

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE

ALEXANDRE NEVES ALVES

UM NOVO OLHAR SOBRE DEBRET



Niterói

Rio de Janeiro

2009

ALEXANDRE NEVES ALVES

UM NOVO OLHAR SOBRE DEBRET

Dissertação apresentada à banca  
examinadora do Curso de Pós-Graduação  
em Ciência da Arte da Universidade  
Federal Fluminense, como requisito para a  
obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Werlang

Niterói  
2009

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

A474 Alves, Alexandre Neves.  
Um novo olhar sobre Debret / Alexandre Neves Alves. – 2009.  
142 f.

Orientador: Guilherme Werlang.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Ciência da  
Arte, 2009.  
Bibliografia: f. 139-142.

1. Debret, Jean Baptiste, 1768-1848. 2. David, Jacques-Louis, 1748-  
1825. 3. Pintura – Aspecto histórico. 4. Neoclassicismo (Arte) - França.  
I. Werlang, Guilherme. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Artes e Comunicação Social. III. Título.

CDD 759.44

ALEXANDRE NEVES ALVES

UM NOVO OLHAR SOBRE DEBRET

Dissertação apresentada à banca  
examinadora do Curso de Pós-Graduação  
em Ciência da Arte da Universidade  
Federal Fluminense, como requisito para a  
obtenção do Grau de Mestre.

Aprovado em março de 2009.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. GUILHERME WERLANG DA FONSECA COSTA DO COUTO – Orientador  
UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. VALÉRIA SALGUEIRO DE SOUZA  
UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. RENATA CAMARGO SÁ

Niterói  
2009

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense,  
Ao Professor Doutor Guilherme Werlang,  
À família.

ALVES, Alexandre Neves. *Um novo olhar sobre Debret*. 2009. 142p. (Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - UFF. Dissertação de Mestrado. Orientador: Guilherme Werlang).

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o conjunto das pinturas do pintor francês Debret – em um sentido amplo – e uma seleção dentre estas que estão em relação compositiva com pinturas de David, seu mestre e primo - no sentido mais específico.

Para uma abordagem dessa relação, fundamentada teoricamente, conjugamos, primeiro, os princípios sistêmicos da Semiologia com as concepções da “percepção criadora” da *Gestalt*; em seguida, construímos os princípios e os conceitos de uma “linguagem pictórica”, que nos serviu como um instrumento que se mostrou privilegiado, por dois motivos: para entender as relações da pintura com a linguagem verbal, relações particularmente densas na pintura histórica; e, finalmente, ajudou-nos a traduzir em palavras as relações visuais e compositivas existentes entre as pinturas dos dois pintores.

Além disso, perpassa pela dissertação, a vontade de responder a questionamentos acerca da tensão entre realidade e criação. Procura também apontar a justiça que se faz à pintura ao reconhecê-la como um ofício, com suas particularidades intrínsecas.

Enfim, a presente dissertação procura inserir adequadamente seu objeto artístico no âmbito acadêmico.

Palavras-chave: Debret, Jean Babtiste. David, Jacques-Louis. Linguagem Pictórica. Pintura Histórica. Neoclassicismo.

ALVES, Alexandre Neves. *Um novo olhar sobre Debret*. 2009. 142p. (Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - UFF. Dissertação de Mestrado. Orientador: Guilherme Werlang).

## RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour objet d'étude l'ensemble des oeuvres du peintre français Debret – dans son sens large – et parmi celles-ci, une sélection qui entre en relation de composition avec les peintures de David, son maître et cousin – dans un sens plus spécifique.

Pour aborder cette relation, fondée sur la théorie, nous avons premièrement conjugué les principes systémiques de la sémiologie avec les conceptions de la “perception créatrice” de la *Gestalt*; ensuite, nous avons élaboré les principes et les concepts d'un “langage pictural” qui nous a servi comme un instrument qui s'est montré privilégié et cela pour deux raisons: d'abord pour comprendre les relations entre la peinture et le langage verbal, relations particulièrement denses dans la peinture historique et finalement, nous aider à traduire par les mots les relations visuelles et de composition existentes entre les oeuvres des deux peintres.

Par ailleurs, tout au long de la dissertation passe la volonté de répondre à des questionnements autour de la tension entre la réalité et la création. Elle cherche également à pointer la justice faite à la peinture de la reconnaître comme un métier à part entière, avec ses particularités intrinsèques.

Enfin, la présente dissertation cherche à placer en adéquation son objet artistique dans un contexte académique.

Mots-clés: Debret, Jean Baptiste. David, Jacques-Louis. Langage pictural. Peinture historique. Néoclassicisme.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
<b>1ª PARTE</b>	
<b>LINGUAGEM PICTÓRICA</b>	4
1. COMPONENTES TEÓRICOS	5
1.1. SEMIOLOGIA E LINGUÍSTICA	6
1.1.2. A significação	8
1.1.3. A análise semiológica	9
1.2. <i>GESTALT</i>	14
1.2.1. Percepção	15
1.2.2. Criação	17
2. FORMAÇÃO SEMIOLÓGICA	18
2.1. A LINGUAGEM PICTÓRICA	18
2.2. A SIGNIFICAÇÃO E O SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES	22
<b>2ª PARTE</b>	
<b>ANÁLISE SEMIOLÓGICA</b>	28
3. PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO	29
4. SINTAGMA E PARADIGMA	32
5. SITUAÇÃO HISTÓRICA	35
5.1. ILUMINISMO	41
5.2. NEOCLASSICISMO	42
5.3. DAVID E DEBRET	49
6. COMPARAÇÃO	52
7. RE-SIGNIFICAÇÃO	52



<b>3ª PARTE: ANÁLISES COMPARATIVAS</b>	<b>54</b>
8. ANÁLISES COMPARATIVAS	55
8.1. <i>Família de um chefe camacã — Leônidas nas Termópilas</i>	56
8.2. <i>Índio camacã – mongoió — Leônidas nas Termópilas (detalhe)</i>	64
8.3. <i>Os bugres da província de Santa Catarina — O camponês e o ladrão de ninho</i>	65
8.4. <i>O jantar no Brasil — Os Lavoisiers</i>	67
8.5. <i>O passatempo dos ricos depois do jantar — Os amores de Páris e Helena</i>	70
8.6. <i>Lojas de barbeiros — A morte de Marat</i>	72
8.7. <i>Mercado da Rua do Valongo — Juramento do jogo de péla</i>	75
8.8. <i>Feitores castigando negros — São Miguel e o dragão</i>	78
8.9. <i>Cena de carnaval — As sabinas</i>	81
8.10. <i>Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro — Revista Militar no Largo do Paço</i>	86
8.11. <i>Retrato de D. João VI — Luís XIV com o manto de arminho</i>	88
8.12. <i>Retrato do Imperador D. Pedro I — Estudo para um retrato de Napoleão</i>	92
8.13. <i>Casamento de negros escravos de uma casa rica — Casamento da Virgem Maria</i>	94
8.14. <i>Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil — A Sagração</i>	96
8.15. <i>Aclamação de D. Pedro II, segundo imperador do Brasil — A distribuição das águias</i>	102
8.16. VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL — ENCYCLOPÉDIE	
105	

<b>CONCLUSÃO</b>	<b>108</b>
------------------	------------

## LISTA DOS CRÉDITOS DAS IMAGENS

- Fig 1a. *Família de um chefe camacã*. Jean-Baptiste Debret. Litografia, 32 x 20,4 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol I, Prancha 3.
- Fig 1b. *Leônidas nas Termópilas*. 1814. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela, 531 x 395 cm. Museu do Louvre, Paris.
- Fig 2a. *Índio camacã – mongoió*. Jean-Baptiste Debret. Litografia, 25,1 x 33,6 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol I, Prancha 1.
- Fig 2b. *Leônidas nas Termópilas (detalhe)*, 1814. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela, 531 x 395 cm. Museu do Louvre, Paris.
- Fig 3a. *Os bugres da província de Santa Catarina*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 32,6 x 20,7 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol I, Prancha 8.
- Fig 3b. *O camponês e o ladrão de ninho*, 1568. Pieter Bruegel, o Velho. Óleo sobre tela, 59 x 68 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Fig 4a. *O jantar no Brasil*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 15,7 x 21,8 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol II, Prancha 7.
- Fig 4b. *O jantar no Brasil (detalhe)*, 1827. Jean Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, 15,9 x 21,9 cm. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.
- Fig 4c. *Os Lavoisiers*. 1788. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela. 256 x 195 cm. Museu de Arte Metropolitano, Nova Iorque.
- Fig 5a. *O passatempo dos ricos depois do jantar*. Jean Baptiste Debret Litografia, 14,8 x 21,8 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol II, Prancha 8.
- Fig 5b. *Os amores de Páris e Helena*. 1788. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela. 180 x 144 cm. Museu do Louvre.
- Fig 6a. *Lojas de barbeiros*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 16 x 23,3 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol II, Prancha 12.
- Fig 6b. *Lojas de barbeiros (detalhe)* Jean Baptiste Debret. Litografia, 16 x 23,3 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol II, Prancha 12.

- Fig 6c. *A morte de Marat*, 1793. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm. Museu Real de Belas-Artes, Bruxelas.
- Fig 7a. *Mercado da Rua do Valongo*, 1828. Jean Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, 17,5 x 26,2 cm. Acervo Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.
- Fig 7b. *Juramento do jogo de péla*, 1791. Pena e tinta marrom sobre papel, 101 x 66 cm. Museu Nacional do Castelo, Versalhes.
- Fig 8a. *Feitores castigando negros*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 14,5 x 20,3 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol II, Prancha 25.
- Fig 8b. *São Miguel e o dragão*, 1505. Rafael Sanzio. Óleo sobre madeira, 31 x 27 cm. Museu do Louvre, Paris.
- Fig 9a. *Cena de carnaval*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 18,1 x 22,4 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol II, Prancha 33.
- Fig 9b. *As sabinas*, 1794-1799. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela, 368 x 520 cm. Museu do Louvre, Paris
- Fig 10a. *Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 14 x 39,3 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol III, Prancha 1.
- Fig. 10b. *Revista Militar no Largo do Paço*, séc. XVIII. Leandro Joaquim. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
- Fig. 10c. *Cidade ideal*, c.1470. Piero della Francesca. Painél, 60 x 200 cm. Galeria Nacional, Urbino.
- Fig. 11a. *Retrato de D. João VI*, 1817. Jean Baptiste Debret. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Fig. 11b. *Luís XIV com o manto de arminho*, 1701. Hyacinthe Rigaud. Óleo sobre tela, 279 x 190 cm. Museu do Louvre, Paris.
- Fig. 12a. *Retrato do Imperador D. Pedro I*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 11,3 x 18,5 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol III, Prancha 9.

- Fig. 12b. *Estudo para um retrato de Napoleão*. Jacques-Louis David. Óleo sobre madeira. Museu de Belas-Artes, Lille.
- Fig. 13a. *Casamento de negros escravos de uma casa rica*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 20,7 x 33,7 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol III, Prancha 15.
- Fig. 13b. *Casamento da Virgem Maria, 1500-04*. Pietro Perugino. Óleo sobre madeira, 234 x 185 cm. Musée des Beaux-Arts, Caen.
- Fig 14a. *Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 21 x 32,1 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol III, Prancha 48.
- Fig 14b. *A Sagração, 1805-1807*. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela, 979 x 629 cm. Museu do Louvre, paris.
- Fig 15a. *Aclamação de D. Pedro II, segundo imperador do Brasil*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 22,5 x 35,8 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol III, Prancha 51.
- Fig 15b. *A distribuição das águias, 1810*. Jacques-Louis David. Óleo sobre tela, 970 x 610 cm. Museu Nacional do Castelo, Versalhes.
- Fig 16a. *Segundo casamento de D. Pedro*. Jean Baptiste Debret. Litografia, 20,7 x 33,7 cm. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Vol III, Prancha 50.
- Fig 16b. *Segundo casamento de D. Pedro, 1829*. Jean Baptiste Debret. Óleo sobre tela, 45 x 72,3 cm. Coleção Itaú, São Paulo.

## INTRODUÇÃO

Certamente, a obra iconográfica de artistas estrangeiros que mais se destaca no cenário nacional da primeira metade do séc. XIX é a do pintor francês Debret. Esta obra, naquele conjunto, torna-se, aos olhos do apreciador, a mais vistosa, singular e rica.

Mas quais são, precisamente, do ponto de vista artístico, estas qualidades “vistosa”, “singular” e “rica”? Terão sido apenas critérios subjetivos dos autores que escreveram sobre aquela obra que terão levado a tais opiniões? Não podemos nos conformar, no que toca a uma parte da bibliografia crítica corrente de Debret, em interpretá-las como uma simples contraposição ao que se entende como sendo o “neoclássico de David”, já que é a partir de uma construção polarizada entre neoclássico/romântico ou neoclássico/realista que se pretende explicar sua obra. Afinal, provém dessas bibliografias qualificativos para a obra de Debret, como “sensível”, “transgressora de regras”, “informal”, “espontânea”, “objetiva”, “sincera”, definições comumente atribuídas ao “espírito” romântico ou realista, opostas ao movimento neoclássico, definido como, respectivamente, “frio”, “canônico”, “duro”, “metódico”, “anacrônico”, “falso”. Não concordamos com nenhuma destas definições, nem com suas polaridades assim formadas.

Ao longo da dissertação, tentaremos comprovar que por detrás destas qualificações “simpáticas”, esconde-se um preconceito pela própria arte, ao recusar a ela, entre outras coisas, sua condição de ofício e de instituição cultural e social.

Por outro lado, há uma outra parte da crítica corrente que entrevê na obra de Debret uma espécie de construção teatral da vida brasileira<sup>1</sup>. Com esta construção esta dissertação pode convergir e somar.

Nossa percepção da obra de Debret entende que aquelas adjetivações “vistosa”, “singular” e “rica” devem-se a “outras coisas” que vão além daquelas interpretações “romântico-realistas”.

---

<sup>1</sup> Esta visão parece advir da própria leitura dos comentários feitos por Debret acerca das pranchas onde, por diversas vezes, refere-se ele às pinturas através de expressões teatrais como: “a cena se passa”, “o momento apresentado”, “o desenho representa o momento”, “escolhi para cenário”, “o episódio aqui desenhado”, “a cena representada”, etc.

Advêm elas da própria cultura onde Debret foi formado: a pintura histórica neoclássica francesa. O que nos permite entrever por detrás daquelas adjetivações, respectivamente, “técnica”, “tradição” e “repertório”. Não tendo o pintor em sua estada no Brasil, de forma alguma, subvertido, ou invertido, a “regra”. Até porque não vemos os pintores franceses – sejam neoclássicos, românticos ou realistas – como sendo tão diferentes assim, do ponto de vista de um *ethos*.

Mas para compartilharmos a “nossa percepção” com o leitor, devemos voltar-nos para outras questões, as quais podem desenvolver uma outra postura perante a obra de Debret. Para isso, a construção de uma abordagem teórica é fundamental para explicarmos – traduzirmos e exprimirmos corretamente em palavras – esta “nossa percepção”, formada por fenômenos pictóricos que apontam fortemente para uma tradição.

Deste modo, a dissertação, como um todo, nasceu da necessidade de se estudar estes fenômenos pictóricos particulares observados, quais sejam, as referências iconográficas constantes que muitas composições de Debret fazem a determinadas pinturas, majoritariamente as de seu mestre David. Acontece que estas referências costumam se consolidar em comparações compositivas globais, de onde se pode observar, como sendo canais abertos, as composições de Debret a partir de um ponto de vista deslocado, pelo qual novas significações de sua obra podem ser encontradas. Estas comparações entre obras de discípulo e mestre, Debret e David, não nos endereçou a outra idéia que não a idéia de linguagem.

A dissertação se propõe a estudar, portanto, tanto estas referências, que se constituem em comparações, quanto as re-significações.

Para fazermos uma correta abordagem desse assunto, este estudo será dividido em três partes.

Na primeira parte, pretendemos definir um conceito de “linguagem pictórica” para estabelecermos os elos da tradição. Para isso vamos subdividi-la em duas outras partes: a primeira – *Componentes teóricos* – partirá da apresentação de duas teorias – a Semiologia e a *Gestalt* – para, em seguida, na segunda subseção – *Formação semiológica* – conjugá-las e definirmos uma conceituação de Linguagem Pictórica. Esta definição teórica tem como propósito prático-específico, tão somente, descrever e justificar a referida comparação e embasar a re-

significação. Definir uma linguagem pictórica também envolve, no entanto, incluir algumas indagações acerca do próprio alcance e limite dessa definição do fazer plástico como linguagem.

Na segunda parte, vamos apresentar as cinco etapas da *Análise semiológica* da Linguagem Pictórica assim conceituada. Parte esta onde a teoria e a prática começarão a se misturar, porque passarão a ser situadas em um momento histórico: o neoclassicismo.

Na terceira e última parte, por fim, o conjunto teórico do estudo comparativo e o estudo dos exemplos das comparações propriamente dito será feito através da justaposição das imagens, com os comentários referentes aos elementos das composições, assim como os comentários referentes aos conjuntos. Comparações e re-significações. Entendemos que o estudo destas comparações conflui para uma análise de relações, a qual chamaremos *análise comparativa*. Não realizamos, portanto, uma análise pura, ou compositiva, mas sim uma análise que se aproxima mais de uma dialética. Serão ao todo quinze análises comparativas.

Acreditamos que desta maneira faremos justiça à obra de Debret ao estudarmos-la a partir dela mesma e de sua relação com a obra de David. Evitando assim, narrativas paralelas que visam sobrepor-se à leitura de sua obra.

1ª PARTE

LINGUAGEM PICTÓRICA



## 1. COMPONENTES TEÓRICOS

Para desenvolver o conceito de linguagem pictórica, tomamos como textos referenciais o livro *Elementos de Semiologia* de Roland Barthes e os livros *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora* e *Intuição e intelecto na arte* de Rudolf Arnheim. Entendo que o *Elementos de Semiologia* faz uma estruturação da pesquisa e análise de sistemas semiológicos em geral, e isto é de grande valia para o empreendimento que nós nos propusemos. Já o livro *Arte e Percepção Visual*, partindo da psicologia da *Gestalt* e indo em direção à análise de obras visuais, fornece os indícios fundamentais para a concepção e o entendimento de uma “linguagem visual”, sem no entanto realizá-la por conceitos estruturados e dispostos semiologicamente. Ao passo que, por fim, o livro *Intuição e intelecto na arte* fornece parâmetros importantes para a análise semiológica da linguagem pictórica, na segunda parte desta dissertação.

A respeito destas duas teorias, a Semiologia e a *Gestalt*, há argumentos que apontam, inclusive, para um certo grau de parentesco entre elas. Esta aproximação, pré-existente ao nosso estudo, está reunida na constituição do Estruturalismo, vertente teórica na qual a Semiologia se insere. Desta forma, Lepargneur nos diz que “*Nas etapas que preparam o atual estruturalismo, seguramente a Gestaltpsychologie representa um passo capital (...)*”<sup>2</sup>. Outra fonte, desta vez tratando das correntes que fundaram as escolas de psicologia, nos informa:

Nas origens da matriz estruturalista encontramos movimentos intelectuais que no final do século XIX e no início do XX revolucionaram a psicologia, a teoria da literatura e a linguística. No campo da psicologia foi a chamada psicologia da forma, ou *gestalt*, que ofereceu a mais consistente alternativa européia à velha psicologia elementarista, associacionista e introspectiva (...)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> LEPARGNEUR, Hubert. *Introdução aos estruturalismos*. p.4.

<sup>3</sup> FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. *Matrizes do pensamento psicológico*. p.155.

Os movimentos revolucionários em questão são a já referida *Gestalt*, os formalistas russos e a lingüística de Saussure.



Nosso procedimento prévio com relação às apresentações das teorias será, com as devidas ressalvas e precauções, “semiologizar” a psicologia da *Gestalt* (pelo menos o que se apresenta de visualidade em Arnheim), ao mesmo tempo em que, em contrapartida, provocaremos uma “psicologização” da semiologia, ou seja, a alocação do processo de significação e do sistema da Língua na mente, e o exercício da Fala como sendo um comportamento. Essa aproximação me parece necessária, já que é um procedimento preparatório ao da conjugação posterior dos seus respectivos princípios psicológicos e semiológicos, que não de redundar no conceito de *linguagem pictórica*, nosso propósito principal da primeira parte de nosso estudo. Isto quer dizer que, quando abordarmos separadamente cada uma destas duas teorias, a própria maneira de sistematizar seus principais conceitos já haverá de conter uma certa ordem, visando a conjugação futura.

Não devemos, no entanto, esquecer, no decorrer da nossa explanação, o objetivo da definição da linguagem pictórica, que possui aqui um fim prático, qual seja, o da sua utilização para a análise comparativa das obras de Debret e de David, e para a proposta de re-significação das obras do primeiro.

## 1.1. SEMIOLOGIA E LINGÜÍSTICA

Quando iniciamos o estudo em assuntos semiológicos, muitas vezes os conceitos de semiologia e de lingüística se confundem, ora se usa um pelo outro, ora um se faz descendente do outro. Afinal a semiologia, como ciência de sistemas semiológicos genéricos, contém a lingüística, ou a lingüística contém a semiologia? Esta confusão se desfaz com o entendimento

de que cada um dos dois grandes autores destas matérias, Saussure e Barthes, opostamente a articularam. Saussure, apesar de dedicar sua obra ao estudo da língua, via a Linguística, a ciência da língua, tão somente como uma parte, um ramo, de uma ciência maior e mais abrangente: a Semiologia. Onde esta seria uma ciência dos significantes, e ao lado desta estaria sua “irmã”, a Semântica, que seria a ciência dos significados. Ao passo que Barthes, invertendo a proposição, alçou a linguagem verbal ao posto de progenitora da semiologia, por encontrar somente nesta linguagem a possibilidade de criação de significado, e de sentido:

(...) parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos *significados*, possam existir fora da linguagem: perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem.<sup>4</sup>

Aqui, quando Barthes se refere à língua e linguagem, está se referindo à linguagem verbal.

Mas será mesmo que a linguagem verbal tem a primazia, ou melhor, o monopólio da criação de sentido? Não creio. Por agora posso afirmar que, no nosso caso particular, com o auxílio do estudo da visualidade empreendido pela *Gestalt*, vamos entender que esta aponta para um outro caminho. Mas deixemos este debate para mais adiante.

Além disso, uma outra questão referente à Semiologia diz respeito ao seu étimo: *semeion* em grego significa signo. Semiologia então é, literalmente, o estudo do signo. Mas ao estudarmos a Semiologia, não parece que estamos estudando outra coisa senão sistemas. E é precisamente este, o sistema, que a Semiologia parece eleger como o seu objeto de estudo privilegiado, e não o signo. O signo faz parte do sistema. Aqui, ao redor da definição do objeto de estudo, a Semiologia parece se confundir com o Estruturalismo. Mas, no que diz respeito à etimologia pelo menos, Estruturalismo e Lingüística se aproximariam mais, e se afastariam de Semiologia.

A despeito desses debates teóricos e etimológicos acima, a Semiologia pode contribuir sim com a extensa cadeia articulada de oposições de termos afirmadas ao longo da pesquisa e da

---

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. p.12.

análise de um sistema pictórico; além de contribuir para a comunicação verbal exigida por um trabalho acadêmico acerca de uma obra pictórica, ao circunscrever semiologicamente fenômenos pictóricos. Assim sendo, vamos localizar, ao longo do processo analítico semiológico, que teve, de fato, como objeto primeiro a linguagem verbal, duas partes, as quais podem sintetizar e resumir bem tudo aquilo que precisamos para o nosso estudo. Quais sejam: a produção de sentido e a análise semiológica.

De forma geral, vale lembrar que quando Barthes fala de Semiologia, ele está se referindo ao que ele considera o seu modelo inicial, a língua verbal, de onde parte para a constituição de sistemas semiológicos genéricos. Então, de certa forma, neste autor, Semiologia e Lingüística possuem um mesmo valor.

### 1.1.2. A SIGNIFICAÇÃO

Podemos dizer que o centro vivo da língua, aquilo que a produz, está no processo de significação (*semiosis*). Este, como acima procuramos anunciar com respeito à psicologia, haverá de se localizar na mente. E poderá, quem sabe, ser associado com o que a psicologia chama de motivação ou intenção da consciência. O processo de significação, que está inserido no contexto da teoria do signo lingüístico, em Saussure, consiste em articular, pelo recorte, os planos do significante e o do significado. Esta articulação produz o signo, e o produto do recorte é o valor. Temos a produção do sentido. Está aqui, em germe, o que virá a ser a Fala e, conseqüentemente, a Língua.

Em seguida à significação e à constituição mesma da língua, podemos passar ao processo de análise semiológica propriamente dito.

### 1.1.3. A ANÁLISE SEMIOLÓGICA

#### *Língua e Fala*

Antes, é importante apresentar um ponto essencial na Lingüística Saussureana, que é a polaridade Língua – Fala. Ainda que o objeto de estudo da Lingüística seja o pólo – Língua, ela não pode proceder seu estudo senão pelo pólo – Fala. O conjunto sincrônico das Falas, a “massa falante”, determina a Língua e é determinado por ela.

A Língua é um sistema de signos. É uma instituição social e um sistema de valores. No que diz respeito à língua enquanto instituição social, existe na sua origem a idéia de uma convenção, um tanto quanto inconsciente, na instituição da língua, a qual parece ser herdeira da idéia central presente n’ *O contrato social* de Rousseau, livro clássico da ciência política, e um dos primeiros, senão o primeiro a teorizar o socialismo. Apresentamos deste texto o motivo, o objetivo, as “cláusulas” e o resultado do contrato, cujas semelhanças com o processo de instituição social da língua formulado pela Semiologia parecem se evidenciar. Iniciemos pelos motivos:

“Suponho os homens chegados a um ponto em que os obstáculos prejudiciais à sua conservação no estado de natureza vencem, por sua resistência, as forças que cada indivíduo pode empregar para manter-se nesse estado. Esse estado primitivo, então, não pode mais subsistir, e o gênero humano pereceria se não mudasse sua maneira de ser”.<sup>5</sup>

Em seguida o autor aponta uma solução para o problema, presente no objetivo do contrato:

“Encontrar uma forma de associação que defenda e proteja com toda a força comum a pessoa e os bens de cada associado, e pela qual cada um, ao unir-se a todos, obedeça somente a si mesmo e continue tão livre quanto antes”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. p.32.

<sup>6</sup> ROUSSEAU. *Ibid.* p.33.

