

IMAGENS E TEXTOS EXPLICATIVOS NA INVESTIGAÇÃO SOCIOLÓGICA: APONTAMENTOS TEÓRICOS PARA LER A *VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL* DE DEBRET (1768-1848)*

Anderson Ricardo Trevisan**

Resumo: A relação entre imagens e palavras é delicada e muitos artistas se valeram de textos para explicarem suas obras visuais ao longo da História da Arte. No século XIX, especialmente, os artistas mostravam-se preocupados em descrever suas imagens com riqueza de detalhes, sobretudo pela disseminação do gênero *viagem pitoresca* pela Europa, cujas páginas vinham repletas de gravuras e textos explicativos. Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que viveu entre 1816 e 1831 no Brasil, também publicou a sua, sob o título de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, tendo colocado, ao lado de cada gravura, uma descrição. A leitura e a interpretação de uma obra como a de Debret precisam levar em consideração inúmeros aspectos, que não serão contemplados neste artigo. O que se busca aqui é fornecer elementos teóricos para lidar com um aspecto dela, que é a junção de imagem e texto como forma constituinte da obra de arte, no caso, o livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Neoclassicismo. Pintura de história. Viagens pitorescas. Sociologia da Arte. Sociologia da Imagem.

Abstract: The relationship between images and words is delicate, and many artists have used words to explain their visual works the History of Art all along. In the 19th century, especially, the artists were worried about describing their images with wealth of details, mainly by the dissemination of the genre *voyage pittoresque (picturesque voyage)* throughout Europe, whose pages came full of engravings and clarifying texts. Jean Baptiste Debret (1768-1848), who lived in Brazil between 1816 and 1831, also published a book, under the title of *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, where, at the side of each engraving, the artist placed a description. The reading and interpretation of a workmanship as of Debret demand to take in consideration innumerable aspects, which will not be contemplated in this article. Our proposal here is to supply theoretical elements to deal with a aspect of it, that is the junction of image and text as constituent form of the work of art, in this case, the book *Voyage Pittoresque et historique au Brésil*.

Keywords: Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Neoclassicism. History painting. Picturesque voyages. Sociology of Art. Sociology of Image.

* Este artigo foi baseado em um capítulo de minha dissertação de mestrado (TREVISAN, 2005), mas o texto foi reformulado e atualizado.

** Doutorando em Sociologia (FFLCH – USP), bolsista FAPESP. E-mail para contato: trevis@usp.br

Finalmente, 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 sua insuficiente mútua.

(DEBRET, 1978, v.1, p.24)

(...) por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz (...)

(FOUCAULT, 1981, p.25)

Debret chegou ao Brasil em 1816, como membro da Missão Artística Francesa, grupo de artistas que veio ao país para fundar uma Academia de Belas-Artes. Nesse grupo ele era o pintor de história e sua função na vindoura instituição seria como professor desse gênero de pintura. Porém, a academia demorou mais tempo para abrir suas portas do que o esperado pelos franceses, sendo inaugurada apenas em 1826, dez anos depois da chegada do grupo.¹ Isso ajuda a entender porque as funções oficiais de Debret rapidamente se ampliaram, tornando-se, também, pintor da Corte² e cenógrafo do Teatro Real de São João. Nessas tarefas deveria compor imagens para a recente monarquia brasileira, valendo-se do seu passado como pintor neoclássico na França.

Nos quinze anos em que permaneceu no Brasil, o artista realizou ainda trabalhos variados com técnicas menos acadêmicas do que a pintura a óleo, em desenhos e aquarelas que visavam “registrar” os costumes observados pelo artista nas ruas do Rio de Janeiro e na vida privada de algumas famílias, de elite ou não, compondo um cenário relativamente amplo dessa cidade e do seu modo de vida. A realização desses trabalhos revelava um projeto paralelo do artista: publicar um álbum pictórico sobre o Brasil quando retornasse à França, o que aconteceu entre os anos de 1834-39, com o lançamento do livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Seu acervo de imagens sobre o Brasil ultrapassa 1000 obras, a maioria aquarelas e desenhos, mas apenas 220 delas foram escolhidas para comporem seu livro,

¹ Esse assunto foi discutido em Trevisan (2007).

² Um pintor de Corte, segundo Martin Warnke, ficava sempre muito próximo ao monarca ao qual servia. E nesse caso, servir tem uma conotação precisa, pois ele era considerado um tipo de criado, camareiro, de modo que era chamado *valet de chambre* (criado de quarto, na tradução literal). Segundo Warnke, o mais emblemático entre esses artistas foi Velázquez: “Uma das carreiras mais bem sucedidas na corte foi a de Velázquez, quando, em 1652, após ocupar alguns postos intermediários, ascendeu aos postos de ‘aposentador do palácio’ e ‘mordomo-mor’, com a incumbência de acompanhar o rei durante todo o serviço cerimonial, usando capa, mas sem chapéu e adaga” (WARNKE, 2001, p.173). Não era esse o caso de Debret, que, apesar de ser funcionário do rei, morava em uma residência alugada no bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro, onde tinha seu ateliê. Além disso, poucos foram os trabalhos do artista sob efetiva encomenda da Corte. Apesar de haver alguns estudos pintados a óleo, a única tela efetivamente realizada em grandes dimensões foi a *Coroação de D. Pedro I*.

distribuídas em 151 pranchas,³ cada uma delas acompanhada de um texto cuja função seria, segundo o artista, explicar o que não ficasse claro na gravura.

