

Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil¹

Anderson Ricardo Trevisan*

Resumo

O presente artigo visa discutir a trajetória de Jean Baptiste Debret (1768-1848), partindo dos seus últimos momentos como pintor de cenas heróicas de Napoleão Bonaparte (1769-1821), em 1815, até sua vinda para o Brasil em 1816, onde permaneceu até 1831. Debret veio ao Brasil como pintor de história da chamada Missão Artística Francesa, acontecimento polêmico que resultou na fundação da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, em 1826. Debret foi um dos principais artistas desse grupo, e lutou desde o início com a hostilidade de artistas portugueses, como Henrique José da Silva, pela instituição de um ensino artístico aos moldes franceses. Após 15 anos de estadia no país, Debret regressou à França e lançou seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, obra que garantiu sua posteridade, tanto entre os franceses como entre os brasileiros.

Palavras-chave: Debret, Jean Baptiste (1768-1848). Missão Artística Francesa de 1816. Academia Imperial de Belas-Artes. Arte Acadêmica. História do Brasil (Império). Sociologia da Cultura. Sociologia da Arte.

Abstract

The present article discusses the trajectory of Jean Baptiste Debret (1768-1848), starting from his last moments as a painter of Napoleon Bonaparte heroic scenes, in 1815, until his coming to Brazil in 1816, where he remained up to 1831. Debret came to Brazil as historical painter of the so called French Artistic Mission, a

¹ Esse texto foi extraído de minha dissertação de mestrado (Trevisan, 2005) e sofreu algumas modificações e adaptações para o formato de artigo. A pesquisa de mestrado contou com o auxílio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) de 2004 a 2006 e a orientação do Prof. Dr. Paulo Menezes. Atualmente sou bolsista de doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

* Doutorando em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

controversial event that resulted in Rio de Janeiro's Imperial Academy of Fine Arts foundation, in 1826. Debret was one of the main artists of this group, and since the beginning he fought the hostility of Portuguese artists, as Henrique José da Silva, over the institution of an artistic education in French ways. Debret returned to France after 15 years of stay in Brazil and published his book *Picturesque and Historical Voyage to Brazil (Voyage pittoresque et historique au Brésil)*, work that guaranteed his posterity as much among Frenchmen as among Brazilians.

Keywords: Debret, Jean Baptiste (1768-1848). French Artistic Mission of 1816. Imperial Academy of Fine Arts. Academic Artistic Education. Brazil(Empire). Sociology of Culture. Sociology of Art.

DA FRANÇA AO BRASIL

Jean Baptiste Debret nasceu em Paris em 18 de abril de 1768, primogênito de Jacques Debret, um funcionário do parlamento francês, e Elizabeth Jourdain, uma comerciante de roupas. No seio dessa família da pequena-burguesia francesa, Debret tinha como parentes nomes importantes da pintura, como o tio-avô François Boucher (1703-1770), grande pintor e gravador do barroco-rococó francês (FRANCO, 1974: 23-24), e o primo Jacques-Louis David (1748-1825), figura ímpar na história do neoclassicismo². Após cursar alguns anos o liceu Louis-Le-Grand, ingressa na carreira artística em uma viagem com David para Roma, “a Cidade Eterna”³, em 1784, trabalhando junto ao primo por um ano, tempo suficiente para ganhar sua confiança e admiração⁴. O resultado foi que, no ano seguinte, Debret ingressou na Academia de Belas-Artes Francesa, passando a dirigir o estúdio dos aprendizes de David, cargo que ocupou por quinze anos.

Ao lado de David, Debret desenvolveu não apenas suas habilidades estéticas, mas participou do processo revolucionário francês, integrando, ao lado do primo, o grupo dos Jacobinos. Após 1789, a França entrou em uma grande crise; segundo Almeida Prado, as condições estavam ainda piores do que no reinado de Luís XVI, sobretudo para os artistas, cujas raras encomendas não eram suficientes para proverem seu sustento. Em 1791, aconselhado por amigos, Debret ingressa na Escola Politécnica, para dar aulas de desenho, como meio de compensar a escassez de clientes, o que não o afastou da pintura nem da Academia (PRADO, 1973: 17), onde realizava obras características do período, dedicando-se, até 1804, aos temas greco-romanos, recebendo o segundo prêmio do Prix de Rome em 1791 com a tela *Regulus voltando a Cartago*. Casa-se em 19 de agosto de 1798 com Elisabeth Sophie Desmaisons, filha do importante arquiteto Desmaisons, e nesse mesmo ano ganha uma menção honrosa com a obra *O general messeniano Aristodemo libertado por uma*

² Sobre David, consultar, especialmente, Friedlaender (2001).

³ Segundo João Fernando de A. Prado, “O espetáculo da ‘Cidade Eterna’ era apaixonante para os bolsistas; nele se mostravam acordos com escritores franceses seus contemporâneos, tais como Stendhal, Dumas Pai, Delécluze [...]” (PRADO, 1990: 11).

⁴ Na ocasião David pintou o quadro *O juramento dos Horácios*, provavelmente com a assistência de Debret.

jovem, por incorporar nessa tela um elemento considerado novo na escola davidiana, que era iluminar uma cena noturna com forte lâmpada (PRADO, 1973: 18). Dessa época em diante Debret participaria de todas as exposições bienais (*salons*⁵) da Academia.

Em 1805 inicia uma série de quadros napoleônicos, passando a fazer parte do “grupo seletor”⁶ de pintores do Imperador, expondo no total quatro telas sobre Napoleão até 1812. Sua última participação nos salões foi em 1814, com a tela *Andrômeda liberada por Perseu*, em um regresso aos temas mitológicos. A partir desse ano a vida de Debret mudaria completamente: em 1815, já separado da esposa, perde seu único filho, que tinha vinte anos, vê o Imperador ser exilado na ilha de Santa Helena, no Atlântico Sul, e o mestre David partir para a Bélgica, de onde jamais retornaria. É a chamada Restauração, e a volta da monarquia francesa dos Bourbons tornou o ambiente hostil para os artistas de Napoleão, sobretudo para aqueles que, como David e Debret, assistiram, em 1793, à decapitação de Luís XVI na Praça da Concórdia (na época chamada de Praça da Revolução). Segundo J. F. de Almeida Prado, Debret mostrava-se não apenas deprimido pelos acontecimentos de ordem familiar, como também vivenciava problemas financeiros, haja vista o estancamento de sua fonte de renda como pintor oficial, já que toda sua reputação provinha da realização de cenas guerreiras para Napoleão (PRADO, 1990: 33). Realmente, nem mesmo a última tela exposta por Debret, em 1814, remetida a temas mitológicos, desvincularia sua imagem de Napoleão, de quem, como expõe Prado, mostrou-se “atento retratista”. Sob sugestão da família e de amigos, Debret resolveu viajar. Nesse caso, havia duas possibilidades concretas: partir para a Rússia, junto com o amigo e arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), para trabalharem para o czar Alexandre na Academia de Belas-Artes de São Petersburgo, sob o clima gelado de um país governado pelo homem que havia derrotado Napoleão, de quem era arquiinimigo; ou ingressar, também com o amigo, em uma expedição de artistas franceses organizada por Joachim Lebreton (1760-1819)⁷, rumo à

⁵ Segundo Afonso Arinos de Melo Franco, a origem da designação de *salons* para tais exposições provinha do fato de Luís XIV ter iniciado esse costume com exposições realizadas em um salão do Louvre chamado de “Salon Carré”. Por esse motivo, a primeira exposição oficial realizada no Brasil, em 1829, recebeu também o nome de Salão (FRANCO, 1973: 45).

⁶ Segundo Valéria Lima, os artistas de Napoleão eram selecionados através de Vivian-Denon, que era diretor dos museus durante o Consulado e o Império, e tinha um “projeto iconográfico” para a divulgação da imagem do Imperador. Portanto, fazer parte desse grupo era um sinal de distinção, e, como diz a autora, Debret fazia parte desse “grupo seletor” (LIMA, 2004: 13).

