langsdorff, no Brasil, seria um “prisioneiro voluntário do ‘novo mundo’” (Komissarov, 1988:11). Debret no Rio teve um regard posto em questão.

Quando da publicação de *Vigiar e Punir*, Michel Foucault participou de algumas entrevistas. Numa delas, tendo como assunto e título *O olho do poder*, fala-se da prisão-projeto, que, para o pensador francês, tinha sido “um evento na história da mente humana, uma descoberta revolucionária na ordem da política” (Foucault, 1977:6). Nessa entrevista fala-se também que Bentham tinha se inspirado, para o projeto de sua prisão, na arquitetura da Academia Militar de Paris, de 1751; e que ao projetar as salinas de Arcet-Senans, Ledoux reservara um ponto central, que serviria não só como o foco do exercício do poder mas igualmente como o lugar de registrar observações e adquirir conhecimento. Pode-se examinar o “olhar panóptico” como um desdobramento (Hubert Damisch preferiria revezamento), ou mutação, do “olhar perspético” herdado pelo artista do pós-renascimento. Tanto um olhar quanto o outro foi se alastrando pela Europa. Assim como, no teatro, atos ou cenas se sucedem. A propósito escreverá Bryson com sensibilidade sobre “drama europeu do olhar” (Bryson, 1987:111).

O ponto de partida arquitetônico para o panopticon tinha sido francês; logo, a idéia transformada agradou aos franceses. A mentalidade revolucionária endossou as idéias de Bentham plenamente; em 1791, Bentham chegou até a ser nomeado “Cidadão da França” – uma homenagem da Revolução Francesa, graças aos esforços de Lafayette.

É assim que o olhar de Debret sobre o Rio de Janeiro de certa maneira traz embutido um regard muito vizinho ao dos guardiães do panopticon. Debret foi aluno politécnico no período revolucionário, com surpreendente desenho, e antes disso passara por Belas Artes e então conhecia toda a convenção da perspectiva-realismo-ilusão, sine qua non da arte na época. No métier de pintor de história para Bonaparte, trata-se igualmente de um regard bem específico.

A propósito: Bonaparte teria “sacado” imediatamente todo o valor de comunicação social do panorama; segundo Thomas Lawson, em *Time Bandits, Space Vampires*:

Napoleão logo reconheceu o valor político... do panorama ... e ordenou a seus artistas que representassem suas vitórias em formato

circular. ... O sucesso deste instrumento de propaganda estava em seu ilusionismo a 360 graus ... os artistas aumentavam a ilusão adicionando árvores de verdade, muros, canhões e até corpos no espaço entre a plataforma de observação e a tela (Lawson, 1988:89).

Lawson pondera que Napoleão teria transformado uma curiosidade visual numa espécie de agitprop.

Debret juntava a uma visão europeia de dominação, que o panopticon emblematiza, o mais sofisticado apoio gráfico e técnico, o desenho preciso e bem sombreado da Escola Politécnica, que Debret preferira à escola de Belas Artes, que acabara abandonando. Tanto em seu período bonapartista quanto em sua passagem pela corte portuguesa no Rio de Janeiro, Debret via (e desenhava, pintava, aquarelava, projetava, etc) através de um olhar que emanava do centro, do poder, e que já formaria um discurso visual, mas que era simultaneamente panorâmico, na medida em que também era sensível ao pictórico (viagem pitoresca = viagem pictórica).

Quando voltou para a Europa, Debret ainda trabalhou com outro tipo de olhar: a edição em 3 volumes de seu trabalho brasileiro obrigou-o a pensar gravura (litografia), mas também muito texto explicativo, que Debret justificava de maneira curiosa:

... no intuito de tratar de uma maneira completa um assunto tão novo, acrescentei diante de cada prancha litografada uma folha de texto explicativo, a fim de que pena e pincel suprissem reciprocamente a sua insuficiência mútua (Debret, 1989:24).

O artista em seu retorno já tem fincado um pé na era da reprodutibilidade técnica; a publicação da Viagem em litografia equivale ao olhar panopticon lançado sobre o Brasil. Finalmente os guardiães na torre da prisão faziam seu regard cruzar o oceano.

