

volume

27/1

Dezembro/2021

ICH - UFPel

História em revista

revista do núcleo de documentação histórica

dossiê: História, Arte e Patrimônio Cultural: interlocuções na construção do conhecimento histórico

*Ast. Le Primeira d dom # ckel a primeira to dem
especialidades em doces specialidades em doces
para casamentos, baptipara casamentos, bapti-
sados e banquetes. E' asados e banquetes. E' a
unica depositaria da afuunica depositaria da afu-
mada Guarana Espumamada Guarana Espuma-
te e do excellent chocoate e do excellent do
lato Laeta, fabricados enlato Laeta, fabricados en
S. Paulo pelos Srs. Zos. Paulo pelos Srs. Zos.
motta Leancira & Ciapotta Leancira & Ciap-
A Confeitura Brasileira Confeitura Brasileira
Ast. Le Primeira d dom # ckel a primeira to dem
especialidades em doces specialidades em
para casamentos, baptipara casamentos, bapti-
sados e banquetes. E' asados e banquetes. E' a
unica depositaria da afuunica depositaria da afu-
mada Guarana Espumamada Guarana Espuma-
te e do excellent chocoate e do excellent do
lato Laeta, fabricados enlato Laeta, fabricados en
S. Paulo pelos Srs. Zos. Paulo pelos Srs.
motta Leancira & Ciapotta Leancira & Ciap-
A Confeitura Brasileira Confeitura Brasileira*



Hist. Rev. Pelotas Número 27/1 p.1-161 dez. 2021

ISSN 2596-2876





**Obra publicada pela
Universidade Federal
de Pelotas**

Reitora

Isabela Fernandes Andrade

Vice-Reitora

Ursula Rosa da Silva

Chefe do Gabinete da Reitoria

Aline Ribeiro Paliga

Pró-Reitora de Ensino

Maria de Fátima Cóssio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação e Inovação

Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitora de Extensão e Cultura

Eraldo dos Santos Pinheiro

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis

Fabiane Tejada da Silveira

Pró-Reitor Administrativo

Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento

Paulo Roberto Ferreira Júnior

Pró-Reitor de Gestão de Pessoas

Taís Ulrich Fonseca

Editora e Gráfica Universitária - Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: Ana da Rosa
Bandeira

Representantes das Ciências Agrárias: Victor
Fernando Büttow Roll (TITULAR) e Sandra
Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner

*Representantes da Área das Ciências Exatas e da
Terra:* Eder João Lenardão (TITULAR)

Representantes da Área das Ciências Biológicas:
Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e
Francieli Moro Stefanello

Representantes da Área das Engenharias:
Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)

Representantes da Área das Ciências da Saúde:
Fernanda Capella Rugno (TITULAR) e
Anelise Levay Murari

*Representantes da Área das Ciências Sociais
Aplicadas:* Daniel Lena Marchiori Neto
(TITULAR), Eduardo Grala da Cunha e
Maria da Graças Pinto de Britto

Representante da Área das Ciências Humanas:
Charles Pereira Pennaforte (TITULAR),
Lucia Maria Vaz Peres e Pedro Gilberto da
Silva Leite Junior

Representantes da Área das Linguagens e Artes:
Lúcia Bergamaschi Costa Weymar
(TITULAR), Chris de Azevedo Ramil e João
Fernando Igansi Nunes

Instituto de Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dr. Sebastião Peres

Vice-Diretora: Profa. Dra. Andréa Lacerda
Bachettini

*Núcleo de Documentação História da UFPel –
Profa. Beatriz Loner*

Coordenadora:

Prof^a Dra. Lorena Almeida Gill

Membros do NDH:

Prof^a Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas

Técnico Administrativo:

Paulo Luiz Crizel Koschier

História em Revista – Publicação do Núcleo de Documentação Histórica – Prof^ª. Beatriz Loner

Comissão Editorial:

Prof^ª Dra. Lorena Almeida Gill
Paulo Luiz Crizel Koschier

Conselho Editorial:

Prof^ª Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Prof^ª. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)

Prof^ª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Prof^ª. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos Aires).

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

Editora: Lorena Almeida Gill

Editores do Volume: Darlan De Mamann Marchi e Luciana da Costa de Oliveira

Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier

Imagem da capa: Pousada de carreteiros. Óleo sobre tela. 1921. Pedro Weingärtner.

Pareceristas ad hoc:

Amilcar Guidolim (URI – Santo Ângelo) |
Angela Pomatti (MUHM) | Bárbara Tikami (UNISINOS) |
Carolina Etcheverry (PUCRS) | Lidiane Elizabete Friderichs (UFPel) |
Rita Juliana Soares Poloni (UFPel) |
Olivia Nery (UFPel)

Editora e Gráfica Universitária

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 | Fone/fax: (53)3227 8411
e-mail: editora@ufpel.edu.br

Edição: 2021/2

ISSN – 2596-2876

Indexada pelas bases de dados: Worldcat Online
Computer Library Center | Latindex | Livre: Revistas de Livre Acesso | International Standard Serial Number | Worldcat | Wizdom.ai | Zeitschriften Datenbank

UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154 - Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Fone: (53) 3284 3208 -

<http://wp.ufpel.edu.br/ndh/>

e-mail: ndh.ufpel@gmail.com

* obra publicada em dezembro de 2021.



Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
Simone Godinho Maisonave – CRB 10/1733
Biblioteca de Ciências Sociais - UFPel

H673 História em Revista [recurso eletrônico] : (Dossiê: História, Arte e Patrimônio Cultural: interlocuções na construção do conhecimento histórico) / Núcleo de Documentação Histórica da UFPel - Profa. Beatriz Ana Loner, v.27, n.1, 2021. - Pelotas: UFPel/ NDH, 2021 –
161 p. ; 3,8MB

Semestral

e-ISSN: 2596-2876

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/index>

1. História – Periódico 2. Arte 3. Patrimônio cultural

CDD: 907

Os textos contidos neste volume são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores. Salvo informação explícita em contrário, o(a)s autor(a) (es) respondem pelas informações textuais e imagéticas contidas no presente volume. O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada artigo é de inteira e exclusiva responsabilidade dos mesmos.

RELATOS E IMAGENS DE UMA NÃO-VIAGEM: O GAÚCHO NA OBRA DE JEAN-BAPTISTE DEBRET¹

REPORTS AND IMAGES OF A NON-TRIP: THE GAUCHO IN THE WORK OF JEAN-BAPTISTE DEBRET

Luciana da Costa de Oliveira²

Resumo: O presente estudo, que está inserido em uma pesquisa maior e que objetiva analisar a construção da imagem do *gaucho* na Argentina, Uruguai e Brasil no século XX, tem por foco central perceber a maneira com a qual o artista francês Jean-Baptiste Debret elaborou a figura do gaúcho em uma série de aquarelas que, até meados dos anos 1950, era desconhecida do público brasileiro. Assim, é precisamente a partir desse conjunto de imagens, que atualmente configura-se na chamada *Coleção Castro Maya*, que se pretende indagar não apenas a produção de cunho gauchesco e sulino do artista, mas, igualmente, os entornos de sua possível viagem ao sul do Brasil. O que se pretende é, pois, problematizar um conjunto de imagens que, carentes de análises, desde muitos anos têm sido utilizadas, apenas, como ilustração. Além disso, consideradas como *instantâneos* resultantes da acurada observação e desenho de Debret ou, ainda, como registros precisos da viagem ao sul do Brasil, elas foram parcialmente relacionadas junto a outras fontes que, possivelmente, serviram ao artista como base para tais produções. Nesse caso, a construção de imagens e relatos a partir de uma *não-viagem*, isto é, de um *não-deslocamento*, proporciona, além do entendimento da forma com a qual Debret elaborou seus gaúchos e paisagens sulinas, a maneira com que serviu-se de outros elementos para realizar sua possível *viagem imaginária* ao pampa.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret. Gaúcho. Viagem ao sul. Imagem.