⁷ Ex-secretário perpétuo do Institut de France, Lebreton é lembrado como uma figura muito controversa. Aliado de Napoleão durante a criação do Institut de France, em 1875, adquiriu certo prestígio no meio artístico, não como artista, mas como homem perspicaz na parte burocrática, tendo sido o criador das rotinas da Classe de Belas-Artes (GOMES JUNIOR, 2003: 128). Se Lebreton era o homem das rotinas, o burocrata, David, por sua vez, era o homem do carisma, e tal diferença de posturas se desdobraria em certa rivalidade entre esses personagens. Segundo Taunay, eles se odiavam (TAUNAY, 1983: 59), e, se os sentimentos não são assim mensuráveis, é sabido que Lebreton, em seus escritos, sempre cuidou de minimizar a importância de David na Academia (GOMES JUNIOR, 2003: 128). Lebreton foi convidado a demitir-se do seu cargo de Secretário Perpétuo após a Restauração, quando se envolveu em polêmica com o Duque Lord Wellington, da Inglaterra, sobre a devolução das obras de pilhagem que estavam no Louvre (BANDEIRA, 2003: 21). Para maiores detalhes acerca desse personagem da história das Academias (francesa e brasileira), ler Taunay (1983: 53-72), Gomes Junior (2003: 126-133) e Bandeira, Xexéo, Conduru (2003).

corte de d. João⁸ no Brasil. Ironicamente, a escolha não era muito simples: se por um lado, a Rússia revelava-se arriscada, tanto pelo clima quanto pela situação política, por outro lado, vir para o Brasil, terra que encantava o imaginário europeu da época como um local selvagem, porém paradisíaco, cultivado pelos inúmeros relatos de viagens e gravuras que se disseminavam aos quatro cantos, significava servir à Família Real que tinha partido de Portugal na iminência de uma invasão das tropas napoleônicas. Assim, entre um país glacial e os trópicos, a despeito das complicações políticas, já que ambos os países se revelavam arriscados nesse sentido, ambos escolheram o Brasil. No entanto, não há como explicar a escolha de Debret e Montigny por motivos edênicos (HOLANDA, 1982), mas é importante lembrar que, nessa época, a burguesia francesa supunha, segundo Norbert Elias, ser o grande modelo de “civilização” ocidental, e deveria, portanto, estender essa “civilização” a outros povos, ainda “primitivos” (1994: 62). Assim, mais do que o “paraíso na Terra”, esses homens buscavam um chão profissional onde pudessem espalhar seu conhecimento, suas habilidades.

E foi sob tais circunstâncias que Debret partiu, aos 47 anos de idade, para o Brasil, como integrante da expedição francesa que ficou historicamente conhecida como “Missão Artística de 1816”.

A EXPEDIÇÃO FRANCESA, OU “MISSÃO ARTÍSTICA DE 1816”

Como diz Guilherme Simões Gomes Junior, “o caso dos artistas franceses que se deslocaram para o Brasil deve ser visto com cuidado” (2003: 47). Talvez por isso a Missão Artística Francesa de 1816 ainda renda boas discussões. E, se o assunto é instigante, é preciso deixar claro que, até hoje, não há um consenso acerca das suas origens. A principal referência sobre o assunto é a obra de Afonso de Escragnole Taunay, publicada em 1912⁹, seguida do livro de Adolfo Morales de Los Rios Filho, *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, de 1941. Quase invariavelmente, tais obras são o ponto de partida sobre o assunto, constantemente retomadas pelos estudiosos que se interessam pelo período, seja para compartilhar de seus pontos de vista ou para questioná-los. A questão secular é: teriam os franceses vindo ao Brasil a

⁸ Vale observar que ao longo do texto aparecerão referências ao monarca como “d. João” e “d. João VI”. Em um primeiro momento, enquanto príncipe regente, o correto é referir-se a ele apenas como “d. João”; após a aclamação, em 1818, ele deve ser citado como “d. João VI”.

⁹ A propósito, o termo Missão Artística Francesa foi eternizado por Taunay em sua obra sobre o assunto, e, desde então, é assim que se refere ao grupo de franceses que chegou ao Brasil em 1816 (CARDOSO, 2003: 27). É digno de nota que, apesar de o livro de Taunay ter sido efetivamente lançado em 1956, a primeira monografia foi publicada em 1912, recebendo a medalha d. Pedro II conferida pelo Instituto Histórico Brasileiro (TAUNAY, 1983: 13). Apesar de Taunay referir-se ao texto como sendo de 1912, existe um artigo chamado “A missão artística de 1816 e o meio colonial fluminense”, publicado em 1911 na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v. XVI. Provavelmente, trata-se do mesmo texto. No entanto, a conclusão da obra se deu apenas em 1956, após Taunay ter acesso, como ele mesmo diz, aos documentos diplomáticos portugueses referentes à vinda dos franceses, em 1816 (TAUNAY, 1983: 13), sendo lançada pela Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional.

convite da corte brasileira, sob a forma de uma “missão”, a fim de “criar uma cultura artística, de mudar o estilo arquitetônico, assim como embelezar e higienizar os costumes urbanos” (PINASSI, 1998: 55), bem como fundar uma Academia ou, antes, teria sido isso uma iniciativa dos próprios franceses, uma vez que, sendo a maioria deles antigos aliados de Napoleão, não tinham outra opção senão o exílio? Se o primeiro texto de Taunay cria o nome “missão”, com a publicação final em 1956 ele atinge enorme repercussão, pois após quase meio século de pesquisas, Taunay pôde ter acesso a outros documentos¹⁰ portugueses sobre a vinda dos franceses para cá, além do próprio livro de Rios Filho (1941), que confirmava sua idéia de que a “missão” realmente havia sido uma idéia nascida na corte brasileira. Apesar de sua “técnica derramada e descuidada de escritor”, como destaca Afonso Arinos de Mello e Franco (1974: 17), Taunay escreveu uma história oficial dessa expedição, dando aos artistas franceses exilados um “destino quase heróico” (CARDOSO, 2003: 27). Por muito tempo a historiografia brasileira aceitou essa hipótese, mesmo havendo textos como o de Mário Pedrosa (1998), que se contrapunha a essa questão. O referido estudo, originalmente uma tese para o concurso da cadeira de História do Colégio Pedro II em 1955, foi ofuscado pela obra de Taunay, publicada em 1956 com a chancela do Patrimônio Histórico e Nacional. Todo o livro de Taunay visa comprovar a vinda oficial desse grupo de artistas, e muitas vezes suas palavras revelam a admiração por eles, o que não é surpresa, sendo ele mesmo descendente dos Taunay, membros da missão.

No entanto, trabalhos mais recentes retomam a hipótese de Mário Pedrosa e não apenas questionam essa vinda, “a convite”, dos franceses como defendem o oposto, ou seja, teria sido definitivamente um exílio disfarçado de missão, por sua vez adequados aos anseios de mudança e reestruturação do país com a vinda da corte para cá, em 1806. De fato, a fundamentação de Taunay, baseada em documentos e jornais da época, não deixa fissuras em sua argumentação, e torna verossímil a sua hipótese de uma missão oficial. No entanto, a descoberta de novos documentos, sobretudo cartas de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) ao príncipe regente de Portugal, d. João, e a sua esposa, Carlota Joaquina, em 1815, na qual se oferece para vir ao Brasil para trabalhar como professor de pintura para seus filhos, abre caminho para um questionamento da tese de Afonso de E. Taunay. No entanto, paralelamente a este projeto individual acabou por se constituir um grupo maior de artistas. A questão é: de onde surgiu o aspecto propriamente coletivo da missão artística francesa?

Ao vir para o Brasil, em 1808, fugindo de uma iminente invasão do exército de Napoleão, d. João transforma sua principal colônia em metrópole, e sua capital, o Rio de Janeiro, em residência da corte e sede do seu governo. Até 1808 a cidade possuía cerca de 60 mil pessoas (das quais metade eram escravos), e com a chegada da corte esse número

¹⁰ Vale lembrar que os documentos sobre o período são escassos, o que revela a fragilidade desse “aprofundamento” da pesquisa realizada por Taunay. Contudo, embaçado ou não em documentos históricos, a obra de Taunay, ganhando a chancela do Patrimônio Histórico e Nacional, em 1956, adquiriu um status de verdade oficial que demanda uma leitura cuidadosa e crítica.

aumentou em cerca de 15 mil pessoas¹¹. Muitas foram as mudanças estruturais e culturais acarretadas por tal acontecimento¹². Passa a existir uma maior preocupação com as constantes inundações: “[...] as valas são cobertas, os rios começam a ser retificados, os riachos têm o leito e os barrancos muito melhorados. A água das ruas corre melhor em direção a tais canais. As conseqüências das inundações são diminuídas [...]” (RIOS FILHO, 2000: 97). Por outro lado, a situação da salubridade era precária. Segundo Rios Filho, isso acontecia

[...] em face de nenhuma obra de saneamento, de desconhecida drenagem do solo, de desnivelamento generalizado, de mau escoamento das águas pluviais, da falta de retificação dos cursos de água, de aterros inadequadamente executados e inexistência de esgotamento sanitário nas habitações... (RIOS FILHO, 2000: 105).

E essa situação demorou a ser enfrentada, o que aconteceria somente no final do século XIX (RIOS FILHO, 2000: 104).

Em 1815, o Brasil deixa de ser colônia para ser o principal país do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. O Rio de Janeiro, então, passa a ser sede do novo Reino de d. João, na época Príncipe Regente, uma vez que sua mãe, Dona Maria I (A Louca, como ficou conhecida), sofria de uma grave alienação mental, que seria a causa de sua morte pouco tempo depois.

Seguindo as orientações de Antonio Araújo de Azevedo, o Conde da Barca¹³, d. João aceitou a idéia de receber um grupo de artistas vindos da França, cuja tarefa seria, segundo o decreto de 12 de agosto de 1816, estabelecer uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a fim de difundir conhecimentos aos homens destinados aos empregos

¹¹ Não há consenso entre os historiadores quanto à população existente no Rio de Janeiro em 1808, e tampouco quanto ao número de pessoas que vieram com a corte, variando de 12 a 15 mil pessoas (RIOS FILHO, 2000: 59, ALENCASTRO, 1999: 67).