Não será mais interessante situá-lo assim, em vez de se continuar insistindo em seu suposto neoclassicismo? Quanto ao panopticon, sua importância não é menosprezada por um historiador de arte como Donald Preziosi; em *Rethinking Art History – meditations on a coy science, estabelece que o panopticon é “poderoso arcabouço metafórico para todas as formas disciplinares de conhecimento”* (Preziosi, 1989:62).

Preziosi desenvolve o pensamento de Foucault dentro da linha arthistoriográfica, relacionando o panopticon a outras etapas (revezamentos? mudanças de cena no drama do olhar europeu?) na história da cultura da visualidade europeia que tiveram significativo papel formativo nas mentalidades, como a perspectiva renascentista, as mnemotecnias, as arquiteturas da metodologia científica, assim como certa construção semiótica logocentrista.

Para Preziosi, finalmente, a idéia arquitetônica do *panopticon* teria surgido com Le Vaux, que projetara uma *ménagerie* circular em Versailles, com uma sala de observação central octogonal da qual cada janela enquadrava um animal.

- II -

“Nessa matéria do visível, tudo é armadilha”
Jacques Lacan²

Debret cientista? Mais ou menos! Um pouco! Para Foucault, ainda, também os médicos, no final do século 18, teriam participado na criação de “arranjos espaciais”: “Os médicos e os militares eram os primeiros administradores dos espaços coletivos” (Foucault, 1978:9). Nessa época, um artista como Debret fazia parte da vizinhança ou comunidade profissional arte/ciência, e de modo extremamente confortável. Debret nunca deixa de mencionar seu status de membro do Instituto de França. Dedicou mesmo a Viagem aos membros da Academia de Belas Artes do Instituto de França, enfatizando que tinham sido as conversações do Marquês de Marialva com o naturalista Alexander von Humboldt que deram origem à missão francesa.

Reconhecer alguma semelhança entre procedimentos de artista e cientista é tema hoje reconhecido e bem explorado. Para uma percepção desta relação, Lacan pode contribuir, na qualidade de crítico cultural. Falando a seus alunos em Vincennes sobre as anamorfozes (para a construção das quais é indispensável geometria), e dando como exemplo o quadro *Os Embaixadores* de Holbein, o psicanalista quer confrontar artista e metodologia artística. Pensa que nesses casos,

...a arte ... se mistura com a ciência. Leonardo da Vinci é ao mesmo tempo cientista, por suas construções dióptricas, e artista. O tratado de Vitruvius sobre a arquitetura não se afasta disto. É em Vignola e em Alberti que encontramos a interrogação progressiva das leis geométricas da perspectiva, e é em torno das pesquisas sobre a perspectiva que se centra um interesse privilegiado pelo domínio da visão – cuja relação com a instituição do sujeito cartesiano que é também uma espécie de ponto geométrico, de ponto de perspectiva, não podemos deixar de ver. (Lacan, 1979:85)

Em Debret muitas vezes também a arte se mistura com a ciência, tanto pela utilização de instrumentos precisos de medição/observação (ver abaixo) quanto pela preocupação com a representação tridimensional bem sombreada. Uma parte do trabalho de Debret está inegavelmente no exercí-

cio de suas funções de desenhista, de naturalista de expedição científica: documentação precisa de espécimes de história natural, assim como representação de grupos indígenas. Debret pressente já uma etnografia; seu poder de síntese permite pensar numa antropologia visual em que ainda sobressaem elementos de caricatura, já que a litografia e seu modo de distribuição favoreceriam bastante a expressão caricatural, extremamente popular – expressão essa que foi dominada por Daumier mas também por Nadar, que antes de trabalhar como fotógrafo foi caricaturista de sucesso ... o que faz a fotografia ser tanto filha da litografia (Nièpce mexia com a nova arte litográfica desde 1813) quanto da caricatura...

Martin Kemp é um historiador de arte inglês que vem perseguindo uma interessante linha de pesquisa: examinar as relações entre arte e ciência. A partir da publicação, em 1990, da obra-mestra *The science of art – optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, suas intuições vêm reorientando o *sentido* de muitas pesquisas na área gráfico-visual. Kemp partiu de uma premissa abrangente: que havia algumas afinidades entre as principais preocupações intelectuais em matéria de observação nas artes visuais e as ciências, na Europa da renascença ao século 19.

Quis esquematizar o que me pareceu serem os mais importantes perfis de teoria e prática da arte que levassem a ótica em consideração (no original, *optically-minded theory and practice in art*), cotejando estes perfis *com a geometria* da visão e a física da cor na história do pensamento científico (Kemp, 1990:1).