Para Debret, pincel e pena deveriam ser complementares em seu processo de “realização de uma obra histórica brasileira” (DEBRET, 1978, v.1, p.24), o que era, de qualquer modo, uma regra básica para a realização de uma obra do gênero “viagem pitoresca”. Definitivamente, muito do que ele escreve ajuda a identificar as personagens, principalmente por ser o livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, em essência, uma obra destinada ao público francês. Esse é um dos grandes elogios feitos a Debret ao longo do tempo (cf. VILLAÇA, 1989, p.20; XEXÉO, 2003, p.100), por ter feito que texto e imagem se complementassem, tornando sua obra mais compreensível, tanto para o público francês que o recebeu no século XIX⁴ quanto para os brasileiros muitos anos depois.⁵ A primeira pergunta que deve ser feita é: em que medida o texto ajuda a entender a imagem que está sendo analisada? No caso de Debret, deve-se questionar ainda o que o diferencia de outros artistas estrangeiros, como Johann-Moritz Rugendas (1802-1858), em seu livro *Voyage pittoresque dans le Brésil*, também composto de imagens e textos sobre o Brasil, ou mesmo de um artista brasileiro acadêmico posterior a ele, Pedro Américo, que possui um texto explicativo sobre sua tela *Independência ou morte!* (cf. MELO, 1999, p.13-27), artistas estes que demonstram a mesma necessidade de *explicar* o que pintaram.

Em primeiro lugar, em relação aos outros pintores estrangeiros existem algumas diferenças que merecem apontamento. Especificamente em relação a Rugendas e Debret, vale destacar as considerações de Sergio Milliet, o tradutor da obra de ambos para o português:

De Rugendas se poderá dizer que foi um grande artista do desenho, estilizador brilhante e compositor de belo equilíbrio. Sua obra vale pela parte artística muito mais que a de Debret. *Mas seu texto é bem inferior, menos fiel, mais livresco, mais evado de filosofia barata.* Já Debret se revela um artista menos firme, de traço mais indeciso e composição mais vulgar. Tem, entretanto, a vantagem da observação minuciosa, da curiosidade sempre de atalaia e de fidelidade, que se toca por vezes na raia da caricatura, não se perde jamais na estilização puramen-

³ Consta no catálogo *raisonné*, de 2007, que o acervo debretiano possui 820 desenhos e aquarelas e quinze quadros a óleo. Somados às 220 litografias do livro, tem-se o total de 1055 obras. Grande parte desse material (quase 500 peças) pertence ao acervo dos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro (Cf. BANDEIRA; LAGO, 2007, p. 11).

⁴ Vera Beatriz Siqueira, ao expor a empreitada de Castro Maya para adquirir todos as aquarelas originais de Debret, na França, aponta que suas obras nunca alcançaram na Europa o mesmo interesse que suscitou nos colecionadores brasileiros, “devido ao seu caráter documental” (SIQUEIRA, 2003, p.62).

⁵ O livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foi lançado no Brasil, em 1940, pela Livraria Martins Editora, com tradução de Sergio Milliet.

te decorativa. *Por outro lado, o seu texto é grandemente elucidativo, fiel, sempre interessante e muito pouco metafísico* (MILLIET apud VILLAÇA, 1989, p.16, grifos deste autor).

Mário Barata, em seu ensaio sobre o pintor, diz que o texto de Debret é bem superior ao de Rugendas, assumindo “por vezes aspectos memorialísticos, que enriquecem pela autenticidade” (BARATA, 1983, p.389). Já Pedro Américo, em suas explicações sobre a composição da tela *Independência ou morte!*, vai em direção contrária a Debret. Enquanto este se vale da linguagem escrita para explicar os desenhos e complementar o que ele chama de “obra histórica da nacionalidade brasileira”, o que, repete-se, se enquadra no contexto das “viagens pitorescas”, Pedro Américo está mais interessado em mostrar a própria construção da imagem do d. Pedro às margens do Ipiranga, de forma a deixar claro que, em prol da verossimilhança, é necessário que se façam alguns ajustes, como substituir a tropa de burros por cavalos e melhorar os trajes da Guarda de Honra e até mesmo alterar a geografia do local, a fim de que o riacho seja percebido na imagem (cf. MELO, 1999, p.13-27). Aqui fica marcada uma diferença entre duas possibilidades para a chamada pintura histórica e uma questão: deveria a pintura ser fiel à realidade observada, buscando transmitir os acontecimentos com fidelidade ao mundo visível ou deter-se às regras de representação e do belo, sendo fiel, por sua vez, às regras vigentes de representação visual?

Segundo Edgar Wind, em sua gênese a pintura histórica não poderia tratar de assuntos contemporâneos e quando o fizesse seria necessário valer-se de imagens do passado, sob a forma de personificações, para que o senso de *decorum* não fosse ofendido. Um herói de guerra, por exemplo, não poderia jamais ser representado com um uniforme de sua época, o que significaria uma quebra nas regras da Academia (no caso, Wind fala especialmente da Academia Real Britânica). No entanto, pintores americanos do início do século XVIII, como Benjamin West (1738-1820) em sua obra *The death of General Wolfe*, ao representarem cenas de batalha baseando-se não em tempos remotos, mas em terras distantes, resolvem esse impasse vestindo seus personagens com trajes da época, sem que isso significasse um problema. Essa saída, contudo, seria inspirada no teatro de Racine, que defendia a idéia de que a distância espacial compensava, de certa forma, a proximidade temporal dos acontecimentos (cf. WIND, 1986, p.89). E tais terras distantes, no caso das telas históricas de pintores como West, em geral eram as colônias inglesas (no exemplo da tela citada, uma batalha no Canadá).

Com isso, a pintura histórica adquiriu um aspecto novo: a mistura de cenas grandiosas, como as de batalhas, com um ambiente exótico, de maravilhas (*mirabilia*). A dignidade da pintura histórica não estaria mais, obriga-

toriamente, vinculada a uma distância temporal, mas, sim, espacial, sobretudo com a representação de um naturalismo exótico (cf. WIND, 1986, p.89). Nesse sentido, a pintura se distanciava de uma idealização declarada para um suposto realismo naturalista, originando o que Wind denomina *pictorial news* (cf. WIND, 1986, p.94).⁶ Ao mesmo tempo em que representava um tema digno da pintura histórica, esse tipo de obra oferecia ainda informações de terras exóticas para o público. A subsequente mudança na temática da pintura histórica, ainda no contexto do *pictorial news*, foi a realização de retratos de criminosos comuns, presos ou no momento de sua execução, tendo entre os precursores o pintor James Thornhill (c.1675/76 - 1734).