¹² Em relação às transformações culturais resultantes da vinda da Família Real, posso destacar a Missão Artística Francesa, de 1816, a Fundação da Academia de Belas Artes, bem como a revalorização do teatro, através das peças realizadas no Teatro Real de São João, entre outras coisas. Segundo Antonio Candido, a situação cultural do Rio de Janeiro após a chegada da Família Real, em comparação ao período anterior, era de grande progresso, sobretudo no reinado de d. Pedro I, com a fundação dos cursos técnicos superiores, a divulgação do saber via preleções e conferências públicas, o desenvolvimento da imprensa periódica, o funcionamento da Capela Real (depois Imperial), que se tornou uma espécie de salão permanente para realização de conferências e concertos, etc. (CANDIDO, 2000: 217-218). Para Oliveira Lima, “a cidade tomara [...] um matiz de cosmopolitismo e tinha se tornado acessível às influências exteriores [...]” (LIMA, 1997: 165).

¹³ D. Antônio Araújo de Azevedo era um português de elevada cultura e teria vindo ao Brasil junto com a Família Real em 1808. No entanto, no Brasil, perdeu o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra para d. Rodrigo de Souza Coutinho (a partir disso conhecido como Conde de Linhares). Segundo Lilia Schwarcz, essa troca ocorreu em virtude da análise equivocada de Araújo Azevedo nas articulações entre os governos do Brasil e da França e, sobretudo, pelo otimismo liberal de d. Rodrigo e por sua aproximação com a Inglaterra, país fundamental para a realização da travessia da Família Real para o Brasil. No entanto, em 1814, com a queda de Napoleão na França e a volta dos Bourbon ao trono, Araújo de Azevedo passa a ser novamente valorizado por d. João, justamente em virtude de seu “francesismo”, que podia ser um elo para novas relações diplomáticas entre o Brasil e a França. Nesse momento ele recebe o título de Conde da Barca (SCHWARCZ, 2002: 245-246).

públicos, administração dos Estados, promovendo ainda o progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, mas, sobretudo, fornecer o “socorro estético” que permitiria fazer do Brasil um Reino mais rico e opulento do que qualquer outro. A declaração deixa claro que se esperava muito mais resultados com a vinda desse grupo de artistas do que o desenvolvimento das artes plásticas. Tratava-se de um projeto de civilização, a fim de transformar o Rio de Janeiro em uma verdadeira capital de Reino, desenvolvendo não só sua cultura, mas extrapolando essas mudanças para o campo econômico. A própria verba para a instalação da Escola Real veio do Corpo do Comércio do Rio de Janeiro, o que denota uma ligação entre o desenvolvimento cultural e econômico no projeto para a criação da escola.

Assim, a missão tinha objetivos mais amplos do que a ‘educação artística’, e não por acaso o primeiro nome cunhado foi ‘Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios’, mostrando como sua inserção se daria em diversos campos de atuação. Afinal, faltava tudo, e profissionais especializados em diferentes áreas vieram no mesmo navio: técnicos em construção naval, em construção de veículos, em curtume... atendendo a outros interesses do Estado e formando homens destinados aos empregos públicos, mas também à agricultura, mineralogia, indústria e comércio (SCHWARCZ, 2002: 311).

Isso não era, de certo, uma novidade do Brasil, porque na França, com a política mercantilista de Colbert, ministro de Luís XIV, a justificativa para a existência das academias de arte, que separassem os artistas da cidade dos artistas do rei, também se justificava pela sua importância comercial, como aponta Nikolaus Pevsner:

É claro que, no caso da pintura e da escultura, separar os “artistas do rei” e os “artistas da cidade” e concentrar os primeiros numa única instituição foi uma consequência lógica da teoria de Colbert do absolutismo e do mercantilismo. Era de se esperar, portanto, que o projeto da academia contivesse alguma referência à importância do progresso das artes para a prosperidade das indústrias nacionais - um argumento muito utilizado pelos mercantilistas do século XVIII [...] (PEVSNER, 2005: 146).

Pevsner destaca que, apesar do peso das teorias neoclássicas, que em si, promoveriam a difusão de um ensino acadêmico, no caso da Academia Real de Pintura e Escultura da França, havia também a justificativa de que um programa acadêmico promoveria ainda “[...] o aumento crescente de capitais, o afluxo crescente de visitantes estrangeiros e o desenvolvimento das exportações de produtos nacionais” (2005: 202).

Se a Academia Real Francesa, que tinha se firmado desde 1660 como a mais importante instituição do gênero na Europa (PEVSNER, 2005: 157), precisou, em certa medida, de justificativas mercantis para sua existência, não haveria meios de convencer a nobreza brasileira da importância desse investimento nos trópicos apenas com argumentos artísticos. Talvez os idealizadores não almejassem esse retorno tão direto dos capitais como Colbert, na França; tratava-se, mais provavelmente, de um projeto que traria benefícios a médio e longo prazo, com o desenvolvimento dos ofícios nos mais variados campos de atuação. De fato, a vinda de cerca de quarenta franceses, entre eles artistas,

escultores, gravadores, músicos, artífices, etc., muito deveria contribuir para o desenvolvimento do país, sendo, talvez, um modo de recuperar os anos perdidos com a simples exploração da colônia por Portugal, causa essa da enorme defasagem cultural do Brasil até 1808. Segundo Antonio Candido, até então

[...] não havia universidades, nem tipografias, nem periódicos. Além de primária, a instrução se limitava à formação de clérigos e ao nível que hoje chamamos secundário, as bibliotecas eram poucas e limitadas aos conventos, o teatro era paupérrimo, e muito fraco o intercâmbio entre os núcleos povoados do país, sendo difícilíssima a entrada de livros (CANDIDO, 2002: 8-9).

A responsabilidade por essa situação era da própria Coroa, que, estando em Portugal, temia perder o controle de sua preciosidade tropical, contendo não só a divulgação de notícias sobre o país, como também a difusão de conhecimento e o fluxo interno de informações, causando, conseqüentemente, uma enorme defasagem documental sobre a época colonial. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, esses entraves que a administração lusitana opunha ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil “faziam parte de firme propósito de impedir a circulação de idéias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade do domínio” (1982: 87).

Não havia uma tradição no ensino artístico no Brasil. O que se via eram os trabalhos de escravos autodidatas na confecção de santeiros, e a partir de 1800 as igrejas passaram a fornecer instruções elementares no ensino artístico, ainda assim com fins práticos. Isso é apontado por Mario Barata:

Realmente predominavam na época colonial os dois sistemas: o da arte feita por escravos ou mestiços e homens humildes, em nível de artesanato mecânico, e o da arte elaborada por monges e irmãos religiosos em estrutura herdada da Idade Média e baseada no respeito da fé. O valor do artista como um homem livre numa sociedade de cunho burguês implantou-se aqui muito mais rapidamente do que teria sido de esperar – dado à realidade brasileira –, devido à vinda da Missão Francesa com sua expressão de elite (às vezes, elite revolucionária) bem ou mal compreendida, todavia progressivamente aceita pelas nossas classes dirigentes (BARATA, 1983: 384).

Certamente a visão que se tinha do artista e da sua profissão mudou muito após a chegada dos artistas franceses, mas é preciso estar atento quanto à noção “homem livre”, de que fala o autor. Como se sabe, a liberdade do artista na Academia e nos serviços prestados à nobreza também era restrita¹⁴.

Em relação à superação da arte barroca¹⁵ com a chegada da missão francesa, é importante lembrar que havia manifestações artísticas no Brasil mesmo antes da chegada da corte, ainda que a arte resultante fosse permeada por certo amadorismo. Gomes

¹⁴ Sobre as regras e rotinas acadêmicas, consultar Pevsner (2005), Warnke (2001) e Gomes Junior (2003).

¹⁵ Segundo Guilherme Simões Gomes Junior, o uso da palavra barroco é bastante antigo nos livros que tratam da arte no Brasil, mas ganhou maior visibilidade depois da década de 1920, com o desenvolvimento de estudos mais sistemáticos sobre a arte do período colonial (GOMES JUNIOR, 1998: 1-2).

Junior (2003: 163), também fala sobre esse caráter amador da pintura brasileira de antes da vinda da corte, em 1808, mas faz uma crítica à apologia exagerada de Afonso de Taunay para com a missão francesa em seu texto, que desqualifica toda a produção barroca brasileira. De acordo com Gomes Junior, quando Taunay escrevia, já existia uma grande revalorização da pintura religiosa brasileira, através das obras do barroco mineiro e da pintura da chamada Escola Fluminense¹⁶, o que torna Taunay “voz discordante” com a crítica especializada de seu tempo (2003: 175).