A pesquisa de Kemp hoje auxilia para que se pense no *modus operandi* de um artista também em termos de sua parafernália técnica – seus truques – segredos – o atelier visto por detrás dos bastidores – enfim, Kemp abriu todo um admirável mundo novo que fascina tanto por sua originalidade quanto pela thoroughness escolástica, e que pode por tabela esclarecer mais as abordagens a Debret; pois o olhar de Debret, como o de vários “gênios da pintura”, parece ter recorrido à tão saudável, e ótica, e visual, prática artística de buscar a ajuda de alguma *machine à dessiner*... como veremos em seguida...

- III -

“... a fotografia surgiu como parte orgânica de progressão histórica que encerra várias fibras. Técnica, estética, e socialmente, o campo estava bem preparado”.
Martin Kemp³

A *machine à dessiner* é elemento básico do instrumental artístico desde a renascença. Consiste em alguma engenhoca mecânica que, como diz o seu

nome, “desenha” para o artista, ajudando-o, de uma maneira ou outra, na parte relativa ao traçado básico. A camera obscura (de que há descrição feita já no ano 1000 por Ibn Al-Haitham - e talvez alguma coisa na antigüidade?) foi um desses vários instrumentos, o que evoluiu (revezou?) para a câmara fotográfica. Artistas também consultavam e copiavam diagramas perspéticos de manuais consagrados. Velázquez trabalhava com esses livros (possuía o Livro dos *Novos Instrumentos de Geometria*, de Céspedes, e também a *Ótica* de Vitélio, na qual o pesquisador polonês se apropria de muita coisa do Tesouro da Ótica, de Ibn Al-Haitham), usava compassos de precisão, e seu inventário relaciona 10 tipos de espelhos, além de uma lente, possivelmente para uma *camera obscura*. O objetivo era se chegar a uma imagem “objetiva” da realidade; uma imagem que, fornecida pelas convenções da perspectiva ou pelas lentes das máquinas à dessiner, vai virar forma de representação “oficial”, e que acaba sendo completamente institucionalizada. Em dado momento passa até a ser “confundida” com o que seria a verdadeira manifestação do mundo. Essa imagem por um lado se reveza no olhar do *panopticon*, e, por outro lado, transforma-se na rígida ortodoxia acadêmica da representação obsessivamente precisa consagrada pela Escola Politécnica.

Debret por exemplo certamente trabalhava com *machine à dessiner*. Em Paris teria tido contato com o popularíssimo fisionotroço, *machine à dessiner* que facilitava tanto o desenho de um perfil que o retrato feito com ajuda do fisionotroço levava apenas alguns minutos para ser executado. Algumas imagens de Debret deixam supor que ele recorresse a algum tipo de telescópio gráfico, que já permitisse a troca de lentes, como o que foi desenvolvido pelo aquarelista inglês Varley em 1809, e por isso chamado *Varley's Graphic Telescope*; mas não poderia também Debret ter trazido para o Rio uma *camera lucida*? Patentada em Londres em 1806 por W.H. Wollaston, era excelente ajuda para o pintor de perspectiva, pois um prisma de quatro lados projetava a imagem “tridimensional” na folha de papel (e perspectiva para Debret era um problema do cotidiano...). E se Debret trabalhasse com o vidro *Claude* (assim chamado em homenagem ao grande pintor de paisagens Claude Lorrain), então perambularia pelas ruas cariocas com um estojinho de couro ou de metal, que, aberto, revelaria em seu interior um vidro levemente convexo, ou tingido de preto, ou com uma forração escura atrás. Funcionava como um visor fotográfico em grande-angular que ainda por cima simplificava – por ser escuro – os valores tonais da paisagem refletida. Só o uso regular de *machines à dessiner* – e quem sabe também de uma *camera obscura*? – pode explicar tantas perspectivas, tantas vistas panorâmicas, tantas paisagens, tantas arquiteturas, todas com rigorosos sistemas perspéticos onde ortogonais desempenham sólidas funções pictóricas.