Até aqui, no entanto, o ambiente exótico deveria ser pano de fundo, a fim de que o grande gênero não se descaracterizasse. Seria na França, com Jacques-Louis David (1748-1825), que esse tipo de *pictorial news* teria seu ápice, fugindo do naturalismo exótico ao representar um tema histórico, no seu quadro *A morte de Marat*, de 1793. Com essa obra, de acordo com Wind, David provavelmente realizou a “[...] mais corajosa tentativa de combinar a grandeza da tragédia com a intimidade de um retrato íntimo, fundindo ambos em uma impressionante cena de reportagem” (WIND, 1986, p.98).⁷ O naturalismo exótico só voltaria a permear a pintura francesa, segundo Wind, com Eugène Delacroix (1798-1863), em *Liberdade guiando o povo*, de 1831.⁸

A pintura histórica, portanto, flutuava entre a representação de um mundo real, observado, e uma idealização. Segundo Cláudia Valladão de Mattos, no início do século XIX, a “[...] pintura de história não deveria reproduzir a história propriamente dita, mas sim extrair dela o seu caráter perene e portanto ideal”, o que mudaria no final do século, quando essa mesma pintura assumiria a postura de registrar fielmente um fato histórico (MATTOS, 1999, p.123). Para a autora, Pedro Américo estava entre o idealismo do início do século a postura realista do seu final. E o texto do pintor revela também essa mistura, em que explica as mudanças que precisou fazer na imagem do ambiente, alterando a geografia, as roupas ou os animais, em prol da beleza e das convenções da arte. Ainda que não se valha

⁶ Vale lembrar que, segundo Gombrich, na Roma Antiga era comum a realização de pinturas do tipo “reportagens de guerra”, feitas para documentar as batalhas (cf. GOMBRICH, 1993, p. 85).

⁷ “[...] the boldest attempter ever made to combine the grandeur of tragedy with the intamacy of portraiture and fuse both in a striking piece of *reportage*”.

⁸ A tese de Wind é de que a pintura francesa sofreu influência da pintura inglesa e, talvez, por isso o autor force o argumento em alguns momentos. Ele diz, por exemplo, que Delacroix demonstra essa influência por ser admirador do poeta inglês Byron, cuja poesia teria inspirado obras suas, como o *O massacre de Quios*. Wind aponta o exotismo que permeia essa tela (aproximando assim das obras de West), bem como o naturalismo de *Liberdade guiando o povo* (cf. WIND, 1986, p.98). O que enfraquece o argumento de Wind é que ele dedica apenas um parágrafo do seu texto sobre a pintura de história para falar da produção francesa; seria importante realizar uma comparação mais detalhada entre as imagens inglesas e francesas para que a problemática ganhasse mais consistência.

de personificações, a representação feita por Pedro Américo é uma idealização, como ele mesmo afirma em seus textos, citando a sua incessante pesquisa em museus, bibliotecas, ilustrações, enfim, uma aprofundada pesquisa histórica, o que, segundo Peter Burke (2004), permite considerar pintores desse gênero como “historiadores em pleno direito” (p.198). Vê-se que, no caso de Debret, há também essa oscilação, dependendo da função específica para cada obra realizada (nas decorações de teatro, por exemplo, observa-se uma idealização explícita, como alegorias e personificações; já nas pinturas oficiais sobre solenidades na corte, a clivagem é mais documental, no sentido de propor a representação visual de um fato histórico).⁹

Isso demonstra que os períodos artísticos não são homogêneos, sendo possível haver pintores com pretensões realistas ou idealistas durante todo o século XIX. Talvez seja possível dizer que existam tendências para o idealismo no início do século (no tempo de Debret) e um realismo no seu final (com a geração de Pedro Américo).¹⁰ No entanto, parece que os “iconotextos”¹¹ ou “legendas” foram importantes para todos esses pintores ao longo do século. No caso de Debret, tais textos visam atestar sua posição de “testemunha ocular” dos acontecimentos, garantindo, assim, sua autenticidade. Segundo Peter Burke, as informações fornecidas por pintores do passado (que ele chama de testemunhas oculares) são de grande importância para o entendimento de aspectos das sociedades antigas que, de outro modo, seriam inacessíveis. Mas o autor esclarece que, para que não se faça uma interpretação errônea das imagens fornecidas pelos artistas, é necessário recolocá-las nos contextos originais (p.106). Em outras palavras, segundo Burke (2004, p.233),

[...] os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. [...] Elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. [...] As pinturas e gravuras de coroações ou tratados de paz transmitem algo sobre a solenidade da ocasião e de como a cerimônia deveria ter sido percebida [...]

Não se trata, portanto, de utilizar as imagens históricas de Debret, por exemplo, como reproduções exatas de cerimônias oficiais do Império. Por outro lado, situando-as no seu contexto original, pode-se perceber os sentidos por elas aludidos, as sugestões visuais propostas pelo artista. Para isso pode ser útil, em alguma medida, a contribuição da iconologia de

⁹ Essa discussão foi realizada de forma mais aprofundada na dissertação de mestrado, no capítulo 5, “O artista da corte: Debret pintor de história” (TREVISAN, 2005, p. 115-174).

¹⁰ Como lembra Michael Baxandall, não se deve abordar a pintura de forma vulgar e estreita, evitando fazer analogias fáceis, como, por exemplo, entre estilos “realista” e “idealista” (cf. BAXANDALL, 1991, p.225).