Continua o autor pronunciando sobre as “cláusulas” do contrato:

“(…) embora talvez jamais tenham sido formalmente enunciadas, elas são em toda parte as mesmas, em toda parte tacitamente aceitas e reconhecidas;”<sup>7</sup>

Por fim, aponta o resultado do contrato, ou seja, a formação do corpo social:

“Imediatamente, no lugar da pessoa particular de cada contratante, esse ato de associação produz um corpo moral e coletivo composto de tantos membros quantas forem as vozes da assembléia, corpo que recebe por esse mesmo ato sua unidade, seu eu comum, sua vida e sua vontade.”<sup>8</sup>

Nesta interpretação, a motivação para o estabelecimento do contrato social, os obstáculos prejudiciais à conservação dos homens no estado de natureza, se assemelha à balbúrdia que dá origem a conflitos sociais advindos da impossibilidade de entendimento. A semelhança, porém, é mais viva na modelagem que Rousseau aplica ao contrato, na qual parece estar a origem, o núcleo da polaridade Língua – Fala, quando diz que a “forma de associação”, que pode ser entendida como sendo a Língua, deve proteger e defender a liberdade da pessoa, ou seja, a possibilidade de existir a Fala. Em seguida, define ele as “cláusulas contratuais” que, na sua aceitação geral e na sua presença invisível, muito se assemelham às regras gramaticais. Concluindo com o resultado, este “ato de associação” poderia estar, então, na origem da “massa falante” de uma língua, onde reside, ao mesmo tempo, a própria língua.

Constituiria-se assim, ao modo de contrato social, a língua como instituição social.

Mas no que toca à instituição dos outros sistemas semiológicos, principalmente aqueles chamados sistemas complexos, onde se situariam os sistemas icônicos, Barthes, ao contrário, os afasta do ideal socialista e os aproxima de um ideal aristocrático:

---

<sup>7</sup> ROUSSEAU. Ibid. p.33.

<sup>8</sup> ROUSSEAU. Ibid. p.34.

“(...) para a maioria dos outros sistemas semiológicos, a língua é elaborada, não pela “massa falante”, mas por um grupo de decisão. Neste sentido (...) o signo é verdadeiramente “arbitrário”, já que se funda, artificialmente, por uma decisão unilateral.”

É o que ele chama de linguagens fabricadas ou “logotécnicas”. É daí que talvez surjam generalizações preconceituosas que a Semiologia nutre pelas linguagens visuais.<sup>9</sup>

A Fala, por sua vez, é sempre a combinação (variada) dos signos (recorrentes). Não é criação pura.

### *Paradigma e Sintagma*

Se a significação, através do signo, produz simultaneamente a Fala (combinação de signos) e a Língua (sistema de signos), e estas se constituem em uma “polaridade radical”, a qual não permite meio termo, mas são, no entanto, igualmente definidas pelo signo, onde se insere, então, o signo? Entre os dois pólos e o signo, encontramos uma outra polaridade, intermediária, a polaridade Paradigma – Sintagma, a qual há de articular o signo com a polaridade radical mencionada acima: o Paradigma articula o signo com a Língua, o Sintagma, o signo com a Fala.

Podemos dizer ainda que, se a polaridade Língua – Fala forma o conceito filosófico da ciência lingüística, incluindo as concepções sócio-políticas dele derivadas, a polaridade Paradigma – Sintagma é seu instrumental técnico.

Sobre esta análise, temos uma frase de Barthes que a sintetiza, a partir da qual podemos desenvolver os conceitos que nos interessam:

“A classificação dos significantes não é outra senão a estruturação propriamente dita do sistema. Trata-se de recortar a mensagem “sem fim” (...) em unidades significantes mínimas (...) agrupar essas unidades em classes paradigmáticas e classificar as relações sintagmáticas que ligam essas unidades”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

<sup>10</sup> BARTHES. op.cit. p.50.

Desde que entendamos que, na Linguística, cabe somente à Semântica o estudo do significado, compreenderemos que é à Semiologia que cabe o encargo de empreender a estruturação do sistema (modelo), a Língua, pelo sistema de significantes, pois a Língua só pode ser alcançada pela Fala – conquanto o signo venha a ser a união dos dois planos – significante e significado –, e vindo a formar um *sistema de valores*.

Sobre a análise dos sistemas, segundo Barthes, em relações sintagmáticas e paradigmáticas, podemos apontar dois desenvolvimentos e suas futuras relações com os mesmos planos no âmbito da Linguagem Pictórica: o primeiro, diz respeito à afirmação de Barthes que os complexos sintagmáticos icônicos são ambíguos e difíceis de serem recortados, carecendo da palavra; segundo, a existência de fenômenos criativos da linguagem verbal que surgem quando a fronteira entre os seus planos é feita permeável.

Se, como dissemos acima, a polaridade radical Língua – Fala não permite meio-termo, delimitando claramente os campos de existência e de ação do indivíduo e do meio social, o estudo analítico e instrumental fornecido pela polaridade intermediária Paradigma – Sintagma nos faz encontrar momentos onde o limiar entre os pólos opostos se torna confuso, frágil. Assim é que, quando do transbordamento de um plano no outro, ocorre a formação de metáforas, definidas por Barthes como paradigmas sintagmatizados, ou, opostamente, a formação de metonímias, definidas como sintagmas cristalizados e absorvidos num sistema, onde o grau de combinação de signos é reduzido. Destarte, pelo nosso entendimento, há um fenômeno de criação *a posteriori* na Fala, e um outro fenômeno existente na significação, criador de novas polaridades, isto é, paradigmas – sintagmas, condição apriorística para a criatividade linguística.

#### *Conotação e Denotação: sistemas complexos e metalinguagens*

A análise semiológica é concluída, seguindo Barthes, com a concepção do engate entre dois sistemas de significação. De onde deriva ser possível proceder o desengate de duas maneiras. Todo sistema possui dois planos, o plano do significante (se), e o plano dos significados (so). Decorre daí que no primeiro modo de desengate (fig. A) entre os dois sistemas, o primeiro sistema advém do plano do significante do segundo; enquanto que no segundo desengate (fig. B), o primeiro sistema advém do plano do significado do segundo. No primeiro



caso temos os *sistemas conotados*, e no segundo as *metalinguagens*, segundo podemos ver nos esquemas abaixo:

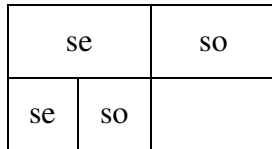


fig. A

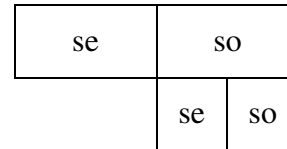


fig. B

Os sistemas conotados, ou sistemas complexos, apresentam uma função para o nosso estudo no modo de re-significar, que será exposto no final da segunda parte, no quinto capítulo da análise semiológica.



Resumindo: o processo de significação produz o signo pela articulação entre os recortes (valores) dos dois planos, o de significante e o de significado.

A Língua é um sistema de valores: os valores, que são as delimitações que cada significante e cada significado adquirem em relação ao conjunto, dão origem ao sistema.

A Língua é uma instituição social: a combinação de signos, tendo o sistema como referência, é a Fala, a qual utiliza somente os significantes (os sons) como veículo da mensagem significativa. O significante não carrega nenhum significado, cabendo ao ouvinte, que tenha por convenção o mesmo sistema de referência, a decodificação da mensagem.

A análise semiológica consiste na construção de um modelo do sistema pela Fala. Faz-se isto pela análise da Fala em sintagmas, dos quais se extrai as unidades significantes mínimas. Daí então, procura-se classificar essas unidades (termos) em classes paradigmáticas, cujo conjunto forma o modelo do sistema.

## 1.2. *GESTALT*

Desde o seu início a psicologia da *Gestalt* esteve envolvida com a arte<sup>11</sup>, particularmente as artes plásticas, e, mais ainda, absorvida pelas questões práticas e teóricas levantadas pelas artes plásticas do seu tempo. Ao que parece, cada qual contribuiu de alguma forma para o desenvolvimento da outra. *Gestalt* é uma palavra alemã que pode ser traduzida por “forma” ou “configuração”. De onde temos que a *Gestalt* também é conhecida, no meio psicológico, como “psicologia da forma”. Pode-se dizer que esta vertente da psicologia tem seus alicerces nas questões ligadas à percepção.

A formação dessa escola está ligada a superação de um dilema, no qual a psicologia alemã estava envolvida, no início do século XX, entre, de um lado, a coerência e a limitação da psicologia experimental – que realizando um esforço de aplicar o rigor científico ao estudo do comportamento, limitava-se a realizar experimentos e a conceber uma cadeia sucessiva e ininterrupta de estímulos e respostas fisiológicas cujo resultado visível era o comportamento – e, por outro lado, a legitimidade da crítica filosófica que inquiria por significados e valores humanos destes estímulos e destes comportamentos – não podendo, no entanto, estes significados e valores serem averiguados cientificamente.<sup>12</sup>

Com esse dilema os psicólogos da *Gestalt* formulam dois conceitos importantes para a psicologia, os quais buscam superá-lo e reunir a metodologia da ciência com os conceitos ético-filosóficos: a percepção estrutural e o campo comportamental. Primeiramente, entre o estímulo e a resposta está o processo de percepção, e qualquer percepção obedece a uma lei básica da percepção visual que diz: “*qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quando as condições dadas permitem*”<sup>13</sup>. Isto quer dizer que o estímulo não pode ser isolado do ambiente, que ele é percebido como um padrão, e que este

---

<sup>11</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Introdução.

<sup>12</sup> KOFFKA, Kurt. *Princípios de Psicologia da Gestalt*.

<sup>13</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. p.47.

padrão sofre uma “deformação” para estabelecer um equilíbrio até se adequar à estrutura mais simples possível, aquela que é, enfim, percebida. Da mesma forma, o comportamento resultante deve ser entendido pelo modo como o indivíduo interpreta este percebido, levando-se em consideração outros fatores internos, além da percepção, como a memória, o estado emocional, o contexto social, etc. A interação entre estas duas esferas – a interna e a externa –, mediatizadas pela percepção, forma o que os psicólogos da Gestalt chamam de “campo comportamental”.

Mas como o livro de Arnheim, *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*, trata exclusivamente do assunto da percepção ligada aos fenômenos da percepção e da criação visual, deixando de lado as questões ligadas ao comportamento no contexto social, vamos considerar apenas os conceitos abordados neste livro, os quais, acredito, poderão facilmente servir-nos para os nossos propósitos, o de encontrar os elementos e procedimentos adequados para uma articulação com a Semiologia. Assim quando nos referirmos aos termos ligados à *Gestalt*, basicamente estaremos dialogando com Arnheim.

Pretendo apresentar as idéias centrais deste texto subdividindo-o em duas partes: *percepção e criação*. Apesar da divisão dos capítulos deste livro de Arnheim não apresentar qualquer divisão semelhante. Pelo contrário, em cada um dos seus capítulos os conceitos são apresentados misturados tanto à percepção que se tem do mundo real quanto à percepção de obras de arte. No entanto, esta nossa preocupação pelas duas partes já tem em vista a acima referida articulação.

### 1.2.1. PERCEPÇÃO

Como foi dito anteriormente, a questão da percepção é uma operação fundamental da psicologia da *Gestalt*. Tanto é assim que em determinado momento do seu texto, Arnheim revela ter havido uma reviravolta completa na teoria anterior da percepção, particularmente em dois aspectos: primeiro que, ao contrário do que a descrição do processo fisiológico da percepção visual poderia sugerir – que a luz do objeto chega à retina e que procede de um modo linear, ou seja, do registro de elementos menores para a composição de unidades maiores – a percepção visual é ativa, isto é, ela procura alcançar o objeto; segundo, que ela é construtiva, no sentido em

que ela formula os chamados “conceitos perceptivos”. E esta construção é análoga às construções do intelecto. Em outras palavras, a visão é ativa e criadora. E esta última definição é tão importante que dá nome ao subtítulo do livro. Esta, me parece, é a sua maior contribuição teórica para o estudo das artes visuais: ver é criar, é compreender.

É necessário explicar por partes. A visão, a retina mais especificamente, é um lugar onde atua um campo de forças, e no campo atuam duas forças opostas: de um lado a tendência, já referida, para a simplicidade, para o equilíbrio, e de outro lado, uma tendência fisiológica anabólica, construtiva, de criação de um tema estrutural. Existe, dessa forma, um esforço para a diminuição de tensão, quando as forças para a simplicidade são preponderantes, e a elevação de tensão, quando o tema estrutural está em formação ou se mantém indefinido. E é por isso que Arnheim diz que a percepção é dinâmica, e ela percebe pela dinâmica. O resultado da percepção é o conceito perceptivo. O conceito perceptivo é um padrão estrutural global, onde não se distingue figura e fundo, e onde todas as forças presentes no campo interferem na composição do todo e das partes.

Todo conceito perceptivo contém, desse modo, um conhecimento geral acerca da coisa real particular que o engendrou, ou seja, ele, o conceito perceptivo nos informa sobre um tipo de coisa, não somente sobre uma coisa em particular. E isso é importante quando quisermos explicar, no caso da pintura, que a representação de um conceito perceptivo não é mera réplica do real, seja em uma pintura ilusionística ou não. Nem somente, mesmo quando parece, é a representação desse real.

A teoria da percepção é completada pelo princípio do *isomorfismo*. O isomorfismo é o parentesco estrutural entre os padrões dinâmicos e as qualidades expressivas transmitidas por eles. Para resumir o processo, o conceito perceptivo é um *padrão estrutural*, este padrão fornece um *tema dinâmico* e o tema dinâmico possui uma *qualidade expressiva*. Expressividade esta que, por não ser neutra perante o observador, instiga-o, ensejando um significado. Adentrando o universo das qualidades expressivas, Arnheim nos fala da existência de categorias criadas pela associação entre coisas com qualidades perceptivas semelhantes. Este princípio atende ao debate exposto por Barthes quanto à primazia do significado na linguagem verbal, propugnando, ao contrário, pela existência de significados também na visualidade.

### 1.2.2. CRIAÇÃO

Se antes dissemos que o termo *Gestalt* é traduzido por “configuração” e “forma”, é preciso dizer agora que estas duas palavras apresentam nesta teoria, no entanto, diferenças nítidas. Conscientemente ou não, todos nós percebemos configurações. A configuração é o padrão estrutural percebido que corresponde, na mente, ao conceito perceptivo formado. De onde podemos depreender que sempre que falamos em configuração, não estamos senão exteriorizando um conceito perceptivo nosso. A configuração é o resultado da interação de um objeto com seu campo de forças, a luz que o ilumina e o sistema nervoso que o percebe em um determinado momento.

Para além disso, a experimentação e a articulação destes conceitos perceptivos vão produzindo, através do “princípio da constância”, *conceitos visuais*. O conceito visual é, por assim dizer, uma elaboração, um “desenvolvimento por contração”, do conceito perceptivo. Neste sentido, podemos afirmar que há uma separação do conceito visual do campo visual, o qual, no conceito perceptivo, se apresenta indissociável da configuração, do padrão total. Para podermos diferenciar e caracterizar esta elaboração – o desenvolvimento por contração – é necessário compreender a relação dinâmica existente entre o sujeito e o objeto visado. E isso tem por princípio a orientação espacial, a qual comporta simultaneamente três forças agentes no campo visual, a saber: a orientação retiniana, a orientação ambiental e a orientação cinestésica ou gravitacional.

Pois bem. Assim como a configuração corresponde na prática ao conceito perceptivo na mente, a forma corresponde, analogamente, ao conceito visual. Portanto, definimos a forma como a “totalidade de experiências de um determinado objeto”. Mas a forma não pode ser representada em pintura, senão por uma configuração. E por isso foi que distinguimos “percepção” de “criação”. Isto é, criar é um processo que leva em consideração a consciência da percepção. Destarte, dizemos nós, poderíamos localizar, *grosso modo*, a configuração como fazendo parte do universo da pintura, enquanto a forma, pertencendo ao universo da escultura e da arquitetura. Disse “*grosso modo*”, porque com isto não quis dizer que o surgimento da pintura tenha antecedido ao surgimento da escultura ou o da arquitetura, mas que o universo da pintura deve

utilizar com preeminência a configuração, ao passo que o da escultura e arquitetura privilegia a forma. Afinal, estamos a nos referir à temporalidade da percepção e cognição visuais, não à temporalidade histórica.



Resumindo: a *Gestalt* se fundamenta em uma nova teoria da percepção visual. Esta teoria diz que a visão é, ao contrário da teoria psicológica precedente, ativa e criadora de conceitos, e atua pela dinâmica, ou seja, pela tensão entre duas tendências: a de simplicidade e a anabólica. Os resultados deste processo são os conceitos perceptivos (configurações), todos dotados, pelo princípio de isomorfia, de qualidades expressivas e significados, e informantes de generalidades. Estes conceitos perceptivos se desenvolvem, por contração, em conceitos visuais (formas).

## 2. FORMAÇÃO SEMIOLÓGICA

### 2.1. A LINGUAGEM PICTÓRICA

Até aqui, preocupamo-nos em resumir, sistematizando, as principais idéias da Semiologia e as da Psicologia da *Gestalt* em Arnheim. Este resumo teve uma preocupação de torná-las articuláveis, o quanto possível, para incorporá-las à proposição que havemos de nos dedicar agora. Do ponto de vista em que nos encontramos para avaliar as duas teorias, qual seja do ponto de onde vemos a comparação Debret – David, é possível dizer, em linhas gerais, que a Semiologia apresenta uma força analítica, e a Psicologia da *Gestalt*, uma força, uma tendência sintética, isto porque busca dar coerência aos fenômenos visuais a partir da visão, ou seja, da cognição dos perceptos na mente. Estas duas forças, ou tendências, Arnheim dispõe-nas como sendo o intelecto e a intuição respectivamente. Mas veremos isto mais adiante, no processo de significação.

Este capítulo vai procurar construir um conceito-chave, teórico, por onde a Linguagem Pictórica poderá se concretizar e manifestar, ou pelo menos, poderá ser descrita: o *sistema de significações*. A definição da Linguagem Pictórica orbitará e se desenvolverá, então, facilmente, ao redor deste último. E então, na segunda parte da dissertação, reconfiguraremos a análise semiológica da Semiologia para que esta possa nos servir de instrumental técnico para as nossas análises pictóricas.



É comum, visitando os museus de artes plásticas, observar os visitantes procurarem, diante de grandes telas a óleo, as plaquetas, justapostas às mesmas, contendo as informações (autor, data e principalmente o título) referentes à tela. Como se as poucas letras da plaqueta pudessem dar um sentido àqueles quatro ou cinco metros quadrados de superfície plástica, que até então pareciam sem sentido, mesmo quando se tratava de uma obra claramente figurativa.

Os observadores sabem que estão diante de alguma coisa diferente, que possui um valor artístico, uma qualidade diferente da de um cartaz ou uma fotografia, por exemplo. Mas o que se passa então? Já que a sua artisticidade é mais valorizada que percebida?

Adentremos, então, a longa cadeia das argumentações.

Para começar a responder esta questão, vamos, então, definir as artes pictóricas como uma linguagem. Sabemos que é um tanto arriscado limitar a arte à linguagem – seja a dos linguistas ou a dos semiólogos –, a linguagem que, nos dias de hoje, é reconhecidamente possuidora apenas das funções de comunicação e expressão, mais do que das funções de ciência e existência, como a arte no sentido amplo nos sugere. Se por um lado equacionar a arte a ela – à linguagem – pode limitar a concepção de criação artística para aquele que a toma no seu sentido restrito, por outro lado ela pode fornecer a chave para a compreensão de alguns fenômenos plásticos que muitas vezes passam despercebidos para o observador de arte. Além disso, como hoje em dia está dado o problema da significação da visualidade – conforme acima descrito nas discussões acerca da Semiologia, recebendo aquela a interferência da linguagem verbal, a linguagem predominante e explícita – pode ser interessante partir desse problema, conforme ele se apresente *vis-à-vis* à

Psicologia da *Gestalt*, para definir a linguagem pictórica com as suas especificidades, no que ela difere estruturalmente da linguagem verbal, mas não somente nisso, sobretudo naquilo que a conceituação da arte como tal pode contribuir para um modo de ser e pensar visual genuíno.

Podemos começar indagando acerca da existência ou não, para a cognição, para o intelecto, da continuidade do processo perceptivo, dos sentidos e, como conseqüência, dos fenômenos percebidos. Em outras palavras: será que inteligimos sinesteticamente uma conjugação de perceptos, ou antes, a cada qualidade perceptiva corresponde um processo cognitivo específico? Pode ser que não haja resposta para esta pergunta com os meios analíticos de que dispomos. Porém pode ser que uma das alternativas adotadas, seja ela a existência ou não de continuidade entre as sensações, constitua propriamente a tomada de um ponto de partida epistemológico legítimo. Do ponto de vista que iremos partir, a visualidade, hipotetizamos que não há continuidade, ou seja, há descontinuidade do sentir. É quando surge a possibilidade de se conformar uma linguagem, no caso, a linguagem pictórica, e a constituição da especificidade, ou consciência, da visão. Ambas, visão e linguagem, surgem ao mesmo tempo e são solidárias uma a outra na sua articulação específica.

Mas é então, precisamente aqui, que devemos elucidar a distinção entre as linguagens. Tal qual cremos, se há descontinuidade qualitativa entre os sentidos, tais descontinuidades podem conformar linguagens com qualidades diferentes, ao redor de cada sentido constituído. Cada sentido conformaria um modo particular de sistematizar as sensações, e daí corresponderia um modo particular de expressão.

É esta conformação e correspondência propriamente o desafio teórico proposto por essa dissertação. Para haver distinção, diferenciação, — entre perceptos ou teorias, por exemplo — é preciso que se tenha pelo menos um termo em comum, caso contrário não se pode colocar dois conjuntos em comparação. E isto vale, é preciso ressaltar, tanto para as duas linguagens, quanto para as composições pictóricas. Este é o princípio geral organizador de nosso estudo.

Agora, o que dizer sobre as distinções, diferenciações e semelhanças entre a Semiologia e a Psicologia da *Gestalt*? Mesmo que tenhamos nos pronunciado acerca do parentesco entre as duas teorias, ainda assim, a simples justaposição de ambas, como realizamos acima, pouca, ou nenhuma semelhança revela. Pelo contrário, os conjuntos teóricos, na sua inteireza, são irreduzíveis um ao outro. É preciso encontrar o termo comum que dê início à conjugação.



À primeira vista desta justaposição, poderíamos localizar alguma semelhança entre o conceito de sistema da Semiologia com a concepção perceptiva do todo estrutural da Psicologia da *Gestalt*, sempre percebido visualmente antes das suas partes constituintes. Sem dúvida, este poderia vir a ser um início. Mas logo surgem obstáculos para dar-se continuidade à construção dos princípios de um conceito de linguagem pictórica tendo esta semelhança por ponto de partida. Talvez este seja o ponto de chegada.

Se mantivermos esta aproximação, mesmo que frágil, entre as duas teorias, marcando um referencial comum para ambas à exclusão do que as separa, passam a faltar, por outro lado, conjuntos inteiros nos corpos dessas disciplinas. Dessa forma, em linhas gerais, podemos observar que a Semiologia carece definitivamente da problematização da percepção, por exemplo. Igualmente, a Psicologia da *Gestalt* não adota a questão do signo como uma preocupação central sua. Outras grandes lacunas podem ser observadas.

Então, por onde podemos começar? Ou melhor, existiria um outro conceito que pudesse articular as duas teorias, e fazer com que os conceitos e princípios que as duas não partilham fossem incorporados e conjugados em um só conjunto?

Da parte do autor, ele existe. Mas antes de apresentá-lo é necessário fazer duas advertências importantes. Primeiro, esta conjugação é da inteira responsabilidade do autor, sabedor de possíveis “oposições” que poderão ser formadas por parte de operadores dessas disciplinas, disciplinas consagradas em suas áreas no meio acadêmico, e daqueles afiliados a outras, que se lhes opõe, por motivos variados, na busca de definições alternativas para o mesmo tema de investigação: a arte, a linguagem. No entanto, entendo que a academia é justamente o lugar próprio para fazermos esses exercícios teóricos. Até porque, está implícita, no capítulo sobre a pesquisa semiológica de *Elementos de Semiologia* de Barthes, uma incitação à formulação de novos sistemas semiológicos, e este nosso estudo não deixa de o ser. Depois, como já afirmamos, mas vale a pena recolocar, a definição de uma linguagem pictórica enquanto conceito tem um fim prático preciso. E o leitor poderá relativizá-la ao cerrar as últimas páginas dessa dissertação, após ter sido empregada para as análises comparativas e as re-significações.

Tendo feito estas advertências, podemos dizer que o conceito articulador, que é o princípio que há de começar a dar forma a nossa definição de linguagem pictórica, não é precisamente um conceito, mas constitui-se em uma operação. Se compreendermos que a

Semiologia tem a linguagem verbal como modelo referencial de todo e qualquer sistema semiológico, esta operação comum a ambas linguagens há de colocar, lado a lado, as linguagens verbal e pictórica, e a partir daí, rever-se-á esta operação, o que ela difere em cada uma e qual é a qualidade desta diferença.

## 2.2. A SIGNIFICAÇÃO E O SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES

Esta operação é a significação. Está claro, como foi sistematizado na parte referente à Semiologia, que o processo de significação é o centro da língua verbal, onde o falante, e não a língua, cria o sentido. É verdade que cria um sentido para si e para os outros, porventura, ouvintes. O que me parece é que o “diálogo com a língua” é posterior. Aqui já podemos observar os efeitos da “psicologização” da Semiologia, a alocação deste processo de significação na consciência, e o fenômeno social da linguagem como uma manifestação de comportamento. Ao que parece, esta não é uma preocupação da Semiologia, ou pelo menos ela não aborda o assunto nestes termos. Já para nós, no primeiro momento da linguagem, tanto o momento histórico em que ela é criada quanto a cada vez em que cada ser humano a articula, ela está em algum lugar na consciência — ou talvez mesmo a constitua primordialmente. Primordialmente, este evento da linguagem se constitui numa relação com diversos outros eventos da consciência. O “estar em relação” é o que nos interessa.

Mas se a *significação* tem origem na Semiologia, e ela já foi reinterpretada por nós, o que é o processo de significação na *Gestalt*? Evidentemente, não encontramos essa pergunta formulada assim, dessa maneira objetiva. Para empreender a busca por essa pergunta, que é uma parte da pergunta maior que é “o que as duas teorias têm em comum?”, tivemos que avaliar não só a *Gestalt*, mas também a Semiologia de modo “gestaltista”, ao mesmo passo em que as encaramos ambas como sistemas. Ou seja, procuramos o todo, para encontrar a função das partes para, em seguida, comparando os dois sistemas, inquirir qual parte de ambos possui uma função, se não idêntica, pelo menos semelhante nos dois sistemas. Dissemos “avaliação gestaltista”, sugerindo uma “percepção gestaltista”, mas é evidente que uma teoria não nos surge assim por

inteiro. Foi necessário a nós um longo processo de análise, para encontrarmos uma tal esquematização, que não é senão uma interpretação visual a partir das teorias em questão.