Abstract: The central focus of the present study, which is part of a larger research that aims to analyze the construction of the image of the gaucho in Argentina, Uruguay and Brazil in the 20th century, is to perceive the ways in which the French artist Jean-Baptiste Debret elaborated the figure of the gaucho in a series of watercolors that, until the mid-1950's was unknown to the Brazilian public. Thus, it is precisely from this set of images, which is currently configured in the so-called *Castro Maya Collection*, that it is intended to investigate not only the production of the artist's southern and gaucho style, but also the surroundings of his possible trip to southern Brazil. The intention, therefore, is to problematize a set of images that, lacking analysis, have been used for many years only as an illustration. Furthermore, considered as *snapshots* resulting from Debret's accurate observation and drawing, or even as precise records of the trip to southern Brazil, they were partially related to other sources that possibly served the artist as a basis for such productions. In this case, the construction of images and reports from a *non-travel*, that is, from a *non-displacement*, provides, in addition to an understanding of the way in which Debret elaborated his gauchos and southern landscapes, the way he served from other elements to carry out his possible *imaginary trip* to the pampa.

Keywords: Jean-Baptiste Debret. Gaucho. Travel to the south. Image.

¹ Artigo recebido em 23 de junho de 2021 e aprovado em 01 de novembro de 2021.

² Doutora em História (PUC-RS). Coordenação do GT Acervos: História, Memória e Patrimônio / ANPUH-RS. E-mail: luciana_de_oliveira@hotmail.com.

Debret: entre imagens, viagens e problemas de pesquisa

O nome e a obra de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) são bastante conhecidos no panorama intelectual internacional e brasileiro. Pintor de história que chegou ao Brasil no ano de 1816 integrando a Missão Artística Francesa junto de Joachim Lebreton (1760-1819), Grandjean de Montigny (1776-1850) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), elaborou um grande número de imagens alusivas não só à Família Real Portuguesa, mas, igual e principalmente, ao cotidiano e particularidades das ruas cariocas.

Grande parte de sua obra é também conhecida do público, especialmente as gravuras que circularam – e ainda circulam – em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Muitos estudos, aliás, foram realizados acerca de tal publicação e das imagens que a compõem. No entanto, outro conjunto imagético de autoria do pintor, e que não consta em sua *Viagem pitoresca*, causou grande inquietação quando da realização da pesquisa de doutorado que objetivava analisar a construção da imagem do gaúcho na pintura brasileira. Esse conjunto de imagens, que serviu de base para estudiosos como João Fernando de Almeida Prado e Abeillard Barreto, por exemplo, afirmarem o deslocamento de Jean-Baptiste Debret do Rio de Janeiro para o sul do Brasil, oportunizou problematizar não apenas a viagem em si, mas, sobretudo, os referenciais do artista para sua produção. Assim, dentre paisagens de São Paulo, Paraná e Santa Catarina, foram as alusivas ao Rio Grande do Sul, e em especial ao gaúcho e suas lidas, as selecionadas para o estudo em questão.

Relacionar *Jean-Baptiste Debret* e o *gaúcho sul-riograndense* parece ser, em um primeiro momento, um estudo infrutífero. Debret permanece, ainda hoje, fortemente atrelado ao imaginário carioca, o que faz sua obra de temática sulina ficar, muitas vezes, em segundo plano. Além disso, o próprio fato de existir a possibilidade de o artista nunca ter realizado, de fato, uma viagem ao sul do Brasil, faz com que estas mesmas obras fiquem à margem das análises que contemplam sua produção.

Assim, visando compreender a construção da imagem do gaúcho no contexto artístico brasileiro e, mais especificamente, no sul-riograndense, objetiva-se analisar algumas das imagens que compõem o conjunto de aquarelas elaborado pelo artista, em especial as intituladas *Cenas da província do Rio Grande* e *Engenho de Carne Seca*. Estas, que serão observadas não apenas pelo seu viés figurativo e formal, igualmente serão relacionadas à outras fontes, especialmente as que se referem ao deslocamento de Debret em direção ao sul, bem como as possíveis bases e relatos no qual se pautou para elaborá-las.

Uma publicação e inúmeros desdobramentos

Quinze anos transcorreram desde a chegada da Missão Artística Francesa no Brasil e o retorno de Jean-Baptiste Debret à França. Pintor que teve participação ímpar na Academia Imperial de Belas Artes e que atuou na formação de novos artistas no contexto nacional executou inúmeras aquarelas com temática voltada tanto ao cotidiano carioca quanto aos aspectos particulares da gente brasileira. Além, claro, das que traziam a Família Real como protagonistas da obra. Essas aquarelas, que autores como Bandeira e Lago³ dividem entre “acabadas” e “esboços”, serão objeto de um grande projeto do artista que, a partir de 1821, começa a tomar forma: a produção de um álbum de viagem que, anos mais tarde, seria conhecido por *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Quando retornou à França em 1831, Jean-Baptiste Debret pôs em andamento a ideia de publicar não apenas suas imagens, mas, igualmente, o histórico e as impressões que havia elaborado durante seus quinze anos no Brasil. A tarefa por ele idealizada era de grandes proporções e, segundo Almeida Prado, era necessário ao artista “(...) preliminarmente escolher no monumental acervo do que parecia mais característico para dar, ao europeu em geral e ao francês em particular, ideia de como era a região descrita sob o título *Voyage pittoresque et historique au Brésil*”.⁴

O primeiro volume de *Viagem Pitoresca* foi finalizado no ano de 1834 e trazia as aquarelas realizadas sobre os indígenas brasileiros. Já o segundo, datado de 1835, apresentava um importante conjunto pictórico relacionado aos negros e escravizados, onde apareciam desempenhando as mais diversas tarefas e sofrendo as mais duras punições. Já o último volume, de maior demora na publicação, foi lançado apenas em 1839 e tinha por temática central os usos, costumes e peculiaridades do Rio de Janeiro bem como retratos da Família Real.⁵

A primeira edição brasileira de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foi lançada, apenas, no ano de 1940. Publicada pela Livraria Martins, contou com a tradução de Sérgio

³ BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. Introdução. In: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. Obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

⁴ PRADO, João Fernando de. **Jean-Baptiste Debret**. São Paulo: Editora Nacional, 1973, p. 68.

⁵ Importante sinalizar que, no ano de 2016, uma nova edição de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foi reeditada através de uma parceria entre a Biblioteca Nacional, os Museus Castro Maya e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. O prefácio da obra, elaborado por Jacques Leenhardt, constitui-se como importante texto acerca do artista e de sua produção. Cf. LEENHARDT, Jacques (Org.). **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil - 1ª Reimpressão**. São Paulo: Imesp, 2016.

Milliet⁶. Desde então, e em todas as reedições que a obra ganhou, esse primeiro formato seguiu sendo o modelo. Em 1954, porém, o renomado colecionador de arte Raymundo Ottoni de Castro Maya, lançou um volume de *Viagem pitoresca* onde, além de novas considerações sobre o artista e obra, trouxe à tona um grande número de pinturas que, até então, eram desconhecidas do público. Nessa publicação estava, justamente, o rico conjunto de imagens que Debret teria elaborado quando de sua possível viagem ao sul do país onde, além de aquarelas sobre o Paraná e Santa Catarina, havia um considerável número relativo às paisagens e homens do Rio Grande do Sul.