¹¹ Construções mistas de texto e imagem num mesmo enquadramento, tornando-se ambas interdependentes na transmissão da mensagem pretendida pelo artista. O termo é de Peter Wagner (WAGNER, *Reading Iconotexts: from Swift to the French revolution (Picturing History)*, London: Reaktion Books, 1997).

Panofsky. Para o autor, diferentemente da iconografia, cujo caráter seria puramente descritivo e classificatório, a iconologia seria uma espécie de iconografia interpretativa baseada no seguinte método: primeiramente se realiza a descrição do tema primário ou natural, que identifica as “formas puras” (configurações de cor, linha, objetos observados), em uma enumeração de motivos que poderia ser chamada de “descrição pré-iconográfica” (PANOFSKY, 1979, p.50); em seguida, realiza-se a descrição do tema secundário ou convencional, que possibilita uma nomeação dos assuntos ou temas percebidos na imagem; por último, tenta-se apreender o significado intrínseco ou conteúdo que, partindo daquilo que se observa na tela, busca entender o “algo mais” que ela sugere, como o contexto social de sua produção, as motivações da época etc. ”(PANOFSKY, 1979, p.52-53). Todos os níveis dessa análise pressupõem, no entanto, uma interpretação (cf. GINZBURG, 2003, p.66), o que significa que, por mais que as descrições realizadas pareçam fundamentadas na experiência de cada um com o mundo das formas, na verdade lê-se aquilo que se vê, à medida que se procura o *locus* histórico das imagens (cf. PANOFSKY, 1979, p.58).

Tanto a iconografia como a iconologia apresentam, no entanto, fragilidades epistemológicas. Segundo Peter Burke (2004, p. 50), o enfoque iconográfico é condenado pela falta de atenção à dimensão social da obra, do contexto de seu surgimento, ou seja, ao *locus* histórico citado por Panofsky. No caso da iconologia, por outro lado, Burke (p.52) lembra as críticas de Gombrich sobre os riscos de se entender a imagem como reveladora do espírito da época. Não se pretende, aqui, solucionar esse impasse epistemológico, que pode se revelar mais profundo do que parece à primeira vista. Porém, a contribuição de Panofsky para uma análise dos objetos artísticos consiste na noção de que toda a descrição é, ao mesmo tempo, uma interpretação, e na percepção de que, para uma descrição pré-iconográfica, é tão importante recorrer a fontes secundárias, para entender a simbologia e os temas, quanto à nossa própria experiência prática às formas (cf. PANOFSKY, 1979, p.59). Nesse sentido, lembrando-se da discussão realizada por Edgar Wind sobre a pintura histórica executada pelos alunos da Academia Real Britânica do século XVIII, pode-se entender as imagens de pintura histórica realizadas Debret como uma espécie de *pictorial news*, uma vez que ilustram temas do presente (coroações, batizados, decorações de teatro etc.). Ademais, isso se torna mais característico quando, colocados no livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil* e expostas ao público francês, essas imagens revelam tanto o ambiente exótico quanto terras distantes. Os “iconotextos”, como lembra Peter Burke (2004, p.18), reforçam a impressão de que o artista estava preocupado em fornecer um testemunho preciso, sugerindo sua posição de “testemunha ocular” das cenas figuradas. Essa é a aparente preocupação de Debret. No caso de Pedro Américo, uma vez que representa um fato temporalmente distante, o texto

visa, num primeiro momento, descrever o fato histórico de 1822, em seguida explica a pintura, demonstrando como foi necessária uma investigação histórica apurada para sua realização (MELO, 1999, p.10-27). Seja para reforçar o teor de verdade, como em Debret, ou demonstrar a erudição necessária para a construção de uma obra de pintura histórica, como em Pedro Américo, o fato é que os artistas acadêmicos demonstravam a necessidade de explicar suas obras.

Nesse sentido, retome-se a questão inicial: em que medida os textos de Debret contribuem para a análise de suas pranchas? Levando em consideração que “toda análise sutil da obra de arte depende do conhecimento de uma sociedade, e fornece elementos de informação necessários ao conhecimento dessa sociedade” (FRANCASTEL, 1993, p.96), a explicação de Debret poderia ser bem-vinda, à medida que auxilia a localização de sua obra no tempo e no espaço em que elas foram produzidas, isto é, na vida social de um modo geral. No entanto, conhecer elementos dessa sociedade com base nas descrições do próprio artista talvez não seja o melhor caminho para a investigação de sua obra figurativa. Além do mais, Debret não se restringe a falar dos aspectos sociais da cidade, mas também explica detalhes de suas pinturas, tenta converter em texto o que foi realizado em imagem, misturando duas linguagens distintas. “A fim de que pena e pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua” (DEBRET, 1978, v.1, p.24), como ele mesmo diz, Debret cai nas armadilhas da descrição, sendo ele mesmo o alzo de sua obra figurativa, já que, parafraseando Pierre Francastel, quando alguém descreve quadros, acaba por reduzi-los a um conteúdo verbal, ponto comum onde se situam tanto as grandes obras quanto as telas medíocres (FRANCASTEL, 1993, p.69). Aplicando essa teoria a Debret, pode-se afirmar que, com o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, o artista qualifica valorativamente todos os seus trabalhos da mesma forma, o que faz quadros de grande impacto visual, como aquele da coroação de d. Pedro I, terem a mesma importância de suas aquarelas sobre a flora ou fauna brasileiras. Em outras palavras, pinturas históricas, pertencentes ao gênero mais alto na Academia, passam a equivaler a pinturas de caráter naturalista. Sob a forma de litografias e com os textos descritivos, todas as imagens têm o mesmo valor estético.