Então, retomando, o que é, ou onde está, o processo de significação na Psicologia da *Gestalt*? A palavra significação é derivada de signo. Então deveríamos nos perguntar: o que é, ou onde está, o signo dentro de todo este processo perceptivo descrito pela *Gestalt*? Como dissemos anteriormente, a Psicologia da *Gestalt* não teve nenhuma preocupação em formular uma teoria do signo, como o fez Saussure. Poderíamos aproximar o conceito de signo à noção de *forma* da *Gestalt*, já que aqui, a “forma” se dá pela representação pictórica (uma configuração, um “significante”) de um conceito visual (um conteúdo, um “significado”).

A forma surge do conceito visual, que por sua vez surge do conceito perceptivo pelo “fenômeno da constância”. Este fenômeno da constância, por sua vez, lembra uma das definições da Semiologia para o signo que diz: “o signo é aquilo que se repete”. Ou seja, repete porque permanece constante. Curiosamente a forma, por este argumento, se assemelha ao signo, apesar de forma, na Semiologia, sempre vir – por oposição à associação corrente entre significado e conteúdo – associada a significante, e não ao signo. Mas se forma é um “signo visual”, produto da significação de uma tal linguagem pictórica, a forma deveria remeter, ou criar com o tempo, um sistema de formas – tal como temos, em Semiologia, o sistema de signos. Mas isto não há. Por mais que procuremos, ou imaginemos, ele não existe. A pintura não poderá ser vista, portanto, como uma “linguagem de hieróglifos”. Neste ponto a *Gestalt* é categórica, ao dizer que a pintura não é mera representação do real, isto é, não é mera combinação de formas. Então, a aproximação entre forma e signo não nos conduz ao nosso objetivo.

Mas este pensamento, que procura pelo argumento, não está com a orientação adequada. Não devemos procurar, na *Gestalt*, pelo signo, o resultado da significação, assim definido pela Semiologia, mas sim o que provoca a significação. Na Semiologia, não há interesse pela busca de motivações ou intenções da consciência que venham a ser a causa da significação. Isso extrapola o escopo da ciência lingüística, que é tão somente cingir o estudo ao âmbito da linguagem, enquanto modo de significar por sons fonéticos.

Devemos, no entanto, retomar alguns conceitos contidos em Arnheim, para emprendermos a busca pelas causas da significação na linguagem pictórica. O primeiro conceito que queremos propor como indicador de causa é a percepção visual. O segundo, o princípio de

isomorfia. Para melhor explicarmos a operação de significação, haveremos de dividi-la em duas partes, contendo a primeira uma subdivisão correspondente a esses dois conceitos.

Temos, pois, ao princípio da primeira parte da operação de significação, a *percepção visual* que ocorre pela dinâmica e pela tensão entre duas tendências – a de simplicidade e a anabólica – e percebe somente dinâmica, cujo resultado é o conceito perceptivo. Todo conceito perceptivo só é concebido porque foi, de alguma maneira, construído um padrão estrutural pela visão, para ele, e ele é este padrão. Aquilo que a visão não consegue estruturar, dado a ambigüidades, não é percebido. Falamos de percepção, consciente ou inconsciente, e de uma construção. Poderíamos falar até, e isto confirmando Arnheim, em *pensamento visual*.

O segundo conceito que procuraremos desenvolver é o do *princípio de isomorfia*, que perpassa o conceito perceptivo. A isomorfia indica aquele fenômeno que diz haver um parentesco entre o padrão estrutural e a qualidade expressiva transmitida por ele. Nenhum conceito perceptivo é tido como neutro. Toda a sua expressividade implica alguma reatividade por parte do observador. Por isso dissemos antes que ela, a visão, é ativa. Ela busca algo, e este algo – entre a intenção e interpretação do indivíduo, de um lado, e o real percebido segundo a visão, de outro – possui uma significação. Assim sendo, podemos dizer que o conceito perceptivo, juntamente com sua qualidade expressiva, constitui a significação. Deve-se entender que significação não é significado, significante, nem signo.

Como conceitos perceptivos são construídos pela visão e, de alguma forma, memorizados, então vamos denominar este procedimento de *pré-linguagem*. A pré-linguagem vai, então, da visão à memória, e tem como resultado as significações. É a primeira parte da operação de significação, cujo resultado é a própria significação. As significações são concepções configurativas – isto é, perceptivas e sensíveis – soltas, independentes da linguagem, mas não neutras, isto é, não são isentas de valor semântico.

Isso quanto à percepção visual e à isomorfia, isto é, as primeiras etapas da operação de significação. A segunda parte da operação de significação é propriamente aquela onde há de aparecer a linguagem pictórica.

Porém, não se pode entender esta linguagem sem a sua relação com os meios plásticos. É somente pela experimentação, e pelo uso dos meios plásticos, que a operação de significação se completa. Completa-se fora da mente, e de frente para a visão, a reproduzir e a organizar

significações. Este processo de exteriorização das significações adota, por princípio organizador, a mesma tensão dinâmica existente na visão – simplicidade e equilíbrio *versus* anabolia – tanto por ter advindo dela, quanto por estar diante da mesma.

A dinâmica perfaz a articulação entre as significações pela reconfiguração das próprias significações. É por esta manipulação, que é uma explicitação fenomênica num âmbito agora pleno da linguagem, que se passa a conhecê-las.

Desse modo, as significações, ao se tornarem expressas por uma única natureza, a dos meios plásticos, recebem um meio comum. Assim como dissemos anteriormente, sobre a possibilidade de comparação entre teorias, entre linguagens, e entre obras, só ser possível pela existência de um termo comum, este princípio também é válido para as significações, pelo qual elas podem ser explicitadas, articuladas e comparadas. É daqui que surge o pensamento visual, e também a possibilidade de uma análise dessa linguagem. Surge precisamente, e somente, do exercer a plástica, ao explicitar as significações por coordenação dinâmica, em um só meio, com a percepção e cognição especificamente visuais.

As significações são, então, submetidas a um *modo de organização*, de tal maneira que estas organizações podem influenciar – através da interferência no processo anabólico da construção do tema estrutural do sujeito da observação, contido na referida tensão dinâmica da percepção visual – a formulação de conceitos perceptivos, ou seja, de significações.

Isto quer dizer que muitas vezes vemos o mundo, sem o saber, como os pintores o construíram. Ora, a terceira parte de nossa dissertação não discorre senão sobre este fenômeno, tão inusitado quão desconcertante.

Foi dito ainda que nenhum conceito perceptivo é semanticamente neutro, mas também não forma sistema. Agora, pela explicitação e coordenação simultâneas, forma. A este sistema damos o nome de **sistema de significações**, o qual corresponde ao que se chama tecnicamente de composição pictórica, ou genericamente de quadro, tela ou pintura, enquanto a arte contida neles.

E se a composição do quadro é propriamente a “fala” da linguagem pictórica, esta “fala” é um sistema, não no sentido de “língua” enquanto um sistema de referência, mas um sistema, que no conjunto de “falas-sistema”, ou seja, com a multiplicidade de composições pictóricas, haverá de se constituir em material para a **análise semiológica**, e daí, para a formulação de um *modelo de linguagem pictórica*. Porém, esta linguagem se exerce pelos meios plásticos, e o domínio de

suas categorizações é pessoal. Com muita dificuldade pode-se transmitir um conjunto de classes paradigmáticas, e mesmo assim de modo falho e nunca completamente. Por isso, talvez, a definição de linguagem pictórica seja mais útil para a análise das composições do que para o fazer artístico propriamente dito.

O pensamento visual, partindo da “publicação” de significações, faz, durante o exercício, uma articulação entre as significações, e pode daí procurar compará-las. É isto que vamos tentar fazer com as pinturas de Debret e de David em particular e com as pinturas neoclássicas em geral.



Para concluir, é importante ressaltar a descrição de um fenômeno que pode ter passado subliminarmente ao largo da atenção do leitor. Este é a disposição proporcionalmente inversa que as orientações do processo de significação respectivos da linguagem verbal e da linguagem pictórica adotam. É interessante, que esta proporção adote uma configuração de simetria entre as respectivas orientações. Talvez por isso tenhamos precisado substantivar a significação como uma operação e não como um conceito. A palavra “operação” remete às operações simétricas e equivalentes da álgebra, cujos termos podem ser proporcionalmente invertidos, e a própria operação revertida. Mas talvez isso tudo seja apenas fruto de uma comparação artificial, impossível de ser levada a termo na prática, e a simetria da operação não seja de fato possível.

No entanto, toda esta simetria entre as operações pode ser visualizada pelo modo como o significante atua nas duas linguagens. Aliás, diga-se primeiro, de passagem, que o significante é sempre o elemento, por assim dizer, público, explícito, de todo sistema semiológico, ao contrário do sistema como um todo. Temos então que na linguagem verbal, o significante é linear, ou seja, desenvolve-se linearmente, unidimensionalmente no tempo. Ele “carrega” o significado e, encarnado na fala, remete ao sistema de paradigmas que é propriamente a língua, oculta nas mentes individuais do coletivo social. Em um sentido inverso, na linguagem pictórica, o significante não é linear, é espacial, bidimensional, e apresenta-se de um modo global, por inteiro. Este modo também se estende, analogamente ao modo linear do significante na

linguagem verbal, ao sintagma pictórico e à “fala” desta linguagem. O que distingue o significante pictórico do verbal é que aquele é isomórfico, não “carrega” um significado designativo que será decodificado pelo vidente. Ao contrário do significante verbal, o pictórico, enquanto um padrão estrutural global, possui uma qualidade expressiva, isto é, apresenta um significado pela coordenação compositiva dos meios plásticos.

Por outro lado, pelo lado do sistema, pode-se perceber igualmente uma diferença substancial e um tanto quanto simétrica. Assim, o sistema verbal (a língua sincrônica) é oculto e fixo na mente (“flui” pelas falas). Já na linguagem pictórica, as significações, sendo ocultas na mente, mas fluentes – pois estão, a todo momento, sendo produzidas pela visão –, podem se “cristalizar” em composições por coordenação, isto é, sistemas. Portanto, o produto da linguagem pictórica pode ser visto como uma “fluência” de sistemas, variados e variáveis.



Esta primeira parte da dissertação, então, construiu teoricamente um conceito para o fato pictórico genérico com o termo “sistema de significações”, para ser o objeto da análise semiológica, o instrumental prático da linguagem pictórica. Vamos agora tentar precisar as etapas da análise semiológica da linguagem pictórica, cujo objetivo é justamente alcançar a percepção do sistema de significações enquanto um fato pictórico concreto, particular e singular, as composições propriamente ditas.

2ª PARTE

ANÁLISE SEMIOLÓGICA



Para todo sistema semiológico compreendido há uma análise semiológica. Assim como apresentamos na *Formação semiológica* da linguagem pictórica, na primeira parte, a construção teórica do conceito de “sistema de significações”, agora, na análise semiológica pictórica, vamos simular o procedimento da “leitura” da pintura, cujo objetivo será revelar o “sistema de significações” e suas partes constituintes. Para isso dividiremos o procedimento em: 1) o *processo de significação*, por compreendermos a visualidade por um processo “gestáltico-perceptivo”, e pelo qual a percepção e a intuição hão de ser predominantes; 2) encontro e definição dos *conceitos de sintagma* e de *paradigma pictóricos* ; 3) a revelação da *situação histórica particular*. No caso, o período do neoclassicismo, do qual poderemos definir os diversos planos do paradigma; 4) a proposta de *comparação*, e; 5) a conseqüente *re-significação*.

### 3. PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO

O que se passa plasticamente na superfície da tela, a coordenação dinâmica de significações privativas ao sujeito tornadas públicas, pode ensejar um complexo processo de significação. Poderíamos entrever este procedimento como sendo o início da comparação pictórica e, ao mesmo tempo, como formando uma parte dela. Pois que a comparação é um procedimento ortogonal à operação de significação, isto é, parte da composição pictórica em direção a outra composição pictórica para, relacionando, construir o modelo de linguagem pictórica. E ainda, se as significações só alcançam sua sistematização na “fala” da linguagem pictórica, não há razão pela qual tentarmos procurar a “língua” pictórica em um lugar que se localize fora da plástica, o já referido sistema de signos visuais, que para nós inexistente. Ora, não estaria este objetivo justamente no ensaio destas comparações? Ou seja, não apontaria o estudo destas comparações para os fragmentos de uma gramática, sempre incompleta, da linguagem pictórica?

Quanto às comparações, falaremos mais adiante. No que toca o processo de significação, este consisti, por assim dizer, na “leitura” da obra visual. É possível que o que entendemos sobre a obra diante de nós não seja, a primeira vista, o que percebemos de fato. Isto acontece porque

diferentes linguagens que se propõem a significar estão atuando na percepção da obra. Mas então como aprender a “ler”?

Podemos encontrar no livro *Intuição e intelecto na arte*, de Arnheim, um embasamento teórico para emprendermos esta “leitura”. Este livro desenvolve conceitos, a partir da descoberta da percepção gestaltista e sua contribuição para o estudo das artes em geral, acerca da cognição humana. Portanto, mantém-se no âmbito da psicologia. Diz ele que a cognição opera através dos processos perceptivos de campo, os quais define, em um panorama mais abrangente, como sendo a intuição. À intuição soma-se o “auxílio secundário, porém indispensável, do intelecto”. O intelecto, diz Arnheim, é formado por “redes de cadeias lineares de conceitos”<sup>14</sup>, – e continua – “trata de relações entre unidades padronizadas, limitando-se portanto, a relações lineares”<sup>15</sup>. Neste sentido, compreende principalmente as operações lógico-matemáticas e a linguagem verbal, definida esta última como “cadeias de signos que representam abstrações”. Cadeias de signos estas que poderíamos aproximar perfeitamente do funcionamento da linguística saussureana da “Língua – Fala”. Assim, o autor acomoda a relação entre a linguagem verbal e a intuição, a percepção de campo. E reavalia ponderadamente, ainda, a importância da linguagem verbal para a cognição humana dizendo:

“Pode-se reconhecer plenamente a importância da linguagem e, no entanto, recusar-se a partilhar a insensatez em voga, que sobrecarrega as palavras com absurdas responsabilidades. Em conjunto, a intuição e o intelecto geram o pensamento, inseparável da percepção, tanto nas ciências como nas artes”.<sup>16</sup>

A intuição e o intelecto são, então, os dois processos cognitivos. A percepção intuitiva e a análise intelectual, como denomina Arnheim, geralmente não operam separadamente, e quase em todos os casos necessitam de cooperação mútua. Porém, o autor aponta, através de exemplos, uma relação de gênese importante, quando localiza a utilização histórica da relação entre eles. É que o intelecto sempre sucederia à intuição. Nunca operando isoladamente, nem se sobrepondo à

---

<sup>14</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Prefácio, X.

<sup>15</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. p. 20.

<sup>16</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Prefácio, X.

intuição. Já a intuição poderá ser, em alguns casos, suficiente para o processo de cognição, ou atuar com o auxílio do intelecto.

Estas explicações parecem importantes, já que poderemos aproximar nosso conceito de “processo de significação” do “processo de cognição” de Arnheim. Igualmente nosso processo de significação poderá incluir o intelecto, e particularmente a linguagem verbal, quando se propuser a analisar comparativamente pinturas históricas, isto é, sistemas de significações que estão associadas a alguma forma de narrativa. Mas igualmente, como ocorre no processo de cognição, lhe dispensará um papel secundário, ainda que complementar.



Quanto ao processo de significação propriamente dito, inicia-se com a *contemplação*. É uma postura desinteressada, o não atribuir, de imediato, nenhum sentido extrínseco ao universo plástico da pintura, esquecer momentaneamente o tempo e o espaço quotidianos. Caso contrário, a pintura da tela se oferecerá como uma superfície “impenetrável”, sem profundidade. É como a visita a um amigo para estabelecer uma conversa informal, e o que advier dela.

De início, não se deve reparar em dimensões e extensões, mas em superfície e proporção. A superfície por si, no caso a típica superfície retangular, já é formada pela conjunção de forças e tensões. Esta tensão é feita pelos quatro ângulos retos separados desigualmente – para não falarmos de outros formatos –, seja para conformar um retângulo vertical, seja para conformar um horizontal. É a partir desta superfície que propomos que se deva localizar o plano da leitura. Inclusive esta expressão “plano da leitura” é bem condizente, já que é diferente da “linha de leitura” da linguagem verbal.

A seguir vem a *decantação*, que é propriamente uma espécie de diálogo com a pintura, onde começa a surgir uma espécie de hierarquização entre os diversos elementos plásticos, a partir de um processo crescente e simultâneo de encadeamento e de diferenciação do significante visível, que se agrupa em padrões e configurações. É um “tecido” que vai sendo costurado, adensado e materializado, através deste processo de fusão e separação. Essa é, propriamente, a alquimia do processo de significação!

Segue-se, por fim, a *emergência* de um sistema de sentidos dentro do retângulo. O resultado do processo de significação é, assim, a emergência do sistema de significações e a estabilização da dialética pictórica com o observador, com a evidenciação de um sintagma pleno pictórico “separado” de um conjunto de paradigmas. A percepção analítica entre sintagma e paradigmas só pôde surgir após o “tecido” ter sido materializado por esta dialética. E pela primeira vez, então, surge a possibilidade de conscientizar-se do sintagma e do paradigma pictóricos como entidades. Sintagma e paradigma que não poderão ser, contudo, visualmente e concretamente separados, senão ao nível da verbalização.

Portanto, a *emergência* do sistema de significações pode ser entendido como uma estabilização da etapa de decantação entre a percepção de campo do encadeamento do significante pictórico (sintagma), simultânea a uma diferenciação qualitativa e classificatória de seus significantes e significados (paradigma), os quais transformam as configurações em significações, conformando relações de sistema. Vemos, por fim, duas coisas ao mesmo tempo: a tinta e o universo ilusório. Um não deve sobrepujar o outro. É nessa tensão que reside essa arte.

Com a “leitura” de várias obras, podemos passar, pouco a pouco, do processo de significação, que é a “leitura” de uma só obra, para a comparação. Esta etapa vai acumular e adensar a construção dos conceitos de sintagma e paradigma pictóricos adquiridos no “processo de significação”. Mas antes, vamos definir melhor os termos sintagma e paradigma pictóricos.

#### 4. SINTAGMA E PARADIGMA

Essa etapa, a segunda da análise pictórica, e que se une à *emergência* do sistema de significações, é aquela que permite a compreensão conceitual do sintagma e paradigma pictóricos. Tanto o entendimento do encadeamento do sintagma pictórico quanto a classificação dos paradigmas pictóricos são importantes para o nosso estudo, ao capacitar a apreensão qualitativa das significações.

Mas como significação, sintagma e paradigma vieram definindo-se mutuamente, vamos dar um exemplo simples para compreendermos este processo de maneira mais clara e definirmos com maior precisão os três. Observemos esta figura (fig. C).

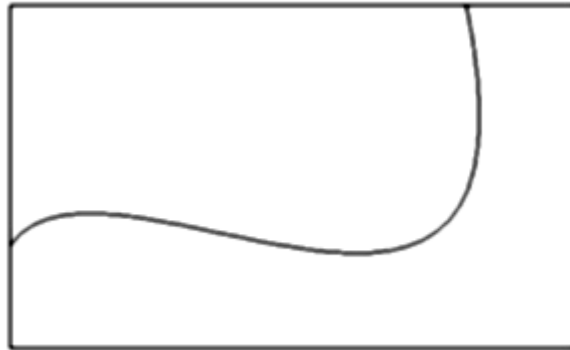


fig. C.

O retângulo é a superfície desta nossa *pintura mínima*. É claro que o tamanho e o formato do papel onde está inserida interferem na sua visualização, assim como o local, a forma e o tamanho da parede onde as telas estão podem interferir na sua visualização. Mas isso é um outro assunto, e devemos tentar circunscrever nossa percepção a este retângulo horizontal.

Então, o que vemos? A primeira resposta poderá ser: uma linha num retângulo. Mas poderemos também responder que vemos duas figuras, cujo encaixe forma um perfeito retângulo. Devemos, então, ser capazes de ver estes três tipos de formas juntas e ao mesmo tempo:

- 1) uma linha sinuosa que separa duas figuras dentro de um retângulo;
- 2) duas figuras, cujo encaixe forma um perfeito retângulo. E ainda;
- 3) um retângulo dentro do qual interpenetram-se duas figuras ou, duas figuras que interpenetram-se formando um retângulo, ou melhor ainda, uma *tal interpenetração retangular*.

Esta análise parece confusa e sem lógica, ou pelo menos, excessiva. Mas é um bom modo para exemplificarmos o nosso ponto de vista. Todas estas formas e funções são interdependentes, mas qualitativamente diferentes dependendo do ponto de vista que se escolha. O que quer que

venha a ser o elemento concreto, ou seja, um arame em cima de um retângulo branco ou dois pedaços de papelão branco juntos, por exemplo, importa tanto quanto o reconhecimento destes quatro elementos visuais que vivem sob relação.

O que acabamos de fazer foi descrever o processo dialético de significação desta *pintura mínima*. Analisemos: a apreensão visual da soma das funções contidas nas expressões “separa-dentro”, da primeira frase, e “encaixe forma um”, da segunda é o sintagma da nossa *pintura mínima*. Igualmente, a abstração (separação) das relações “figura A – figura B” e “linha sinuosa – reta-ângulo” é um esboço de classificação dos planos do paradigma. Desta última, podemos ainda deduzir uma instrumentalização pela contraposição “linha curva – linha reta”. Já a “tal interpenetração retangular”, da terceira frase, é propriamente a expressão que mais se aproxima do sistema de significações da *pintura mínima*, ao exprimir uma significação visual plena. É a expressão que melhor representa aquilo que contém um germe de vida, um organismo. Assim significação é, por exemplo, a figura A em relação sintagmática (interpenetração) ao retângulo, à linha e à exclusão da figura B, seu par de classe paradigmática.

Portanto, podemos assim tentar definir “significação”, “sintagma” e “paradigma”, uns pelos outros, e por várias definições, tal como nos ensinou a *pintura mínima*:

O processo de significação é aquele por onde o sintagma e o paradigma se auto-revelam. A significação é um fragmento de sintagma contendo uma função (ou funções) paradigmática(s).

Inversamente, sintagma pictórico é a percepção de campo do encadeamento de significações pictóricas. Percepção esta que é simultânea a uma diferenciação qualitativa e classificatória de seus significantes e significados, o paradigma. O sintagma fica plasmado na coisa matériaca, é único, o que permite que possamos captar o paradigma como um “resíduo” que utilizamos para criar e instrumentalizar uma gramática. É uma generalização, uma abstração.

Assim, a visualização do sistema de significações permite a percepção da matéria (a tinta, a tela, o grafite, etc) e por isso, a visualização simultânea do significante e do significado que ele contém, ou aquele conceito extrínseco (narrativo) que provocou a criação do significante visível.

A significação, que era apenas uma função, uma potência, na mente, quando sistematizada, adquire uma visibilidade e uma relação passível de ser classificada.

Como na linguística, podemos separar os paradigmas pictóricos em dois planos: o plano dos significantes e o plano dos significados. Estes planos não se desenvolvem independentemente

em dois níveis, mas em gradações, pois que a significação nasce com o princípio de isomorfia. Estas gradações se desenvolvem entre os planos. Mas ainda assim é possível, e mesmo necessário, falar em dois planos mais ou menos distintos.

#### *O plano dos significantes*

Este é o plano propriamente dos meios plásticos da linguagem pictórica: a linha, o tom, o valor e a cor. Das quais derivam, a área, as curvas, os ângulos, o brilho, os sistemas cromáticos, etc. Este plano possui na gradação mais próxima do plano dos significados o termo figura-fundo. Aliás, é difícil precisar a qual dos dois planos o termo pertence – dependendo da pintura a qual pertença. Deste termo pode derivar um outro que apresenta a relação figura-figura, e um terceiro que perfaz a separação do fundo pelo horizonte em terra (e/ou mar) e céu.

#### *O plano dos significados*

É difícil fazer um estudo do plano dos significados. O conjunto de obras pictóricas é fundamental, mas o conhecimento da situação cultural da época em que foram criadas também é importante. Deve comportar esta situação histórica, enquanto percepção e representação “gestálticas”, todas as manifestações culturais. Então vamos passar agora para o plano dos paradigmas imerso em uma situação histórica específica – já que é lá que foram classificados – e, também, para os problemas e dificuldades encontrados aí e suas respectivas soluções teóricas.

## 5. SITUAÇÃO HISTÓRICA

Até aqui, há sido toda a análise semiológica uma espécie de simulação. Agora situando toda a análise na concretude de certas obras, circunscritas ao período histórico do neoclassicismo na pintura, vamos tentar reconstruir os paradigmas históricos, pelos planos dos significantes e

pelos planos dos significados, pela observação sistemática de determinadas obras concretas, de pintura, mas também da reconstrução da cultura neoclássica como um todo.

A pintura histórica, gênero que pretendemos focalizar, é particularmente suscetível a uma fragilização no decorrer do processo de significação. É ela infinitamente mais complicada de “ler” que a nossa *pintura mínima*, ainda que aqueles princípios subjacentes permaneçam. A ambientação histórica que dialogava com o pintor e sua pintura, através dos instrumentos, das narrativas e das motivações mútuas está silenciada pela distância e pelas rupturas sucessivas do tempo histórico. Mas poderá ser reavivada e revivida. E isso a partir mesmo da sua própria obra.

O mais simples desses procedimentos consiste na própria apreciação do título da obra e sua respectiva narrativa histórica. Aqui surge a oportunidade para nos posicionarmos perante duas opiniões generalizadas. Para aqueles que vêem a pintura histórica como uma mera manifestação iconográfica de uma narrativa histórica e que, para compreender a pintura bastaria restabelecer as “fíéis documentações” que lhe deram origem, estes nada compreendem de pintura. Se a pintura é apenas um meio para se chegar a tal documentação, poderia ser ela então, ao final, “descartada”. Há ainda outros que entendem que a pintura de histórias é um artifício “gracioso” para contar histórias entre aqueles que, por ignorância, não cultivaram as “letras”. E que toda cultura “informada” e “cultura” dispensará este gênero de pintura. Causa mal-estar, no meio artístico visual, a idéia de que a arte “floresceu” naqueles lugares onde as “letras” não foram cultivadas. Sem o saber, ofendem os iletrados e a própria arte.