A publicação dessas aquarelas, na edição organizada por Castro Maya, oportuniza repensar não só a trajetória de Debret no Brasil, mas problematizar os novos espaços e temas que o artista elabora. Além de trazer à tona novas imagens e percepções acerca de paisagens e tipos brasileiros diversos, elas permitem, também, reflexões sobre sua elaboração. Nesse sentido, compreender as diversas questões que estiveram no entorno dessa possível viagem ao sul do Brasil, torna-se um dos elementos basilares para a análise das imagens que aqui se objetiva.

A respeito da possibilidade de Jean-Baptiste Debret ter se deslocado do Rio de Janeiro em direção ao Rio Grande do Sul, passando por São Paulo, Paraná e Santa Catarina, suscitou, desde o aparecimento das pinturas inéditas da Coleção Castro Maya, uma multiplicidade de estudos e interpretações. Diversos foram os intelectuais que se debruçaram sobre o assunto sem, no entanto, chegar a um consenso sobre a veracidade da estada do artista em outras regiões do país que não o Rio de Janeiro. Baseados em diferentes documentos e, também, em pequenos detalhes contextuais, tais estudiosos apontaram motivos, datas e informações diversas - e divergentes - sobre tal empreendimento, servindo-se apenas de suas aquarelas como elemento chave e comprobatório. Outros, no entanto, utilizaram essas mesmas imagens para evidenciar que o artista jamais havia circulado por tais regiões. Sua produção estaria pautada nos registros realizados por outros viajantes e artistas que estiveram, de fato, nas regiões apontadas.

Apenas com o intuito de introduzir a discussão acerca das versões da viagem de Debret, apresentar-se-á, de forma breve, os estudos realizados por João Fernando de Almeida Prado, Newton Carneiro e Jaelson Bitran Trindade. Em obra publicada em 1972, intitulada *Jean-Baptiste Debret*, Almeida Prado afirma que o pintor francês deslocou-se rumo ao sul em 1827 junto a D. Pedro I que, no mesmo ano, dirigia-se à região em função da Guerra

⁶ DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

da Cisplatina (1825-1828). Os motivos que o levaram a juntar-se à comitiva imperial, segundo o autor, eram bastante precisos. Eles estavam vinculados a querela estabelecida com o pintor português Henrique José da Silva no Rio de Janeiro e, também, à ideia de conhecer as terras mais longínquas do Brasil. Apesar de não referenciar nenhum outro documento – a não ser as aquarelas propriamente ditas –, o autor, em inúmeros momentos de sua narrativa, afirma tais motivo e o ano de 1827 como a possível data da viagem.

O estudo de Almeida Prado, além de trazer importantes referências sobre o artista bem como sua trajetória na Europa e Brasil, foi também uma das pioneiras, junto à *Viagem Pitoresca* de Castro Maya, a tornar pública as imagens referentes à viagem ao sul. Já a análise dessas aquarelas, realizada por Newton Carneiro e que é específica sobre o Paraná, traz mais uma relevante peça para se compreender, mesmo que em parte, o quebra-cabeças dessa incursão debretiana e a maneira com a qual o artista elaborou algumas das aquarelas sulinas.

Newton Carneiro afirma que Debret teria realizado cerca de vinte aquarelas sobre o atual estado paranaense, sendo as temáticas contempladas as mais diversas: “(...) as aglomerações urbanas, as primitivas igrejas (de que em alguns casos constituem documentos exclusivos), os uniformes militares, a velha prática predatória do fogo nas roçadas, a tropa, as calçadas, o povoamento do oeste”.⁷ No entanto, dentre esse considerável conjunto, uma delas chamou mais a atenção do estudioso: *Vista de Guarapuava*. A respeito dela, comenta: “Teria o artista visitado essa remota povoação, cruzando mais de quarenta léguas de sertão inóspito, despovoado e esquadrihado pelos índios votorons, dorins, camás, e de outras tribos menos pacíficas?”⁸

Para Carneiro, claro estava que Debret havia realizado, com relativa exatidão, a vista panorâmica da cidade. Seu questionamento, no entanto, centrava-se na observação *in loco* da paisagem. Se tantos obstáculos se apresentavam ao artista e seus acompanhantes, como a teria realizado? É a partir dessa problemática que o autor elabora uma possível explicação. Partindo do relato escrito pelo padre paranaense Francisco Chagas Lima no ano de 1822, onde ele descreve em pormenores a cidade pintada por Debret, Carneiro aproxima ambas as produções, afirmando que “o desenho de Debret corresponde, com vigorosa exatidão, à descrição que da localidade fizera para o governo da cidade seu vigário, o padre curitibano Francisco Chagas de Lima, em fevereiro de 1822”.⁹

⁷ CARNEIRO, Newton. Debret no Paraná. In: PRADO, João Fernando de Almeida. Op.cit., p. 82.

⁸ Ibidem, p. 84.

⁹ Idem.

Sobre essa questão, muito pouco se sabe atualmente. Mas o fato de Newton Carneiro levantar a possibilidade de Debret ter executado algumas de suas aquarelas baseado em relatos escritos por outros viajantes, acabou por endossar a teoria de que o artista não teria chegado, de fato, além dos limites da cõrte. Esse é o caso do estudo de Jaelson Bitran Trindade intitulado *Debret pitoresco ou o roteiro do sul*. Neste, o autor afirma que as aquarelas que o pintor francês elaborou a respeito do sul foram construídas a partir de relatos de terceiros e, igualmente, de imagens que já circulavam naquele momento pelo Rio de Janeiro.

Para ele, as análises que afirmam a saída do francês da cõrte estão “(...) apoiadas apenas na existência das imagens [pois] as biografias conhecidas do artista não apresentam qualquer evidência sobre a movimentação do artista no território. Aliás, todos os escorços bibliográficos são parca e fracamente documentados”.¹⁰ Mesmo com pouca documentação escrita, inclusive nas cartas que manteve com seu discípulo, o pintor Manuel de Araújo Porto Alegre, o fato é que as aquarelas se tornaram o registro por excelência dessa empreitada. Para, então, justificar a existência delas, Bitran Trindade, da mesma forma que Newton Carneiro e os relatos do vigário curitibano, afirma que o pintor baseou-se nas imagens elaboradas por outro artista viajante: Friedrich Paul Sellow (1789-1831). De acordo com o autor,

Há sempre à mão um *viajante invisível*, um *fantasma* que tenha ido aos sítios que Debret desenha mas não foi. Na maioria dos casos não sabemos quem tenha sido. Mas no caso do grande conjunto relativo ao eixo Rio de Janeiro-Rio Grande do Sul há um homem que pode passar por *double* nessa história pitoresca passada em tempos já remotos. É Friedrich Paul Sellow, botânico prussiano, companheiro de viagem e ilustrador de boa parte da obra *Reise nach Brasilien in den Jahren 115 bis 1817* de Maximilien Wied-Neuwied.¹¹

Trazer à tona algumas questões alusivas a Friedrich Paul Sellow é, também, buscar novas peças para o quebra-cabeças da viagem de Jean-Baptiste Debret. Não apenas por seguir o caminho já trilhado por Jaelson Trindade, mas, sobretudo, para perceber a complexa rede no qual estão entrelaçadas as aquarelas produzidas pelo pintor. Se nos acercarmos da ideia da viagem não ter ocorrido de fato, tal qual Jaelson Trindade afirma, aproximar-se dos meios pelos quais Debret se serviu para elaborar as aquarelas, sobretudo os relatos e imagens de outros viajantes, se torna elemento-chave na análise.

Outra questão importante de ser comentada é a interpretação que os autores sul-riograndenses irão fazer a respeito das imagens e da viagem de Debret à região. Um dos

¹⁰ TRINDADE, Jaelson Bitran. Debret pitoresco ou o roteiro para o sul. *Anais do Seminário EBA 180*, Rio de Janeiro, nov. 1996, p.89-107, p. 89.