Debret foi efetivamente professor politécnico precavido. Deve ter trazido para o Brasil os mais diversos tipos de instrumentos técnicos para o desenho; e é provável que consultasse também manuais ilustrados de perspectiva, como o então popular *Traité de perspective simplifié*, de Adèle le Breton, em que certas figurações perspéticas evocam algumas soluções gráficas de Debret. *Machines à dessiner* e manuais de perspectiva como *hardware*, olhar/*regard/panopticon* como *software*: eis configurado um básico “programa Debret” que o aproxima a uma das fibras da progressão histórica de que fala Kemp, o que de certa maneira faz dele um artista já visualmente “contaminado” pela fotografia – cujo aperfeiçoamento pela parceria Nièpce-Daguerre será aliás anunciado retumbantemente pelo governo francês menos de dez anos após o retorno de Debret a seu país. Pertinente será lembrar que um compatriota de Debret, Hercules Florence, também veio ao Brasil para trabalhar como artista/desenhista de expedição científica, do diplomata e cientista russo Langsdorff. Por aqui acabou ficando; e com Florence vai se processar mais um desses revezamentos da história do olhar, quando, em Campinas, esse desenhista francês faz, em 1833, o que Boris Kossoy chamou “descoberta isolada da Fotografia no Brasil”.

Vê-se que Debret sempre esteve perto, durante sua vida, dos mais fortes perfis de teoria e prática da arte; seu olhar contemporâneo do panorama e do *panopticon e total* herdeiro das tradições perspéticas é um *regard* “quase” fotográfico mas ainda caricatural, já abandonando a de cena de gênero, na busca de uma pictorialidade do momento, do anedótico que vai se revezar no instantâneo. Tenta como pode investigar o injusto mundo da escravidão de trabalho e castigo (pela metáfora de sua vizinhança à fotografia, como um Sebastião Salgado *avant la lettre?*), flagrando (como o faria quem sabe Cartier-Bresson?) pelas ruas do Rio as pequenas cenas da vida carioca cotidiana...

- IV -

“... talvez que chegue o tempo em que possamos interrogar com proveito – porque nossos algoritmos nos permitem melhor articular a resposta – o que está em jogo na criação artística.”

Jacques Lacan⁴

Mas como pode o pintor do rei investigar o mundo da escravidão? Um conceito assim nada significaria na sociedade de Debret – seu mundo era a corte. Nem ele era Primeiro Pintor (honraria concedida por Luís XIV a Lebrun) – sua função oficial era ser pintor de história, o que tinha signi-

ficado, no tempo napoleônico, pintar momentos de bravura ou ternura do imperador. Inicialmente Debret passou a retratar D. João e sua família. Uma aquarela mostra o primeiro atelier: uma sala onde um cavalete foi improvisado. Em primeiro plano está um uniforme de D. João esticado num manequim, pois era comum mandar ao atelier do pintor a roupa com que o modelo seria representado no quadro; assim os assistentes já iam pintando a roupa, dispensando a presença do modelo. Debret vai criar uma nova imagem do rei, exatamente no sentido dado por Peter Burke a seu estudo sobre Luís XIV: *A Fabricação do Rei – a construção da imagem pública de Luís XIV*, estudo que pretende ser contribuição para a história da comunicação, a história da produção, circulação e recepção das formas simbólicas. Em outras palavras: Debret publicitário, Debret relações públicas.

Burke reconhece, *ab ovo*, que o estudo sobre a imagem do rei francês é bem filho de seu tempo: “Já em 1912, a ‘exploração da glória’ de Luís XIV fazia um estudioso francês pensar na publicidade contemporânea” (Burke, 1994:15), acrescentando que tal paralelo tornou-se óbvio no final do século 20, quando chefes de Estado, de Nixon a Thatcher, confiaram suas imagens a agências de propaganda; “... o que me interessa, escreve Burke, é ‘a venda de Luís XIV’, o pacote do monarca, com ideologia, propaganda e a manipulação da opinião pública” (p.16). Debret também teria se dedicado, *toute proportion gardée*, ao “pacote” D. João: retratos a óleo, desenho do rei para ser gravado em metal, arcos de triunfo na cidade do Rio em arquitetura provisória para festas reais de todo tipo, desenhos de rostos para cunhagem de medalhas e moedas, pintura do pano de boca com motivos alegóricos, etc. Debret, como uma personagem d’O *Cortiço* de Aluísio de Azevedo, a imensa negra Bertoleza, certamente mourejava a valer.