Não comungamos com estas perspectivas. Toda história tem um narrador. Não há uma história universal extemporânea. Este gênero de pintura é tanto um modo para entendermos a própria história contada quanto a criação deste mesmo fato histórico. É ela tão importante quanto as narrativas históricas. Ambas nutrem-se reciprocamente. Afinal, quem diz o que é o fato histórico? Quem o circunscreve no tempo e no espaço? Para isso precisamos da arte, de uma criação, seja na pintura, seja na arte da narrativa retórica, seja na música, seja em uma encenação teatral. Cada uma destas apresenta sua qualidade e especificidade expressiva e encontrará um modo singular de historicizar. No caso da pintura, podemos dizer que é uma configuração de forças visuais que se tensionam e se fundem com outras forças presentes em seu ambiente espaço-temporal criando um evento temporal – o fato histórico – em uma configuração dinâmica na superfície da tela. Esta configuração singular recria novamente uma temporalidade histórica e



fundadora ao ser contemplada. A pintura histórica explica, assim, ao mesmo tempo, a situação histórica construída (o evento), e a si mesma.

É por fim, como dissemos mais acima, um organismo pleno. Respeitando-o e entendendo-o poderá ele revelar os seus segredos.

Se as pinturas se fundem com as forças de seu ambiente atuando com ele e retirando dele forças expressivas, significações, funções, significados e narrativas, então podemos dizer que as pinturas históricas estão como que mergulhadas, através dos seus paradigmas residuais, naquilo que iremos conceituar de tecido espaço-temporal específico. Uma tal concepção é altamente abstrata, e mesmo arriscada para o nosso trabalho, já que é também ela própria uma concepção filosófica e histórica, entendidas, as pinturas e a história, como um tecido orgânico vivo e onipresente.

Isto é, o tecido da pintura histórica, emerso no processo de significação, mantém mergulhado uma parte de si em um outro tecido, o espaço-temporal, onde seus fios se dissolvem e se misturam em uma “reação química” recíproca de ação e reação. Tentar reconstruir, como um esquema “gestáltico” de campo estes dois tecidos, aquele tecido emerso e o tecido espaço-temporal localizado parte em França, à época da Revolução Francesa e de Napoleão, e parte no Brasil, da chegada da Corte até o fim do Primeiro Reinado, será o objetivo deste capítulo. Primeiro, por uma espécie de narrativa temporal e linear, segundo através de tópicos sistematizados que mais se aproximam das pinturas em questão.



Concluimos aqui a teoria. E a partir de agora, para acessarmos este tecido espaço-temporal – o mais complexo dos procedimentos – será necessário nos tornarmos disponíveis, em mente e coração, para uma espécie de “viagem”. Passaremos de uma relação espaço-tempo genérica para uma relação geográfico-histórica particular. Transpormo-nos para este espaço e tempo, onde as palavras de Montesquieu, Voltaire e, principalmente, Rousseau, mais a promessa

de ordem da *Encyclopédie* reverberavam nos corações dos franceses. Será necessário sentirmos a permanência, ao longo de anos, da dura derrota para a Inglaterra na Guerra dos Sete Anos, quando perdeu a França suas principais colônias e, vemos em seguida uma classe culpar a vaidade da monarquia por isso. Mas é então que começam a surgir mudanças, e é de se emocionar com a novidade revolucionária do *Juramento dos Horácios* de David. É sentir a máxima exaltação da liberdade e do medo no instante da criação da Assembléia Nacional dentro da sala do jogo de péla em Versalhes. O evento singular que inicia a Revolução. É perceber a novidade e a emoção na re-significação sagrada de palavras como “cidadão”, “nação” e “república”. Refletir sobre a novidade e o alcance da *Declaração dos Direitos do Homem*. Sentir o calor dos debates democráticos da Convenção, onde os destinos de todos estavam aparentes nas decisões tomadas por cada um. É sentir o amor incondicional de Maria transmutado no amor de Marianne pelos franceses, sua nova mãe. Ver que o barrete frígio (*bonnet rouge*) era a coroa que todos podiam usar, e a cocarda, a máxima condecoração pela conquista da República. É reconhecer que foi ali, e não em outro lugar, que foi criada e exercida a democracia plena, ainda que esta democracia enfrentasse um impasse perante a moderna estrutura dos estados europeus. É sentir a paixão e o medo, o ódio e o amor, completamente misturados na melodia e letra da marcha militar *A Marselhesa*. Percorrer o cenário parisiense alinhado da Bastilha ao Arco do Triunfo, passando pelas Tulherias e pela Praça da Revolução. É perceber uma certa ruptura terrível e desejável da história, que Hegel captou, ou criou, na sua filosofia da história, quando da passagem do cavalo de Napoleão pela Alemanha, varrendo o Sacro Império do mapa, não tomando aquele sequer conhecimento da dimensão sagrada deste. E avançando com o seu Grande Exército rumo à instauração da República Universal, vê-lo cair às portas da capital do renascido Império Bizantino, a “Terceira Roma”, o Império da Rússia, quando a *Marselhesa* sucumbe à aliança sagrada dos seus canhões com a sua fé, do hino do Czar (*Caesar*) com as danças populares na igualmente empolgante *Abertura Solene de 1812* de Tchaikovsky. Perceber então que, por mais belo e universal que um sonho possa parecer, sua expansão esbarra sempre em outros que sonham diferentemente. Assim, invariavelmente.

A partir daí, o tecido espaço-temporal se estende para transpor o Atlântico. No rito iniciático da passagem pelo Equador<sup>17</sup>. Voltar para aquele lugar onde outros franceses, como

---

<sup>17</sup>DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. p. 168-170.

Villegaignon e Duguay-Trouin estiveram antes. Transportar-se para o Brasil. O Brasil da Corte de trânsito marítimo. O Brasil do Reino Unido. O qual assistiu a esta transformação, única na história, de uma cidade americana, em capital de um império europeu e ultramarino. O Rio de Janeiro. Não a Cidade Maravilhosa do Redentor no Corcovado, do Pão de Açúcar ou de Copacabana. Mas aquela pequena cidade compreendida entre os morros do Castelo, São Bento, Conceição e Santo Antônio, cuja singela visão do peculiar Chafariz do Largo do Paço anunciava, para o viajante, a chegada ao porto da cidade, após haver entrado pela estreita e pitoresca barra. A cidade por quem seus moradores, até pouco tempo atrás, chamavam de “cidade velha”, ou simplesmente “cidade”. Que refletia, e ainda reflete, mais intensamente os assuntos nacionais. Onde as badaladas de sinos de igrejas davam o ritmo da vida social e religiosa da cidade. As festas, as procissões e os templos barrocos. A cidade onde o hasteamento dos estandartes no Morro do Castelo, visíveis de toda a parte, e as salvas de canhões nas baterias das fortalezas abriam os portos aos navios fundeados na baía, com os quais os comerciantes, aparecendo de todos os cantos, acorriam para travar comércio e firmar contratos comerciais: o comércio exterior. A cidade de ruelas estreitas, por onde partiam e chegavam diariamente, e a todo momento, enormes filas indianas de burros, que carregavam a mercadoria destinada ao comércio entre a capital e as cidades do interior: o comércio interior. A cidade do Largo do Paço – o centro político, social, econômico e religioso da capital protegido pelas fortalezas e pelos arsenais – ladeado pelo Paço Imperial, pelo Arco do Teles, pela Capela Imperial e pela Baía de Guanabara. Vira-se à Rua Direita, rua do Banco do Brasil, da Bolsa de Valores, e da Alfândega, com as fileiras de escravos passando pelas suas portas carregando às costas os sacos de café. Atravessa ela, a Rua do Ouvidor. Cidade esta que tivesse, talvez, um aspecto parecido com a ainda hoje conservada, cidade de Nossa Senhora dos Remédios de Paraty, de onde partia a estrada real até Vila Rica e Diamantina. Pressentir a transformação dos negros de ganho nos malandros, e a alquimia dos encontros musicais criando o samba. As quitandeiras e os vendedores de ontem e os camelôs de hoje. Isto tudo sem que adentremos às casas cariocas, pois que aí há um outro universo onde encontramos seus habitantes à vontade ou religiosamente obrigados, quando não em uma moda orientalizante de vestir e habitar. E nem os palácios, com os desfiles das modas e dos arqueiros e guardas reais ao som das prensas das moedas e das penas dos decretos na mesa executiva. Enfim, a vivência plena nesta cidade, das ruas aos palácios, até por fim revigorar o

sentimento nacional, nos acontecimentos da independência – o nascente Império – e de todo o Primeiro Reinado.

Partindo agora para a tentativa de sistematização deste “tecido”, toda a produção artística francesa da virada do século XVIII para o século XIX parece inserir-se em um âmbito europeu mais geral, que foi chamado de Iluminismo. O Iluminismo teve, como razão desencadeadora, as lutas contra a religião e o despotismo absoluto. Mas por detrás desse movimento agiram os interesses de uma nova classe, a burguesa. Essas classes, principalmente fortes na Inglaterra e na França, deram início às duas grandes revoluções do século XVIII: a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, cada qual com suas respectivas utopias: o liberalismo e o socialismo. No caso da Revolução Francesa, toda uma cultura foi reconfigurada, a partir daquela do antigo regime, para uma nova cultura, que foi denominada moderna. Grandes artistas foram responsáveis por esta nova configuração, cujo movimento principal residia no gênero pictórico da pintura histórica. Os mais notáveis pintores formaram-se com este ofício, dentre eles David, que teria seu nome confundido com o nome da pintura assim criada, a neoclássica, e Debret. O neoclassicismo propõe, como o próprio nome diz, um retorno aos padrões greco-romanos. Mas a intenção desse retorno era “restaurar” os padrões morais de que o novo regime precisava, já que carecia de origem sagrada. Os padrões morais requeriam a vigilância e a ação constantes, que estão em estreita relação com a disposição criada pela pintura histórica dessa época: a racionalização cênica presente na clara separação atores-cenário, cujo resultado é o movimento, a ação. Aqui então, o plano dos significados se aproxima do plano dos significantes, cujo grau mais próximo é aquele que contém o termo figura-fundo, como dissemos.

Acerca desta relação figura-fundo, e sobre este ponto de interseção, poderemos ainda demarcar uma outra classificação, aquela que estabelece uma tensão entre figura e fundo, na conformação da composição, e sobre esta tensão um pólo atua mais fortemente que o outro, sem, no entanto, eliminá-lo. Assim, há três formas possíveis de pensar a composição: a primeira é a preponderância da figura, ou grupo de figuras, sobre o fundo; a segunda é o inverso, isto é, a preponderância do fundo, seja uma paisagem ou uma ambientação arquitetônica, sobre a figura, ou grupo de figuras; a terceira, é a procura de um equilíbrio entre as dois termos da relação.

Vamos definir agora estas gradações dos paradigmas.

## 5.1. ILUMINISMO

Movimento filosófico que, tendo suas raízes longínquas nas descobertas científicas de Galileu, só toma corpo no século XVIII. Tinha como diretriz principal dotar o Homem de razão científica, separando-o da assim chamada superstição religiosa baseada unicamente na “fé cega”, para que encontrasse, com espírito livre, a verdade. Os iluministas propunham para isso a separação fundamental entre os planos do conhecimento, da política, da religião e da moral. No entanto, acreditavam na união da ciência com a técnica, e que o progresso provocado por essa união, haveria de ser também o progresso da humanidade. O documento emblemático da Ilustração é a *Encyclopédie*, mas também a obra de Kant pode ser lida como reflexões pertencentes às indagações dessa época.

### *Revoluções e Ideologias*

Os anos da virada do séc. XVIII para o séc. XIX foram anos de conturbados movimentos políticos que agitaram a Europa e principalmente a França que, em uma atitude inédita na história moderna, destituiu a monarquia.

Se compararmos estas duas revoluções veremos que são qualitativamente diferentes: a Francesa conquistou e apresentou o conjunto conflituoso entre direito-estado-liberdade; já a Revolução Industrial, iniciada no séc XVIII, anda, se não sob uma velocidade constante, pelo menos em uma direção única: o “futuro”. Este é a procura incessante por um ponto de interseção no tempo futuro, entre o adensamento contínuo da técnica e o bem-estar social iluminista.

Assim, embora tendo como base a ascensão da burguesia e sua aspiração por liberdade, as idéias pelas quais as duas revoluções, industrial e a francesa, propugnavam eram diferentes e conflitantes, e com o tempo, assumiram ideologias e posicionamentos opostos. Enquanto a Revolução Industrial combatia pelas idéias de progresso, de eficiência, de competição, de racionalização do tempo e de utilidade, a Revolução Francesa sustentava os ideais de regeneração, de igualdade, de solidariedade, do direito universal e de humanidade.

Debret viveu no tempo das duas. Primeiro, quanto a Revolução Industrial, juntamente com a introdução da mecanização pela máquina no sistema de produção podemos assistir a construção de um pensamento plástico acerca do trabalho humano, cujo objeto de reflexão é a máquina, e a percepção da exploração do trabalho, onde o objetivo era a eficiência, tendo como meta a competição, e cujo resultado é a consciência de classe. Segundo, rememorando a sua vivência na Revolução Francesa, onde com seu mestre-primos David foi personalidade atuante, buscou encontrar no Brasil os elos simpáticos, e também a esperança, para a construção de uma sociedade fraterna.

## 5.2. NEOCLASSICISMO

Para entendermos o chamado classicismo, enquanto movimento estilístico-estético, devemos ser capazes de nos questionar profundamente sobre o que é a antiguidade clássica. Porque o passado se apresentava, e ainda hoje tem o poder de se apresentar, como um modelo inquestionável? Houve uma ruptura ou uma tradição contínua entre a Antiguidade greco-romana e a constituição da Europa?

As respostas para esta pergunta antropológica poderá distinguir questões essenciais, ao apontar, por exemplo, as transmutações por que passou a alma. Não pretendemos responder tamanhos questionamentos, pois não é o objetivo de nosso trabalho. Mas podemos reunir algumas informações e conceituações autorais que podem nos ajudar a distinguir diversos classicismos na arte, para, enfim, chegarmos ao movimento de David e Debret.

Para começar, o historiador semiótico da arte, Panofsky, pode nos ser útil. É ele um conhecedor-especialista da arte do período medievo-renascentista. No seu livro *Significado nas artes visuais*, apresenta ele uma passagem interessante. Diz que a “invenção” da perspectiva geométrica e da história renascentistas é simultânea ao surgimento de um ponto de vista distanciado e separado temporalmente do seu objeto de estudo: a antiguidade. É que, segundo ele, até então, toda a arte da Idade Média ao Renascimento foi uma dialética dos temas e motivos antigos, com os temas e motivos cristãos. No âmago desta dialética, aponta ele como prováveis

causas, estava a questão da constituição e dos destinos da alma. Na Itália, que se “assentava” mais solidamente no passado, esta dialética foi mais forte, mas por toda a Europa se foi se consolidando, a partir desta dialética, este distanciamento, que redundou em uma união indissociável e própria entre concepções antigas e medievais, e de onde começou a emergir a identidade ocidental moderna, segundo ele o “ponto-zero”. Este é o ponto então sobre o qual poderá ter sido construída a perspectiva e a história, mas também, inversamente, dizemos nós, é o “ponto” construído por esta mesma perspectiva e história. Uma visão distanciada da antiguidade clássica<sup>18</sup>. Concluindo, tomando Panofsky como guia: o fenômeno que se designa por “clássico” provém da criação de uma distância, a qual se procura, em seguida, transpô-la.

Prosseguindo assim, a história deste termo, o historiador social da arte Hauser distingue diferentes posturas perante a antiguidade ao longo dos períodos modernos, segundo as diferentes classes sociais e nacionais que criaram obras de arte. Diz ele que, para os artistas do Renascimento, a antiguidade representava o humanismo anti-escolástico; para os artistas encarregados pelas monarquias absolutistas do séc. XVII e XVIII a antiguidade era um exemplo de moralidade; já para a burguesia progressista revolucionária francesa, era ela um ideal estóico<sup>19</sup>.

Dentro desse panorama, e juntamente com alguns outros autores, podemos distinguir três fases do classicismo. Além do Renascimento italiano que, segundo Panofsky, estava imerso na dialética antiguidade-cristandade, a constituição dos estados-nacionais modernos, a partir do século XVII, permite a consolidação daquele distanciamento e a construção particular de uma antiguidade. Assim temos: o classicismo francês, o classicismo arqueológico e o classicismo revolucionário.

#### *Classicismo francês e a Academia*

Este está inserido em uma procura por uma identidade nacional que se realiza com a fundação das Academias francesas (artes, arquitetura, literatura, ciências, história, inscrições, etc). A parte artístico-estética desta procura teve seu corpo reunido sob a *Académie Royale de*

---

<sup>18</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. p. 47-87.

<sup>19</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. p. 641.

*Peinture et Sculpture*, fundada em 1648. Deve sua criação em virtude de ter sido constituída, alguns anos antes, uma “escola francesa nacional”, com artistas como Poussin, Lorrain, Vouet, Le Sueur, La Tour, Le Nain, e outros. Aqui podemos ver claramente uma distinção formal, em relação a outras escolas e às antigas escolas francesas de Fontainebleau. Fundiram eles o que consideravam ser as melhores influências do Sul (Itália) e do Norte (Flandres e Holanda) em um estilo que, senão uniforme, tinha pelo menos uma identidade marcada. É uma escola clássica e moderna. A Academia vai ganhar uma grande importância nacional e internacional com Luís XIV, quando Le Brun assumir sua direção. É o momento propriamente onde começam a entrar em extinção as agremiações e seus mestres de ofício. E onde a imposição e sucessão do “gosto” acompanha a morte e ressurreição dos reis luíses, substituindo a dialética anterior. A pintura histórica aqui começa a ganhar importância por favorecer a história nacional.

#### *Classicismo arqueológico e academicismos*

Saindo da França, as academias de belas-artes são criadas, ao modelo francês, por várias outras monarquias<sup>20</sup>. De um lado se via a Academia Francesa com os estilos dos luíses e de outro, a manutenção da dialética italiana adentrando o séc XVII e XVIII. Ao lado destas duas visões surgirá, de dentro destas “academias periféricas” uma segunda proposta, radical quanto a antiguidade clássica, que é, “sair” da academia para encontrar, literalmente, a raiz desta antiguidade. Não apenas “saborear um gosto clássico”, inserindo-o na dialética das formas como apenas um componente a mais, como em França ou em Itália.

Liderada justamente pelos países mais distantes da antiguidade clássica, geográfica e historicamente - nomeadamente Prússia e Inglaterra -, podendo mesmo dizer isolados do acesso ao mundo antigo, a proposta arqueológica destes é a de procurar romper esta barreira física e temporal. Mas é também, ao mesmo tempo, dar um fim, um termo, àquela chama de antiguidade que ainda se mantinha viva no universo barroco. A antiguidade é agora um fato histórico datado. Assim foi, tanto quanto à descoberta arquitetônica das ruínas, quanto à expressão estética entrevista nas esculturas escavadas. Data desta época o nascimento do interesse pela arqueologia e pelas ruínas, pela escultura grega e pelo modo de viver dos antigos. As primeiras escavações de

---

<sup>20</sup> Eis algumas novas capitais sede e suas respectivas datas de fundação: Berlim (1697), Viena (1720), Madri (1744), Copenhagen (1754), São Petersburgo (1757), Munique (1767) e Londres (1768).



Herculano (1737) e de Pompéia (1748) datam daí. O livro de Winckelmann sobre o “nobre contorno” e o “caráter de nobre simplicidade e grandeza serena”<sup>21</sup> das escultura gregas (1762) e as lições pictóricas de Mengs também. Então, esta corrente clássica é uma busca por reavivar um passado ininteligível e intangível. Mas que, por outro lado, entendendo-o como um movimento terminado e perdido no tempo, há de tentar reconstruí-lo. Hão de surgir daí as modernas disciplinas de história da arte, de estética e a crítica da arte.

### *Classicismo revolucionário e neoclassicismo*

Mas se, agora, de um lado, a dialética italiana vai findando e se apagando e, de outro, as academias do norte passam a indicar uma nova tendência arqueológica, a França mantém os seus estilos personalista-monarquistas. Convivendo o período do rei Luís XVI ainda com o rococó de Luís XV, ainda que buscando instaurar uma arquitetura racional (J.A.Gabriel), alguns artistas perceberão que a arte não atingia mais o público nacional e reduzira-se à uma corte alheia às necessidades da população do pós-Guerra dos Sete Anos. Então, eis que a França adentra em um movimento convulsivo-intestinal, social e político. E a arte, chamando para si a sua responsabilidade acadêmica, há de desempenhar um dos papéis protagonistas neste drama revolucionário. É que a busca arqueológica com o seu estilismo (as orientações de Winckelmann e de Mengs) e o esgotamento da história medieval-barroca hão de se encontrar na fundação da grande pintura para a história da nova república: a França revolucionária. Surge a pintura histórica e seu maior pintor, David. Isto é de tal modo que neoclassicismo, pintura histórica e David confundem-se.

As artes dessa época tanto ajudavam a desencadear como buscavam dar embasamento a aos movimentos políticos. Buscava nos ideais morais, políticos, sociais, filosóficos e artísticos greco-romanos as bases e idéias-força para reformular e refundar a sociedade.

Em certo sentido, o neoclassicismo pode ser visto como um desdobramento do classicismo francês da Academia. Em vez dos estilos Luís XV e Luís XVI, poderemos ver, em todos áreas das artes visuais (arquitetura, decoração, móveis, pintura, escultura, etc) os estilos

---

<sup>21</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. p.53.

Convenção, Diretório, Império (sub estilos do Neoclassicismo). Fundamentando esta percepção está a reformulação daquelas academias francesas, abrigadas agora sob as seções desta nova instituição republicana, o *Institut de France*<sup>22</sup>.

Daí, desta nova dialética, desta refundação de um estilo nacional francês, é que há de surgir o romantismo, ainda sob Napoleão, e justamente pelos discípulos de David (Gros, Gérard). E daí para o Realismo, Simbolismo, etc. Todos sempre ligados, de alguma forma ou de outra, à atmosfera de novidade e frescor de Paris, e à dialética republicana-nacionalista. Delacroix, o mestre maior do romantismo, chamou David “o pai de todas as escolas modernas”<sup>23</sup>. A “*revolution davidienne*”, foi, em certa medida – como igualmente reporta Hauser – o ponto de partida da arte moderna<sup>24</sup>. Vale ainda aqui a transcrição do depoimento de Hauser sobre a importância da confluência entre arte e política para a vitalidade da pintura histórica e de seu pintor maior David, em sentido específico, mas para a arte moderna, em sentido mais amplo.

“O caso de David reveste-se de especial importância para a sociologia da arte, pois representa provavelmente a mais convincente refutação da tese segundo a qual os objetivos da prática política são incompatíveis com a genuína qualidade artística. Quanto mais intimamente ligado estava aos interesses políticos e mais completamente colocava sua arte ao serviço de fins propagandísticos, maior era o valor artístico de suas criações”.<sup>25</sup>

Se quisermos estudar esta fase do classicismo, do ponto de vista estilístico-estético e da pintura histórica, que é propriamente o que se chama Neoclássico, devemos apreciar o quadro *Juramento dos Horácios*. Esta é uma ímpar fusão estilística com a lição moral da história que devemos estudar. Há uma quase unanimidade em afirmar que é essa tela a pintura primeira do neoclassicismo. Pintado em 1784 (antes da Revolução portanto) é como um chamado para os

---

<sup>22</sup> A Academia de Belas-Artes foi substituída pela IV Seção do Instituto de França. Cf. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. p. 660.

<sup>23</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. p. 648. Com relação a este termo “modernidade”, apresenta ele dificuldades semelhantes ao termo “classicismo”, quanto a definições conceituais e datações. Mas esta é uma outra questão. Quanto à modernidade de David, referem-se Hauser e Delacroix, acreditamos, àquela da arte moderna francesa que se inicia no Neoclassicismo e se transformará nos movimentos das primeiras décadas do séc. XX.

<sup>24</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. p. 646.

<sup>25</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. p. 649.

valores estóicos republicanos, uma incitação para a monarquia se reabilitar e o anúncio da Revolução.

Então, assim podemos descrever e sistematizar a relação do estilo da pintura com o gênero da pintura histórica:

O encontro do estilismo com a história está na precisa separação, ou melhor, a especificação de uma relação, entre a vontade do Homem e o os desígnios do Universo, relação esta que é criada na tela como a clara separação entre atores e cenário, definidos e separados por uma linha. A imobilidade do cenário, reforçada pelas linhas arquitetônicas paralelas às linhas do quadro, é a pré-condição, o contraponto que se produz, para projetar a encenação, o drama dos atores em movimento. A cenografia geralmente centralizada em um ponto de fuga, formando planos paralelos e sucessivos a partir da linha do quadro, costuma dar monumentalidade à cena e movimento para as figuras dispostas em um só plano cênico, movimentos estes que refletem o espírito em sua ânsia por mudanças. Ora esta relação está em perfeito equilíbrio, ora pende para a monumentalidade das linhas arquitetônicas, outra ora o foco recai sobre as figuras.

O peso arquitetônico se sobressai, quando as linhas compositivas gerais, buscam unificar os elementos de uma composição, sob grandes eixos ortogonais e arquitetônicos, visando a reorientação e subordinação dos elementos humanos a essas linhas arquitetônicas, ou seja, a subordinação das vontades individuais para a construção e harmonização da sociedade frente ao seu destino.

Mas a pintura histórica articula melhor o plano do significado com o plano do significante pela figura humana. Muito do valor desta atividade resume-se na capacidade do pintor de criar e dar vida a uma cena, como no teatro, através da composição de um cenário e principalmente da caracterização de personagens e de seus gestos. É daí que resulta a sua potencialidade narrativa. O pintor de história, ademais, é antes de tudo um pintor do corpo humano, um pintor dos desígnios humanos. Afinal é com este, e somente com este, que esse gênero de pintura pode existir. E nesse estudo esses pintores muito se exercitavam, para encontrar a máxima expressividade tirando partido da menor quantidade possível de recursos plásticos (a economia da pintura histórica). Faziam isto pelo exercício do modelo-vivo.

Eis aqui onde reside aquela “espontaneidade” e “naturalidade” daquelas cenas onde aparecem profusamente os escravos e negros libertos de Debret. É da caracterização da indumentária, da gesticulação e da postura corporal das personagens, sendo esta caracterização um dos componentes do ofício da pintura histórica.