¹¹ *Ibidem*, p. 98.

primeiros a pesquisar sobre o legado artístico do artista para o Estado, bem como apontar informações sobre sua viagem, foi Abeillard Barreto. Em sua *Bibliografia sul-riograndense* o autor apresenta duas datas em que o pintor teria estado do Rio Grande do Sul: 1816 e 1825. A primeira, afirma ele, foi “(...) logo após a sua chegada ao Rio de Janeiro, acompanhando a divisão de voluntários del-rei destacada para o combate a Artigas, no Uruguai”.¹² Para a incursão de 1825, Barreto não aponta nenhum motivo específico. Sua tese está fundamentada no fato de Debret ter colocado, em algumas aquarelas desse período, a informação *Au Brésil, 1825*. Como essa indicação diferencia-se das demais colocadas por ele em suas pinturas, onde predomina o Rio de Janeiro como local de elaboração, o autor infere que, na ocorrência desta, a possibilidade do artista não pintar na cômte carioca era bastante grande.¹³

Mesmo que Abeillard Barreto aponte para a possibilidade de Debret ter estado no Rio Grande do Sul duas vezes, ele também defende a ideia de que o artista baseou-se, para alguns temas, nos relatos de viajantes que estiveram no Estado, especialmente nos do francês Nicolau Dreys (1781-1843). A base da hipótese de Barreto é o título da prancha número 73, *Passo Rico de S. Gonzales*, que traz a travessia de alguns barcos no hoje conhecido canal São Gonçalo, localizado na cidade de Pelotas. O autor aponta que tal canal nunca foi conhecido por *Passo Rico*, mas sim *Passo dos Negros*, e evidencia que tal denominação circulou apenas na obra *Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul* de Dreys quando este descreveu a cidade de Pelotas. Pelo fato de Debret ter intitulado sua aquarela com o mesmo nome que Dreys deu para o canal, Barreto afirma que “salvo na hipótese de comprovação documentária positiva, o presumível erro induz a admitir que esta e outras aquarelas de Debret se tivessem baseado em esboços ou desenhos de Dreys”.¹⁴

Outro intelectual que trata da relação entre Debret e o Rio Grande do Sul é Athos Damasceno. Diferentemente de Barreto, Damasceno não apresenta nenhuma teoria explicativa a respeito da vinda do artista para o sul. Afora citar o trabalho de Barreto e compilar a lista de obras referentes ao Estado, o historiador apenas reforça a ideia de que Debret veio, de fato, entre os anos de 1824 e 1826, pois, para ele, essa questão deve “(...) ser tida como fora de dúvida, em virtude da existência de vários desenhos e aquarelas de sua autoria, tomados a paisagens, tipos e costumes do Rio Grande do Sul”.¹⁵

¹² BARRETO, Abeillard. **Bibliografia sul-riograndense. A contribuição portuguesa e estrangeira para o conhecimento e a integração do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973, p. 395.

¹³ Ibidem, p. 396.

¹⁴ Ibidem, p. 400.

¹⁵ DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900). Contribuição para o estudo**

Para Damasceno, como se observa, transparece a certeza da vinda do artista. No entanto, ao analisar as fontes que o levaram a tais suposições, aponta para um elemento cunhado por ele mesmo como “exquisito [sic]”: a falta de outros registros que corroborassem, junto às pinturas, a estada do artista em terras sulinas. Suas pontuações são bastante precisas principalmente quando afirma estranhar a inexistência de registro ou menção em documento de Manuel de Araújo Porto Alegre que, como comentado, foi o discípulo do pintor francês. De acordo com Damasceno,

Por exquisito [sic] que pareça, o fato não tem sido mencionado pela crônica e nas numerosas fontes que tivemos ocasião de consultar nenhuma referência é feita a ele. Sequer nos escritos de Manuel de Araújo Porto Alegre encontramos qualquer notícia a respeito – omissão tanto mais estranhável quanto é certo que o Barão de Santo Ângelo não só costumava anotar cuidadosamente tudo que se relacionasse com as atividades artísticas no Brasil, como por haver sido discípulo e amigo de Debret e ainda por ser o Rio Grande do Sul seu berço natal – circunstâncias que o teriam levado necessariamente a dar até saliência à visita honrosa.¹⁶

Por fim, o terceiro estudioso que se debruçou sobre a obra de caráter sulino de Debret foi o folclorista Luiz Carlos Barbosa Lessa. A pesquisa que empreendeu a respeito das aquarelas com temática alusiva ao Rio Grande do Sul nunca foi, na íntegra, publicado. No entanto, no Relatório de Diretoria da SAMRIG (Sociedade Anônima Moinhos Riograndenses) do ano de 1978, parte das problematizações que realizou no entorno do conjunto de imagens que encontrou na publicação de *Viagem pitoresca* editada por Castro Maya foi, então, publicada. Importa mencionar que as primeiras gravuras encontradas por Lessa estavam na edição traduzida de 1940.¹⁷ Apenas quando prosseguiu sua pesquisa é que entrou em contato com “(...) um exemplar da preciosa série de aquarelas inéditas de Debret, que Raymundo de Castro Maya descobrira em Paris e que acabara de editar em limitadíssima tiragem”.¹⁸

O texto que Barbosa Lessa apresenta no relatório da SAMRIG é um percurso pelas regiões e pelas gentes do Rio Grande do Sul. E essa narrativa, por sua vez, é acompanhada pelas aquarelas de Debret. Apesar de ter se dedicado com maior afinco às relações entre texto e imagem, o autor, no início de seu estudo, trata da questão da viagem e afirma que a vinda do francês possivelmente se deu no ano de 1828. Para Lessa,

do processo cultural sul-rio-grandense. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 73.

¹⁶ Ibidem, p. 74.

¹⁷ LESSA, Barbosa. **O Rio Grande do Sul através de Debret: SAMRIG – relatório de diretoria 1977/78.** Porto Alegre: SAMRIG, 1978, p. 03.

¹⁸ Idem.

Tem-se como certo que a viagem de Debret à província de São Paulo ocorreu em 1827. É de se supor que nessa época ele tenha “esticado” sua viagem mais além, provavelmente seguindo o roteiro das tropas de mulas Sorocaba-Itapeva-Guarapuava até Desterro-Laguna-Mampituba (divisa entre Santa Catarina e o Rio Grande), e no ano de 1828 teria estado em pontos extremos da província, tais como Torres, no litoral Norte, e Jaguarão, na fronteira com o Uruguai.¹⁹

Os estudos mais recentes que tratam dessa questão apontam, igualmente, na mesma direção. O texto de Francisco Neves, *Imagens da província na tinta de dois visitantes europeus*, baseado nas pesquisas empreendidas por Abeillard Barreto, reafirma a vinda do artista em dois momentos: 1816 e 1825.²⁰ Já Sandra Pesavento, ao contrário de Neves, comenta a impossibilidade da viagem de Debret e traz, ainda, importantes considerações acerca das obras em que o artista teria se baseado para a execução das mesmas, o que será explorado mais adiante.

Realizada ou não a dita viagem, o fato é que existe um considerável número de pinturas do artista com temática centrada no Rio Grande do Sul, especialmente em suas paisagens e sua gente. Nesse sentido, ultrapassando o seu uso apenas como documento comprobatório de uma viagem – ou *não-viagem* –, pretende-se entendê-las em um contexto maior, onde os encontros, contatos e trocas entre intelectuais estrangeiros no Brasil deve ser considerado. Nesse caso, pretende-se entender as imagens elaboradas sobre o Rio Grande do Sul a partir do seu entrecruzamento com estudos e textos publicados por naturalistas viajantes que estiveram na região, especialmente Nicolau Dreys e Auguste de Saint-Hilaire. E para que se possa compreender tal processo, duas aquarelas serão aqui analisadas: *Cena da Província do Rio Grande* e *Engenho de carne seca*.