Michel Foucault dá outras pistas para os riscos dessa opção descritiva, quando faz a análise da obra de Velázquez, *As Meninas*. Em um primeiro momento, Foucault faz uma abordagem detalhista da obra, utilizando termos genéricos como “o pintor”, “as personagens”, “os modelos” etc., reconhecendo que são “designações flutuantes, um pouco abstratas, sempre suscetíveis de equívocos e de desdobramentos” (FOUCAULT, 1981, p.24). Revela, então, os nomes das “personagens” (a infanta Margarida, d. Maria Augustina Sarmiente, Nieto, Nicolaso Pertusato, o rei Filipe IV, sua

esposa Mariana etc., figuras reconhecidas pela *tradição*). No entanto, para Foucault esse esclarecimento sobre nomes, datas e lugares apenas aparentemente evitariam designações ambíguas. Resta ainda questionar, na fala de Foucault, como foi constituída essa *tradição* que permite o reconhecimento das personagens. No caso de Debret, pode-se dizer que ele foi um dos primeiros pintores a representar visualmente a nobreza brasileira, logo a imagem criada por ele cria também o imaginário que constitui a tradição que permite reconhecer outros quadros sobre a monarquia.¹² Portanto, é mais correto dizer que ele foi um dos primeiros a *criar* a imagem de nossa nobreza. É um impasse, talvez, sem solução, mas ajuda a entender a função atribuída por Debret ao conteúdo literário de seu livro, já que não havia uma tradição que permitisse o reconhecimento imediato da monarquia brasileira na Europa, onde o livro foi lançado inicialmente. Contudo, Debret resolve seu problema de forma parcial haja vista que, como diz Foucault (1981, p.25),

[...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um *déficit* que se esforçaria em vão para superar. Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as seqüências sintáticas definem.

Ao explicar suas imagens, Debret acaba por atestar a impossibilidade de elas terem algum sentido em si mesmas, contrariando, portanto, a idéia de uma imagem fiel daquela sociedade. Se tais imagens fossem de fato tão fiéis assim, não precisariam de maiores explicações para serem entendidas. Ao explicar o que pintou, o próprio artista desconfia da prometida verdade de sua produção visual sobre o Brasil. Como diria Gombrich (1972, p.13-14), “aquilo com que um artista se preocupa quando planeja seus quadros, faz seus esboços ou se interroga sobre se completou ou não sua tela, é algo muito mais difícil de converter em palavras.”

Debret parecia não se importar com essa dificuldade, sendo um pouco diferente do artista descrito por Gombrich, que acha inútil discutir suas “intenções” na realização de uma obra. Ao contrário, ele demonstra certa obsessão por ser entendido, recorrendo às inúmeras páginas de texto que,

¹² Vale frisar que D. João não era ignorado, mesmo na Europa. Afinal, como destaca Oliveira Lima (1997, p. 152), ele foi o “único entre as cabeças coroadas da Europa” a escapar dos tratamentos humilhantes que Napoleão reservava às velhas dinastias. Ainda sobre a popularidade de D. João VI, Guilherme Simões Gomes Junior aponta que em um livro contendo uma coleção de retratos de soberanos na Biblioteca da Academia de Belas-Artes (Mme. MEYER, *Portraits de tous les souverains de l'Europe et des hommes illustres modernes*, 1817), sendo o primeiro retratado Luís XVIII e ocupando D. João a sétima posição no *ranking* e Napoleão, a trigésima sétima. Isso, de certa forma, demonstra que D. João não era desconhecido na Europa (GOMES JUNIOR, 2003, p.107).

ao lado das litografias, compõem os três volumes de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Com isso, dá uma espécie de “arremete final” na sua mensagem, amarrando texto e imagem, limitando, com isso, a livre interpretação. Para Roland Barthes (1990, p. 34), “[...] o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; através de um *dispatching*, muitas vezes sutil, ele o teleguia em direção ao sentido escolhido *a priori*.”

Quando um artista se vale de imagens e textos para transmitir uma mensagem, é possível perceber o projeto do autor do desenho, a maneira como ele gostaria que ele fosse entendido, qual o *tipo de olhar* que se deveria utilizar na observação de sua obra. Isso deve ser levado em consideração ao realizar a contraposição entre textos e imagens, caso contrário pode-se ser convencido de coisas que sequer estão figuradas.

Enquanto produto da sociedade, a obra visual pode fornecer informações sobre o meio no qual ela emerge, por meio de suas linhas e cores intermediárias, de forma autônoma em relação a outras linguagens. Esses pressupostos podem ser encontrados na obra de Pierre Francastel, que reivindica a existência de um pensamento plástico e independente da linguagem escrita ou verbal (FRANCASTEL, 1993, p.3). Segundo seu raciocínio, de nada adianta traduzir em palavras o que está realizado em imagens, já que um trabalho de arte “não é *jamais* o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada” (FRANCASTEL, 1993, p.5). Trata-se, portanto, de um “erro fundamental acreditar que os valores tornados manifestos pelo artista devem ser traduzidos em linguagem para tocar a sociedade” (idem). Francastel está dizendo que a força da imagem deve ser investigada em si mesma e que os discursos literários paralelos a ela não devem interferir nessa interpretação (ou seja, descrever um Cézanne para alguém não terá jamais o mesmo impacto do que apresentar o quadro para esse alguém). Com isso, Francastel está propondo a criação de um objeto específico para a sistematização de uma sociologia da arte, a idéia de *objeto figurativo*. Mas há casos em que imagens e textos são alocados em um mesmo enquadramento, tornando necessário investigar de que modo essas linguagens distintas são utilizadas e quais os sentidos que elas propõem em conjunto – o que seria o caso do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

É importante ter em mente, porém, que o texto de Debret foi realizado *a posteriori*, em solo francês, o que significa que a descrição do artista é uma reinterpretação da sua própria obra visual, o que dota o texto de uma essência memorialística. Conseqüentemente, isso impõe um sentido para suas obras figurativas, restringindo a possibilidade de outro entendimento, já que, como aponta Francastel, a obra de arte é um sistema de “linhas e manchas intermediárias”, cujos sentidos se realizam no momento em que ela é observada:

O que está na tela plástica não é nem o real, nem o pensado, é um signo, isto é, um sistema de linhas e manchas intermediárias *que permite o intérprete*, que deixa o artista atrair a atenção do espectador para um ponto do espetáculo eternamente móvel do Universo (FRANCASTEL, 1990, p. 38, grifos do autor deste texto).