Podemos ver perfeitamente o seu processo de criação e composição das caracterizações de personagens no *Caderno de viagem*<sup>26</sup>, onde há uma profusão de figuras, sendo as menores e “mais simples” aquelas interessantíssimas disposições de frente-e-verso de uma mesma figura. Aí está seu processo de criação! Não há “espontaneidade”<sup>27</sup>. Isto porque nestes desenhos “mais simples”, ou o pintor pediu para que o “modelo” posasse para ele de frente e de verso, e nisso não há nenhuma espontaneidade, ou criou da imaginação personagens individualizadas a partir de um desfile de figuras aleatórias trajadas diversamente, diante do artista ou pela sua memória refrescada em seu estúdio. Se as figuras mais simples assim são concebidas, pela criação, as mais complexas, então, envolvem a sobreposição de outras criações e concepções.<sup>28</sup>

Mas há que considerar ainda um segundo e um terceiro componente da pintura histórica para a justa compreensão da composição destes conjuntos de figuras de escravos. O segundo é que este gênero revolucionário de pintura histórica é específico de um momento histórico onde o socialismo se exerceu de fato. Havia à época, na França, um regozijo em encontrar os elos simpáticos para a construção de uma sociedade fraterna. Fossem mesmo estes elos entre um burguês ou um *sans-culotte*. Ora não eram os escravos, em sua condições e idiossincrasias, semelhantes aos *sans-culotte*? E o que tornou Debret sensível a isto não foi o socialismo, o coração da Revolução? Mais uma vez, fazemos referência à pintura histórica em seu gênero revolucionário.

---

<sup>26</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de viagem*. Texto e organização Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

<sup>27</sup> Sobre esta questão da “espontaneidade”, desta “captação de frescor”, vale a pena lembrar que o modelo para esta interpretação é o instantâneo fotográfico, o qual não existia. Não podendo, portanto, o pintor tê-lo como modelo de execução gráfica. Aqui, novamente, Arnheim pode nos ajudar quando aponta que determinados instantâneos fotográficos de bailarinas ou jogadores de futebol podem parecer, contrariamente à concepção que une “instantâneo” à “espontâneo”, estar “presas no ar”, como que “atacadas de paralisia”. Cf. ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. p. 407.

<sup>28</sup> Lembremos também que, além das composições processionais dos frisos greco-romanos presentes nas pranchas 5 (vol. II) e e 7 (vol. III), a tradição da composição de cenas teatrais por desenhistas (personagens, cenário, indumentária, etc) na França dos séculos XVII e XVIII era riquíssima. Muito semelhantes na disposição geral a estas cenas dos escravos reunidos, quando o pintor mais prioriza as figuras que o cenário.

O terceiro é que, como veremos na última análise, o segundo volume da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* obedece a uma lógica organizativa: apresenta a cidade, com seus costumes e sua economia. Neste caso Debret é um humanista, ao procurar associar sempre os escravos a uma determinada atividade econômica (produção ou comércio), dando-lhes a dignidade que outros, em geral, não viam. Mas não apresentava uma atividade qualquer, como um atributo que se serve de um pretexto para ornar a figura. Debret realmente entendia a complexidade da economia da cidade através da humanidade e dignidade do trabalho dos escravos. Assim depunha nas pranchas com seus respectivos textos.

É, portanto, por todas estas coisas que, talvez, Debret os desenhasse tanto.

Assim sendo, Debret não deixa de exercer em nenhum momento, aqui no Brasil, a sua função de pintor histórico, enquanto esta seja um modo de entender a situação que se lhe cerca. Pré-condição essencial para o pintor de história agir nesta situação. A todo o momento não lhe escapou à tradição de onde proveio.



Para concluir, as principais significações, portanto, originam-se e orbitam ao redor do corpo humano, e na polaridade cena-atores, que é uma generalização, por assim dizer, das tensões existentes nos sistemas de significações que estão presentes no período neoclássico. Portanto a figura humana deve ser entendida na sua disposição, como um centro irradiador da composição, ou como um pólo ao redor do qual tudo orbita e faz referência.

### 5.3. DAVID E DEBRET

Agora, apresentaremos brevemente a biografia destes dois pintores.

O principal representante do neoclassicismo foi o pintor francês Jacques-Louis David. Nascido em 1748 em Paris, descobriu na juventude em sua viagem à Roma a antiguidade romana. Nesta cidade pintou o *Juramento dos Horácios*, tela que dá início ao classicismo revolucionário. Durante a Revolução Francesa participou da luta política, foi membro da Convenção e do Clube dos Jacobinos, votou pela morte do rei. Preso após a queda de Robespierre, passou alguns anos fora da cena política, durante o Diretório. Mas voltou à cena artística e política como partidário da campanha de Napoleão. Datam desta época as telas *Napoleão atravessando o Monte São Bernardo* e *A Sagração*. Após a derrota de Napoleão em 1815, exilou-se em Bruxelas onde trabalhou principalmente em encomendas de retratos, até sua morte em 1825.

Após a derrota francesa em Waterloo e a sucessiva Restauração, portanto, muitos artistas bonapartistas ficaram em uma situação incômoda, já que a maioria era formada por artistas-militantes, por assim dizer. Então o governo brasileiro e o secretário-perpétuo da classe de Belas-Artes do Instituto de França, Joaquim Lebreton, acordaram pela reunião de destacados artistas segundo disciplinas variadas e vieram para o Brasil, naquela que veio a se chamar posteriormente de *Missão Francesa de 1816*<sup>29</sup>, com o objetivo de formar uma academia nos modelos franceses. Jean-Baptiste Debret integrava esta missão, encarregado da cadeira de pintura histórica, além de ser um dos mais notáveis artistas dentre aqueles que vieram nesta missão. Nascido em 1768, portanto, vinte anos mais novo que seu primo David, com quem aprendeu a pintar, e na companhia deste fez uma viagem à Itália para completar seus estudos<sup>30</sup>. Voltou à Paris e ingressou na Academia de Belas-Artes em 1785, mas conturbações e entraves

---

<sup>29</sup> Tem-se discutido, ultimamente, acerca da localização do foco da iniciativa da formação da Missão Francesa. Ao largo da importância ou não desta discussão, devemos lembrar que, bem ao modo desta dissertação, os membros da Missão Francesa deixaram uma obra artística, e esta obra fala por si. Além disso, a própria Missão Francesa redundou na Academia Imperial de Belas Artes, a qual, por sua vez, deu origem às atuais Escola de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, legítimas herdeiras da Missão, e referências nacionais em suas respectivas áreas. As obras de Debret, as edificações de Montigny, as pinturas de Nicolas-Antoine Taunay, as esculturas de seu irmão Auguste Taunay são fatos artísticos em si mesmos, e são a comprovação materializada de uma confluência de interesses artísticos e políticos. Uma vez realizada esta confluência, seja por iniciativa de um ou de outro, ela se torna oficial. Isto para nós é o suficiente para circunscrevermos os artistas franceses sob a designação “Missão Francesa”.

<sup>30</sup> Quem sabe, parte destes estudos e deste conhecimento armazenados não poderão ser vislumbrados no arquivamento visível em grandes pastas na parte direita ao fundo da aquarela *Ateliê de Debret no Catumbi*? Se assim for, aí estarão contidas os desenhos e litografias das composições, as quais Debret utilizava. Inclusive, atestando ainda mais este material de formação artística, pode-se reconhecer uma reprodução da tela *Madona da cadeira* de Rafael pendurada na parede ao fundo.

políticos o indispuseram para a pintura, ofício que só retomaria em 1798. Trabalhou com afinco nas telas encomendadas pelo governo adquirindo celebridade e expondo inclusive nos *Salons*. Com a derrota de Napoleão, veio para o Brasil onde permaneceu longos quinze anos, destacando-se na produção de uma extensa obra durante o tempo em que aqui permaneceu e igualmente lutando para que fosse instalada a Academia, instituição que só foi inaugurada em 1826. Foi o pintor e o cenógrafo oficial da corte, além de realizar outros trabalhos como o desenho de condecorações, títulos, uniformes e bandeiras. Retornou à França em 1831, após a abdicação de D. Pedro I, e lá publicou em 1834 a sua *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, que era a reunião de sua obra e de suas impressões adquiridas no Brasil. Morreu em Paris em 1848 sem herdeiros, tendo somente seu irmão como companhia.

Nas páginas finais do terceiro e último volume da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, no capítulo *Florestas virgens do Brasil*, Debret dedica os desenhos dessa coleção de desenhos aos pintores de paisagens e de história franceses, mostrando que nos afazeres oficiais no Rio de Janeiro sempre manteve viva a memória da França. E por um depoimento comovente faz menção aos seus “ilustres companheiros de estudo”. Mesmo não citando nomes, não há razão para crermos que David não fosse o principal destes companheiros, afinal foi o principal de seus companheiros que nos legou “trabalhos imortais”. Afinal David fora seu companheiro e mestre, mas também seu primo. Assim Debret depõe:

“Esta coleção, pela sua extensão e variedade, provará pelo menos aos meus compatriotas que, em meio à inúmeras ocupações a mim impostas no Rio de Janeiro, sempre tive presentes no pensamento o desejo e a esperança de lhes ser útil por ocasião de meu regresso à França.

Oxalá seu acolhimento favorável, único objeto de minha ambição, me ajude a suportar mais resignadamente a tristeza de não encontrar entre eles alguns de meus ilustres companheiros de estudos, que meu coração procura em vão, e dos quais só me restam os trabalhos imortais para admirar, consolo glorioso mas bem melancólico, se é que há consolo para a separação eterna”.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. p. 347.

## 6. COMPARAÇÃO

Para passarmos agora para as comparações, devo dizer que a intenção desta dissertação é mais no sentido de criar *tensão* no objeto de estudo, através da comparação entre duas composições pictóricas, e menos no sentido de analisar, de explicar, e muito menos de esgotar o assunto.

Para haver comparação, vale a pena repetir, é preciso haver pontos em comum. Mais que isso, é necessário haver uma base de parâmetros entre os objetos comparados, ou seja, é preciso que as pinturas a serem comparadas “falem uma mesma língua”. Por isso tentamos precisar um conceito de *linguagem pictórica*.

O que ocorre é que as significações de um sistema, somente percebidas pelo todo, fazem referência a outras significações de um outro sistema, através de um processo de vivência e memória fornecida pelo autor deste estudo. Esse é o primeiro passo para estabelecer uma comparação: a identidade e semelhança entre significações de pinturas diferentes. Os comentários dos exemplos serão feitos principalmente por elas – a identidade e a semelhança. Estas significações, conectadas e vivificadas por esse canal, ligam-se a outras significações de seu sistema, que por sua vez se ligam às correspondentes no outro sistema, e a comparação entre os sistemas como um todo se completa. As significações existem dentro de um sistema de relações, entre significações. Ou seja, não é tão somente pela semelhança ou identidade entre as visualidades totais ou entre significados gerais que se inicia a comparação.

Poderíamos entender assim, dentro da linguagem da semiologia, o sistema no momento de sua diferenciação diacrônica e geográfica.

## 7. RE-SIGNIFICAÇÃO

Se falamos em re-significação, devemos partir da significação pela qual a obra de Debret, como um todo, é compreendida hoje. Trata-se daquelas leituras “realistas” e “espontâneas”. Ora,



se localizarmos a construção da obra de Debret como a permanência da tradição francesa revolucionária através do exercício da pintura histórica, e não como uma obra documentária e objetiva, então poderemos modificar o ponto de vista da leitura de sua obra, enriquecendo-a, sob o ponto de vista da arte, no que esta se define como criação e imaginação.

De modo que esta é a significação geral pela qual se costuma ver a obra de Debret.

Para re-significarmos a obra de Debret, dentro de uma lógica proposta pela análise semiológica, vamos trazer o modo de desengate apresentado pelos sistemas conotados ou complexos, conforme foi exposto na parte referente à Conotação e Denotação da Análise Semiológica. Vamos retomar a representação do modo de desengate em questão: (se-so)so. Aqui, o primeiro sistema (se-so), a ser desengatado do segundo, corresponde à obra de David, que é o plano do significante mais o plano do significado, o qual podemos reunir sob o termo “França”. O sistema conotado é a obra de Debret, cujo plano do significante, adotando o sistema de David, é relacionado pelo pintor com o plano de significado, que podemos reunir sob o termo “Brasil”. Ou seja, a obra de Debret, como um sistema conotado, contém a obra de David (fig. D).

Obra de Debret		Brasil
Obra de David	França	

fig. D

De um modo geral estas re-significações, as quais pretendo demonstrar através de exemplos concretos, procuram partir do entendimento de um modo de criação a partir de um repertório, uma tradição artística, ao contrário da leitura que procura inserir a figura de um pintor documental-realista em um ambiente alienígena à França. Em suma, a obra de Debret, como a de qualquer outro pintor, trata mais de uma construção artística e menos de uma descrição.

3ª PARTE

ANÁLISES COMPARATIVAS

## 8. ANÁLISES COMPARATIVAS

No total serão quinze análises comparativas<sup>32</sup> de composições pictóricas de Debret com outras composições pictóricas, majoritariamente de David (dez), as quais apresentaremos pela ordem e pelo nome em que aparecem na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* ao longo dos seus três volumes consultados<sup>33</sup>. Ao final, veremos que esta disposição poderá também remeter a re-significação da obra como um todo, e daí para as suas partes, na última *Análise Comparativa*, referente à composição da própria obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Esta primeira análise comparativa há de reproduzir um pouco mais demoradamente a descrição da análise semiológica das pinturas, apenas para o leitor observar os encaminhamentos de todas as etapas da análise em um caso concreto. No entanto, nas análises comparativas seguintes, pretendemos conduzir uma apreensão mais sucinta para não cansar o leitor, porém, sem prejuízo algum da comparação e re-significação.

---

<sup>32</sup> A justaposição das imagens encontra-se em anexo.

<sup>33</sup> Vide edição na Bibliografia.

## 8.1. ANÁLISE COMPARATIVA I

*Família de um chefe camacã* de Debret

*Leônidas nas Termópilas* de David

Observando a composição *Família de um chefe Camacã* (fig.1a) de Debret, observamos em uma composição retangular horizontal, uma figura nua se contrapõe à horizontalidade como uma vertical centralizada, ao passo em que se destaca ainda mais em função do contraste que apresenta entre o tom escuro de sua pele e o tom claro do fundo que se lhe espõe.

Simultaneamente um “S”, partindo da base da bananeira do primeiro plano, no canto esquerdo, subindo pela folha até encontrar, à entrada da cabana, o vértice superior da parábola e iniciar a descida pela rede de dormir, que por sua vez ascende de novo e termina (ou inicia) o “S” no canto superior direito, perfaz uma linha contínua e sinuosa integrando toda a composição e se sobrepondo à verticalidade da figura central.

Podemos afirmar que a contraposição é um paradigma no plano do significado, naquela gradação acerca da relação atores-plano de cena, e a sinuosidade está no plano do significante.

A contraposição pode nos servir, assim, como uma espécie de paradigma organizador da composição geral. Partindo deste paradigma, anunciador de uma primeira significação entrevista na relação entre a natureza, a composição retangular, e o ser humano podemos encaminhar o discurso, pelo entendimento do olhar, para dois caminhos:

Por semelhança entre as figuras nuas, apresentadas, no entanto, em várias posturas, próximas ao homem central, formamos uma idéia, segundo a relação figura-figura, de parentesco, de família ou de tribo.

Por sua vez, o retângulo da composição, reforçado pela linha cênica apresentada pelo grupo de figuras e a tenda, se subdivide em planos. De modo que, os tamanhos diferentes apresentados entre a totalidade das figuras presentes no quadro se agrupam em três, formando estes grupos três planos cênicos. O espaço habitado é, então, dividido em três planos. Mas o espaço natural ainda se prolonga por pelo menos mais dois: o das bananeiras, que delimita a

clareira da aldeia, e o mais longínquo, a linha da montanha no último plano, aquela que separa a terra do céu, recriando uma nova dimensão espacial, não mais em profundidade, mas em altura e verticalidade.

Tanto a semelhança por humanidade, quanto também a semelhança entre as bananeiras, as do fundo com as do primeiro plano à esquerda, criam espacialidades e profundidades. Por sua vez estas bananeiras do primeiro plano, aquelas do “S”, se posicionando verticalmente, se articulam com a entrada da tenda, de modo a formar, por compressão, uma “janela” para os planos subsequentes. Bela metáfora reflexiva da própria pintura, significação importante e recorrente em boa parte da história da pintura<sup>34</sup>. Além disso, tanto a bananeira quanto as linhas ortogonais da tenda reforçam a retangularidade horizontal, e retornamos, formando um círculo ao primeiro plano principal, que possui um contraponto vertical, que é a figura central...

Observe leitor-espectador que perfizemos este círculo sem nos atermos às humanidades dessas figuras, isto é, às relações propriamente humanas entre elas, pois que nos ativemos a paradigmas que produzem espacialidades e contrapontos, como que linhas de força a sustentar o quadro e a cena. E este círculo não esgota o quadro.

Se vimos figuras humanas e não outra coisa qualquer, é porque captamos, pela própria experiência que temos com a figura das pessoas que vivenciamos, incluindo nós mesmos, uma certa generalidade entre elas, que nos permite agrupá-las sob o conceito de “figura-humana”. Todas as pessoas possuem humanidade. Todas elas são humanas. E sendo assim, não há motivo para que elas não tenham comportamentos, tornados explícitos por seus gestos, semelhantes aos nossos. Porque nos encontramos “do lado de cá” da tela, mas a construção da pintura como janela, que é a proposta da pintura desde o Renascimento, incluindo o período em que nossos dois artistas em questão fazem parte, procura definir esta humanidade como sendo a mesma, “além superfície” em direção ao “aquém superfície” do quadro.

O que queremos dizer com isso é que é a variação gestual, de postura, de posição em relação à linha do quadro, o gênero, a idade que mudam, mas o elemento “humano” é constante, permanece o mesmo, caso contrário não perceberíamos figuras, senão objetos indefinidos ou

---

<sup>34</sup> Dentro de nossa conceituação semiológica de linguagem pictórica, a pintura que contiver uma “janela” pictórica poderá ser analisada como um sistema denotado, isto é, um sistema que contém um outro sistema em seu plano de significado. Na medida em que este significado é uma moldura para uma fuga em perspectiva, a “janela” constitui-se em uma metalinguagem na pintura (ver p.12).

mesmo borrões de tinta. Indo mais além, podemos definir esta, e todas as outras pinturas desta dissertação, como humanistas, isto é, que colocam a figura humana como iniciadora e diretora das forças compositivas e dos elementos que a habitam.

Dessa forma, tendo como centro irradiador de toda significação pictórica, na pintura histórica neoclássica, a figura humana, igualmente poderíamos começar, recomeçar ou combinar, a nossa análise pelo estabelecimento de relações contínuas que a variação da figura humana faz – por semelhança com outras, por sua situação na superfície da tela ou por seu movimento intrínseco – com outras figuras ou elementos da composição, para narrar uma cena, uma história. A estas relações contínuas chamamos de sintagmas pictóricos, e às variações denominamos paradigmas pictóricos.

Ora, o encadeamento entre as figuras e demais elementos da composição, o sintagma da pintura, só formará sentido (significação) se for simultâneo ao processo de diferenciação por semelhança (gestos-humanidade), isto é, a classificação feita pelos paradigmas pictóricos. Este encadeamento por diferenciação revela as significações.

Os sintagmas são então relações que formam uma teia de relações contínuas por toda a superfície da tela, subentendendo que as “linhas” das teias possuem centros de irradiação, as figuras humanas, nódulos que concentram forças visuais, e em certo sentido, interferem nas continuidades, potencializando-as ou enfraquecendo-as, constituindo matizes do sistema de significações. Deste modo, há um triunfo da pintura histórica, e em certo sentido, de toda pintura em geral, somente quando se evita que, por estes pontos nodais, perpassasse qualquer narrativa discursiva externa ao quadro. Isto quer dizer que a narrativa deve advir somente da plástica dos corpos humanos e, em seguida, entre eles e o cenário, motivo pelo qual os pintores de história muito se exercitavam no modelo vivo. Esta “superação” da narrativa supõe a construção e criação, por exercícios, de alegorias e paradigmas pictóricos sintagmatizados, que vem a ser a tentativa de aproximar o plano do significante e o plano do significado ao máximo, tornando-os contínuos.

Porém, esta construção é difícil de ser elaborada, sobretudo em tempos de mudanças paradigmáticas na pintura e no campo da ação e da moral, que foram os tempos revolucionários. É difícil encontrar obras fechadas e reflexivas. Mas talvez, por isso mesmo, a necessidade e a

procura por elas tenha sido tão grande a ponto de elevar ao máximo a importância e o valor da pintura histórica. Por outro lado, é justamente nesta época que verifica-se uma dilatação generalizada dos títulos das obras históricas, como que denotando um processo em andamento de adaptação e construção de novos paradigmas históricos, talvez aqueles que substituíssem a aura do Sacro Império Romano-Germânico...

Então, retomando a figura central: seu peso se apóia principalmente sobre a perna esquerda, que permanece tencionada e na vertical. Dobra a perna direita, cujo ato se relaciona com a figura de mulher sentada a pintar-lhe o pé com jenipapo, tendo a “bandeja” da tinta preta ao lado. A sua mão esquerda se estende para receber um pandeiro, estabelecendo uma relação de diagonalidade com o menino, e como consequência disso, também estabelece uma relação de ascensão familiar ou tribal, de autoridade, já que o menino parece distribuir pandeiros e na cena está entregando um ao homem.

Limitemo-nos, no momento, a estas três figuras, todas encadeadas, ao modo de sintagmas, por formas e gestos.

A relação “entregar-receber”, um sintagma, pode ser reduzida à figura do menino, constituindo o “entregar” uma significação. Uma significação, como foi definida acima, não é um signo, não é um significante, nem um significado, redutível ao verbo no modo infinitivo “entregar”. Mas estando dentro de um sistema pictórico, extrai dele a sua significação, tanto seu significante quanto seu significado. De modo que esse menino, avançando em pé, na sua relação com o homem e com a composição total, a estender o braço, segurando um pandeiro de forma circular, com o intuito de entregá-lo, que é também, ao mesmo tempo, o jogo de formas e cores pelo qual é visto, é uma significação.

No momento em que conseguimos perceber uma significação na pintura, mesmo que esta percepção tenha uma fragilidade, como se ela possuísse uma certa autonomia e não uma independência, imediatamente estabelecemos uma correlação com significações visuais semelhantes. A comparação, pela qual dissemos que se inicia com a referência que uma significação de um sistema faz com outra significação de um outro sistema, se estabelece espontaneamente, se temos o costume de nos concentrarmos no nosso pensamento visual.

De sorte que, pela memória visual, o índio menino na sua expressividade gestual, faz referência, não a um, mas a três jovens na composição de David *Leônidas nas Termópilas* (fig.

1b), que não entregam um pandeiro, mas ofertam coroas de louro, semelhantes na sua significação de circularidade com o pandeiro, à inscrição que um soldado cunha com sua espada na pedra. Então, estes três jovens, abraçados, avançando, ofertando, estão em uma mesma relação de significação, por analogia, com o índio menino de Debret. Ou seja, nem há uma configuração comum, a perna que avança não é a mesma por exemplo, nem o significado e o conteúdo são iguais, o que elevam pelas mãos e porque o fazem. Há sim uma significação comum: o avançar, o estender, o ofertar, a circularidade conjuntamente em uma só configuração. Interessante é que os três jovens não ocupam o mesmo lugar na composição que o menino, se bem que há um jovem no quadro de David na mesma posição só que voltado para fora, e não para o centro, com características semelhantes ao índio menino.

Mas aquela contraposição supracitada entre a horizontalidade da composição e a verticalidade e importância da figura central é também uma significação. E esta significação, pela força de organização que possui que também possui o quadro de David, termina por estabelecer a comparação. A comparação, o vínculo, a herança que a composição de Debret possui em relação à composição de David parece se tornar um fato visual. Digno é observar a mesma postura que os dois guerreiros possuem, ainda que invertida. Pois se o índio camacã se sustenta pela perna esquerda e dobra a direita virando seu corpo levemente para esta direção, o guerreiro grego, Leônidas, também assim se posta, sustentando-se pela perna direita e inclinando levemente o corpo, a partir do plano frontal, para a perna que se dobra, a esquerda. Igualmente, também podemos encontrar o mesmo “S”, que integrava a composição de Debret na composição de David. Aquela linha contínua e sinuosa, aqui parece, nas suas angularidades, mais um “N”, pois parte do pé do guerreiro à esquerda e sobe, quase em linha reta, pelo contorno do desfiladeiro, descendo pela outra parede do desfiladeiro em uma linha reta que é reforçada pela lança de Leônidas, até subir de novo pelo tronco da árvore à direita para terminar no canto superior direito. Mais interessante ainda, no caso deste cenário horizontal, é perceber a abertura da mesma “janela”, conformada pelo primeiro arco do “S”, em Debret, ou no caso de David, o primeiro ângulo do “N”. Janela cujo vão emoldura, no último plano, a mesma linha descendente de montanhas em direção ao centro. Para completar, a índia a pintar o tornozelo do índio central possui uma relação de significação com o guerreiro que amarra as sandálias aos pés de Leônidas, por estarem ambos, em relação aos seus respectivos conjuntos, abaixados e na mesma posição relativa da composição. Novamente, nem o modo como agacham é o mesmo, a índia está sentada



e o guerreiro se apóia sobre um joelho, e nem o que fazem agachados é sequer passível de alguma correlação<sup>35</sup>. No entanto, o abaixar-se para fazer alguma coisa naquela posição da composição, tendo a índia a bandeja oval ao lado, e o guerreiro um escudo igualmente oval próximo de si, é que forma a significação.

Diga-se de passagem que a orientação que a luz imprime ao jogo de luz e sombras projetadas é sempre a mesma em quase todas as composições que haveremos de tratar aqui, seja em David, seja em Debret: da esquerda para a direita.

Se, no entanto, falamos de uma filiação entre duas composições, traçando paralelos paradigmáticos, podemos agora retornar ao nível do sintagma pictórico para tentarmos significar a pintura como um todo, tentar montar o sentido da narrativa histórica, pois ambas são pinturas históricas, juntamente com seu discurso plástico. A história que seu título condensa mais o padrão da composição. Aqui é necessário afirmar que é o discurso da história contida no título, dado pelo artista, e não outro discurso qualquer, que devemos nos ater. Ou melhor, devemos deixar que a pintura escolha os elementos e as significações necessários das narrativas históricas.