A referida Escola Fluminense fez-se representar, entre outros, por Manuel da Cunha (1737-1809)¹⁷ e Manuel Dias de Oliveira (1764-1837)¹⁸, pintores que tiveram sua formação artística na Europa, cujas obras podem ser vistas no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Segundo Gomes Junior (2003: 176), o pioneiro nessa recuperação dos pintores da América portuguesa dos séculos XVII e XVIII foi Araújo Porto-Alegre (1806-1879), aluno e discípulo de Debret, com o texto “Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense”, publicado em 1841 na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, portanto, mais de meio século antes da monografia de Taunay. Com esse texto, Porto-Alegre inaugurou no Brasil um gênero importante difundido desde a Renascença, chamado de *Vida de artistas*¹⁹. Mario Barata, no entanto, é mais radical e diz que a questão da interrupção natural do barroco brasileiro pela vinda da missão francesa não se coloca, por ser “anti-histórica”. O autor defende ainda que a pintura religiosa do barroco-rococó brasileiro, apesar de suas obras de valor, não atingira um nível de ação e de estrutura comparável com o barroco europeu, mesmo aquele do final do século XVII. Segundo ele, a persistência dessa arte colonial representaria uma paralisação, que tornaria o país incapaz de uma inserção no mundo moderno, em uma espécie de “hemiplegia” (BARATA, 1983: 385).

Como contraposição, Afonso Arinos de Melo Franco destaca que a missão francesa, “[...] de certa maneira, cortou uma evolução criadora do rococó-brasileiro, que era um estilo vigorosamente nacional [...]” e muito diferente do barroco europeu, que era uma arte aristocrata (FRANCO, 1974: 28). Como se nota, para alguns autores, a vinda da missão francesa não interrompeu a história da arte brasileira, apenas lhe forneceu novos elementos (é o caso de Mario Barata (1983)), e para outros significou a quebra de qualquer possibilidade do desenvolvimento de uma arte legitimamente brasileira, em uma continuação natural do barroco (tese de Afonso Arinos de Melo Franco (1974)). A meu ver, não há como negar que com a chegada dos franceses, bem como com a instalação da Academia de Belas-Artes, houve uma mudança na arte brasileira, e não faz sentido uma discussão sobre o que teria acontecido se as coisas tivessem sido diferentes. Portanto,

¹⁶ Vale lembrar que não houve exatamente uma Escola Fluminense, em termos institucionais. Trata-se de uma nomenclatura criada por Araújo Porto-Alegre para referir-se aos pintores da América Portuguesa anteriores à vinda da Missão Artística Francesa.

¹⁷ Ler, a respeito, Gonzaga-Duque (1995: 80-81).

¹⁸ Ler, a respeito, Gonzaga-Duque (1995: 85-87).

¹⁹ Um dos primeiros livros do gênero foi publicado por Giorgio Vasari (1511-1574), chamado *Vida dos mais excelentes arquitetos, escultores e pintores* (GONZAGA-DUQUE, 1995: 75, nota de rodapé do editor).

apesar deste artigo não ter como meta discutir a fundo esta questão, é importante destacar que, independentemente de se concordar ou não com os resultados, a vinda da missão francesa alterou a maneira de se fazer arte no Brasil, bem como a maneira de se conceber a profissão de artista, graças à instalação da Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Apesar de haver produção artística local antes de 1816, e mesmo aulas de desenho e pintura, apenas com a vinda da missão houve uma sistematização do ensino e da prática artística por meio da Academia, e isso sim era algo inédito no país.

Antes dessa época, a pintura realizada no Brasil não era tão divulgada, uma vez que, na ausência de uma Academia, não havia também exposições públicas desses trabalhos²⁰. Além disso, percebe-se que não era grande o interesse por esse tipo de consumo, haja vista a escassez de objetos de arte na cidade do Rio de Janeiro²¹. Segundo Taunay, o que se via inspirado por alguma estética mais requintada eram as igrejas que ainda assim substituíam obras de arte por “ornamentos sobrecarregados de ouro” (PRADO apud TAUNAY, 1983: 5). Com a vinda da missão francesa se pretendia substituir esse “barroco religioso e popular (os santeiros) pelo neoclássico leigo e modernizante” (BOSI, 1992: 58). De fato, para os neoclássicos franceses, e para seu mais dedicado biógrafo brasileiro, Afonso de Escragnolle Taunay, qualquer forma de barroco era desprezível, mesmo que fosse em outro país. Para eles, o que existia no Brasil “não era bem considerado arte, mas coisa de *pintamonos* [ou mau pintor]” (GOMES JUNIOR, 2003: 175, interpolação nossa). Partindo desse pressuposto, a historiografia brasileira, na pessoa de Taunay, atribuiu a esse grupo de artistas um caráter de *missão*. Mas quais as implicações dessa atribuição? Segundo Gomes Junior,

[a palavra missão] participa do mesmo grupo semântico de missa, derivadas ambas de ‘mitere’, enviar, e que pressupõe um mandato, uma incumbência, que pode ter como finalidade de propiciar algo a alguém destituído daquilo que a missão traz consigo, e a palavra pressupõe também a idéia de obrigação, compromisso, dever, por parte do missionário (GOMES JUNIOR, 2003: 47).

A fim de aprofundar um pouco a investigação sobre o termo “missão”, foram consultados alguns dicionários etimológicos, tanto os franceses como os de latim, o que permitiu observar o sentido do termo entre os séculos XVI e XVIII.

No *Le Grand Robert, Dictionnaire de la langue française* (1985) foram encontrados vários significados para o termo. Segundo o verbete, a palavra “*mission*” surge por volta do século XII, realmente com sentido religioso, originando-se do latim *missio*, “*action d’envoyer*” (ato de enviar), que remete também, como disse Gomes Junior (2003: 47), a *mitere*, que significa “*envoyer*” (enviar). No final do século XVI, “missão” significava dar uma incumbência a alguém, uma tarefa a ser realizada em um lugar determina-

²⁰ A primeira exposição aconteceria em 1829, com obras de Debret e seus alunos. Mais adiante esse assunto será discutido.

²¹ Em seu estudo sobre cultura e sociedade no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 e 1821, Maria Beatriz Nizza da Silva (1978) demonstra, através do estudo de inventários e anúncios de jornais, que não havia, no rol de bens da elite ou nos anúncios de jornais, nenhuma referência a telas de pintura.

do, mas sem a idéia de “*déplacement*” (deslocamento ou, de forma mais coloquial, sem que se perturbasse a ordem natural). Ainda no mesmo verbete, “missão” assume também uma função diplomática, e, nesse caso, sugere a idéia de deslocamento, de “viagem”: “*mission culturelle française à l'étranger*” (missão cultural francesa ao estrangeiro) é o exemplo citado, o que condiz com a idéia de missão atribuída ao grupo francês no Brasil no ano de 1816. O verbete ainda remete à “missão militar” e à “missão científica”, mas o destaque final é dado ao sentido religioso do termo, utilizado a partir do século XVII, com o sentido de propagação de uma religião a culturas distantes. É nesse sentido que nasce o termo “*missionnaire*” (missionário): “religioso das missões, o agente, o enviado, o propagador”.

No dicionário *Larousse de la langue française* (1977), apesar do verbete menor, os sentidos são os mesmos: “*action d'envoyer*”, com a origem no latim “*missio*” e “*mitere*”, com reforço para o sentido religioso do termo, sendo missão a ação de propagar determinada fé no estrangeiro, sendo esse local o “*pays de mission*” (país de missão). Segundo o verbete, o termo “*missionnaire*” surge por volta de 1631 para designar os padres ou pastores que eram enviados para anunciar/pregar dentro de uma missão evangelizadora. No entanto, o significado que mais se aproxima da situação dos franceses que vieram ao Brasil é o seguinte: “junção de pessoas fazendo parte de um grupo, de uma organização encarregada de uma missão temporária determinada (uma missão científica, diplomática, cultural, etc., no estrangeiro)” (LAROUSSE, 1977: 1111, tradução nossa). De acordo com a origem etimológica observada nos dicionários de latim (*missio*, *missioni* ou *mitere*), “mission” pode significar ação de enviar remessa, livramento, soltura de um preso, baixa do serviço militar, saída de um emprego, perdão de uma pena, castigo, combate de gladiadores, combate de morte, conclusão de remate, fim (exemplo: nascemos para morrer: *sine missione nascimur*). Dos variados significados, os franceses, segundo consta nos dicionários do seu idioma, adotaram para si principalmente o sentido religioso do termo, extrapolando para o sentido de divulgação da cultura ou da “civilização francesa” para o restante do mundo, locais destituídos de algo que eles tinham, como a *sua* religião, a *sua* cultura, os *seus* serviços militares e diplomáticos.