Imagens e viagens: o Rio Grande do Sul pelas tintas de Debret

Relacionar as aquarelas de Debret com os relatos dos viajantes, conforme mencionado, reveste-se de singular relevância. E para que tais conjugações sejam possíveis, importa sinalizar de que maneira o pintor, os textos e seus autores dialogaram no tempo. Da mesma forma que afirmou Jaelson Trindade e, antes dele, Newton Carneiro, as imagens que Debret realizou acerca do Paraná, especialmente da região de Guarapuava, estavam baseadas nos relatos de Padre Francisco Chagas. E o próprio questionamento que os autores levantam

¹⁹ Ibidem, p. 04.

²⁰ NEVES, Francisco. *Imagens da Província nas tintas de dois visitantes europeus*. In: NEVES, Francisco. **Imagens da Província: o Rio Grande do Sul sob o prisma europeu no século XIX**. Rio Grande: FURG, 2009, p. 15-16.

sobre, é que serve de base para as relações aqui pretendidas: se Debret baseou-se em outros textos e imagens, porque motivo também não faria com relação ao Rio Grande do Sul?

Seguramente, não existem documentos específicos que evidenciem com clareza e precisão que Debret serviu-se de determinado relato para elaborar suas aquarelas. No entanto, algumas pistas, bem como o entrecruzamento de fontes, tornam possível trilhar tal caminho. Uma primeira evidência está em uma afirmação que o próprio artista faz no segundo volume de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Ao comentar a prancha 26, intitulada *Acampamento noturno de viajantes*, Debret se refere a alguns dos cientistas europeus que conheceu no Brasil, destacando o apreço que tinham pela ciência quando, em território brasileiro, abandonavam o conforto da civilização – europeia, por certo - e se submetiam às mais diversas intempéries. Segundo ele próprio,

Mas como não admirar mais ainda o naturalista europeu, levado pelo amor à ciência a compartilhar das dificuldades do nômade, abandonando voluntariamente as doçuras do bem-estar sedutor do centro da civilização para enriquecer um dia com seus achados os museus de história natural e as bibliotecas das grandes potências europeias? É preciso aqui convirmos, juntamente com o brasileiro que o admira, em que se trata de uma coragem heroica, doravante ligada aos nomes venerados de Maximiliano de Neuwied, Augusto de Saint-Hilaire, Spix e Martius, Langsdorf e Frederico Celaw que eu conheci [sic] no Brasil.²¹

O que é relevante e de grande importância para o rastro que aqui se segue é a última afirmação que Debret faz após citar os nomes dos naturalistas: “que eu conheci no Brasil”. Tal informação indica um primeiro caminho a ser seguido na análise das aquarelas, uma vez que ter conhecido Auguste de Saint-Hilaire permite a elaboração de uma possível rede de contatos do artista bem como informações que lhe foram úteis na elaboração de suas pinturas. Sobre esta rede, não se pode desconsiderar, também, que seu amigo e aluno dileto, Manoel de Araújo Porto Alegre, era natural do Rio Grande do Sul e pode ter lhe fornecido informações a respeito da região.

Auguste de Saint-Hilaire, que viajou pelo Rio Grande do Sul entre os anos de 1820 e 1821, legou uma obra vultosa a respeito dos diversos elementos que observou e vivenciou no sul do império. Esta, intitulada *Viagem ao Rio Grande do Sul*, foi publicada postumamente no ano de 1887. No entanto, as pontuações que realizou durante o tempo em que esteve na região acabaram se transformando em uma publicação que intitulou *Memmoires*

²¹ DEBRET, Jean-Baptiste. Op.cit., p. 198.

du *Museum d'Histoire Naturelle*²² onde “(...) fazia um resumo de suas viagens pelo interior do Brasil, Província Cisplatina e Missões Paraguaías (...)”.²³

Nesse seu trânsito pelo Rio Grande do Sul, afora o conhecimento proporcionado pelas experiências e pelo contato com o diferente, Saint-Hilaire cruzou o caminho de outro francês que, assim como ele, descortinava o interior sulino: Nicolau Dreys. Este, que morou na região entre os anos de 1817 e 1827, e no Rio de Janeiro até 1843²⁴ – ano de sua morte – realizou importantes notas sobre os usos, costumes e gentes do sul do Brasil e as publicou em sua *Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul*. Afora as percepções e descrições das particularidades sulinas, Dreys referenciou, ainda, o encontro que teve com Saint-Hilaire.²⁵

A narrativa que faz desse encontro, que perpassa a situação inusitada de um almoço, parece estabelecer um vínculo bastante positivo entre ambos os naturalistas. E conectá-los a Jean-Baptiste Debret é algo que pode ser pensado a partir da própria rede de relações que os estrangeiros estabeleciam no Brasil e que, para Sandra Pesavento, é “(...) difícil pensar que, nesta comunidade estrangeira a chegar no mesmo ano, os contatos não tivessem ocorrido”.²⁶

Se, de fato, Jean-Baptiste Debret jamais esteve em terras do Rio Grande do Sul, essas pequenas pistas colocam em evidência elementos que serviram de base para suas obras. Assim, através dos excertos de sua narrativa de suas imagens, é possível conectá-las às narrativas de Saint-Hilaire e Nicolau Dreys. Especialmente em função de seu conteúdo e do foco dado aos detalhes, infere-se que houve, em algum momento, a proximidade entre os franceses em solo brasileiro.

Observar as particularidades do texto dos viajantes junto às que estão presentes nas imagens pintadas por Debret é, pois, tecer relações e observar seus novos sentidos e significações. Em *Cena da Província do Rio Grande* (Figura 01) e *Engenho de carne seca* (Figura 02),

²² NEVES, Gervásio et all. Mapa dos itinerários de Saint-Hilaire. Viagem ao Rio Grande do Sul. **Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, mai. 2005, p. 02. Disponível em: <https://www.ihgrgs.org.br/artigos/membros/Neves,%20Martins,%20Radtke%20-%20Mapa%20dos%20itiner%C3%A1rios%20de%20Saint-Hilaire%20Viagem%20ao%20RS.pdf>

²³ Idem.

²⁴ MEYER, Augusto. Introdução geral. In: DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da Província de Rio Grande de São Pedro do Sul**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1961, p. 08.

²⁵ DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da Província de Rio Grande de São Pedro do Sul**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1961, p. 86.

²⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas. In: LEENHARDT, Jacques (Org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Huicitec, 2008, p. 104.

por exemplo, duas aquarelas que podem ser consideradas complementares em função da temática, o ambiente da produção charqueadora sulina é apresentado ao observador.

A primeira delas, *Cena da Província do Rio Grande*, refere-se às atividades desempenhadas no interior de um curral, desde a entrada da rês até seu abatimento. No primeiro plano, a narrativa pictórica inicia com o escravizado que, com uma faca na mão, corre em direção à rês atingida dela desjarretadeira do gaúcho que está logo a sua frente. Composto essa mesma cena, um segundo homem segura o mesmo instrumento com a mão esquerda e, mais ao fundo, um terceiro laça a rês que, moribunda, vai caindo no chão. A sequência da cena se dá com os outros dois homens à direita, onde um segura com o laço um animal caído e o outro lhe aplica a facada final.

Os demais planos da pintura seguem evidenciando esse tipo de trabalho desempenhado pelos gaúchos e que consistia em um dos mais importantes dentro das estâncias, uma vez que serviam não só para subsistência, mas, principalmente para a produção e posterior venda do charque. Por tal razão se percebe, no canto esquerdo dessa aquarela, parte dos varais onde a carne era estendida e preparada para venda. Conclui-se, portanto, tratar-se de uma charqueada.