Começamos pela composição de David, que influencia, por muitas significações, a de Debret. Ao redor da figura imóvel de Leônidas, cuja cabeça é o centro exato da composição, e que ainda possui um templo por augúrio, há uma grande agitação. Gestos e movimentos ascendentes e descendentes, para um lado e para o outro, reforçam-se mutuamente. A composição total abriga simultaneamente uma série de cenas acontecidas em momentos diferentes, mas em sequência, tal como em uma narrativa histórica. A “janela” se abre para uma baía, por onde chega o exército persa. Interferindo, porém, na linha direta dos bons augúrios, interfere o traidor Efiltes, que mostra o caminho para o desfiladeiro onde poderão surpreender os gregos pelas costas. A ponta da lança de Leônidas aponta para o traidor a lhe censurar mortalmente o gesto. O guerreiro da esquerda dá o alarme, (espécie de Marselhesa) que ecoa como um círculo em sentido anti-horário. Os que estão em primeiro plano se apressam em se preparar para a batalha: o que se abaixa logo à frente amarra as sandálias, os da direita acorrem para tomar suas armas; os que sobem e se agarram em árvores fazem soar as notas da guerra, e o guerreiro de azul com arco em punho e gesto incentivador, tendo todo o exército grego atrás de

---

<sup>35</sup> Há uma relação interessante destas duas figuras com outras duas figuras da composição *Point de Convention* do pintor francês Louis-Léopold Boilly.

si, responde ao chamado<sup>36</sup>. Para completar, diríamos que do lado esquerdo de Leônidas, pertencendo aos seus, está o lado religioso da guerra, isto é, o altar com a inscrição dedicada à Héracles (ou Hércules em latim), os ofertantes<sup>37</sup>, o guerreiro que faz a inscrição no desfiladeiro, a pira queimando os votos e o templo, e à direita, o lado propriamente ritual e bélico da guerra, isto é os corneteiros, o exército como um todo e o homem mais velho, de azul, que parece ser um conselheiro de estratégia.

Tamanha dramaticidade, no entanto, não foi o objetivo de Debret quando retratou a cena dos preparativos para a festa da tribo indígena. Porém não podemos dizer que não o foi sem criatividade que adaptou e reinterpreto a composição e iconografia de seu mestre. Devemos reconhecer e apreciar as verdadeiras qualidades e dons criativos de Debret. A árvore à direita das “Termópilas” se transforma numa rede muito bem arranjada e presa à parede da cabana, além disso a disposição das figuras do homem velho e do jovem, entre o escudo de Leônidas e a árvore, pode ter influenciado a composição da índia que amamenta seu filho na rede. O resultado final é muito bem acolhido pelo aspecto plástico. Mas mais que isto, a originalidade da adaptação desfaz por completo o ambiente de guerra e nos transporta para um ambiente familiar indígena quase matriarcal, porque de fato a mãe e esposa com seu filho fica perfeitamente inserida no centro de um quadrado que toda a parede da cabana, prolongando-se até à linha inferior da composição, forma. Este quadrado com seu centro, a mãe, simboliza justamente o seio familiar com o pai a defender a entrada. Neste plano da parede, inclusive, observamos o uso de um paralelismo com a linha do quadro a montar uma cenografia tipicamente neoclássica.

No que diz respeito à extensão do sintagma à toda a composição, e da percepção das suas significações, a cena que ocorre no interior desta cabana, os preparativos para uma solenidade festiva, pode ser apreendida pelo lado de fora em um momento temporal subsequente, quando ao fundo, atravessando a “janela reflexiva”, revemos a mesma cabana, e os índios já tendo saído em cortejo. Observemos, para isso, os instrumentos rituais erguidos nas mãos dos índios da primeira fila desse cortejo e os mesmos instrumentos, igualmente erguidos, nas mãos do índio dentro da cabana à direita. Quatro índias preparam, em uma caldeira acesa, o alimento para a festa.

---

<sup>36</sup> Diga-se que esta sequência lembra as incitações contidas n’A *Marselhesa*.

<sup>37</sup> Ofertam “couronnes pour assister au banquet qu’ils vont faire chez Pluton”. Cf. LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l’oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. p.172. Eis o aspecto heróico, trágico e estóico a um só tempo.

Ora, a cabana ao fundo não corresponderia, por relação de significação, ao templo grego? Isto é, repetindo-o, não por sua função ou por sua forma, mas por sua correspondência dentro do conjunto? E a caldeira acesa, também não poderia estar em relação de significação com a pira acesa das Termópilas? E mais ainda, não corresponderia o cortejo do fundo vindo em direção ao primeiro plano ao exército persa ao fundo das Termópilas vindo de encontro aos gregos?

Poderemos continuar, decerto, estabelecendo mais relações de significação, como a espada horizontal que faz a inscrição, no topo à esquerda, e a folha de bananeira pronunciadamente horizontal na mesma posição correspondente da composição. Ou então, o gesto de levantar os braços do guerreiro que dá o alarme nas Termópilas com o gesto de erguer os instrumentos rituais que o índio no canto oposto faz. A pilastra da cabana, onde se pendura uma sacola, corresponde nas Termópilas, em situação compositiva semelhante, à uma árvore vertical de segundo plano.

Enfim, por todas estas relações de significação, umas mais fortes que outras, como, por exemplo, a contraposição entre a horizontal da composição e a vertical da figura central com a sua postura semelhante, ou ainda a significação dada pela construção da “janela”, podemos afirmar que os sistemas de significação são também semelhantes. E se assim o é, também haveremos de observar alguma semelhança na significação da história que o quadro conta. Porque se a continuidade dos sintagmas que contavam a história das Termópilas é rompida, expondo significações soltas, estas significações possuem alguma “parte” da história. E se são realocadas, por Debret, em uma nova composição, obedecendo a “força” do sistema de significações de David, se bem que refazendo as relações ao nível do sintagma para contar outra história, esta história possui também alguma relação de significação com a história precedente.

Para fazermos esta relação entre as significações temáticas devemos contextualizar a obra de David no seu tempo. O retorno aos gregos tem dois sentidos: afirmar o elo de ascendência dos franceses perante seus inimigos e, por isso, buscar neles o ideal religioso da guerra e o modo estóico de encará-la quando ela se aproxima. Debret, destas significações, parece retirar o elemento mítico da formação de um povo, no caso brasileiro, o elemento indígena pré-nacional, neste seu aspecto de ritualização de um acontecimento, um evento preparativo, através do encontro entrevisto entre o fundo e o primeiro plano. Até porque, ainda que David fale em guerra

e Debret em festa, a concepção que a modernidade faz é que nos tempos míticos estes dois eventos se misturavam.

De resto, estas significações somente haverão de se perceber na percepção do conjunto da obra de Debret.

## 8.2. ANÁLISE COMPARATIVA II

*Índio camacã –mongoió* de Debret

*Leônidas nas Termópilas* (detalhe) de David

Faremos uma pequena inversão, única exceção à ordem de aparição que nos propusemos seguir no início desta seção, ao apresentarmos esta primeira prancha do primeiro volume após a terceira prancha. A razão desta é que a composição a ser comparada é um detalhe de *Leônidas nas Termópilas*, por isso foi melhor apresentar esta antes.

As três primeiras pranchas da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foram reunidas por Debret sob o tema dos índios camacãs. Sendo que as duas primeiras pranchas apresentam, através de retratos individuais em busto, um índio (fig. 2a) e uma índia camacãs, os quais aparentam formar um casal prototípico ameríndio, já que não possuem identidade relatada e são apresentados não apenas como um homem e mulher camacãs genéricos, mas como um índio e uma índia que representam todos os índios que se seguem no primeiro volume da *Viagem à abertura deste casal*. Em seguida, a terceira prancha, apresenta o autor, então, a já comentada *Família de um chefe camacã*.

Assim, estes dois retratos, abrindo a obra pictórica e histórica, parecem querer apresentar ao leitor de terras distantes o casal mítico, espécie de Adão e Eva dos trópicos americanos. Se isto é apenas uma suspeita, que leva em consideração apenas a posição inicial do casal no corpo da obra e ao fato de não existir nenhum outro retrato, salvo aqueles da própria família real, pelo menos ela se reforça pela significação geral que a análise anterior mostrou quanto à origem mítica dos povos. Isto porque a força da composição de David, ou mais especificamente o retrato

de Leônidas (fig 2b), parece ter influenciado a composição do busto do índio. Isto é, o herói, o homem mítico. Aqui não se trata de uma composição plena, mas da composição ou disposição da figura do retratado, sem um fundo. Desta forma os elementos de significação se referenciam mais do que em qualquer outra análise comparativa, ao corpo humano, sua postura, gestos, indumentária e ornamentos. Assim, Debret dispõe o retratado de frente, em 3/4 para a direita, tal qual o Leônidas de David. O modo como o índio camacã segura o feixe de flechas com a mão esquerda e as apóia no seu ombro esquerdo está em relação de significação com o mesmo gesto de Leônidas ao segurar e apoiar a sua lança. Não encontramos no índio nem o escudo redondo nem a espada, que Leônidas segura em sua outra mão, já que o retrato do índio limita-se apenas ao rosto e ao peitoral. Mas chama a atenção na composição corporal do índio, no entanto, a mesma maneira de ornar o peito através de uma cinta cruzada, da direita para a esquerda, que em Leônidas é feita pela bainha da espada, e que no índio camacã é um cinto de dentes, talvez a aljava das flechas. Por último, para arrematar, e quem sabe realçar a dignidade do retratado, Debret se utiliza do mesmo efeito espalmado, que apresenta o clássico elmo grego de Leônidas, no capacete do índio camacã.

Assim, esta comparação, concluindo, atesta a força do sistema de significações apresentada pela composição *Leônidas nas Termópilas* de David, não só pelo conjunto do sistema de significações, adotado por Debret na *Família de chefe Camacã*, mas também pela força compositiva contida na figura isolada de Leônidas. Por razões e modos diversos, unem-se estas três composições entre si.

### 8.3 ANÁLISE COMPARATIVA III

*Os bugres da província de Santa Catarina* de Debret

*O camponês e o ladrão de ninho* de Bruegel

Assim como na prancha *Família de chefe Camacã*, esta composição *Os bugres da província de Santa Catarina* (fig. 3a) apresenta a figura central vertical de um homem em uma

composição horizontal, como um retrato formal, onde o modelo se apresenta de corpo inteiro olhando frontalmente e diretamente para o espectador, que rivaliza em importância com a apresentação de sua “tribo”, representada pelas duas mulheres no segundo plano. A composição horizontal atua, neste caso, mais claramente que a composição dos camacãs, como a representação da natureza, já que todo o fundo é uma verdadeira pintura de paisagem.

Debret descreve que os habitantes de Minas Gerais, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul denominavam *bugres* todos os índios, à exceção dos botocudos, e também reporta o medo que esta “tribo” causava quando em seu estado selvagem, porém tornados “excelentes trabalhadores e com inteligência perfeita”<sup>38</sup>, quando civilizados. A se julgar pelo uso de camisas com gola, vestidos e facão, mas principalmente pela aparência de suas atitudes em nada agressivas, podemos deduzir que os índios do quadro fazem parte do grupo dos “índios civilizados”. Mais ainda, Debret, nesta composição, parece assumir a visão rousseuniana do “bom selvagem” quando concebe artisticamente um estágio para a humanidade onde as relações dela com a natureza seriam perfeitamente harmônicas, atribuindo pacificamente aos homens a caça, e às mulheres a coleta de frutos em árvores selvagens. A caça e a coleta, únicas e suficientes atividades que os primeiros antropólogos atribuíram à relação da humanidade para com a natureza. Relação que corresponderia mais adiante, em se seguindo a história da antropologia, ao modo de vida dos antigos grupos humanos do paleolítico.

Estabelece-se então, pela composição, um forte vínculo entre o homem em pé – com o instrumento e o produto da caça em mãos, espécie de retrato formal do “bom selvagem” – e a natureza-paisagem ao fundo, através do grupo intermediário das mulheres, as quais mostram suas habilidades em escalar e se empoleirar em árvores. Ou seja, por relações paradigmáticas, as mulheres, pertencendo ao grupo humano (representado pela formalidade do retratado), e as árvores, derramando-se por todos os planos sucessivos da pintura de paisagem, pertencendo ao grupo da natureza, reúnem harmonicamente homem e natureza. Aliás, é próprio deste primeiro pensamento antropológico conceber a mulher, mais do que o homem, como a parte humana mais próxima da natureza, e assim, com um menor grau de humanidade.

É então nesta triangulação entre a figura central, a mulher “empoleirada” na árvore do segundo plano e a paisagem ao fundo, cuja visualização global forma a base deste sistema de

---

<sup>38</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. p. 63.

significações, que iremos encontrar a ligação com um outro sistema de significações, desta vez de um pintor flamengo, Pieter Bruegel, o velho, e não mais com David, cujo quadro se intitula *O camponês e o ladrão de ninho (De nestenrover)* (fig. 3b). Nem todas as comparações, como dissemos, apontam para David.

A composição de Bruegel, ainda que mais quadrada, dispõe também a figura de um homem em pé esboçando também um andar. Segura igualmente um instrumento de ponta e tem, pendurado ao cinto, uma faca e um chifre. Ao contrário do índio, porém, não olha para o espectador, mas volta o olhar em direção ao ladrão de ninho, e é esta a relação que se estabelece entre as duas figuras, e não mais pela complementaridade caça-coleta, homem-mulher. Não há correspondência quanto ao número de árvores, nem quanto às suas formas e disposições, nos dois quadros. Tampouco a mulher em cima da árvore se empoleira do mesmo modo que o ladrão de ninho do quadro de Bruegel, havendo, inclusive, uma segunda índia. Quanto às paisagens, suas diferenças também são marcadas, ainda que tenham a mesma localização aproximada do horizonte na metade do quadro, à cintura da figura central, e cujos quadrantes inferiores direitos ofereçam margens semelhantes para a presença de um lago, ao redor do qual vê-se, ou pressente-se a presença de terceiros, em tamanho diminuto. Mas não há dúvida que quando estes elementos sistematizam-se em suas próprias composições, e deles retiram e estabelecem suas significações, torna-se perfeitamente possível traçar paralelos entre as significações e estabelecer, ao final, uma correspondência entre seus sistemas, a despeito de seus significantes e significados díspares.

#### 8.4. ANÁLISE COMPARATIVA IV

*O jantar no Brasil* (detalhe) de Debret

*Os Lavoisier* de David

A cena *O jantar no Brasil* (fig. 4a) de Debret, apresenta um diálogo por simetria compositiva. A construção deste diálogo é sustentada pela disposição do tablado e da parede lisa, que formam um espaço cênico estreito, horizontal e bem delimitado, espaço ao qual se soma a porta à direita, espécie de coxia, mas principalmente pela mesa, paralela ao plano do quadro, a

qual separa o casal ao mesmo tempo em que os dispõe *tête-à-tête*<sup>39</sup>. Este diálogo é um espelhamento, espécie de tensão entre os componentes simétricos feminino e masculino de um casal, onde ao movimento do homem que se curva para comer é contraposto o movimento da mulher que vira-se para o lado para dar de comer a uma criança, filha de escravos. O diálogo, aliás, se prolonga em seus respectivos servidores, escravos dispostos cada qual em pé atrás de seus amos, que os seguem em gênero: o negro escravo aguarda, observando a refeição de seu amo, ao passo que a negra procura refrescar sua ama à mesa. Podemos ainda dizer que a mesa, juntamente com os dois casais e seus costumes, constitui uma espécie de terceiro ator, apresentando sobre si uma farta variedade e quantidade de alimentos.

Por se tratar de uma composição simétrica, ela, por si, já possui uma divisão mediana implícita bem marcada. Então, se tomarmos separadamente seu lado esquerdo, o lado das mulheres, veremos que esta nova composição formada (fig 4b), com suas significações próprias, fazem referência à composição de David *Os Lavoisiers* (fig 4c).

Este último quadro apresenta, igualmente, um casal, embora não haja uma relação de simetria compositiva entre mulher e homem, mas sim um enquadramento centralizado neste casal. É, no entanto, a figura de Lavoisier que organiza e concentra as significações que hão de estabelecer relações comparativas com a metade esquerda da composição de Debret. Uma parede, igualmente paralela ao plano do quadro, fecha a cena.

Começamos pela relação que a figura de Lavoisier, e a composição como um todo, estabelece com a própria mesa. Esta não se encontra totalmente paralela à linha do quadro, como no “jantar”, mas também não sai do eixo a tal ponto de modificar a sensação de paralelismo com aquela. Prolonga-se, assim, além da borda direita do quadro. Lavoisier senta-se à cabeceira desta mesa com parte do corpo oculto por trás da quina, enquanto sua perna direita transpõe a toalha vermelha, formando, com a mesma, uma linha diagonal que vai do grande tubo de ensaio redondo no chão, no canto inferior direito, subindo pelo braço da mulher em pé atrás dele, linha que, se prolongássemos, iria até o canto oposto superior esquerdo. Detém-se ele, no ato de escrever com a pena, ao olhar para a esposa, enquanto apóia o cotovelo esquerdo na mesma mesa e dobra o pulso para dentro.

---

<sup>39</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. p. 195.



Desta forma, será pela figura da mulher d' *O Jantar no Brasil* de Debret, que, comparada à figura de Lavoisier, poderemos observar ao redor de si, igualmente, a gravitação das principais significações. Posiciona-se, em relação à mesa, igualmente a Lavoisier, à cabeceira, com a parte inferior do corpo oculta pela quina. Com a mão direita não escreve, mas estende seu braço, que, por suas curvas e direções, guarda uma relação de significação com o braço da senhora Lavoisier, para entregar um alimento à criança. Movimento este que também perfaz uma linha diagonal, que vai, ascensionalmente, do neném redondo, como o tubo de ensaio, no canto inferior direito, até a cabeça da escrava, linha que, se prolongarmos também achará o canto oposto. É interessante observar a dobra iluminada da toalha que, “substituindo” a perna de Lavoisier, acentua esta diagonal. Dobra e luz que parecem tanto mais intencionais, quanto inexistem do outro lado da mesa. Apóia ela o cotovelo esquerdo sobre a mesa e dobra o punho para dentro, assim como Lavoisier, se bem que segure uma faca, e Lavoisier uma pena, na outra mão.

Não parece necessário realçar a relação da escrava em pé, atrás de sua ama, com a senhora Lavoisier, pois isto, com as comparações acima feitas, já se tornou evidente. Se o volume dos cabelos da senhora Lavoisier contribuíram para a composição das plumas do abanador que a escrava empunha, é difícil dizer. Porém o modo como o xale vermelho da senhora cai por sobre o encosto da cadeira e a sua posição na composição muito se assemelham ao modo e posição do tecido preto abandonado na cadeira ao fundo da sala dos Lavoisiers. Para completar, o grande recipiente de experimentos químicos, em cima da mesa de Lavoisier, guarda relações de significação com o grande copo de água - pelo tamanho - e com a taça de vinho - pela forma da base - da composição de Debret<sup>40</sup>. As re-significações poderão ser encontradas pelas construções de laços familiares, matrimoniais e de costume relacionáveis nas duas composições.

---

<sup>40</sup> A descrição desta mesa de jantar encontra-se em DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. p. 196.

## 8.5. ANÁLISE COMPARATIVA V

*O passatempo dos ricos depois do jantar* de Debret

*Os amores de Páris e Helena* de David

Aqui nesta prancha *O passatempo dos ricos depois do jantar* (fig. 5a), podemos ver as mesmas disposições ortogonais neoclássicas do cenário. Aonde se acomodam quatro figuras, nenhuma figurante. Vê-se parte da varanda e parte do interior à sombra. Uma outra parte entre as colunas escapa para a paisagem. Todos estes quatro homens de pijamas relacionam-se de algum modo especial com estas linhas ortogonais da arquitetura paralelas às linhas do quadro, as quais ajudam a evidenciar uma contraposição de linhas orgânicas e arquitetônicas. Um homem deita-se à entrada da varanda para ler; o de pé à direita bebe água e soma-se à verticalidade da grande coluna da fachada; o homem que toca flauta encosta-se à parede da casa; e já dentro dela, recostado à uma marquesa, coloca-se um homem a tocar bandolim. Todos relacionando-se com a arquitetura e tendo cada um uma função: flauta, bandolim, água e leitura.

Mas foi particularmente pela relação da disposição inclinada das pernas com o a inclinação do bandolim do homem recostado à marquesa que encontramos uma referência à mesma relação da disposição de pernas com a da lira de Páris da composição de David *Os amores de Páris e Helena* (fig. 5b). Esta cena mitológica insere-se no ciclo da Guerra de Tróia. É o *intermezzo* entre o “Julgamento de Páris” e o início da campanha, após o “sequestro” de Helena.

A posição relativa na composição do tocador de bandolim e Páris não é a mesma, mas percebemos que também o homem do bandolim reclinase sobre um móvel semelhante na forma e na orientação ao da composição de David. A importância da figura em pé de Helena, com as pernas cruzadas e sua inclinação ao ser “puxada” pelo braço, tem ressonância na posição do homem da flauta em pé à esquerda. Tem este a outra perna cruzada enquanto que reclinase

também para o outro lado. Assemelha-se, quanto a isso, àquela inversão de contrapontos que Debret operou no índio central da *Família de um chefe Camacã*. Mas isto não é só.

Quanto ao cenário, encontramos o mesmo processo de construção das linhas arquitetônicas paralelas à linha do quadro nas duas composições: se é verdade que não encontramos o mesmo espaço amplo e indiviso da alcova grega, já que o espaço da casa está à direita e a varanda se abre para o lado esquerdo, havendo portanto, pelo menos dois espaços separados, também é verdade que podemos encontrar na perspectiva das vigas sobre as colunas da varanda, com a inclinação do telhado acima, a mesma perspectiva do friso da alcova, acima e à esquerda, a sustentar a abóbada de arco pleno, com a mesma inclinação. Também os degraus da varanda dos “ricos” de Debret correspondem aos degraus do pequeno tanque à frente da alcova de Páris e Helena, inclusive na dimensão e na pequena altura. Mesmo que o tanque não seja uma escada, a sua forma e a sua significação na composição são perfeitamente relacionáveis, pois atuam igualmente como um palco, uma delimitação, um marco, entre o espaço do observador e o espaço teatral.

Quanto ao “mobiliário cênico”, além da *marquesa*, talvez o cabide com as armas de Páris, à esquerda, tenha mudado de posição estando agora à direita, no cabide com as roupas e o chapéu dos ricos. No mais, aquela disposição final das figuras na arquitetura do quadro de Debret parecem contribuir para um jogo espacial mais interessante do que no quadro de David.

Quando Debret comenta sobre estas grandes casas avarandadas brasileiras, lembra ele das casas dos mouros na África, das casas antigas de Pompéia<sup>41</sup> e das paisagens meridionais ensolaradas do Mediterrâneo, que requerem igualmente artifícios arquitetônicos protetores contra o sol (*loggia italiana*, *galeria mouresca*). Com isto não deixa de ser interessante que ele tinha a mente no Mar Mediterrâneo, palco d’*Os amores de Páris e Helena* quando compôs esta cena.

Assim Debret associa o local da cena à música e à paixão, originadas na lira e no bandolim:

“É aí (na varanda) que durante o silencioso descanso de depois do jantar, abrigado dos raios do sol, o brasileiro se abandona sem reserva ao império da saudade; essa delicada saudade, quinta essência da

---

<sup>41</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. p. 306.

volúpia sentimental, apossa-se então de seu devaneio poético e musical, que se exprime nos sons expressivos e melódiosos da flauta, seu instrumento de predileção, ou por um acompanhamento cromático improvisado no violão e cujo estilo apaixonado ou ingênuo colore sua engenhosa *modinha*".<sup>42</sup>

## 8.6. ANÁLISE COMPARATIVA VI

*Lojas de barbeiros* (detalhe) de Debret

*A morte de Marat* de David

A bela cena *Lojas de barbeiros* (fig. 6a) descrita por Debret conjuga dois costumes: o da loja propriamente dita, propriedade de dois negros livres; e o costume do descanso que das dezesseis às dezessete horas precedia o passeio da tarde, “descanso” este gozado pelos proprietários do estabelecimento a executar tarefas secundárias como afiar as lâminas e remendar meias de seda, mas a descrição do costume é realmente realçada pelo vizinho ao lado na janela abandonado ao mais sincero relaxamento (fig 6b). É precisamente neste detalhe do vizinho que vamos nos ater, pois julgamos ter encontrado nele uma original e curiosa releitura da tela *A morte de Marat* (fig.6c) de David.

Antes de mais nada, é notável não só nesta mas em outras cenas de Debret a transposição estilística neoclássica que apresenta o cenário quase sempre paralelo à linha do quadro, ou seja, “estático”, sendo no caso da cena de *A morte de Marat* a própria banheira, para realçar movimentos por vezes sutis das figuras. Aqui, ele apresenta frontalmente duas fachadas que, possuindo ambas como que vontades e tempos próprios, insinuam magnificamente a vida da cidade que ao mesmo tempo lhes impõe o seu tempo maior, qual seja, o descanso da tarde. Nesta parte esquerda da aquarela, vemos uma cena do comércio de rua realizado pelos ambulantes. Cena comercial que, aliás, é recorrente na obra de Debret. Em muitas delas os ambulantes vendem suas mercadorias nas ruas ou andam de casa em casa procurando vendê-las, os quais são recebidos à porta. Nesta cena, no entanto, o possível comprador não só aparece à janela, mas está

---

<sup>42</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. p. 201.

quase escondido, reclinado em sua postura de descanso da tarde. O seu braço cai para fora, se estende ultrapassando o parapeito da janela e a fronteira entre o dentro e o fora, o privado e o público. Na primeira análise comparativa, a pintura apresentava uma abertura, semelhante à uma janela, para o fundo. Aqui o quadro apresenta a própria janela que é como se fosse, por sua vez, um quadro pendurado na parede. E a personagem do quadro procura avançar, transpor o plano do quadro, indo de encontro ao espectador, lembrando nisso muitos retratos renascentistas, e nisso interagindo com o mesmo espectador, no caso, a vendedora. De modo que temos a relação personagem-espectador duplicada, sobreposta.

Então, nesta duplicação, nesta sobreposição de uma relação, que constrói tanto profundidade quanto humanidade, o braço possui uma significação importante. Significação que se completa com a contraposição da figura reclinante e frontal, semi-exposta, com a figura em pé de costas, da vendedora.

Assim, esta figura, aparecendo em parte no parapeito com o braço caído por sobre ele, faz referência à figura de Marat, no quadro de David.

Marat fora um jornalista porta-voz do jacobinismo durante a Revolução Francesa, apaixonado na sua defesa pelos direitos dos cidadãos e severo na vigilância aos opositores. Trabalhava como de costume submerso em uma banheira, por causa de uma doença de pele que o atormentava, quando foi assassinado por Charlotte Corday, uma girondina que se introduzira em sua casa sob falsos pretextos.

Debret parece ter buscado elementos para compor a idéia de um corpo que é abandonado ao seu próprio peso. Dispôs ele o corpo paralelo à linha do quadro e reclinado para o lado direito da mesma forma que David, mas fez algumas adaptações importantes como: a cabeça de Marat pende para trás dando a necessária idéia de um corpo sem vida, tanto que chega a ficar numa inclinação horizontal ainda que perfeitamente frontal, mais ou menos na metade vertical da composição. Já o “nosso vizinho” apóia a cabeça no batente da janela; o braço de Marat ainda a segurar a pena se dobra para frente enquanto o braço abandonado do vizinho tem o punho e os dedos ligeiramente virados para trás.