No entanto, como seria se as imagens de Debret não tivessem seus referentes como os textos, as datas ou coisas do gênero (as legendas)? Carlo Ginzburg, ao analisar a metodologia utilizada pelo Instituto Warburg, na Inglaterra, propõe esclarecimentos interessantes a esse respeito. Ginzburg comenta um caso em que Saxl¹³ se vê diante de duas xilogravuras de Holbein, com temas supostamente ligados à Reforma e a Lutero. Acontece que as gravuras haviam perdido suas legendas originais, sendo necessária uma “investigação indireta”, que pressupunha uma comparação com fontes literárias – nesse caso, um texto de Lutero sobre o tema representado. A conclusão de Saxl, após tal confronto, foi de que os textos se opunham totalmente às gravuras e que, portanto, Holbein era estranho à religião luterana. Nesse caso, um texto, mesmo sem ser de autoria do pintor, ajudou a formular uma hipótese sobre sua posição religiosa. No entanto, Ginzburg (2003, p.59) aponta a fragilidade dessa metodologia:

[...] É sempre arriscado comparar uma xilogravura ao registro de uma declaração verbal: uma imagem é inevitavelmente mais ambígua, aberta a diferentes interpretações – e suas nuances, como observa o próprio Saxl, não são transponíveis para um plano articulado, racional (mesmo tratando-se daquela racionalidade particular que delimita duas posições religiosas diferentes), senão a preço de se forçar um pouco.

Ao final, Ginzburg (2003, p.62) destaca que, no caso de Saxl, aquilo que ele chamava de investigação indireta, com a utilização de uma documentação exterior às obras, passou a ser a chave de sua análise, tais documentos assumiram função central em sua interpretação. Para Ginzburg, Gombrich avança nesse sentido, por defender uma análise específica de cada obra de arte, sem aceitar explicações fáceis, geralmente externas a ela. A posição de Gombrich é muito interessante e sua valorização das obras é louvável, mas, como destaca Ginzburg, tal metodologia, se muito radical, tende a “jogar fora a criança com a água do banho, de excluir ou pelo menos afrouxar, nessa recusa do pior historicismo, o vínculo entre fenômenos artísticos e história” (GINZBURG, 2003, p.75). É que, para Gombrich, as obras de arte não são uma cópia do mundo real, mas têm, sim, como referência outras obras, esquemas de representação e quadros já consagrados. A

¹³ Fritz Saxl era diretor do Instituto Warburg na época em que Gombrich era seu membro (GOMBRICH, 2000b, p.265).

questão que Ginzburg coloca a Gombrich é: se a história da arte é uma história de obras, de uma eterna imitação de quadros existentes, o que explica a transformação no estilo? A resposta de Gombrich, segundo o autor, é que a mudança de função da arte permite que surjam diferenças de interesses, tanto da parte do pintor quanto do observador Ginzburg (2003, p.91). Assim, se o estilo muda, isso é resultado de uma mudança de função da arte, uma mudança de necessidades de uma sociedade. Isso quer dizer que os estilos não têm vida própria (como gostaria Wöfflin), mas dependem da cultura, do meio social. Como já apontava Francastel, estilo não é uma moda, pois a moda corresponde ao gosto dos homens pelo que é passageiro, para fins imediatos, ao passo que o estilo representa a necessidade de fixidez, com a adoção de métodos duráveis que possam representar e interpretar sensações, não se constituindo de uma hora para a outra, mas que, ao se concretizar, passa a orientar as múltiplas modas; para que um estilo mude, são necessárias inúmeras experiências fracassadas (FRANCASTEL, 1990, p.186).

Nesse sentido, se a arte não é simples cópia do mundo visível, mas expressão de valores de uma sociedade e dependem do contexto cultural para ter a sua realização de sentidos, a mudança de estilos também tem uma origem cultural. Quando aborda a questão da representação existir mais em função de uma relação de imagens (GOMBRICH, 1986, p. 27-102, 2000a, p.162-183) com outras imagens do que de uma referência direta ao mundo visível, Gombrich está dizendo que, antes de realizar uma obra, o artista tem uma imagem mental do objeto a ser representado, um conceito pré-existente. Portanto, “a referência primeira de uma imagem não seria a coisa representada em si, mas a idéia concebida sobre a coisa” (MENEZES, 2001, p.337). Isso não é uma descoberta de Gombrich, uma vez que Leonardo Da Vinci (1452-1519) já discutia isso em seu *Trattato della pittura*:

[...] E de fato tudo que existe no universo em essência, presença ou imaginação, ele os tem primeiro na mente, e então nas mãos, e estas têm tanta excelência que, num dado momento, geram uma harmonia de proporções que o olhar abarca como a própria realidade (DA VINCI, 2004, p.47).

Munido dessa imagem mental, para poder representá-lo de forma eficiente, o artista precisa levar em consideração a existência de determinados códigos visuais, de modo que o objeto representado seja reconhecido pelo observador. Gombrich chama essa coleção de códigos visuais de “vocabulário da semelhança”. Cada época e cada cultura têm seu código visual e a mudança de estilos faz parte da mudança da forma como cada sociedade se concebe visualmente.