O fato de Debret ter colocado uma pequena parte dos varais de carne da charqueada nessa aquarela, permite, na análise do conjunto, relacioná-la à segunda obra considerada nesse estudo: *Engenho de carne seca*. Não só pelo fato do artista evidenciar todo o espaço e a particularidade do processo de fabricação da especiaria sulina mas, sobretudo, por ela conter, também, no canto inferior direito, um pequeno fragmento das atividades desempenhadas no curral. Assim, se considera essas duas imagens como complementares e sequenciais na narrativa do artista.

Esta aquarela, que traz todo o entorno produtivo do charque, pode ser observada a partir da direita, isto é, do curral, local onde se dava o início do processo de fabricação da especiaria. Mesmo que o destaque seja dado aos varais de secagem da carne, que estão perspectivados na imagem e apresentando a grandeza territorial da charqueada, tanto o curral quanto o galpão de processamento da carne são colocados na cena.

Assim, se a primeira está mostrando a forma como se dava o abate dos animais, a outra, em sua complementação, evidencia o processo pelo qual a carne passava até transformar-se no produto final: o charque. A respeito dessas cenas, especialmente *Engenho de carne seca*, alguns estudos apontam para o fato de Debret ter se baseado, apenas, no relato de Saint-Hilaire. O naturalista narra, com detalhamento, o funcionamento da charqueada que conhece na propriedade de Antônio José Gonçalves Chaves no capítulo IV de sua *Viagem ao*

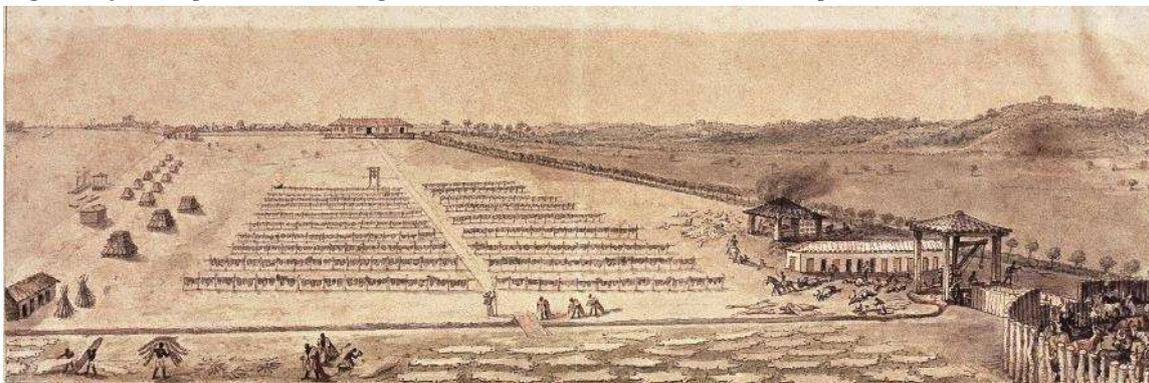
Rio Grande do Sul, como aponta Sandra Pesavento: “Em *Engenho de Carne-Seca* é possível ver, na imagem, a narrativa de Saint-Hilaire sobre a empresa rural de carne-seca e salgada, a charqueada de propriedade do rico e ilustrado Antônio José Gonçalves Chaves”.²⁷

Figura 1: Jean-Baptiste Debret, **Cena da Província do Rio Grande**, 1828. Aquarela, 24,9 X 40,4 cm.



Fonte. Acervo Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Figura 2: Jean-Baptiste Debret, **Engenho de carne seca brasileira**, 1829. Aquarela, 11,2 X 34,2 cm.



Fonte. Acervo Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

²⁷ Ibidem, p. 122.

Quando se levanta a hipótese de uma triangularização de contatos entre os franceses, parece que ambas as cenas elaboradas por Debret estão mais próximas do relato de Dreys do que o de Saint-Hilaire. Especialmente no que se refere ao detalhamento de elementos presentes na charqueada. A respeito de *Cena da Província do Rio Grande*, onde o artista elaborou um episódio bastante comum nas regiões que tinham a pecuária como base econômica, está a maneira com a qual o gado era abatido nas estâncias. Dreys, ao descrever tal cena, assim coloca:

(...) os peões montam a cavalo; um deles estimula o animal recolhido num curral aberto agitando sobre seus olhos o *ponche colorado*, e quando o novilho exasperado lança-se afinal sobre o agressor e entra a persegui-lo, outro peão, armado de uma lança comprida, cujo ferro tem o feitio de meia lua, corre atrás do boi e corta-lhe o jarrete, abandonando-o logo que cai para ir atrás de outro boi preliminarmente excitado pelos mesmos meios; entretanto, um camarada ou um negro escravo toma conta do animal caído, e sangra-o (...).²⁸

Como pode ser percebido, os elementos centrais que Dreys aponta em sua narrativa, como o poncho vermelho, a desjarretadeira o trabalho dos “camaradas” e escravos, se fazem presentes, também, na pintura de Debret. Sua narrativa pictórica, que inicia justamente com o gaúcho que atinge o jarrete da rês e com o escravo que corre para sangrar o animal recém derrubado, tem continuidade com o que segue à cavalo com o mesmo instrumento e finaliza com o outro animal que, já morto, é sangrado pelo “camarada”.

A aquarela *Engenho de carne seca*, igualmente se aproxima muito da narrativa de Dreys, podendo ser percebida, como dito anteriormente, como sua continuidade. O relato inicia com a explicação de outra forma de abate das reses que, segundo ele, era um método “(...) mais expedito, mais seguro e menos cruel”.²⁹ De acordo com suas observações,

(...) O gado fechado no curral é impelido na direção de dois corredores separados um do outro por uma espécie de esplanada levantada a sete ou oito palmos do solo; um peão, de pé em cima dela, lança no boi que aparece nesses corredores um laço (...): quando o boi, puxado pelo laço, chega a encontrar-se com a cerca (...) uma pessoa (...) introduz-lhe a ponta da faca nas primeiras clavículas cerebrais (...); nesse estado, um guindaste (...) eleva o animal asfixiado para fora do curral por cima do cercado, e o transporta para debaixo de um telheiro (...).³⁰

Dando continuidade à narrativa e mostrando o itinerário da carne até os varais de secagem, ele ainda comenta o destino das demais partes da rês, especialmente do couro, e suas funções para a sociedade do período. Segundo consta em seu *Notícias descritivas*,

²⁸ DREYS, Nicolau. Op.cit., p. 133.

²⁹ Ibidem, p. 134.

³⁰ Idem.

Retalhado o boi, levam-se as *mantas* (assim se chamam as partes musculares) para o *salgadeirairo*. (...). Depois de salgada, a carne empilha-se ali mesmo para extrair a umidade. (...). Esgotada que seja, a carne é levada do salgadeirairo para os *varais*, assim se denomina uma grande extensão de terreno plantado de espeques arruados (...), atravessados por varas compridas em que se sustentam as *mantas* para secarem-se pela ação do sol e dos ventos. (...) O couro estaca-se no chão para secar, dando-se-lhe o competente declívio para deixar correr as águas.³¹

A riqueza de detalhamentos que Dreys aponta em seu relato aparece, igualmente, na aquarela de Debret. Desde o processo de abatimento da rês até a secagem do couro feita no chão, todo o processo parece ter sido estudado pelo artista a partir do relato do naturalista francês. Vale mencionar, ainda, que essa não era a primeira vez que ele debruçava-se sobre a temática do charque, ou carne seca. No texto que acompanha a prancha número 39, intitulada *Armazém de carne seca*, Debret deixa suas impressões acerca do lugar onde a especiaria sulina era produzida:

A *xarqueada* [sic], vasto estabelecimento em que se prepara a carne salgada e secada ao sol, reúne dentro de seus muros o *curral*, onde se mantém os bois vivos, o *matadouro*, a *salgadeira*, edifício de forma oblonga, o *secadouro*, vasto campo erçado de estacas entre as quais são esticadas cordas, e as *caldeiras*, bem como os fornos abrigados sob um barracão espaçoso. Toda essa fábrica é dominada por um pequeno platô no qual se ergue o edifício principal habitado pela família inteira do *xarqueadeiro* [sic].³²

Sobre esse trecho, onde segue uma completa e extensa explicação a respeito de todo o processo produtivo do charque, Sandra Pesavento³³ faz uma interessante observação. Esta condiz com o fato de, no meio do relato, o artista colocar-se como observador e participante da cena. Ele diz: “Passando pelo barracão das caldeiras, *vimos* pela primeira vez, negras ocupadas no trabalho da *xarqueada*”³⁴. E, no parágrafo seguinte: “Do outro lado, e um pouco para trás, *mostraram-nos* outra espécie de gordura de qualidade infinitamente superior (...)”³⁵. Se poderia, com isso, afirmar a estada *in loco* do artista na propriedade. Mas, para a historiadora, o fato de Debret se colocar como participante ativo da cena não desconstrói a hipótese de sua não-viagem. E posicionamento semelhante tem Jaelson Trindade que,

³¹ Ibidem, p. 135.

³² DEBRET, Jean-Baptiste. Op.cit., p. 242.

³³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., p. 123.

³⁴ Ibidem, p. 243

³⁵ Idem.

mencionando o uso constante desses verbos pelo pintor, afirma que sua utilização “pode muito bem se tratar de um ‘eu’ fictício”.³⁶

Outro elemento de grande importância na análise dessas aquarelas é a construção do espaço pictórico em algumas delas. Especialmente em *Engenho de carne seca*, se percebe que a cena foi elaborada a partir de um olhar que se coloca distante, e, além disso, em um nível mais elevado que o local em questão. A pintura é executada como se Debret o estivesse observando a partir de uma parte mais elevada do terreno.

Essa forma de elaboração do espaço, que se diferencia sobretudo das que têm como centro os tipos humanos, foi frequente nas pinturas alusivas às paisagens sul-riograndenses. Nas amplas tomadas do campo e nas alusivas às cidades, esse olhar distanciando pode ser percebido. A respeito dessa questão, as tomadas – e apropriações do espaço – à distância podem referenciar um Debret, de fato, viajante. Por certo, um *viajante fantasma* que, construindo seu entorno a partir de narrativas, coloca-se como um observador da realidade a ser pensada, problematizada e construída. Para Anna Paola Baptista,

As cenas do Sul contrariam também algumas das mais marcantes características do trabalho de Debret: a flagrante sensação de intimidade e proximidade com a cena retratada que emana de suas aquarelas sobre o Rio de Janeiro. Nas cenas do Sul, ao contrário, predominam as vistas de longe, tomadas a partir de um ponto de observação distante e alto. (...)

Essa *intimidade* sublinhada por Baptista remete às cenas cotidianas e paisagens do Rio de Janeiro que, com acurado detalhismo, Debret elaborou em um vasto conjunto de aquarelas. Estar próximo e observar *in loco* os objetos e pessoas que perfizeram seu amplo rol temático foi uma característica marcante de sua obra. E isto lhe foi possibilitado durante os quinze anos que morou na cidade do Rio de Janeiro. Por tal razão, quando elabora cenas que estão fora desse espaço que lhe é íntimo e conhecido, tal qual um viajante, Debret as observa – e as constrói – a partir do distanciamento necessário para com o desconhecido.

Em *Cenas da província do Rio Grande*, esse mesmo *olhar do distanciamento* se faz presente. No entanto, mesmo que essa particularidade esteja evidente, são os referenciais imagéticos que se destacam nessa produção. E são eles que envolvem a obra de Debret em uma ampla e complexa rede de relações junto a outras imagens. Essa questão, que encontra respaldo nos estudos empreendidos por Aby Warburg, não só oportuniza um profícuo diálogo entre imagens como, também, possibilita perceber a sua circulação no espaço rioplatense e brasileiro.

³⁶ TRINDADE, Jaelson Bitran. Op.cit., p. 92.

Sobre a região do Rio da Prata, importa referenciar que, da mesma forma que ocorria no Brasil, havia forte presença de artistas viajantes. Observadores da vida cotidiana, era na lida do gaúcho que esses olhares estrangeiros por mais tempo se detinham. Olhares estes que logo se transformavam em esboço e aquarela. Assim, não é por acaso que a elaboração das cenas de currais e dos gauchos laçando animais fossem frequentes na obra desses artistas.

Observando a forma com a qual tais cenas foram contempladas e construídas pelos artistas, um elemento parece ser o que conecta essas produções em espaços e tempos distintos: a ideia do diferente e do pitoresco. Observado por homens do Velho Mundo, o ato de laçar animais, abatê-los e processar sua carne era, de fato, uma atividade bastante específica da região onde se encontravam. E, ao mesmo tempo em que era *diferente* era, igualmente, *pitoresca*. Para apreendê-la, a necessidade de registro, seja ele escrito ou desenhado.

Assim, a temática dos currais, e igualmente da captura dos bois no campo, transformaram-se em grandes temas para os artistas-viajantes, amadores ou profissionais. Uma das primeiras imagens acerca de *gauchos* em território rioplantese realizando tal atividade ocorreu na publicação de Felipe de Bauzá, em especial na gravura intitulada *Modo de enlazar ganado en los campos de Buenos Aires*, de Juan Ravenet e datado de 1798. Posteriormente, e precisamente um ano após a chegada de Debret ao Rio de Janeiro, o inglês Emeric Essex Vidal igualmente debruçava-se sobre a temática quando, em Buenos Aires, presenciou os trabalhos em um matadouro da cidade. A aquarela *South Matadero (Public Butchery)*, publicada em seu *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video* é um bom exemplo a respeito da construção e elaboração do tema.

Ao se pensar – e problematizar – a questão dos diálogos entre imagens, pode-se perceber as produções que o antecederam, como no caso de Ravenet e Vidal mas, igualmente, verificar que tal temática não parou de circular em anos posteriores. Dos artistas viajantes, o franco-brasileiro Jean Pallière igualmente traçou as linhas de um curral e da doma de cavalos em seu *El corral* de 1858 e, também, o basco Juan Manoel Besnes e Irigoyen, em *Trabajos y costumbres del campo* elaborou uma cena onde vai se dar o abatimento de uma rês. Mas, para além da produção dos estrangeiros, os primeiros artistas nacionais argentinos vão buscar nessas lidas campeiras o tema para seus trabalhos, assim como fez Prilidiano Pueyrredón em *El corral*.

Imagens em trânsito

Pensar essa rede de contatos imagéticos, onde imagens proporcionam a tessitura de uma grande e complexa rede de temas que se interpenetram e se inter-relacionam, acabam por trazer à tona elementos de grande importância não só para o conhecimento da obra, mas, fundamentalmente, para a percepção do artista frente a seu objeto. E no caso de Debret, tais redes são imprescindíveis para se apreender o seu entendimento sobre o gaúcho brasileiro.

Partindo dessas considerações, pergunta-se: qual era, afinal, a percepção do artista acerca do gaúcho? Pelo fato de ser um *viajante fantasma* e ter tomado por base o relato de outros viajantes, sua obra seria, por isso, apenas ilustrativa do povo e paisagens sul-riograndenses? Por certo, a resposta a essa última questão é negativa. E ela justifica-se porque, mesmo através de outros relatos, vozes e tempos, foi possível ao artista conhecer, apreender e construir, por meio dos referenciais que criou, as imagens do lugar onde nunca esteve.