Em 1816 Debret é nomeado cenógrafo do real teatro, em 1818 trabalha nas festividades do coroamento de D. João, e pinta um pano de boca. Para pintar o novo rei, Debret segue ainda o cânon legado pelo próprio Bernini: “O segredo nos retratos é aumentar a beleza e emprestar grandiosidade, diminuir o que é feio ou mesquinho, ou até suprimi-lo, quando é possível fazê-lo sem incorrer em servilismo” (Burke, 1994:36) – Bernini teria dito isso enquanto trabalhava em busto de Luís XIV, e de Bernini para os dias de hoje talvez esse “segredo” ainda funcione, especialmente na publicidade. Digase de passagem que a vinda de Debret para o Brasil, foi a curto prazo, claro, por causa de Napoleão (ou mais precisamente, por causa de Waterloo), mas o conceito de um soberano como criador de academias de belas artes, nas cidades e nas longínquas províncias, é do tempo de Luís XIV, é parte integrante da fabricação de sua imagem, conta Burke:

Há indícios também da crescente preocupação oficial com o público de província. Seis academias provinciais, organizadas segundo o modelo da Académie Française foram fundadas em Arles, Soissons, Nîmes, Angers, Villefranche e Toulouse, enquanto academias científicas que reproduziam a Académie des Sciences foram fundadas em Caen (que já tinha uma academia para as humanidades), Montpellier e Bordeaux. Uma ópera combinada a uma academia de música, segundo o modelo de Paris, foi fundada em Marselha em 1684. Como seus modelos parisienses, essas instituições ocupavam-se frequentemente de promover a glória do rei. As academias de Arles e Angers ofereciam prêmios para louvores a Luís, a academia de Soissons organizava celebrações para o dia de São Luís, e a academia humanística de Caen empenhou-se em erguer uma estátua do rei. (p.166)

Em última análise, fundar uma academia no Rio de Janeiro é um eco remoto de uma política de Luís XIV.

Pode-se imaginar como tal associação entre arte e emblemática real tenha crescido, aumentado ou se modificado, nos dois séculos que separam Debret de Lebrun, *premier peintre du roi*. Mas na corte portuguesa o cânon de Versailles ainda poderia estar em vigor. Portugal lutara contra Napoleão justamente para poder conservar sua porção de resquícios do absolutismo. Foi o mais puro espírito de Luís XIV que levou o então regente português necessitar urgentemente de uma academia de arte no Brasil.

Um elemento presente em Versailles – a tirania – também estará presente no Rio. Em Versailles, trata-se de Lebrun, que chegava a ser procurado por Colbert que o consultava sobre arte. Burke:

Segundo Bernini, que viu os dois homens juntos em 1665, “Colbert se comporta com Lebrun como uma amante, submetendo-se inteiramente a ele”. Na opinião de outro contemporâneo, Lebrun teria estabelecido “uma espécie de tirania na pintura (une espèce de tyrannie dans la peinture)...” A frase chamou a atenção de historiadores atuais, impressionados com o paralelo entre o absolutismo real e o papel de Lebrun no reino da arte. (p. 67).

No Rio, a tirania ficava por conta do diretor nominal da escola, um artista português que perseguia os artistas e professores franceses, intrigando-os constantemente, chamando-os de bonapartistas, atrapalhando o mais que pôde o projeto de construir a academia. Foi uma das razões da grande demora.

Visto pelo prisma de Peter Burke, parte do trabalho de Debret teria sido se ocupar da “propaganda de D. João”, através de “tentativas de moldar

ou manipular a ‘opinião pública’”. Mas Burke (p. 16) adverte que não quer encorajar leitores

... a interpretar os poemas, pinturas e estátuas que representam o rei como se fossem meras tentativas de persuadir, e não (digamos) expressões do poder do rei e da devoção de pelo menos alguns de seus súditos. Como o historiador da Antigüidade Paul Veyne sugeriu recentemente, certas obras de arte são criadas mais para existir do que para serem vistas. Os relevos da coluna Trajano, por exemplo, não são visíveis do chão.