Esta significação corporal comparada por si só bastaria para estabelecer uma comparação. Mas a comparação é reforçada ainda mais e se completa totalmente, através da comparação entre a quase totalidade das significações apresentadas, formando um caso excepcional nestas nossas

análises comparativas. Ao contrário da primeira comparação, a questão histórica não parece influir. Não é necessário conhecer a história de Marat, o evento histórico de sua morte, nem contextualizá-lo na Revolução Francesa. Assim como, novamente, não parece ter sido intenção de Debret reproduzir tal dramaticidade ao “reler” a tela de David. A transposição das significações foi feita respeitando a força do sistema de significações, mas a re-significação das significações é espantosamente criativa, mas nem por isso sem critérios ou sem coesão sintagmática. Vejamos.

Podemos relacionar, para completarmos a significação de toda a extensão corporal, o leque chinês do vizinho com a carta de Marat em sua mão esquerda. O segurar algo quando o corpo está em estado de abandono é uma significação, pois não só o leque não está na mesma posição relativa ao corpo, já que no vizinho o leque está mais perto da cabeça, nem possui a mesma configuração retangular da carta, como o leque e a carta não possuem o mesmo significado em si e o mesmo significado em relação ao significado geral da cena.

Em seguida, a vendedora em pé oferecendo doces redondos com sua bandeja retangular ao vizinho, possui uma mesma relação de significação com o caixote de madeira junto à banheira sobre a qual repousa um bilhete e o tinteiro redondo, que se dispõe à pena e a carta de Marat. Para completar esta transposição criativa de Debret, devemos observar o cachorro esguio e “horizontalizado”, o qual está em uma mesma relação de significação com a faca do crime alinhada à linha do quadro, ambos no canto inferior esquerdo. Não é um exagero fazer tais comparações quando levamos em conta o processo criativo dos artistas que não só trabalham e interpretam dados objetivos, mas também fazem associações de toda ordem livremente.

Por fim, poderíamos aproximar as linhas da fachada – mais especificamente o vão aberto da janela somado à área da parede amarela até as fundações embaixo, balizados com os batentes verticais da janela – com o enquadramento feito por David na cena de Marat. Quadro este cuja proporção pode-se entrever na moldura da janela do “nosso vizinho”, excetuando o arco batido.

Aliás, Debret descreve pormenorizadamente todo estes detalhes desta cena. O que não costuma fazer em outras pranchas. É como se estivesse celebrando sua composição com a de David.

## 8.7. ANÁLISE COMPARATIVA VII

*Mercado da Rua do Valongo* de Debret

*Juramento do jogo de péla* de David

Nosso procedimento básico tem sido o de descrever o processo de estabelecimento de relações de significações entre pinturas que se completam em comparações compositivas. Mas há também todo um outro processo subjacente e concomitante, nesta análise semiológica da Linguagem Pictórica, que, por ser visual, perfaz comparações entre pinturas e suas significações, de todo tipo e a todo momento, não apenas entre aquelas que viemos apresentando. Sendo assim, por exemplo, a própria circunscrição das pinturas de Debret, em um conjunto definido, nos três volumes da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, nos permite comparar as pinturas entre si, e a própria obra como um todo. E diga-se que este conjunto é bem variado e apresenta repetições e variações que denotam tanto sensibilidade quanto erudição e repertório de formação artística.

Desta forma, com esta prancha *Mercado da Rua do Valongo* (fig. 7a), no volume II, ao contrário das pranchas anteriores – onde a ênfase fora dada primordialmente pelas relações sintagmáticas humanas entre as figuras – o arranjo de forte contraste entre figuras apequenadas e descaracterizadas e a amplitude do interior revela, aqui, um aspecto paradigmático (figura-arquitetura) que dá o tom preponderante da composição. Por isso, é como se a própria arquitetura fosse a protagonista da pintura, e não o enredo que se desenrola entre as personagens que ela abarca. Para isso, contribui o paralelismo das linhas arquitetônicas com as linhas do quadro, a aparência de monumentalidade da arquitetura, o pé direito alto e a ausência de saídas proporcionais ao ambiente.

De fato a arquitetura daqui ajuda a circunscrever e significar uma ação. Já as figuras dividem-se em quatro grupos. Os três grupos de escravos à esquerda, cada qual reunido e individualizado pela cor das vestes e pela proximidade entre seus membros, aderem-se às extremidades do corpo arquitetônico – as paredes e o chão –, e que, por isso, reforçam ainda mais o amplo espaço vazio e de vão ascendente, ao passo em que suas particularidades e identidades são anuladas. Já o grupo à direita se reúne pela diferença entre seus três membros e pelos gestos e

orientações recíprocos. As duas figuras em pé, o comprador e o garoto, que co-pertence, pela vestimenta azul e pela idade infantil, ao grupo das crianças sentadas em círculo, de onde provém, são as únicas a se destacarem das paredes do corpo arquitetônico, já que o vendedor cigano sentado, também adere à elas. Esse grupo explica o conjunto. O homem em pé, parado à frente da única porta deste amplo ambiente fechado – espécie de armazém – faz-se de intermediário entre o vendedor sentado e suas “mercadorias”, dentre as quais a escolhida e avaliada foi o garoto.

Apenas pelos paralelismos e pela amplitude do recinto arquitetônico fechado desta composição poderíamos compará-la a uma outra pintura de David, a qual também destoa do conjunto da obra deste pintor francês pelos mesmos motivos arquitetônicos. Esta composição é o famoso quadro do *Juramento do jogo de péla* (*Serment du Jeu de Paume*) (fig. 7b). Somente pela proporção semelhante do traçado monumental das linhas principais da arquitetura – o que equivale dizer, pela semelhança entre as proporções dos dois recintos vistas por um ponto de vista baixo e central – mais a localização da massa dos grupos de figuras abaixo da linha mediana, bastariam para relevarmos e conduzirmos esta análise comparativa<sup>43</sup>. É verdade que na composição de Debret nenhum gesto faz referência ao enorme feixe de vetores ascendentes – o juramento coletivo – que conflui para a palma do deputado Bailly<sup>44</sup>, o orador. Neste ponto, vale a pena interrompermos a análise comparativa para realçarmos brevemente a significação e a importância histórica deste quadro.

Se a Revolução Francesa tem uma imagem, real e simbólica, que represente seus movimentos de massa, a imagem poderá ser esta, e não a queda da Bastilha. A imagem de um juramento coletivo, o contrato social de Rousseau tornado real, o momento de nascimento de uma nova situação social, política e religiosa. Nascimento, no entanto, envolto em meio à tensão, insegurança e incerteza, pois que estes membros do terceiro estado estavam em estado de insurreição. Com estas palavras Mirabeau, deputado do terceiro estado, assim comenta o momento e a situação em que se desenrolou o Juramento: “à l’approche d’une horrible tempête et

---

<sup>43</sup> Sobre a observação feita por Bandeira e Lago acerca do óleo de Debret de mesmo título mas de composição diferente, esta análise pode esclarecer a opção do pintor por aumentar o pé-direito do mercado que se apresentara mais baixo em outras composições. Cf. BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa* p.76.

<sup>44</sup> LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l’oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. p. 100, 102 e 114.



dans un lieu qui pouvait devenir leur tombeau”<sup>45</sup>. David reproduziu a mesma relação entre o orador do juramento e a aliança coletiva dos que juram (o abraço e os braços erguidos) que havia criado para o *Juramento dos Horácios* no *Juramento do jogo de péla*. Reprodução gestual que, no entanto, apresenta uma diferença fundamental quando a multiplicação daqueles que juram, ao reconfigurar o todo do grupo por um novo padrão configurativo, forma um contrato piramidal uniforme. Este é o momento capital onde o Terceiro Estado, convocado pelo rei, se transforma em Assembléia Nacional, passando, a partir deste instante, a ser a mais alta instância do poder. Quando o poder sagrado é retirado do rei, e reinvestido no povo<sup>46</sup>, ou restituído a ele por contrato coletivo. David acompanha em sua composição este evento ímpar.

A imagem de uma revolução é, para muitos, e particularmente para aqueles que “sofrem” a revolução, uma confusão, onde sangue e violência se misturam para, no final, não atingirem resultados concretos e assim, não serem justificados. Aqui a revolução é vista por aqueles que a fazem: um movimento ordenado e não violento, de entrega apaixonada e de religioso cumprimento do dever cívico, onde a coletividade não se volta contra ninguém, mas antes, tem nos valores nascentes contidos na promessa da nova Constituição, na fala de Bailly – a liberdade – sua verdadeira razão de ser.

Voltando a análise compositiva, dissemos anteriormente que nenhuma gesticulação humana no *Mercado da Rua do Valongo* de Debret apresentava semelhança com o triângulo compositivo do *Juramento do jogo de péla* de David. No entanto, esta ausência é como que compensada pelas linhas triangulares erguidas presentes nas tesouras do telhado. A tempestade, a que se referia Mirabeau aquando do momento do juramento, ventila uma grande cortina à esquerda. Essa movimentação meteorológica da parte superior contrapõe-se à ordenação humana da parte inferior. Desta presença atmosférica, o panejamento amarelo no canto superior esquerdo da composição do *Mercado da Rua do Valongo* parece ser uma reminiscência. Debret descreve-o como sendo o cobertor preso à armação de madeira suspensa onde os escravos dormiam. Interessante é notar que na sala do jogo de péla também há um local na mesma posição relativa à esta armação, uma espécie de arquibancada, ao qual se pode aceder por duas escadas visíveis dos dois lados perto das janelas.

---

<sup>45</sup> LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l'oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. p. 120.

<sup>46</sup> Herdeiro desta concepção rousseuniana é o Parágrafo único, no Título I – Dos Princípios Fundamentais, de nossa atual Constituição: “Todo o poder emana do povo (...)”.

Abaixo de Bailly, um pouco a esquerda, há um grupo de três representantes que se reúnem para um abraço. Na composição de Debret, o grupo circular de meninos sentados pode corresponder a força desta reunião concêntrica. Além disso, o menino em pé tem alguma relação com o sacerdote de branco daquele grupo, no que se refere à disposição em exato perfil direito e à capa.

Mas nenhum elemento da composição de Debret, para estabelecermos de vez a comparação, é tão significativo quanto o vendedor cigano sentado e de braços cruzados sobre o peito. Observemos, no mesmo canto inferior direito do *Juramento do jogo de péla*, o deputado Martin Dauch<sup>47</sup>, único membro que, se opondo ao juramento coletivo, atua com e pelo mesmo gesto. Eis um fato de extrema curiosidade que, pela semelhança e posição, deixa pouca margem para dúvida quanto à filiação compositiva do *Mercado da Rua do Valongo*. Além disso, quanto à re-significação, a contraposição liberdade – escravidão parece ser evidente.

## 8.8. ANÁLISE COMPARATIVA VIII

*Feitores castigando negros* de Debret

*São Miguel e o Dragão* de Rafael

A prancha *Feitores castigando negros* (fig. 8a) apresenta no primeiro plano uma relação de poder altamente assimétrica, tanto pela forma quanto pelo conteúdo. O escravo, imobilizado em um pau-de-arara, recebe o açoite por um desvio cometido, um pecado. O feitor, segundo a construção narrativa da direita para a esquerda, desce de sua casa-feitoria, abandona o chapéu e seu descanso, a julgar pelos seus chinelos, e se prepara para o açoite ao alçar o instrumento do castigo, após haver ele próprio, ou outro, imobilizado o escravo.

Fica exposto plasticamente, por assim dizer, a relação assimétrica de poder, na distância vertical entre o alteamento do punho do feitor e o corpo vulnerável do escravo imobilizado.

---

<sup>47</sup> STAROBINSKI, Jean. 1789: Os emblemas da Razão. p. 74.

Distância que, carregando uma tensão em suspense, há de ser desfeita no próprio ato de violência contido no castigo.

Cena decerto chocante, ainda mais hoje em dia com o avanço do conceito iluminista de humanidade universal, e que não duvidamos nem um pouco de que tais violências tenham sido praticadas, algumas talvez com ainda maiores crueldades. Mas, com efeito, podemos levantar alguma dúvida quanto a esta cena em particular ter de fato ocorrido, quando encontrarmos a mesma relação vertical de poder e de suspensão de golpe na pintura *São Miguel e o Dragão* (fig. 8b) de Rafael.

Esta composição não tem a mesma proporção horizontal da pintura de Debret. Pois que Rafael conforma o enquadramento à figura vertical do Arcanjo São Miguel, que é o único protagonista, onde o próprio dragão é um atributo iconográfico seu. É concebida a pintura, então, tal como uma imagem escultórica de retábulo, onde o cenário é o plano de fundo ambiente para reforçar a significação da imagem central, ou melhor definindo, tal como um grupo escultórico independente, onde o inferno e purgatório serão imaginados.

Quanto à semelhança entre o dragão – ou mesmo o conjunto das bestas presentes neste quadrante inferior esquerdo – e o escravo, nada podemos dizer, senão acerca de sua posição e condição de imobilizado e de subjugado. Já a relação de postura entre São Miguel e o feitor são evidentes: o Arcanjo defensor avança e pisa no pescoço do dragão, imobilizando-o, ao mesmo tempo em que se apóia com esta perna. A perna direita permanece no ar, assim como seu saiote azul. Desenhos estes que acentuam o movimento do “avançar”. Com o braço esquerdo segura o escudo e com o direito estendido ao alto, segura a espada, cuja lâmina inflexível já está liberada para o golpe de desfecho. Apresentando-se de lado e ainda expondo levemente as costas flexionadas pela torção do tronco, alcança a figura a maior potencialização plástica do golpe mortal. Além disso, há uma vertical ainda mais evidente entre o punho com a espada e o dragão subjugado, vertical que, como dissemos, tanto acentua a assimetria de poder quanto potencializa o golpe.

Observando o feitor da composição de Debret, vemos a mesma posição de perfil e o mesmo movimento de avançar, já que ele apóia-se sobre sua perna esquerda e o pé direito começa a levantar-lhe, tal como a disposição e o desenho da figura de São Miguel; se o braço esquerdo do Arcanjo, oculto sob o escudo, pudesse ser visualizado, talvez ele tivesse a mesma

disposição com a qual Debret compôs a do feitor. O braço do golpe, não tão estendido e, ainda, com o punho voltado para fora, segura o instrumento de açoite, flexível e de couro, que se encurva para a frente, ao contrário da espada de São Miguel que expõe sua lâmina. Ou seja, a tensão do gesto do golpe contida na imagem do feitor há de ter, por uma lógica anatômica de articulações e musculaturas, um desdobramento a mais – o giro do punho – o que, visualmente pelo menos, enfraquece o golpe. Porém, pela ferida aberta e visível nas ancas do escravo, vê-se que o golpe do feitor não é o primeiro, muito menos o único e mortal como o é o do Arcanjo, mas feito repetidas vezes, ao prolongamento da dor pela causa da falta.

Estes são, então, os “grupos escultóricos” do primeiro plano, que pela nossa opinião, por si, bastariam para empreender uma comparação. No entanto, a comparação compositiva há de se completar com os elementos do próprio fundo. Se a atmosfera do inferno, avermelhada pelas chamas e pelo enxofre, não se apresenta na paisagem esverdeada dos trópicos, nem a força da proporção vertical de seu enquadramento engendra o enquadramento de Debret, pelo menos as quatro almas perdidas ali, atrás do Arcanjo defensor, permanecem aqui, atrás do feitor. E sobre elas Debret sobrepõe, por um relato, um costume um tanto quanto insólito:

“Um segundo exemplo de castigo, se encontra no último plano; aí é um dos mais antigos escravos que se encarrega de aplicar as chicotadas.

Quando um feitor desconfia do carrasco, faz colocar atrás dele um segundo escravo, igualmente armado de chicote, para agir quando necessário e, levando mais longe ainda suas precauções tirânicas, coloca-se ele próprio em terceiro lugar, para castigar o fiscal no caso em que este não cumpra seu dever com bastante severidade”.<sup>48</sup>

Por fim, poderíamos dizer que as relações de altura, em ambas composições, entre o horizonte, a figura em primeiro plano e as quatro figuras no segundo plano, são semelhantes. Além disso, a montanha de linha ascendente, emoldurando a cena insólita das quatro almas, na prancha *Feitores castigando negros* de Debret, guarda uma relação com a montanha atrás das quatro almas perdidas, ao passo que o conjunto de pequenas figuras e habitações do terceiro plano também existem no quadro de Rafael, na mesma posição relativa.

---

<sup>48</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. p. 267.

É preciso concluir fazendo-se uma observação. A temática religiosa é mais condizente com o universo pictórico medievo-renascentista, bem diverso do universo iluminista de Debret. Isto engrandece a visão criadora e re-significadora de Debret, e permite ainda a ele fazer determinadas alterações que antes, talvez, seriam impensáveis a partir de um universo predominantemente cristão. É que a figura de São Miguel representa, por assim dizer, o bem, e o Dragão, o mal. Já na pintura de Debret há uma inversão: o feitor, originado em São Miguel, é que representa o mal, e os negros, o bem, os injustiçados. Mas, talvez, não haja inversão alguma, pois, a partir da visão iluminista, a simbologia de São Miguel será apenas uma ideologia formulada para justificar, desde tempos imemoriais, lugares como as estâncias brasileiras, o inferno dos escravos.

## 8.9. ANÁLISE COMPARATIVA IX

*Cena de carnaval* de Debret

*As Sabinas* de David

Este evento, o carnaval, é propriamente um dos principais acontecimentos pelos quais o Brasil é conhecido no exterior. E esta representação *Cena de carnaval* de Debret (fig 9a), se não é a primeira, pelo menos é uma de suas primeiras imagens. Ainda que a cena propriamente dita não condiga muito com aquilo a que chamamos carnaval, isto é, uma festividade popular com música, danças, fantasias e blocos de rua. Isto porque, à época da pintura, havia outras modalidades de carnaval, uma das quais Debret parece relatar aquilo que viria a se tornar o casal de mestre-sala e porta-bandeira, cortesãos das escolas de samba, “em que alguns grupos de negros mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos, ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões, eram escoltadas por alguns músicos, também de cor e igualmente fantasiados”<sup>49</sup>. Mas a escolha pelo entrudo para ser ‘a’ “cena de carnaval” talvez tenha tido uma razão de ser. Pelo menos terá sido facilitada pela tradição.

---

<sup>49</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. p. 300.

O entrudo era uma modalidade do carnaval um tanto quanto violenta e malquista pelas autoridades, onde a “celebração” de rua consistia em lançar toda sorte de “projéteis” uns contra os outros. Um desses projéteis mais usados, segundo Debret, era o “limão de cheiro” (bola de cera contendo líquido). Estes inocentes “instrumentos bélicos” deram origem aos confetes e serpentinas de ontem e de hoje, e ganharam um novo fôlego com os *sprays* de espuma atuais, jogados pelas crianças, entre elas e nos outros. Mantém-se viva, de alguma forma, e inserida nos blocos de rua, esta modalidade de carnaval.

A ambientação da cena em uma ladeira, e tendo uma montanha ao fundo, bem localiza-a na cidade do Rio de Janeiro. O grupo agitado e numeroso do primeiro plano, “à porta de uma venda, como de costume numa esquina”, bem poderia apresentar o modelo de duelo a que se entregavam os participantes, se não nos compadecêssemos com as dificuldades enfrentadas pela pobre mulher, escrava obrigada por seus senhores a sair nestes três dias turbulentos que antecedem a quarta-feira de cinzas para comprar as provisões do dia. Envolvida pelo “fogo cruzado”, é tornada ela própria alvo “civil” e indefeso. É ela a protagonista deste pequeno drama, criado pelo artista, tanto quanto o fio condutor para a apresentação da *Cena de carnaval*, o entrudo.

Está ela cercada por todos os lados. Luta para se desvencilhar dos atacantes, e tenta, com uma mão não deixar seu manto cair, e, com a outra, sobretudo, para equilibrar o cesto com as provisões já compradas (cesto que contém até uma galinha e um pato vivos!). Os atacantes abrigam-se e abastecem-se dentro da venda. Um, à direita, lhe esguicha um jato de água e um outro, à esquerda, arma-se com os tais “limões de cheiro” retirados do tabuleiro de uma vendedora. Um terceiro, mais ousado, surge por detrás e lambuza o rosto da mulher com farinha. As batalhas prolongam-se ladeira abaixo e até nas janelas dos edifícios.

São muitíssimo interessantes e curiosos os modos pelos quais as significações irrompem da composição e conquistam uma certa autonomia, por uma tal expressividade destacada. Ora foi pelo braço do vizinho da *Lojas de barbeiros*, ora foi pela triangulação índio – índia/árvore – paisagem nos *Bugres*, e uma outra, ainda, nos acometeu pela monumentalidade da arquitetura do *Mercado da Rua do Valongo*. Em toda essa agitação turbulenta, nada nos pareceu tão chamativo quanto as pregas e o movimento abandonado do avental da mulher. Talvez seja porque ele esteja bem próximo do centro da composição, ou talvez porque seja uma espécie de alegoria da situação

da própria mulher. Ou talvez ainda, seja as duas juntas, isto é, a mulher que avança por um grande passo com a perna direita, sai do eixo central da composição, onde estava, a julgar pela posição dos seus dois pés, e o avental reflete esta tensão por um movimento inclinado e esvoaçante, estando ele, por inércia, entre o antes e o depois.

Pareceria muita descrição para um pequeno detalhe, se esse detalhe não fosse o elo encontrado de parentesco desta mulher protagonista com a sabina de túnica branca do quadro *As Sabinas* de David (fig 9b). Pois encontram-se estas mesmas pregas e o mesmo movimento, que sofrem e se acomodam ao avanço de uma perna direita, no avental da escrava e na túnica branca da sabina de braços abertos.

A partir daí, tal como um lençol estendido no chão alçado por uma pequena ponta por onde todo o lençol será suspenso, o tecido da comparação compositiva, com seus sistemas de significações semelhantes, a partir do estabelecimento desta única significação, surgirá.

Mas antes faz-se necessário contemplarmos um pouco a composição da “fase Diretório” de David, lembrando aquela história que opõe dois povos e dois líderes à frente de seus exércitos e das suas respectivas cidades, e entre os quais irrompem e padecem mulheres e crianças, rodeadas de mortos e moribundos<sup>50</sup>, apelando pela concórdia.

Esta história faz parte da formação lendária de Roma, quando após a fundação da cidade, Rômulo se vê envolvido pelo povo constituído apenas por agricultores, guerreiros e comerciantes homens, os quais, ainda que resolutos na afirmação e manutenção de sua conquista, estavam desprovidos de mulheres que pudessem dar-lhes uma descendência e manter a vida da cidade<sup>51</sup>. Assim, os romanos decidem raptar as mulheres de seus vizinhos, os sabinos, as quais foram integradas aos romanos e feitas esposas à força. É então que os irmãos das sabinas desejam se vingar, e os dois povos se armam. Mas as mulheres sabinas, já com o sangue romano e sabino misturado em seus filhos, se opõem tenazmente ao duelo mortal e fratricida.

Em uma relativa calma que se sucedeu ao Terror do Comitê de Salvação Pública e ao Terror Branco durante a Revolução Francesa, o período do Diretório poderá ter sido a ocasião para David manifestar uma tal incongruência através desta composição. Fazendo menção a

---

<sup>50</sup> Faremos justiça a estes mortos e moribundos, quando pedirmos para o leitor procurar um belo fragmento de uma “Piedade” por uma pequenina “janela” aberta entre a sabina de branco e a de vermelho.

<sup>51</sup> LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l'oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. p. 162.

sabinos e romanos, poderá ter manifestado a irracionalidade destas dissensões entre facções que colocavam em oposição partidários de uma mesma causa, a República, ou Marianne, na pessoa da sabina de túnica branca.

Voltando à comparação, o grande passo à frente que a sabina de túnica branca dá, juntamente com a abertura dos braços, será motivado pelo desejo de se interpor entre as duas forças em crescente tensão, antes de arrebentar em combate franco e aberto: o sabino Tácio, à esquerda, e o romano Rômulo, à direita com o escudo da loba e com o nome a assinalar-lhe a origem. Enquanto que o grande passo que a mulher da *Cena de carnaval* dá será para fugir de seus oponentes, assim como os braços estendidos atuarão para ela refazer os equilíbrios desfeitos pelo avanço, segurando o manto e o cesto. Lá, a sabina vira-se e olha para Rômulo, aqui, a mulher, já com o rosto lambuzado, atenta para aquele que a suja. Esta não tenta se interpor entre ninguém, mas fugir, pois todos lhe são oponentes. É verdade que o garoto esguichando com o jato de água à direita corresponde apenas espacialmente à Rômulo, não guardando com ele nem o porte, nem a postura. Porém, observemos atentamente o rapaz à esquerda inclinando-se para recolher os “limões de cheiro” do tabuleiro. Não está ele em perfeita relação de significação com o Tácio d’*As Sabinas*? Ainda que menor em estatura, se os compararmos com as respectivas mulheres a avançar, retém ele a mesma postura corporal que forma uma diagonal do pé esquerdo à cabeça, a qual se vira igualmente para a direita da composição. Os dois, no entanto, miram alvos diferentes. A única diferença significativa entre estas figuras, além da roupa, é a ausência do movimento do braço de escudo de Tácio, braço esquerdo, que o rapaz utiliza para armazenar os “limões de cheiro”. Mas o braço de arma, igualmente munido, ainda que com armamento diferente, e até a pena de seu chapéu voltada para frente, em comparação ao elmo de Tácio, estão em perfeita relação de significação.

O homem que surge por trás e lambuza a mulher na *Cena de Carnaval* parece conjugar a posição da sabina de vermelho atrás da de branco com a posição de braços e de cabeça da mulher imediatamente abaixo da de vermelho. Se bem que a exposição involuntária de seus seios – quando abaixa-se para mostrar aos adultos as crianças indefesas e que compartilham os dois sangues – repete-se na mulher da *Cena de Carnaval*. Trocam todos estes, assim, significações entre si. Cabe ainda comentar, neste grupo, uma possível presença da loba, seja a do escudo, seja aquela da insígnia no alto à direita, no cãozinho aos pés da mulher. É verdade que esses cães povoam constantemente as composições de Debret, e certamente povoavam as ruas cariocas para



serem representados costumeiramente. Mas também é verdade que Debret via a possibilidade de relacionar estas pequenas coisas, afinal foi ele capaz de “transformar” uma faca em um cão, na pintura *Lojas de barbeiros*.