Quando se fala nessa obediência a códigos visuais está-se pressupondo a realização da arte sob a forma de comunicação entre o pintor e seu público, via obra. Aprofundando essa questão da arte como forma de co-

municação, Gombrich desenvolve a idéia de uma percepção fisionômica, na qual explica como a arte pode ser ou não comunicação baseando-se na maneira como o público final percebe o caráter expressivo presente no trabalho do artista. Tal percepção permite ao público decifrar os códigos visuais à sua volta de forma imediata, mediante o que se chama trivialmente de “primeira impressão”. Nesse sentido, *uma pintura sem legendas ou explicações* permite uma interpretação por parte do espectador, cuja bagagem cultural irá direcionar sua observação. Quando, por exemplo, se fala nas cores alegres de uma pintura ou dos sons melancólicos de uma canção, está-se valendo de metáforas que atestam a utilização da chamada percepção fisionômica na interpretação do mundo. “[...] O que denominamos o caráter ‘expressivo’ dos sons, das cores ou das formas nada mais é, afinal de contas, que essa capacidade de evocar reações ‘fisionômicas’” (GOMBRICH, 1999b, p.48). No entanto, levando em consideração apenas essas “primeiras impressões”, não se pode dizer que há uma comunicação entre o artista e seu espectador através da obra. Ao se recorrer à metáfora para explicar o que se sentiu ao observar uma obra (nuvens calmas, céu tranqüilo etc.), está-se apenas tendo certas reações em relação às imagens, mas isso não é necessariamente, segundo Gombrich, um entendimento da obra. No outro pólo, o artista não está realizando uma comunicação com seu público apenas por transformar suas emoções em imagens, esperando que, ao recebê-las, esse público irá simplesmente tirar delas a mesma emoção (GOMBRICH, 1999b, p.49).

Gombrich, com isso, não atesta a impossibilidade da arte ser uma forma de comunicação, mas, sim, que as imagens em si não dizem tudo, não são cópia fiel da realidade, tanto pelo recorte do artista, quando pela capacidade do observador de interpretar essa obra livremente. Daí a importância, segundo o autor, “de toda a ajuda contextual” (GOMBRICH, 1999b, p.54). Essa era uma de suas grandes preocupações, pois a função do crítico ou do historiador de arte se resume, em grande parte das vezes, na tarefa de *escrever* sobre os objetos plásticos, nessa mistura inevitável de linguagens. Referindo-se à seguinte crítica de Picasso às teorias sobre a arte: “Todos querem entender arte. Por que não tentar entender o canto de um pássaro?”, Gombrich (1972, p. 459) escreveu: “[...] Nenhuma pintura pode ser inteiramente ‘explicada’ em palavras. Mas as palavras são, por vezes, úteis indicações, ajudam a dissipar mal-entendidos e podem dar-nos, pelo menos, uma idéia da situação em que o artista se encontra.” Caso contrário, um mesmo objeto pode permitir inúmeras interpretações.

Uma mancha de vermelho não é uma enunciação mais do que a palavra “fogo”. Certamente, a nós é dado usar uma ou outra para fazer uma comunicação, mas somente sob a condição de que o contexto torne claro como ela está sendo usada, e de que haja o pressuposto, compartilhado por aqueles que se comunicam, de que existem elocuições alternativas possíveis. (GOMBRICH, 1999b, p.54).

Nessa medida, tanto a palavra “fogo” como a mancha vermelha que o pintor representa visualmente têm seu sentido alterado conforme o contexto. Luz vermelha, em um semáforo, não está ligada à noção de fogo, mas significa que o veículo deve parar. Para o pintor Wassily Kandinsky, a cor vermelha pode desencadear diferentes reações interiores: o vermelho quente pode ser excitante, mas também pode dar uma impressão penosa e até dolorosa, por se assemelhar ao sangue (KANDINSKY, 1996, p.67); esse vermelho ideal, quente, que age no interior como uma cor transbordante, ardente, pode sofrer alterações e transformações, indo do quente ao frio, despertando, com isso, as mais variadas sensações (cf. KANDINSKY, 1996, p.97-99).

A respeito da palavra “fogo”, Gombrich (1999b, p.54) ainda destaca sua ambiguidade de significados, de acordo com quem a diz ou a ouve:

Se rodarmos o botão do rádio e ouvirmos apenas a palavra “fogo”, não podemos saber se fazia parte de uma mensagem para a polícia, de uma cena de batalha, de um regente a implorar à sua orquestra que tocasse com mais entusiasmo, ou de um chefe irritado a exigir a demissão de um empregado estúpido.¹⁴

Segundo Gombrich, o artista deve saber exatamente o sentido que tem, para ele, a mancha vermelha que coloca na tela. E a sua expressão artística se tornará de alguma forma comunicação com o observador se ele souber diminuir a imprecisão de um palpite fisionômico, por meio das legendas (títulos, por exemplo). É por esse motivo, que, segundo o autor, fica-se muito mais confortável ao observar quadros de artistas com os quais já se teve contato ou mesmo com aqueles com que se tem familiaridade por meio das obras. “Sem algum quadro de referência pelo qual possamos testar e modificar nossas primeiras impressões, somos deixados às graças compassivas de nossas projeções iniciais.” (1999b, p.54).

À GUIA DE CONCLUSÃO

O texto, portanto, tem um peso na criação de sentidos para a imagem, cerceando outras possibilidades interpretativas. Isso é uma evidência em Debret, uma vez que sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* vem recheada com essas “legendas” ou “iconotextos”, tanto nos títulos das pranchas (muitos deles enciclopédicos) quanto nos textos explicativos anexados em cada uma delas. Certamente esses textos não são inocentes, mas visam conduzir o espectador a uma determinada interpretação das imagens, difi-

¹⁴ Esse último exemplo sobre o chefe soa estranho na tradução para o português. Trata-se, provavelmente, da expressão “you’re fired”, usualmente utilizada na ocasião da demissão de um empregado. Ao ouvi-la, o empregado não supõe que esteja literalmente “queimado” (*fired*), mas demitido.

cultando que ele se entregue, como diz Gombrich, às suas primeiras impressões (percepções fisionômicas). Para esse autor, a obra de arte é ambígua, o que torna impossível uma comunicação direta entre artista e público; para ele, o público, ao se deparar com a obra de arte, deverá optar, entre inúmeras interpretações, por aquela que lhe é possível, de acordo com a sua experiência, sua cultura etc. Francastel também fala sobre o caráter ambíguo da imagem:

[...] Ambigüidade porque jamais o signo coincide com a coisa vista pelo artista, porque jamais o signo coincide com aquilo que o espectador vê e compreende, porque o signo é por definição fixo e único e, também por definição, a interpretação é múltipla e móvel (FRANCASTEL, 1993, p.97).