Nesses termos, portanto, Taunay não poderia ter empregado uma palavra mais eficiente para nomear esse grupo de profissionais franceses, que, ao que se sabe, nunca se intitularam como tal; Debret, quando muito, fala em “expedição pitoresca” (DEBRET, 1978, vol. 1: 21) ou “colônia” (DEBRET, 1978, vol. 1: 25). Mas, como se percebe, a palavra missão sugere a idéia de algo planejado, pensado, uma tarefa a ser cumprida, um projeto, compromisso com alguém. Teria sido assim com os artistas franceses? Baseando-se no principal fruto desse projeto, que foi a Academia de Belas-Artes, a questão poderia estar resolvida, com a *missão cumprida*. Mas ainda é preciso terminar a reconstituição do cenário, partindo do ano de 1815, data em que as negociações com a França começaram, para identificar os caminhos possíveis para essa discussão, já que nada é conclusivo sobre ela.

Segundo a hipótese mais divulgada, que é a de Taunay (1983), a idéia teria surgido de Antônio de Araújo de Azevedo, o Conde da Barca. Graças ao prestígio que tinha diante do príncipe regente, não foi difícil ter sua idéia aceita. Dessa forma começaram as relações diplomáticas com a corte de Luís XVIII, através do Marquês de Marialva (embaixador extraordinário de Portugal junto à França), que, por sua vez, entrou em contato com o alemão Alexandre de Humboldt, que já conhecia o Brasil e o Conde da Barca²²; Humboldt conhecia a pessoa certa para organizar essa missão: Lebreton, ex-secretário da Academia de Belas-Artes do Instituto de França, que foi apresentado ao Marquês de Marialva e seria o responsável pela organização dos artistas, contratações e levantamento dos custos. Lebreton, que havia trabalhado junto a Napoleão, conhecia, naturalmente, muitos artistas que se interessariam em sair da França após a sua queda em 1815. Não foi difícil encontrar “voluntários” em meio ao boicote pelo qual tais artistas passavam no processo de Restauração da monarquia francesa²³. Mário Pedrosa descreve um pouco a situação desses profissionais na sua terra natal após a derrota de Napoleão:

A situação de todos esses homens era precaríssima, a começar pelo velho pintor consagrado [Taunay], que havia perdido inclusive a fortuna da mulher, sem falar nos seus clientes imperiais, com um filho, Carlos [...], dispensado do exército por suas convicções bonapartistas, e que era o mais insofrido para a partida; Debret, que perdera o filho, Montigny, que perdera a posição na corte de Jerônimo Bonaparte; todos eles, enfim, se sentiam como desamparados, como ruínas de um imenso naufrágio. Quanto a Le Breton, sem emprego, às portas da miséria, “sua persona” nos diz o provector historiador [A. E. Taunay, *A missão artística de 1816*] era “ingratíssima aos Bourbons, recém reentronizados em França. Precisa expatriar-se, pois não tinha meios de subsistência senão recolocações oficiais” (PEDROSA, 1998: 101).

As negociações entre os países, no entanto, seriam feitas através do encarregado de negócios em Paris, Francisco José Maria de Brito, que era amigo do Conde da Barca. Brito negociava com o Marquês de Aguiar através de ofícios, apresentando a proposta de Lebreton. Devido à demora pela liberação da verba pelo Reino, Brito acaba por adiantar uma quantia de 10.000 francos para que a missão não tardasse ainda mais.

Ao que tudo indica, até aqui, realmente a missão francesa foi uma “encomenda” de d. João e, portanto, tratar-se-ia de uma missão oficial, desde sua origem. Contudo, como já foi dito no início desse artigo, a idéia original, ainda sem feição coletiva e menos ainda

²² As relações de Humboldt e o Conde da Barca não eram inéditas. É Sérgio Buarque de Holanda que, ao falar do controle rígido da coroa portuguesa em relação à entrada de estrangeiros no Brasil, destaca um episódio em que uma ordem do príncipe regente às capitânicas do Norte determinava que os governadores impedissem a entrada em terras da coroa de um tal de ‘Barão de Humboldt, natural de Berlim’, por parecer a viagem suspeita e prejudicial aos interesses da coroa. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, foi o Conde da Barca que, ao saber de tal ordem, intercedeu junto ao príncipe-regente em favor de Humboldt, o que permitiu sua entrada no país (HOLANDA, 1982: 87). Tal episódio apenas confirma a forte influência do Conde da Barca perante d. João.

²³ Lília Moritz Schwarcz esclarece que a hipótese de um exílio disfarçado por conta da situação política dos artistas na França da Restauração monárquica não se fundamenta, uma vez que, apesar do desejo de emigrar, talvez preocupados com represálias políticas, “nenhum dos artistas era visado pela polícia ou estava ameaçado pelas leis de segurança da monarquia restaurada”, o que provavelmente explique a não-oposição do governo francês à partida dos franceses (SCHWARCZ, 2002: 309).

missionária, não partiu do Conde da Barca, mas sim de Nicolas Taunay, que, em 1815, ofertou seus préstimos para a Família Real como pintor particular dos filhos do casal. Aqui voltamos à questão levantada no início do texto: já que a idéia partiu de Nicolas Taunay, como iniciativa individual, de que maneira surgiu o caráter coletivo da missão, sob a liderança de Lebreton? Baseada na tese de Donato de Mello Junior e em textos recentes sobre o assunto, a hipótese mais provável é que a idéia partiu de Nicolas Taunay, através de solicitações individuais à Família Real portuguesa, em 1815. Foi então que d. João entrou em contato com o Conde da Barca, para que ele cuidasse da organização de um grupo de artistas franceses para trabalhar no Brasil. Como a idéia original teria sido de Taunay, seria atribuída a ele a tarefa de organizar esse grupo; contudo, segundo a argumentação de Mello Junior, Taunay não tinha grande senso de organização, e sugeriu ao amigo Lebreton que assumisse essa incumbência. Portanto, de acordo com a argumentação de Mello Junior, a missão francesa tem sua gênese no relacionamento entre o pintor Taunay e os monarcas portugueses, suas petições particulares para trabalhar junto a sua corte, a aceitação de d. João, a visão e parecer do Conde da Barca, as mediações de Marialva e Humbolt e, por fim, a organização de Lebreton (MELLO JUNIOR apud XEXÉO, 2003: 68).

Portanto, ao que parece, independentemente de quem foi a idéia original, o governo brasileiro aceitou a presença dos artistas franceses no Brasil.

No entanto, se após quase duzentos anos a questão permanece em aberto e sujeita a interpretações variadas, imaginemos o alvoroço provocado na época pela desconfiança de um desterro disfarçado em missão. Tal agitação retardou o processo de criação da Academia de Belas-Artes do Reino, que efetivamente só foi acontecer no Império.

O grande ponto de tensão da missão francesa é que a maioria dos seus membros havia sido bonapartista. Uma vez que a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil se deu justamente por uma investida do exército de Napoleão, como seria aceitar os préstimos de artistas que, na França, viviam para servi-lo? Esse aparente paradoxo foi, talvez, a causa dos inúmeros conflitos envolvendo os artistas franceses, o governo brasileiro e os artistas portugueses durante o processo de construção e instalação da Academia²⁴. Apesar de não ter havido impedimentos oficiais por parte da França quanto à liberação dos artistas, Oliveira Lima (apud TAUNAY, 1983: 20) diz que essa vinda de artistas para o Brasil não era muito bem vista pelo governo francês, o que era expresso diante de d. João pelo cônsul Maler, sob a acusação de que se tratava de um desterro disfarçado de artistas bonapartistas diante do novo reinado da família Bourbon. Portanto, se existe uma dúvida quanto à vinda oficial de uma “missão francesa”, ela foi, inicialmente, instilada por Maler.

Essa atmosfera de desconfiança foi dissipada pela argumentação do Conde da Barca, e em agosto de 1816 criou-se o decreto que autorizava a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. No entanto, esse atraso de cinco meses para a criação do

²⁴ Para um aprofundamento na discussão acerca dos problemas na instalação da Academia de Belas Artes, consultar Pedrosa, 1998.

decreto permitiu o posterior questionamento da missão, uma vez que, sendo a vinda do grupo uma vontade do governo, não faria sentido deixar para criar o decreto depois. Ainda que a lentidão burocrática fosse grande, isso abre uma brecha para questionar sua origem, essa idéia de missão oficial.

De qualquer forma, em 26 de março de 1816 chegou tal expedição, tendo como principais profissionais Joachim Lebreton (chefe), Nicolas Taunay (pintor), Auguste Marie Taunay (escultor), Jean Baptiste Debret (pintor de história), Grandjean de Montigny (arquiteto), Simon Pradier (gravador), Segismund Nuekomm (compositor, organista e mestre de capela) e François Ovide (engenheiro mecânico). Ainda havia no grupo assistentes e artífices auxiliares, compondo cerca de quarenta franceses. Seriam esses os responsáveis pela criação da Academia²⁵.