Importa frisar, no entanto, que não se deve perceber a obra de Debret como mera ilustração dos textos de Dreys e Saint-Hilaire. Considera-se que ambos serviram como base para o artista tomar conhecimento do tema e, a partir disso e de suas particularidades como pintor, elaborar as cenas em questão. O espaço pictórico que cria, tomando certo distanciamento da cena, a forma como organiza seus personagens na tela e, também, como os faz dialogar entre si e com produções de outros tempos e lugares, é que deve ser problematizado e observado.

Partindo das especificidades que tais imagens portam conjugando-as junto aos diversos fios que formam a complexa rede de relações que estão no entorno de sua produção, é que se pretendeu analisar tais obras. E dessas percepções, por um lado, se pôde compreender de que maneira Debret apreendeu o gaúcho e suas particularidades. A construção que fez desses homens e de seus hábitos não foi, por certo, individualizada, fruto de observações ou de trocas de experiências. A forma como elaborou seu gaúcho estava pautada, também, em uma produção coletiva onde diversas vozes, tempos e relatos se relacionaram. E, mais que isso, foram absorvidas e apropriadas pelo artista para, então, transformar-se em conhecimento acerca de terras e homens desconhecidos. Sandra Pesavento, que coloca Debret e as imagens do Sul inseridos em uma concepção ficcional, comenta que é precisamente “(...) a rede de informações [que] o autoriza a compor uma imagem possível, plausível, a partir do não visto, mas sabido. Uma imagem dotada de um

efeito de real, com pretensões históricas, de registro minucioso da realidade, que passa a ser referência para o conhecimento do sul.³⁷

Debret foi, de fato, um *viajante fantasma*. Um artista que, por meio de letras e relatos orais, tomou conhecimento das peculiaridades da região que ficava mais ao sul do Brasil. Um viajante que, tal qual sua aura fantasmática, fez sobrevir imagens de tipos e paisagens que sua memória trabalhou a partir de referenciais próprios. Mesmo que a elaboração de suas aquarelas tenha se dado de forma particular, importa perceber que sua narrativa pictórica estava sendo ressignificada.

Ao chegar no Brasil e deparar-se com cenas que lhe fugiam de um passado determinado, isto é, fatos históricos consagrados, Debret defrontou-se com um problema plástico bastante complexo: como trabalhar temas contemporâneos com as bases neoclássicas e de pintor de história? A solução, segundo apontou Rodrigo Naves, afóra uma cristalização do olhar, foi a mudança na técnica empregada nas pinturas pois, Debret “(...) foi o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira”.³⁸ E nessa transição plástica, de onde sai dos temas históricos e da pintura à óleo, volta-se fundamentalmente aos temas cotidianos e à aquarela.

A técnica da aquarela, que se diferencia sobremodo da pintura à óleo, foi a escolhida por Debret no Brasil. Assim, de pintor de grandes temas históricos, onde a precisão do traço e do estudo plástico eram elementos fundamentais, passou a ser, por excelência, o aquarelista do cotidiano e das paisagens brasileiras. As diferenças que se colocavam entre essas duas técnicas, como o fato de a aquarela possibilitar uma elaboração mais livre e espontânea, contrastava com as prerrogativas da pintura à óleo que necessitava um período de estudo e maturação de ideias. Mesmo que na Europa essa técnica fosse utilizada em esboços, ela ganhava cada vez mais espaço por possibilitar ao observador a percepção do efêmero. Denis Diderot, por exemplo, considerava que um esboço em aquarela agradava, algumas vezes, muito mais ao olhar do que o quadro pronto. Para ele,

É que há nele mais vida e menos forma. (...). Por que um jovem aprendiz, incapaz mesmo de fazer um quadro medíocre, realiza um esboço maravilhoso? É porque o esboço é uma obra do calor e do gênio, e o quadro, obra do trabalho e da paciência, dos longos estudos e de uma experiência consumada em arte.³⁹

³⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., p. 124.

³⁸ NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 46.

³⁹ DIDEROT, Denis apud LIMA, Valéria. **J.-B. Debret. Historiador e pintor**. Campinas: Unicamp, 2007, p.

Com essas questões em evidência, e levando em consideração a atuação de Debret como aquarelista, se pode pensar o uso dessa técnica junto às percepções do pitoresco. Assim, ao ponderar as particularidades plásticas que a aquarela possuía, especialmente o seu rápido registro, torna-se possível conectar a escolha temática do artista junto às percepções do diferente articulado à noção de estranhamento.

É esse encadeamento de processos, técnicas, observações, apropriações e distanciamentos que fazem de Debret, igualmente, um artista pitoresco. E ele o é em diferentes momentos, ou seja, quando depara-se, nos idos de 1816, com a realidade brasileira, onde se desprende dos temas históricos e passa a elaborar os que lhe são contemporâneos. Mas também o é quando, fixado no Rio de Janeiro por cerca de 15 anos, torna-se um viajante *imaginário* dentro do próprio Brasil e toma os elementos da corte para ser a contra-parte de suas produções. Nesse caso, são as lentes europeias e cariocas que, reelaboradas em seu olhar, voltam-se às produções alusivas ao Rio Grande do Sul. São, igualmente, essas mesmas lentes que o fazem perceber um gaúcho que, tal qual os demais viajantes que nas terras sulinas estiveram, tornaram-se objeto pitoresco.

Legendas:

Figura 1: Jean-Baptiste Debret, **Cena da Província do Rio Grande**, 1828. Aquarela, 24,9 X 40,4 cm, Acervo Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Figura 2: Jean-Baptiste Debret, **Engenho de carne seca brasileira**, 1829. Aquarela, 11,2 X 34,2 cm, Acervo Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. Introdução. *In*: BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil. Obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

BARRETO, Abeillard. **Bibliografia sul-riograndense. A contribuição portuguesa e estrangeira para o conhecimento e a integração do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973.

CARNEIRO, Newton. Debret no Paraná. *In*: PRADO, João Fernando de. **Jean-Baptiste Debret**. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900). Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense.** Porto Alegre: Globo, 1970

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da Província de Rio Grande de São Pedro do Sul.** Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1961, p. 08.

LESSA, Barbosa. **O Rio Grande do Sul através de Debret: SAMRIG – relatório de diretoria 1977/78.** Porto Alegre: SAMRIG, 1978.

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret. Historiador e pintor.** Campinas: Unicamp, 2007.

MEYER, Augusto. Introdução geral. *In:* DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da Província de Rio Grande de São Pedro do Sul.** Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1961.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. *In:* NAVES, Rodrigo. **A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NEVES, Francisco. Imagens da Província nas tintas de dois visitantes europeus. *In:* NEVES, Francisco. **Imagens da Província: o Rio Grande do Sul sob o prisma europeu no século XIX.** Rio Grande: FURG, 2009, p.15-16.

NEVES, Gervásio et all. Mapa dos itinerários de Saint-Hilaire. Viagem ao Rio Grande do Sul. **Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, mai. 2005, p. 02. Disponível em: <https://www.ihgrgs.org.br/artigos/membros/Neves,%20Martins,%20Radtke%20-%20Mapa%20dos%20itiner%C3%A1rios%20de%20Saint-Hilaire%20Viagem%20ao%20RS.pdf>

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas. *In:* LEENHARDT, Jacques (Org.). **A construção francesa do Brasil.** São Paulo: Huicitec, 2008.

PRADO, João Fernando de. **Jean-Baptiste Debret.** São Paulo: Editora Nacional, 1973.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

TRINDADE, Jaelson Bitran. Debret pitoresco ou o roteiro para o sul. **Anais do Seminário EBA 180**, Rio de Janeiro, nov. 1996, p.89-107.