As pinturas dos reis eram consideradas substitutos do rei. Dar as costas ao retrato, diz Burke, era ofensa tão grave quanto dar as costas ao rei. Retratos presidiam festividades, e podiam ser carregados em procissão, como imagens de santos. Mas Burke, em última análise, vê os fabricantes de imagem do rei de forma positiva; “... deram uma importante contribuição para a criação de uma opinião pública na França. Nesse sentido, tornaram mais fácil a circulação tanto das imagens oficiais como das não-oficiais”. Burke poderá enfim concluir que, em termos de fabricação de imagem “... o contraste entre os líderes do século XVII e os do século XX ... é um contraste entre dois estilos de retórica” (p. 214).

- V -

“Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova”, sugeriu Walter Benjamin no ensaio famoso sobre a reprodutibilidade técnica. A técnica litográfica foi o que permitiu

... às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa (Benjamin, 1985:167).

Benjamin reconhecia assim plenamente que a facilidade da produção de litografias chegaria a igualar a disponibilidade de imagens impressas, na época, à de textos impressos, tão grande foi a onda de litografias. Debret se entregou a essa onda.

Ao virar-se para a litografia, na França de 1831, Debret, com mais de 60 anos, tinha vasta série de ilustrações da vida cotidiana do Brasil de João VI e Pedro I. Se, por um lado, a gravura na pedra continuava toda a tradição da gravura em metal e da xilografia, por outro lado continha ganhos de todos os tipos, sem esquecer os materiais. As pedras podiam ser usadas mais de uma vez; uma oficina litográfica podia imprimir milhares de folhas por dia; um simples sistema de registro permitia coloridos então

inimagináveis em impressos; enfim, não é por acaso que a gravura em pedra veio a se transformar na tecnologia da impressão em off-set (ou como é conhecida nos EUA, *lithography*).

Neste momento de sua evolução artística, Debret passa a trabalhar – e a raciocinar – como um artista gráfico, reorganizando todo o seu material sobre o Brasil a fim de editá-lo e publicá-lo, não sem antes determinar a sua paginação – hoje se diria sua programação visual. Três anos após seu regresso começava a impressão da *Viagem*, feita na França, em três volumes, e em tiragem pequena, entre 1834 e 1839, por Firmin Didot (1764-1836), de famosa família de editores. Há sinais que o próprio Debret trabalhava nas pedras, o que faz desse artista plástico, e gráfico, também um litógrafo, ou seja, artista com expressivo perfil polivalente, que se sente à vontade no completo domínio de várias técnicas de representação, que incluem o rigoroso desenho técnico, a pintura a óleo, a aquarela, a caricatura, a gravura, etc., enfim, um verdadeiro panorama de convenções de representação e de sistemas artísticos... Talvez a prática litográfica, ainda hoje religiosamente ensinada nas escolas de arte, pareça esotérica para o leigo, que, ignorante de seus mistérios, não pode imaginar a complexidade nem da técnica de gravar a pedra nem a complementar de tirar cópias a partir dela. Mas quem conhece litografia de perto, sabe que ao voltar para a França, Debret quase começa uma nova profissão.

A publicação da obra brasileira dura cinco anos, durante os quais é preciso imaginar Debret corrigindo as provas de suas gravuras, e tentando vendê-las, no que aparentemente foi bem sucedido, já que publicou a obra inteira. Também se corresponde com algum aluno no Brasil, e principalmente continua trabalhando com arte. Encontra-se regularmente com os colegas remanescentes do neoclassicismo, para os quais distribui reproduções litográficas de velhos desenhos de David, reproduções que configuram uma mistura insólita: a antigüidade vista pelos europeus via Pompéia mas duplicada por técnica contemporânea avançada. Debret é talvez como essas litografias reproduzindo velhos desenhos de David: num só suporte, são várias as eras de arte que se superpõem. Neste ponto de mutação encerra-se mais uma era (quem sabe iniciada pelo quadro *O Juramento dos Horácios*, de David, no qual diga-se de passagem Debret colaborou) – vai terminar assim, *Not with a bang but a whimper* (Eliot, 1951:80), mais um ato do drama do olhar.