Após a morte do Conde da Barca (1817) e Lebreton (1819) a situação dos artistas franceses ficou muito mais delicada, pois em um curto tempo perderam seu maior protetor, o Conde, e o líder da expedição e idealizador do projeto, Lebreton. Esse terreno foi propício para que os planos para o projeto da Academia fossem revistos, sendo o início de uma peleja entre artistas franceses e portugueses, o que retardaria em muito sua abertura. É indicado para o cargo que era de Lebreton um desenhista português chamado Henrique José da Silva, que soube valer-se da atmosfera de desconfiança em relação aos franceses para ganhar mais prestígio diante de d. João VI. Nesse sentido, ele elabora um novo projeto para a Academia e torna seu curso de desenho obrigatório para os alunos iniciantes, que deveriam cursá-lo por três anos consecutivos e de forma exclusiva, quando só então poderiam matricular-se nos demais (como, por exemplo, o curso de pintura histórica, de Debret). O significado disso é que os artistas franceses ficariam sem alunos (ou seja, ociosos) por, no mínimo, três anos. Isso gerou uma enorme revolta entre os franceses, sobretudo em Debret, que durante todo o tempo intercedeu pelo grupo diante de d. João VI, e posteriormente, diante de d. Pedro I, além de se envolver em uma guerra na imprensa contra Henrique José da Silva, através dos jornais *Diário Fluminense* e *L'Echo de l'Amérique du Sud*²⁶.

Ao longo do tempo, Debret trabalhou também como decorador real, realizando panos-de-boca para o teatro e decorações efêmeras para comemorações régias e imperiais. Aliás, o que não faltavam na corte eram as festas, fossem elas reais ou populares:

²⁵ As denominações para a Escola de Belas Artes foram muitas desde o primeiro decreto. Em 13 de agosto de 1816, recebeu o título de Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, em 12 de outubro de 1820 passou a ser denominada Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, em 23 de novembro de 1820 era simplesmente Academia de Belas Artes para, finalmente, em decreto de 23 de novembro de 1824, receber o nome de Academia Imperial de Belas Artes, ou Imperial Academia de Belas Artes, como foi denominada em documento de 1827 (XEXÉO, 2003: 69). Com a República, a Academia passou a ser denominada Escola Nacional de Belas Artes. Em 1931 integrou-se à Universidade do Rio de Janeiro, e em 1937 à Universidade do Brasil. Em 1985 passou a se chamar Escola de Belas Artes, ao ser incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ (www.eba.ufrj.br). Doravante, farei referências apenas à Academia.

²⁶ Segundo Delso Renault (1985), tal jornal, que existiu por apenas um ano, apesar de ser uma publicação nacional, continha vários anúncios em francês.

Na realidade, as cerimônias de culto, os divertimentos populares, as funções da corte não faltavam absolutamente ali. Aclamações reais e casamentos principescos, funerais de cardeais e ruidosas folganças de negros, espetáculo de gala composto de dramas patrióticos e danças alegóricas, cavalhadas e touradas, festas de igreja, em que pregavam oradores de renome, recepções acadêmicas, procissões magníficas e revistas militares – tudo isso se passava no cenário da cidade tão provincianamente calma até então e que tomava cada vez maiores proporções (LIMA, 1997: 165).

Enquanto a Academia não abria suas portas, Debret, assim como Montigny, começou a dar aulas particulares em residência alugada no centro da cidade. A casa de Debret ficava no bairro do Catumbi, e foi retratada pelo artista em uma pequena aquarela. Aproveitando a ocasião das solenidades da independência, Debret solicitou ao Imperador uma sala, em caráter provisório, no prédio que viria a ser a Academia a fim de realizar um quadro de grandes dimensões com a representação da coroação; entretanto, as chaves da referida sala só foram entregues ao artista em 1823. A obra, terminada em 1828²⁷, foi realizada com a assistência de sete alunos, estabelecendo nesse local uma escola de pintura, sem nenhum apoio financeiro do Estado (TAUNAY, 1983: 222), exceto pelo espaço concedido. No entanto, quando a classe foi visitada por d. Pedro I e seu gabinete, eles ficaram impressionados com os trabalhos ali expostos, resolvendo, enfim, criar o decreto que autorizava a abertura da Academia Imperial de Belas-Artes. A Academia, contudo, abriu suas portas apenas em novembro de 1826, dez anos após a chegada dos franceses, época em que muitos deles já tinham voltado para seu país, desacreditados da possibilidade de efetivamente trabalhar para o Império. E, mesmo após sua inauguração, as coisas não seriam de acordo com as expectativas dos franceses: Grandjean de Montigny, arquiteto, seria substituído por Carvoé, um mestre de obras português; além disso, seria realmente obrigatório o curso exclusivo de desenho ministrado por Henrique José da Silva durante três anos, o que denota que o desenhista ainda tinha prestígio junto ao Imperador.

Em 1827, o jovem artista Araújo Porto-Alegre (1806-1879) chega ao Rio de Janeiro, enviado pelo governo do Rio Grande do Sul, para ser aluno de Debret²⁸. Desde sua chegada, o jovem pintor percebeu o descaso dos governantes com os artistas franceses, passando a lutar pelos interesses desse grupo, do qual passou a fazer parte. Foi nesse ano que Debret, em nome de todos os artistas franceses, assinou um novo projeto para as aulas da Academia, sendo fiel às rotinas acadêmicas organizadas por Lebreton. O panfleto apresentado pelos franceses era o *Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas-Artes do Rio de Janeiro, que por ordem de S. Excia., o ministro dos Negócios do Império*, e foi feito pelos professores da mesma Academia, como observa Taunay (1983:

²⁷ Segundo as normas neoclássicas, essa lentidão na execução de uma obra era perfeitamente aceitável, uma vez que, dessa forma, era possível acumular um maior número de referências, baseadas na tradição, nos modelos clássicos já consagrados. No caso dessa tela de Debret, a referência ao quadro de Jacques-Louis David, *A Sagração de Napoleão*, de 1806-07, é nítida.

²⁸ Segundo Maria Orlanda Pinassi, ainda que sua família não tivesse muito dinheiro, possuía alguma influência, de modo que o jovem artista foi bem recebido no Rio de Janeiro (PINASSI, 1998: 38).

237). Tal documento apresentava uma série de sugestões dos artistas franceses, claramente com a intenção de se protegerem do jugo de Henrique José da Silva. Entre as sugestões estavam maneiras de se dividirem as aulas e os cursos, classes, seções, etc. Através deste documento, Debret tentava demonstrar as intenções nocivas de Silva, reivindicando providências dos governantes no sentido de se formar uma junta composta por diretores da Biblioteca Imperial²⁹, do Jardim Botânico e do Museu, bem como ordenar uma exposição dos trabalhos dos alunos realizados em 1827:

Assim queira o Governo conceder-nos uma junta composta pelos diretores da Biblioteca Nacional (sic), do Jardim Botânico e do Museu e tudo andarà perfeitamente. E mais, dignese a ordenar a abertura de uma exposição pública dos trabalhos dos alunos, no decurso de 1827. O que acabo de afirmar acerca do estado deplorável da Academia, ficará por este modo incontestavelmente provado e os pais de família saberão acatar-nos (TAUNAY, 1983: 247).

Conforme observa Morales de Los Rios Filho (apud TAUNAY, 1983: 239), a confecção do projeto foi desorganizada e sem explicação de pormenores, o que deixou muitas lacunas nos objetivos dos artistas. O projeto foi assinado por Debret e entregue ao Imperador.

Henrique José da Silva contra-atacou o projeto, desconfiando da autenticidade de sua formulação por Debret, iniciando um conflito direto com o pintor. Para tal, utilizou-se da imprensa, através do *Diário Fluminense*, tendo cedo uma resposta de Debret, em uma carta aberta de sua autoria publicada no jornal *L'Echo de l'Amérique du Sud*, em 26 de janeiro 1828. Citarei alguns trechos dessa carta, ilustrando a posição de Debret diante desse conflito direto com Henrique José da Silva, em prol da regularização das aulas e da retomada das rotinas formuladas por Lebreton:

[...] Convidados como professores, e como tal subvencionados, pleiteamos a existência de uma Academia de Belas-Artes – não a de uma simples Escola de Desenho similar da de Lisboa, como sempre o quis o Sr. Henrique. Queremos a abertura de todas as classes deixando aos alunos, que se candidatarem, a liberdade da escolha e vir ali receber os princípios análogos ao gênero que desejam praticar.

O Sr. Henrique pretende ser o autor do nosso plano. Respondo-lhe: um autor não destrói a própria obra e a prática provisória do seu plano paralisa cinco sétimos do total.

O Sr. Henrique concede o privilégio exclusivo à classe de desenho para forçar todos os alunos a freqüentá-la inicialmente durante três anos! Assim começa por paralisar os demais cursos! Eis no que dá o abuso de ter como diretor mero professor de desenho!

Precisamos, pois, de uma *Junta Diretora* imparcial para que os assuntos se ativem. Todo o resto do aranzel do Sr. Henrique compõe-se de uma infinidade de pequenas malícias bem entrosadas não passando, mais ou menos, de argumentos pouco concludentes e cuja moxinifada enche quatorze páginas. O conjunto de tal escrito prova que o próprio Sr. Henrique

²⁹ No texto citado logo abaixo, Debret fala em “Biblioteca Nacional”, que nessa época (1827) era chamada de Biblioteca Imperial e Pública, tomando-se Biblioteca Nacional apenas em 1876, com o decreto nº 6141 (SCHWARCZ, 2002: 412).