Mas, uma vez que a imagem é ambígua, como concebê-la como objeto de análise sociológica? A tarefa parece mais realizável no caso de Debret, que oferece uma informação complementar, que são os textos descritivos. Annateresa Fabris (2003) discute uma possibilidade investigativa que leve em consideração as reflexões do artista sobre a própria obra. Ao remeter a uma declaração de Marcel Duchamp, a autora esclarece que um artista jamais tem plena consciência de sua própria obra, havendo uma distância entre suas intenções e a realização do trabalho, uma diferença entre o que se quer dizer e o realizado:

[...] é logo essa *diferença* que deveria constituir o cerne da reflexão sobre a pesquisa artística: nela residem tanto os traços específicos do pensamento visual quanto as diferentes etapas do processo criador, que deveria ser analisado a partir da tensão entre intenção e resultado, entre projeto e realização concreta (2003, p.24).

Ainda que não seja possível, no caso de Debret, saber quais eram suas intenções, seus textos revelam uma interpretação de suas próprias imagens e o que ele entende ou quer que seja entendido em sua produção visual. Portanto, encerra-se este artigo não com uma conclusão, mas com uma sugestão para uma leitura crítica das imagens e textos do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*: investigar cada uma das imagens lado a lado com os textos descritivos do próprio Debret, de forma a realizar essa tensão entre o que o pintor quer que seja entendido de suas imagens e o resultado, isto é, entre a proposta do artista e a obra visual, problematizando, com isso, os sentidos que se instauram nessa união entre linguagens distintas. Em tese, os textos deveriam complementar as imagens, mas será que é isso que acontece? Utilizados a contrapelo, ou seja, não com o intuito de entender a imagem, mas como um caminho para a problematização entre o que o pintor quer que se entenda e o que realmente é possível ver, os textos serão de importância cabal na interpretação do Brasil que é oferecida pelo

artista. Fica aqui, portanto, o convite para se embarcar em sua *viagem pitoresca*, na qual, com base em uma leitura cuidadosa e rigorosa, perceber-se-ão aspectos interessantes de uma arte e de um país que ainda mal se conhece: o Brasil de Debret.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Correia do. *Debret e o Brasil: Obra completa 1816-1831*. Prefácio de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.
- BARATA, Mario. “Século XIX, transição e início do século XX”. In: ZANINI, Walter (Org.) *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983. v.1, p. 377-451.
- BARTHES, Roland. “A retórica da imagem”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27-44.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- DA VINCI, Leonardo. “Tratado da pintura (1490-1517)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), *A pintura – textos essenciais*, vol. 5. Da imitação à expressão. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 47-48.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomos I e II, Vol I, II e III. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1978.
- FABRIS, Annateresa. “O pensamento visual”. In: CATANI, Afrânio et alii (Orgs). *Estudos Socine de cinema*, ano IV, São Paulo: Panorama, 2003. p. 17-25.
- FOUCAULT, Michel. “Las meninas”. In: _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1993.
- _____. *Études de Sociologie de L’art*. Paris: Denoël/Gonthier, 1970.
- _____. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. “Problemas da sociologia da arte”. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Sociologia da Arte, II*, Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.12-41.
- GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 41-93.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.
- _____. “A história social da arte”. In: _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999a. p. 86-94.
- _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. “Sobre a percepção fisionômica”. In: _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999b. p.45-55.
- _____. “The dream of reason: symbols of French Revolution”. In: _____. *The uses of images: studies in the social function of art and visual communication*. London, Phaidon, 2000a. p. 162-183.
- _____. “What art tells us”. In: _____. *The uses of images: studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon, 2000b. p. 262-272.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998.

HAUSER, Arnold. *The Sociology of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LIMA, Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MATTOS, Cláudia Valladão de. "Imagem e palavra". In: Cecília H. S. OLIVEIRA; Cláudia Valladão de MATTOS. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 77-132.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo. "O brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil". In: OLIVEIRA, Cecília H. S.; MATTOS, Cláudia Valladão. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, 1999. p.11-59.

MENEZES, Paulo. "Problematizando a representação: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real, e sociedade". In: RAMOS, Fernão et alii (Orgs.). *Estudos de Cinema. Socine*, Porto Alegre: Sulina, 2001. p.333-348.

_____. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RUGENDAS, Johann-Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. "A alegria dos amantes: Jean-Baptiste Debret na coleção Castro Maya". In: *Castro Maya colecionador de Debret = Castro Maya collector of Debret*. Rio de Janeiro: Capivara, 2003. p.55-73.

TREVISAN, Anderson Ricardo. *Aquarelas do Brasil: estudos sobre a arte documental de Debret*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. "Debret a Missão Artística de 1816: aspectos da constituição do ensino artístico acadêmico no Brasil". *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, nº 14, p. 9-32, 2007.

VILLAÇA, Antonio Carlos. "Debret, um itinerário de amor". In: DEBRET, Jean Baptiste, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot – 1834. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1989.

WARNKE, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: EDUSP, 2001.

WIND, Edgar. "The revolution of history painting". In: _____. *Hume and the heroic portrait*. Oxford: Clarindon Press, 1986. p.88-113.