- VI -

Uma anedota para terminar; parece que foi mesmo com Debret que aconteceu, e está na tese de Cipiniuk; foi notícia publicada (anonimamente) no jornal paulista *Spectador Brasileiro*, no. 72, em 7 de agosto de 1826, a pro-

pósito dos pintores franceses do Rio de Janeiro:

... Uma senhora tinha escolhido um destes (pintores) para fazer o seu retrato ... a dama viu o pintor aplicar manchas escuras (no retrato) sobre seu pescoço. Virando-se para seu irmão, falou, Mano, diz ao senhor para não colocar manchas negras sobre o meu pescoço. Oh Madame, replica o pintor, estas sombras servem para fazer sobressair o pescoço. O que? respondeu ela, não sei nem de pescoço nem de sobressair (no original, ...*je ne sais rien de gorge ni de Jorge...*), mas somente que meu pescoço não tem defeitos, nem essas manchas negras, e se a pintura não pode ser feita sem elas, não a quero. O pobre pintor desesperado deixou seus pincéis e conduziu a senhora a seu coche, e exclamou: como trabalhar para pessoas assim?

Rio de Janeiro, agosto de 2000

Alfredo Grieco é Professor da PUC-Rio

Notas

* O autor agradece ao Museu da Chácara do Céu, depositário da coleção Debret de Raimundo Castro Maia, e em especial a D. Iara Moura, pela pesquisa feita no seu arquivo.

1. PREZIOSI, Donald. *Rethinking Art History – meditations on a coy science*. EUA: Yale University Press, 1989, p. xi.

2. LACAN, Jacques. A esquite do olho e do olhar. In: *O Seminário, livro 11, Rio de Janeiro*, RJ: Zahar, 1979, p. 92.

3. KEMP, Martin. *The science of art – optical themes in western art from Brunelleschi to Seura*. Londres: Yale University Press, 1990, p. 220.

4. LACAN, Jacques, op. cit, p. 108.

Referências bibliográficas

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, S.P: Editora Brasiliense, 1985.

BRYSON, Norman. Herméneutique de la perception. In: *Cahiers Musée National d'Art Moderne*, vol. 21, Paris, 1987.

BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei – a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.

CIPINIUK, Alberto. *L'origine de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*. Bruxelas, 1989-1990. *Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Livre de Bruxelas*.

- DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo, S.P: Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ELIOT, T. S. Selected poems. Londres: Faber and Faber Limited, 1951.
- FOUCAULT, Michel. The Eye of Power. In: Semiotexte, vol. III, no. 2, USA, 1978.
- KEMP, Martin. The science of art – optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. Londres: Yale University Press, 1990.
- KOMISSAROV, Boris, et al. Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829. Rio de Janeiro, RJ: Edições Alumbramento e Livroarte Editora, 1988.
- LACAN, Jacques. O Seminário, livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1979.
- LAWSON, Thomas. Time Bandits – Space Vampires. In: Artforum. EUA, jan. 1988.
- MILLER, Jacques-Alain. Jeremy Bentham’s Panoptic Device. In: October, no. 41, EUA, Verão 1987.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira. São Paulo, S.P: Editora Ática, 1997.
- OETTERMANN, Stephan. The panorama – History of a Mass Medium. EUA, New York: Zone Books, 1997.
- PREZIOSI, Donald. Rethinking Art History – meditations on a coy science. EUA: Yale University Press, 1989.

Resumo

O artigo buscou fazer Debret “mais visível”, na medida em que diversas interferências na obra do pintor podem ter dificultado uma percepção integral de sua extensa obra pictórica e gráfica. Debret é silhuetado contra diversos contextos e mentalidades: as concepções de ver e olhar da época; a corte e a participação de um pintor na “fabricação (Peter Burke) do rei”; um artista e a formação do espírito científico; os instrumentos de precisão para a representação em perspectiva e as máquinas de desenhar; a obra de Debret na vanguarda da era da reprodutibilidade técnica.

Palavras-chave

Panopticon, pintura, máquinas de desenhar, litografia

Résumé

L'article essaye de donner à l'artiste français Jean-Baptiste Debret (1768-1848) “plus de visibilité” (selon l'expression de Norman Bryson) pour son oeuvre de peintre, artiste graphique et graveur. Ayant subi au Brésil les ravages d'une “kitschification”, Debret continue presque inconnu, tant au Brésil qu'en France. Il est ici contextualisé dans le cadre de plusieurs mentalités: les conceptions de voir et du regard de son époque; la cour et l'emploi d'un peintre dans la “fabrication d'un roi” (Peter Burke); un artiste et la formation d'un esprit scientifique; les instruments de précision pour le dessin en perspective et les machines à dessiner; et l'oeuvre de Debret dans l'âge de la reproduction technique.

Mots-clés

Panopticon, peinture, machines à dessiner, lithographie