José da Silva escreve: 'tudo se atropela quando a inveja nos domina' (DEBRET apud TAUNAY, 1983: 243).

Debret voltou a escrever contra as decisões de Silva no jornal *L'Echo l'Amérique du Sud*, em 6 de fevereiro de 1828, em um longo artigo transcrito por Taunay, do qual selecionei o seguinte trecho:

Admiro a prudente presidência do Sr. Henrique que arranjou as coisas de modo a não ver sair, enquanto viver, um único artista, aluno da Academia! [...] Anulando os cursos superiores durante três anos, o enfuro indubitavelmente fará fugir os bons professores que o Sr. Henrique não deixará de qualificar de ingratos estrangeiros, homens ignorantes, receosos de voltar à atividade, etc. E isto com aparência de razão. [...] Não, Sr. Henrique, este ultraje que o Sr. quer fazer ao nosso instituto em mim encontrará a constante oposição a meu zelo imposta pelo dever [...]. J. B. De Bret. Professor de Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes (DEBRET apud TAUNAY, 1983: 245-247).

Não é de se admirar que tal carta desencadeasse uma guerra entre as partes. Segundo Taunay, surgiu um artigo anônimo no mesmo jornal, com o pseudônimo de "Um velho amador", supostamente imparcial, onde há várias argumentações contra Debret, dizendo que o artista não tinha clareza em suas idéias e não enxergava o caráter científico independente do instituto, pois solicitava uma junta formada por membros de outros institutos de igual peso. Também critica Henrique José da Silva pelo seu programa, no que concerne aos três anos obrigatórios de desenho na Academia. Por fim, propunha, aquele que se considerava o defensor das Belas-Artes no Brasil, que os dois lados cedessem, de forma a encontrar uma harmonia. Não é preciso dizer que isso estimulou uma nova discussão através da imprensa, com o surgimento de um outro "anônimo", autodenominado "Um correspondente", que atribuía ao "Velho amador" a falta de sabedoria administrativa, pelo seu ideal harmônico; e assim a peleja seguia via imprensa local. Acho importante frisar que o primeiro acusava o segundo de ser apologista de Henrique José da Silva, defendendo os três anos obrigatórios de desenho. Segundo ele, o que os franceses defendiam (observe agora a propensão deste aos "missionários") não era a exclusão do curso de desenho, mas sim a sua existência ao longo dos cursos, pois todos aceitavam como fato a necessidade de um pintor dominar as técnicas de desenho. E, colocando nas mãos da opinião pública, o "Velho amador" anônimo lança as seguintes palavras:

Aliás, para que tanta polêmica e tantas discussões? Chegado certo momento de ação, pela obra se conhece o artífice. [...] Devemos, pois, esperar que como resultado desta luta acadêmica decorra o aparecimento de obras primas. Esperamos, pois, que o Sr. Debret dará a última demão à bela página de História do Brasil, tão auspiciosamente começada [...] (apud TAUNAY, 1983: 254).

A esta altura, Debret ministrava aulas livres de pintura sem auxílio oficial, conseguindo material e modelos graças à ajuda de amigos (TAUNAY, 1983: 255). Sabia da necessidade de uma exposição pública dos trabalhos da escola, mas tal coisa não era

permitida no atual estatuto. Foi Araújo Porto-Alegre que, ao apresentar os trabalhos realizados na escola de Debret ao Ministro do Interior, convenceu-o da importância de se realizar uma exposição pública, o que aconteceu em dezembro de 1829³⁰. Efetivamente, Debret encontrou no jovem aluno um apoio importante em sua luta, já que Porto-Alegre era parente do ministro do Interior, de quem dependia o ensino de Belas-Artes, sendo também quem conseguiu que ele cursasse as aulas de Debret, apesar de a sua idade não o permitir³¹.

A exposição teve grande êxito, mas Debret teve de arcar com a confecção dos catálogos, contendo cento e quinze trabalhos, sendo oitenta e dois somente dos alunos. Debret concorreu com apenas dez telas. Na pintura, segundo Adolfo Morales de Los Rios Filho (apud TAUNAY, 1983: 257-258), vários eram os estilos, predominando a pintura histórica, a de paisagens e os retratos de pessoas ilustres, tomando o lugar dos motivos sacros, antes predominantes. Para alguns autores, esse salão foi o “marco de uma nova era” para as artes plásticas no Brasil (VALLADARES, 1979: 6)³².

O êxito da exposição começou a minar o poder de Henrique José da Silva, visto que Porto-Alegre conseguiu se esquivar de frequentar seu curso de desenho obrigatório, abrindo um precedente para os demais alunos. No ano seguinte (1830) ocorre a segunda exposição, dando sinais de como seriam as rotinas na Academia, indicando que as exposições existiriam em função da escola, o que se tornaria uma tradição no país (VALLADARES, 1979: 5). O resultado desta nova exposição foi ainda mais promissor para Debret e outros artistas franceses, já que em 1831 Silva consegue apenas uma matrícula em seu curso de desenho, o que acabava de uma vez por todas com o seu prestígio. Nessa mesma época, Debret é eleito correspondente da Classe de Belas-Artes do Instituto de França. Mesmo assim, o apoio governamental para a Academia era muito pequeno, o que já tinha causado a desistência de inúmeros artistas, que ao longo do tempo retornaram para a França. O país passava por sérias crises políticas e sociais, como “a guerra cisplatina, o desastre de nossas armas no sul, a impopularidade crescente de d. Pedro I, as violências partidárias [...]” (TAUNAY, 1983: 261), o que, talvez, justifique a pouca importância que a opinião pública e os governantes davam às questões estéticas³³. Para agravar ainda mais esse cenário, em abril de 1831 d. Pedro

³⁰ Segundo um artigo de Clarival do Prado Valladares, apesar de a exposição de 1829 ser considerada a primeira em caráter oficial do Brasil, deve-se considerar a visita de d. Pedro I ao ateliê de Debret, em 1824, a primeira exposição da Academia (1979: 4-33). No entanto, uma visita do Imperador não tem o caráter de uma exposição pública.

³¹ Cf. Prado (1990: 133). Em 1827, Porto-Alegre já tinha 21 anos, e pelos estatutos de então, não era permitido que nenhum jovem com mais de 18 anos permanecesse na Academia. A sugestão era de que o aluno ingressasse entre os 12 e 15 quinze anos de idade (TAUNAY, 1983: 232-233). Isso seria definitivamente abolido com as reformas propostas por Debret e demais artistas, que só entraram em vigor em 1832 (TAUNAY, 1983: 262).

³² Apesar de falar de uma “nova era”, Valladares aponta ser um “erro grosseiro” dizer que a missão teria erradicado o barroco ou a arte colonial. Concordando, nas entrelinhas, com Porto-Alegre em sua “Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense”, publicada em 1841, o crítico defende esse elo entre o passado colonial e a vinda da missão francesa, admitindo-se que a missão teria vindo para “somar padrões e figurinos” (VALLADARES, 1979: 7).

I abdica, como ápice de toda a tormenta política da época, deixando seu filho de cinco anos como príncipe regente.

Debret já estava desanimado, apesar de ter sido um dos únicos artistas franceses a permanecer no Brasil. Não lhe agradava a idéia de servir uma corte cujo soberano ficaria sob longa tutela, em virtude de sua juventude, e tinha poucas esperanças de ver os frutos da Academia de Belas-Artes. Escreve no final de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*:

Pensei que viera ao Brasil para fugir à mais cruel catástrofe familiar³⁴ e aí encontrava catástrofes políticas! Pensei na minha idade que não me deixava esperança de servir ao novo soberano sujeito a uma longa tutela em virtude de sua juventude. E diante desse príncipe órfão, cujo pai ainda vivo ia prestar e pedir contas de um trono à Europa, pensei que eu também tinha contas a prestar com à minha pátria, dos quinze anos que passei fora dela (DEBRET, 1978, vol. 3: 345).

As lamúrias de Debret, que na verdade parecem sugerir um motivo nobre para sua volta ao país, na verdade não são muito coerentes, sobretudo em relação à pouca idade do monarca, algo que era comum nas monarquias européias. Pevsner conta um episódio interessante ocorrido na França em 1648, quando M. de Charmois, um conselheiro de Luís XIV, que na ocasião tinha dez anos de idade, tenta convencê-lo da importância da existência de uma academia, e para tanto se vale de argumentos bajuladores e grandiloqüentes, comparando o rei com Alexandre, o Grande, e declarando que os artistas sonhavam em pintar “Sua Face Augusta e os belos traços e as graças que o céu lhe imprimiu” (PEVSNER, 2005: 141). Portanto, não se justifica essa falta de esperança em servir ao monarca, mesmo ele estando sob tutela. Os motivos eram outros, certamente mais ligados aos planos para a publicação do seu livro. Assim sendo, embarcou de volta para a França em julho de 1831, levando consigo o seu aluno Araújo Porto-Alegre, para que tivesse aulas com Antoine-Jean Gros (1771-1835), também ex-aluno de David³⁵. O livro de Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, foi publicado na França entre os anos de 1834 e 1839, e foi lançado

³³ Para Sérgio Buarque de Holanda, no entanto, tais conflitos nacionais não passaram de agitações de “caráter epidérmico”, que apenas mostravam “o quanto era difícil ultrapassarem-se certos limites que à nossa vida política tinham traçado certas condições específicas geradas pela colonização portuguesa [...]”, sendo tais conflitos internos “[...] efeitos da improvisação quase forçada de uma espécie de burguesia urbana no Brasil [...]” (HOLANDA, 1982: 55). Nesse sentido, antes de serem a causa do pouco caso do governo para com as coisas das artes, os conflitos e o atraso na instalação da Academia são, ambos, sintomas de um problema nacional, relacionados às implicações da colonização portuguesa que, certamente, não poderiam ser discutidos neste artigo.

³⁴ A morte de seu filho de 20 anos (observação do autor).

³⁵ Conforme destaca Gomes Junior, Gros foi um dos principais pintores de Napoleão, e mesmo assim assumiu, “como que premiado”, uma vaga na Classe que, sob a égide da monarquia restaurada, seria rebatizada de Academia Real de Belas-Artes (GOMES JUNIOR, 2003: 132). Isso demonstra que a situação dos pintores bonapartistas não era tão terrível assim, de forma a justificar um exílio, como teria sido a “missão francesa”. De qualquer forma, como observa Walter Friedlaender, Gros era, de fato, e “de forma muito mais íntima que David”, um pintor de Napoleão. Contudo, durante a Revolução estava na Itália, e “não fez nenhum movimento visando apoiá-la” (2001: 95). Como se sabe, David não só apoiou a Revolução como participou de todos os seus movimentos, “votando, como membro da Convenção, em 1793 pela morte de Luís XVI” e pintando, inclusive, o Retrato de Maria Antonieta indo para o cadafalso (BANDEIRA, 2003: 25). Segundo Almeida Prado, Debret também estava presente nesta ocasião (PRADO, 1990: 16).

no Brasil apenas em 1939. E é a partir desse momento, com a divulgação das gravuras no livro, que Debret se tornará conhecido entre os brasileiros (LIMA, 2003: 286).

CONCLUSÃO

Debret chegou ao Brasil em 1816 como pintor de história da Missão Artística Francesa para contribuir com a fundação da Academia de Belas Artes, que só foi abrir suas portas em 1826, após dez anos de disputa entre os interesses de artistas portugueses (leia-se Henrique José da Silva) e os franceses (leia-se Debret). O conflito, protagonizado por esses dois personagens, refletia a pouca importância dada às questões artísticas no Brasil do Primeiro Reinado, porém dá sinais da constituição de um ambiente que buscava legitimar-se através do ensino artístico. Afinal, como dissemos, Debret desempenhava inúmeras funções, de pintor retratista a cenógrafo real, mas jamais desistiu da sua tarefa como professor de pintura de história. De certa maneira, ele conseguiu algum espaço, formando alunos e realizando exposições, deixando o Brasil apenas em 1831, época da abdicação de d. Pedro I. Mas não partiu de mãos abanando: levou consigo farto material, a fim de lançar um livro com gravuras e textos sobre o país. Nesse sentido, podemos perceber que a estada de Debret no Brasil, ao mesmo tempo em que contribuiu para a formação de toda uma escola de artistas (entre eles, Araújo Porto-Alegre), serviu como terreno para o desenvolvimento de um projeto particular: a criação de sua obra máxima, o livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, editado entre os anos de 1834 e 1839, na França. Lançado no Brasil apenas em 1940, o livro trouxe para os brasileiros do século XX uma vasta coleção de imagens com textos explicativos, garantindo, então, a posteridade de Debret entre nós.

Esse pequeno texto buscou detalhar a trajetória de Debret, partindo de seus últimos momentos como pintor de Napoleão até sua participação na Missão Artística de 1816; optou-se, nesse sentido, por destacar sua participação nos episódios conflituosos de todo o processo da criação da Academia Imperial de Belas-Artes³⁶. Não houve a intenção de realizar a análise de sua obra, tanto das obras visuais em si (aquarelas, desenhos, óleos, gravuras, etc.) quanto do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, o que procuramos realizar com o devido cuidado em outro trabalho (TREVISAN, 2005)³⁷. Esperamos, nesse breve texto, ter demonstrado que a criação de um espaço de ensino artístico acadêmico no Brasil não ocorreu de forma tranqüila e que Debret teve um importante papel em todo o processo, ainda que ao final tudo contribuisse para a realização de um projeto pessoal, que foi a obra

³⁶ É importante lembrar que não se discutiu aqui a noção de campo, pois entendemos não ser pertinente com o estudo, visto que não havia, ainda, um campo artístico no Brasil da época. Talvez possamos entender essa fase como a gênese de um ambiente artístico acadêmico oficial, mas não como um campo artístico, propriamente dito.

³⁷ Consultar, ainda, o ensaio de Rodrigo Naves (2001), onde o autor realiza uma análise primorosa das obras de Debret, especialmente seus desenhos e aquarelas.

Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, ainda hoje considerada uma das mais importantes obras da historiografia e da arte brasileira do século XIX.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no Império". In: _____ (org.). *História da vida privada no Brasil, Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BANDEIRA, Julio. "Quadros Históricos: uma história da Missão Francesa". In: _____, XEXÉO, Pedro M. Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003, pp.15-63.
- BANDEIRA, Julio; CONDURU, Roberto; XEXÉO, Pedro M. Caldas. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- 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, pp. 377-451.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas / FFLCH, 2002.
- _____. "Promoção das luzes". In: _____. *A formação da literatura brasileira*, 1ª vol. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, pp. 213-249.
- CARDOSO, Rafael. "Cultura de exílio: a aventura brasileira de J. B. Debret". In: _____ et al. *Castro Maya colecionador de Debret = Castro Maya collector of Debret*. Rio de Janeiro: Capivara, 2003, pp. 17-31.
- CARDOSO, Rafael et al. *Castro Maya colecionador de Debret = Castro Maya collector of Debret*. (564 imagens coloridas de Debret, do acervo da Fundação Castro Maya). Rio de Janeiro: Capivara, 2003.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomos I e II, vol. I, II e III. Belo Horizonte: EDUSP, Itatiaia, 1978.
- _____. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot - 1834*. Belo Horizonte: EDUSP, Itatiaia, 1989.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Volume I - Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ESCOLA DE BELAS ARTES. *História*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.eba.ufri.br/>>. Acessado em: 27 fev. 2008.
- FRANCO, Afonso Arinos de Mello. *Jean Baptiste Debret - estudos inéditos*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. Acervo da Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998.

- _____. *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas - Paris e Rio de Janeiro, século XIX*. Tese (livre-docência). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- GONZAGA-DUQUE (Luiz Gonzaga Duque Estrada). *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- LAROUSSE de la langue française. Lexis. Paris: Larousse, 1977.
- LIMA, Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese (doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.
- NAVES, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”. In: _____. *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2001, pp. 41-129.
- PEDROSA, Mario. “Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos”. In: _____. *Acadêmicos e Modernos* (ARANTES, Otilia B. F. (org.). *Obras completas de Mario Pedrosa, vol. X*). São Paulo: EDUSP, 1998.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PINASSI, Maria Orlanda. *Três Devotos, uma fé, nenhum milagre*. São Paulo: UNESP, 1999.
- PRADO, João Fernando de Almeida. *Jean-Baptiste Debret*. Brasiliana, vol. 352. São Paulo: Companhia Editora Nacional, EDUSP, 1973.
- _____. *O artista Debret e o Brasil*. Brasiliana, vol. 386. São Paulo: Companhia Editora Nacional, EDUSP, 1990.
- RENAULT, Delso. *O Rio antigo nos anúncios de jornais: 1808-1850*. 3ª ed. Rio de Janeiro: CBBA / Propeg, 1985.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa a Noite, 1941.
- _____. *O Rio de Janeiro imperial*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. le grand robert de la langue française. Paris: Robert, 1985.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- TAUNAY, Afonso de Escagnole. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. *Aquarelas do Brasil: estudos sobre a arte “documental” de Debret*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

- VALLADARES, Clarival do Prado. "História do primeiro salão de 1829 e a crítica do primeiro salão nacional de artes plásticas de 1978". *Revista Cultura*, Brasília, Ministério da Educação e da Cultura, ano 9, nº 33, pp. 4-34, out. / dez. 1979.
- WARNKE, Martin. *O Artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- XEXÉO, Pedro Martins Caldas. "As artes visuais e a Missão Francesa no Brasil do século XIX". In: BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro M. Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003, pp. 67-139.

Recebido em 27 de julho de 2007
Aprovado para publicação em 11 de fevereiro de 2008