Evidentemente não está presente na *Cena de Carnaval* todo o imenso grupo d’*As Sabinas* que ocupa a metade inferior da composição. Massa humana acima da qual se eleva o promontório com a cidade amuralhada dos sabinos ao fundo, cenário do combate interrompido. Mas essa ausência de uma massa humana também deixa desobstruída a vista da ladeira e do fundo abaixo. Belíssimo efeito que Debret concebe para ambientar uma cena de carnaval, com o repertório d’*As Sabinas*, no cenário de morros e montanhas da cidade carioca. Mas atentemos para o fato que, além disso, o cenário não muda tanto assim. Isto porque os edifícios, o do primeiro plano e o do fundo, dispõem-se também à esquerda e com a mesma fuga, assim como a fortaleza sabina, que por sua vez, tem janelas. Mas se tudo isto que comparamos não bastasse para o efeito geral, esta significação seguinte torna esta análise comparativa quase incrível. Isto porque o edifício do fundo, ainda que rebaixado, mas também imerso na perspectiva atmosférica, atua também perfeitamente como fortaleza aos combatentes. Para isso, basta observarmos com atenção, pois é um detalhe pequeno, que há igualmente tantos numerosos combatentes com arco e flecha no topo da fortaleza sabina, quanto numerosos atiradores de “limões de cheiro” acotovelados às janelas alvejando os combatentes no solo. O combate se estende em profundidade e cria o clima tumultuado e a sensação do “calor da batalha”. Portanto, este edifício-fortaleza completa e perfaz um sistema de significações semelhante ao d’*As Sabinas* articulando todo o conjunto do quadro. Ainda mais que, para arrematar com a “cereja em cima do bolo”, ao templo no topo da acrópole sabina, acima da fortaleza, corresponde a aparição de um templo cristão acima do edifício-fortaleza carioca, coroando os dias de carnaval que antecedem a quarta-feira de cinzas, tal como os deuses observam o combate.

Esta análise comparativa é, juntamente com a *Lojas de barbeiros – A morte de Marat*, aquela que mais curiosidades apresentam para serem apreciadas e estudadas. Isto porque alcançaram estas duas composições um elevado grau de tensão semiológica entre a criação de novos significantes e significados pictóricos e a manutenção da força do sistema de significações, de onde se originaram.

## 8.10. ANÁLISE COMPARATIVA X

*Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro* de Debret

*Revista Militar no Largo do Paço* de Leandro Joaquim

Esta prancha abre o terceiro volume.

A *Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro* (fig. 10a), atual Praça XV de novembro, tem como modelo a Praça de Comércio de Lisboa. Um grande retângulo plano, a orientar o arruamento do assentamento urbano. Tradição romana do foro municipal. Originam as praças: central, imensa e racional nas cidades espanholas – *plaza mayor*<sup>52</sup> –, ou assentadas organicamente no próprio foro romano nas cidades italianas.

Esta prancha apresenta-se junto com uma outra vista de enquadramento mais aberto. Formam o perfil identitário da cidade. Antigamente, em função do tamanho relativamente reduzido das cidades, a urbe apresentava ao desenhista a possibilidade de uma “tomada aérea geral” (a que chamavam “visão dos pássaros”), desenho este que interagiu com o perfil identitário da cidade.

A partir de um ponto de vista de dentro da Baía de Guanabara, centralizado em relação ao Largo, mas descentralizado em relação à composição, dispõe a esplanada retangular do Largo em paralelo com a linha do quadro. Apresenta-se, portanto, à abertura do volume terceiro, o palco onde se desenrolará o drama da maioria das pranchas deste volume, o palco das grandes celebrações solenes do governo central, os atos dramáticos. Forma o cais do porto a “elevação” do palco. No meio dele, balizado pelas escadarias, está o Chafariz do Cais, hoje conhecido como o Chafariz do Mestre Valentim.

Este é o monumento urbano propriamente que identificava a cidade, que a distinguiu das outras. É herdeiro, quanto à tipologia arquitetônica - já fazendo uma breve análise comparativa - das torres campanário das igrejas. Umas, Valentim viu com coroamento baixo – cupular ou

---

<sup>52</sup> SANTOS, Paulo Ferreira. *Formação de cidades no Brasil colonial*. p. 42.

piramidal – outras com coroamento alto – bulboso ou um pirâmide alteada. Com este último modelo criou. Belo exemplo de transformação de uma torre sineira em chafariz – imprimindo, ainda, no pano da fachada o ondulamento das linhas sinuosas barrocas. Lembra, por sua posição costeira e destacamento arquitetônico singular, a Torre de Belém, espelhando o “outro lado” do império. Podemos concluir que, Valentim encontrou, na própria cidade, as formas para criar. Dando um excelente exemplo de como o conhecimento de uma “linguagem arquitetônica” pode dar ensejo à criatividade.

Este cais é o cais nobre da cidade. Por onde entravam as pessoas ilustres. À esquerda deste cais até a ponta do Arsenal do Exército, aos pés do Morro do Castelo, teríamos a Praia D. Manuel, para onde afluíam víveres e demais mercadorias que abasteciam a cidade, provenientes dos recôncavos da baía, e onde se construiu posteriormente o Mercado Municipal. À direita até o Arsenal da Marinha, teríamos o aparato administrativo e técnico do comércio nacional e internacional. A Praia dos Mineiros, os trapiches para as grandes embarcações, anexos à Alfândega, à Casa dos Contos (Banco do Brasil), e à Associação Comercial (Bolsa de Valores). Dobrando o promontório do Morro de São Bento, “nos fundos da cidade”, poderíamos nos deparar com o aparato do comércio negreiro, no Valongo.

Retornemos ao cais central da prancha. A abertura que faz o Largo do Paço expõe três lados. À esquerda, o Palácio Real, antigo Palácio dos Vice-Reis. Ao fundo, da esquerda para a direita, o Convento do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora do Monte Carmelo, feita Capela Real, depois Capela Imperial – a Sé –, e por último, a Igreja Terceira dessa ordem. A fachada borrominesca desta última (não visível na prancha) com uma porta das mais representativas desta escola barroca, harmoniza-se, pela cor bege do granito do pano das paredes e o branco do lioz das envasaduras – formando assim o inverso das igrejas coloniais típicas – com o Chafariz do Mestre Valentim. À direita, finalmente, o conjunto de casas com o famoso Arco do Teles, iluminado (a luz solar vem da direita – efeito próprio da latitude) pela sua abertura para ruelas estreitas que iam dar à Rua do Ouvidor. Ao fundo, vê-se o rasgo feito pela Rua Direita, ponto de encontro social. É este, portanto, o centro político, social, religioso e comercial da cidade. O “cartão postal”, onde a cadeia do Maciço da Tijuca, acima à esquerda, braço da Serra do Mar, era ainda apenas um detalhe. Vêm-se as pequeninas personagens deste imenso palco. As carruagens reais; a cavalaria e a guarda enfileirada; os escravos enchendo de água seus tonéis nas pias do chafariz, para abastecer as casas; os marinheiros, transeuntes, comerciantes, etc.

Para esta composição “identitária”, Debret poderá ter usado a composição *Revista Militar no Largo do Paço* (10b), do pintor Leandro Joaquim, realizada em conjunto com outras telas para decorar um pavilhão do Passeio Público, recém-inaugurado. Esta pintura tem igualmente um ponto de fuga central, mas este ponto, ao contrário do de Debret, está centralizado na composição. Além de estar mais alto também. Desta vez, o Largo testemunha uma revista de tropas, dispostas ao redor da esplanada. O Paço, as igrejas e o Arco do Teles iluminado estão aí. A maré alta, aqui, cobre a praia do cais.

Há que se dizer que ambas composições inserem-se na tradição perspéctica surgida com o Renascimento. Tradição que, abrindo aos olhos e racionalizando previamente a espacialidade do conjunto arquitetónico e urbano, e dando uma forma tridimensional ao palco, fazia antever as personagens do drama cênico, as quais, pelo ensaio prévio, melhor poderiam ser acomodadas e, conseqüentemente, melhor desenvolver o ato teatral. Tal como concebeu Piero della Francesca em sua *Cidade ideal* (fig. 10c): uma praça com um monumento central.

## 8.11. ANÁLISE COMPARATIVA XI

*Retrato de D. João VI* de Debret

*Luís XIV com o manto de arminho* de Rigaud

Tendo sido Debret o pintor oficial da Corte, talvez nenhum encargo fosse mais importante, apropriado e mesmo necessário do que compor um retrato do Rei. Em verdade, dos poucos óleos que realizou, constam dois retratos a óleo do monarca: um busto, onde a face, as medalhas honoríficas e a coroa são destacadas; e um retrato de corpo inteiro, o *Retrato de D. João VI* (fig 11a), que pretendemos apresentar.

Todo reino possui como fonte de sustentação de poder, tal como atesta sua etimologia, um rei. Ou talvez fosse melhor dizer que de todo rei emana um reino, por sua potência. Assim como esta força engendra inúmeros atributos que incorporam e “empoderam” o reino, assim o poder

requer também uma imagem de si, que reproduza este poder e sirva também como fonte e superfície de reflexão.

Então, neste nosso caso, o rei se apresenta em pé, centralizado no enquadramento, e postando-se em 3/4 virado para a esquerda. O retrato está ambientado na própria sala do trono, emblema real que surge do baldaquino.

Vestido, assim como se nos apresenta, de farda e com o manto real, acumula em uma só imagem duas funções: a farda, com o chapéu e a espada, anuncia o primeiríssimo grau da hierarquia militar, o chefe supremo das forças armadas; e o manto, com as cores do reino de Portugal, vermelho e branco<sup>53</sup> – as quais, diga-se, parecem dar o tom de todo o quadro – mais os demais atributos reais, como a coroa, o cetro, o trono e ainda parte da cortina visível do baldaquino. Todos reunidos conformam o elo com o sagrado.

Não pretendemos aqui dar características psicológicas do retratado, nem tampouco especular da situação político-histórica do reino, muito menos fazer um juízo de valor do quadro. Para isso cremos que o próprio estabelecimento da comparação que haveremos de fazer há de, a seu modo, considerar e re-significar cada uma destas questões.

Talvez esta comparação, mais do que todas as outras presentes em nosso trabalho, respeite a força do sistema de significações da pintura de que foi inspirada, e seria mais produtivo procurarmos localizar, não as semelhanças, mas as pequenas alterações propostas por Debret, para além da caracterização pessoal do retratado .

Quanto ao estabelecimento da comparação, foi principalmente pela disposição das pernas, isto é, a perna esquerda dando um passo à frente, expondo a direita, mas virando o pé para fora, e a posição do braço direito a se apoiar no cetro, mais do que a composição dos elementos como um todo, que a composição de Debret nos endereçou para um outro retrato real. Afinal, em retratos de corpo inteiro de monarcas e reis, os atributos reais acima descritos figuram sempre e foi somente pela postura e disposição corporais que pudemos estabelecer a conexão entre estas

---

<sup>53</sup> Apesar de estar com as cores de Portugal, no manto foram bordados três escudos representando cada um os três reinos do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves: o escudo das cinco quinas (Portugal), a esfera celeste (Brasil) e a torre (Algarves). Este manto fora feito para comemorar a coroação de D. João VI no Rio de Janeiro, capital deste novo Reino Unido. Cf. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. p.175 e 182.

duas composições. Mas a partir do estabelecimento da comparação destas significações corporais mais vitais, as outras reforçam paulatinamente o elo até a confirmação segura.

Aliás, este outro retrato real de que falaremos, em sua época e além, não foi considerado um retrato qualquer, mas se firmou como sendo um paradigma de majestade, um modelo de retrato de corpo inteiro para todas aquelas altas e reais personalidades que visassem possuir majestade. Este retrato é o de Luís XIV (fig 11b), feito por um pintor igualmente francês chamado Hyacinthe Rigaud<sup>54</sup>. Inclusive, podemos observar, em várias cortes européias, toda uma descendência criada a partir deste retrato. Gerações e gerações de pinturas que tomaram de empréstimo tudo, ou algum aspecto, da majestade de Luís XIV de Rigaud. Lembremos que por esta época, Versalhes ditava a moda. E ditava precisamente por modelos como este de Rigaud. Podemos destacar, apenas para efeito de ilustração de certa luxuosidade e volúpia dessa moda, o modo como são formadas e expostas as volumosas dobras no manto real, quando este se apóia e se dobra por cima do braço de Luís XIV, erguido e dobrado para repousar sua mão na cintura, o qual por sua vez serve de contraponto para o braço esticado do cetro, os quais formam, com a disposição das pernas, uma postura altiva, de suspensão majestática e descanso altivo. O movimento em questão expõe a alvura aveludada do verso interno de pele de arminho que contrasta com o brilho liso e azul do verso externo, cujo tom escuro dá abrigo às flores-de-lis douradas, flor símbolo da monarquia borbônica. Manto azul e branco portanto, que ajuntando as flores símbolo da monarquia formam a bandeira da França monárquica.

As cores do reino, como já dissemos, e este modo de dobrar o manto e expor o verso interno, Debret reproduziu em seu retrato, assim como o prolongamento caudal do manto que escorre pelos degraus do pódio do trono, mesmo que o corte dos mantos sejam diferentes.

Dessa forma, dispensam maiores comentários, quanto à semelhança de significação e posição relativa na composição nas duas pinturas, os seguintes elementos: o eixo central vertical que a figura real desempenha na composição, igualmente vertical; a pós-posição da sede do poder – o trono – parcialmente oculto pela figura real, de cuja cenografia sacra fazem parte também o baldaquino, com sua cortina, a velar-lhe, e o pódio, a altear-lhe; a mesa, à esquerda, com a coroa, a qual serve de apoio para o cetro, levemente inclinado para a frente; e a coluna

---

<sup>54</sup> Referem-se também a esta comparação CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. p.22-28. e BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. p. 34.

atrás do cetro, a fornecer o batente para a abertura da “janela pictórica” a qual por sua vez emoldura um arco.

Quanto às diferenças, se tivermos em mente o nosso conceito de sistema de significações, não possuem elas tanta importância, uma vez que, por exemplo, a presença da coluna naquela tal posição, bem como sua espessura, mais contribuem para o estabelecimento da comparação entre os sistemas do que atrapalha a diferença de altura que o tamanho do plinto no quadro de Rigaud proporciona à mesma. De modo que todas as significações corroboram para o estabelecimento de uma comparação e de uma verdadeira ligação da pintura de Debret com a de Rigaud. Com isso não queremos dizer que o retrato feito por Debret seja semiologicamente a mesma pintura de Rigaud, mas que, pelo contrário, partindo deste modelo que havia se transformado em paradigmático na Europa, Debret transmuta seus símbolos, mas, no entanto, mantém a majestade e a potência pelo encadeamento geral do sistema de significações. O que queremos dizer é que esta análise comparativa está no pólo oposto daquela já referida gradação de tensão semiológica. Ao contrário das composições *Cena de Carnaval* e *Lojas de barbeiros*, aqui a tensão entre a criação de novos significantes e significados e a manutenção da força do sistema de significações é mínima.

## 8.12. ANÁLISE COMPARATIVA XII

*Retrato do Imperador D. Pedro I* de Debret

*Estudo para um retrato de Napoleão* de David

Em certo sentido, podemos considerar esta próxima análise comparativa subsidiária da anterior, por dois motivos: um compositivo e outro histórico.

Em uma litografia da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Debret dispõe um retrato de corpo inteiro de D. Pedro I (fig. 12a) ao lado do retrato de seu pai, D. João VI. O retrato de D. João é o mesmo da análise anterior acima descrita, porém, sem o fundo, constando apenas a figura, recortada do fundo. Assim como a análise comparativa do índio camacã, que privilegiou as significações criadas apenas pela disposição corporal, sem fundo, esta também há de ser.

Já pela comparação entre as figuras dos dois monarcas, pai e filho, muitas relações podemos encontrar, tanto por semelhança quanto por diferença – cetro, frontalidade, manto –, além das mudanças político-históricas. Este tipo de comparação, que aliás, é induzida pelo próprio Debret, é também uma forma válida de organizar o que chamamos anteriormente de planos de significados, no caso, a figura de corpo inteiro e os atributos de um monarca. Mas para as relações de significação, nos falta o conjunto da composição, e julgamos, pelo nosso trabalho, isto ser importante. Nosso objetivo é, portanto, estabelecer, por assim dizer, a filiação compositiva de algumas obras de Debret com suas respectivas matrizes hipotéticas, a fim de re-significar a obra de Debret e o conjunto de sua obra como um todo.

Ora, a figura de D. Pedro em quase nada se parece com a de D. João. Talvez a mão esquerda na espada embainhada, enquanto a direita segura o cetro, seja uma das poucas semelhanças. Mas isto é pouco, e não satisfaz, do ponto de vista pictórico e semiológico, uma comparação compositiva, mesmo que apenas entre figuras. Devemos propor uma visualização da figura de D. Pedro isoladamente e com a sua singularidade própria, devendo esta visualização reter, no entanto, na memória, os retratos anteriores descritos. Isto consta na proposta de uma classificação semiológica: observar relações de semelhança e de diferença.



A começar pela sua frontalidade e a perna de apoio, que é a esquerda. A mão direita empunha, apoiando no chão, um cetro, que por sua vez é também diferente, o qual eleva o dragão imperial alado acima de sua cabeça, que está coroada. O manto é também diferente, e se desenvolve como um longo tecido plano com um orifício por onde o monarca o veste<sup>55</sup>, e não ao modo de uma capa com abotoaduras, como é a de D. João. Neste caso este manto se assemelha mais ao de Luís XIV em Rigaud. Aqui também o monarca faz emanar de si as cores do estandarte nacional: veludo verde no exterior do manto e seda amarelo no interior, cor esta que é ainda reforçada pelo mantéu de penas alaranjadas de tucano que ornaram o pescoço e acentuam, junto com a coroa, o rosto do retratado. D. Pedro há de aparecer com este traje imperial na composição *Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil* para a qual também dedicaremos uma análise compositiva mais adiante.

É então que esta frontalidade, realçada pelo manto com o seu caimento amarelo, o duplo apoio do corpo – a perna esquerda e o cetro – mais o gesto de empunhar o alto cetro de um animal alado, faz-nos remeter a um retrato de David, o *Estudo por um retrato de Napoleão* (fig. 12b), onde o imperador também se apresenta em seu traje imperial. Esta pintura de David é pouco conhecida e divulgada. Talvez por não ter sido aprovada pelo próprio retratado e encomendador. Podemos notar, em Napoleão, a mesma frontalidade – com a cabeça virada também para o nosso lado esquerdo – os mesmos apoios – observemos o joelho direito de Napoleão dobrado, o qual denota o apoio estar na perna oposta – e o mesmo alto cetro alado, desta vez com a águia imperial, mas com a mesma leve inclinação para fora. O manto de Napoleão segue a tradição dos monarcas franceses, substituindo o azul pelo vermelho,<sup>56</sup> a flor-de-lis pela abelha, e cai também até o tornozelo, ao contrário do manto de D. Pedro que cessa na cintura. Porém, cabe observar o mesmo prolongamento caudal do manto para o lado direito, a despeito de suas diferenças de comprimento.

---

<sup>55</sup> Quanto à origem da forma do manto, Debret relata ele advir do *ponche*, comum e naturalizado em toda a América do Sul. Cf. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. p.183. Reproduziu este em duas aquarelas que não fazem parte da obra publicada em 1834: Homem do Rio Grande e Homem de Santa Catarina. Aliás, estes lembram mais, pelo comprimento da parte frontal, o manto francês. Cf. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot – 1834.

<sup>56</sup> BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. p. 33.

Se considerarmos esta comparação em uma perspectiva com a relação D. João – Luís XIV, poderemos complementar a re-significação, ao relacionarmos pai e filho – monarquia absolutista e império constitucional.

Igualmente, os retratos de corpo inteiro, sem o fundo, da Rainha Carlota Joaquina, da Princesa Amélia e das damas de honra (pranchas 13 e 35) e a composição aquarelada de D. Leopoldina poderão ter seus sistemas de significações matriciais nos retratos das princesas e imperatrizes do período imperial napoleônico.

### 8.13. ANÁLISE COMPARATIVA XIII

*Casamento de negros escravos de uma casa rica* de Debret

*Casamento de Virgem Maria* de Perugino

Assim como pudemos apresentar uma incipiente comparação, ao nível do plano do significado do paradigma pictórico, quando indicamos a justaposição de dois retratos reais, pai e filho, na obra de Debret, também esta composição *Casamento de negros escravos de uma casa rica* (fig. 13a) poderá ser justaposta a outra composição, *Segundo casamento de D. Pedro* (fig. 16), para estudarmos o casamento ao nível de seus paradigmas. Ambas pertencem ao terceiro volume da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, o volume dos acontecimentos sagrados, como apontaremos estas tais correspondências no capítulo da *Encyclopédie* mais adiante. Poderíamos observar principalmente as relações do casal entre si, em vias de contrair matrimônio, e entre este e o conjunto da composição. O ponto de vista de ambos casais, por exemplo, é a partir do altar, e não em direção ao altar.

Mas este tipo de comparação, apesar de estimulante para se estudar, escapa ao objetivo desta dissertação, e o foco deverá permanecer o de estabelecer as significações a partir de seu sistema compositivo, em relação com outro sistema. Quanto a esta composição *Casamento de negros escravos de uma casa rica*, ocorrida no interior de uma igreja, apresenta um evento liminar e iniciador, o qual é desvelado pela percepção da composição por onde dispõe Debret os

grupos de mulheres e homens separadamente e uns de frente para os outros, a fim de que o encontro, a união matrimonial dos noivos, se dê perante o sacerdote. Por meio de uma fita em forma de anel<sup>57</sup>, os noivos adentram, com suas mãos rumo a um aperto de mãos, unem-se, com esta disposição, sob o sagrado, e retiram as mãos da fita, desta feita já casados.

Não há obstáculos difíceis para transpormos e referendarmos esta disposição simples de noivos, padrinhos e madrinhas, separados por gênero, para a composição renascentista de Perugino *Casamento de Virgem Maria* (fig. 13b). É verdade que é bem mais conhecido, o quadro de seu discípulo, Rafael, de mesmo aspecto geral, mesmo tema e nome. Mas por motivos que iremos apontar, é com a composição de Perugino que a de Debret se relaciona melhor. Talvez Debret tenha conhecido as duas, seja pessoalmente em sua viagem a Itália, seja por meio de gravuras, e tenha retirado indiferentemente das duas elementos para a sua composição. Já que ambas, como dissemos, são bem parecidas: apresentam as duas os grupos de homens e mulheres separadamente, estando o sacerdote ao centro a realizar o matrimônio; o grupo de figuras reúne-se em uma grande esplanada de planta quadriculada, dispondo-se abaixo do horizonte, de onde se ergue um templo de planta central com cúpula, que deixa entrever a fuga da paisagem através de duas portas abertas, dispostas em linha com o ponto de fuga central, ponto acima da cabeça do sacerdote.<sup>58</sup>

Ditas estas semelhanças, é em Perugino, no entanto, que encontramos a alocação dos homens à esquerda e das mulheres à direita, semelhante à disposição de Debret. Em Rafael, Maria está à esquerda. Em geral as linhas são mais simples em Perugino do que em Rafael, e a composição de Debret, parece, principalmente na posição vertical da cabeça do sacerdote, sem a inclinação da cabeça, seguir esta simplicidade. O anteparo ao fundo, em frente à porta da igreja, parece reconduzir a monumentalidade do grande templo dos casamentos das telas renascentistas. O chão é igualmente de um quadriculado laranja com faixas brancas, mas não são mosaicos, e sim os túmulos dos irmãos da ordem, onde podem ser vistas a numeração.

---

<sup>57</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. p.183.

<sup>58</sup> Comparar com o edifício central da *Cidade ideal* de Piero della Francesca (fig. 10c).

## 8.14. ANÁLISE COMPARATIVA XIV

*Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil* de Debret

*A Sagração* de David

É já bem conhecida a relação entre as composições *Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil* (fig. 14a) e *Segundo casamento de D. Pedro* (fig. 16) de Debret e *A Sagração (Le Sacre)* (fig. 14b) de David, que se evidencia tanto pela disposição dos grupos em perfil quanto pela solenidade da cena.

No entanto, entendemos que, quanto ao respeito à força do sistema de significações d'A *Sagração*, é a composição *Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil*, mais que a *Segundo casamento de D. Pedro*, que comparações mais significativas apresenta. Ainda que a composição do *Casamento* também seja, de certa forma, tributária d'A *Sagração*. Mas acerca da justificação pela escolha trataremos mais adiante. Antes faz-se necessário fazer alguns comentários sobre a grande composição *A Sagração* de David.

Em verdade, este quadro foi uma das quatro grandes telas encomendadas para David para comemorar a Sagração de Napoleão<sup>59</sup>, das quais apenas esta e *A distribuição das águias* foram realizadas. *A chegada do Imperador ao Hotel de Ville* não foi realizada; porém, podemos entrever sua composição por alguns esboços. E a quarta, *A Entronização*, não teve nenhuma continuidade.

Esta tela de David, dentre as composições modernas, foi aquela que, talvez pela força instauradora e fundadora de uma nova ordem política e religiosa, mais composições semelhantes engendrou, inclusive sob regimes da Restauração. Podemos citar algumas destas composições de artistas de nome como a *Primeira distribuição da condecoração da Legião de Honra a 14 de julho de 1804* do próprio Debret, na sua etapa francesa, a *Coroação de Carlos X* de Gérard, a

---

<sup>59</sup> LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l'oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. p.194.

*Audiência aos embaixadores de Sião em Fontainbleau* de Gérôme, etc. Também aqui no Brasil, Manuel de Araújo Porto-Alegre, discípulo de Debret (*Coroação de D. Pedro II*), e Vítor Meirelles (*Casamento da Princesa Isabel*), dentre outros pintores, não ficaram imunes àquela influência, seja diretamente, pelo quadro de David, seja indiretamente, pelos quadros do fundador da Academia Imperial de Belas Artes, Debret, já que estas composições brasileiras guardam a disposição geral do ponto de vista a partir do altar presente nas concepções de Debret.

Sobre a composição, David parece ter criado, também ele, sob influência da tradição. Muitas composições medievais referentes ao tema da *Adoração dos reis magos* apresentam o poder temporal chegando da esquerda, os reis magos, dos quais um se curva para ser abençoado pelo poder atemporal, sentado à direita: Jesus menino sentado ao colo de Maria. Arnheim legou-nos o capítulo *Sobre uma adoração*, onde disserta sobre as íntimas relações formais e temáticas do quadro *Adoração dos Magos* de Giovanni di Paolo, as quais nos interessam para comparar com *A Sagração*:

“O grupo de cabeças de homens e cavalos, à esquerda, se aclara numa sequência linear, que se move para cima e para baixo como as notas de uma melodia. Ela se eleva em direção ao rei em pé, encarnação do apogeu do poder terreno, em seguida desce na direção do rei ajoelhado e do rei submisso – três fases de uma ação “estroboscópica” unitária – e torna a subir, verticalmente para a cabeça de Madona.

A sequência linear é completada por relações cruzadas. O rei, em pé, e a Virgem, na mesma linha de altura, se defrontam separados por uma caverna aberta, como os supremos poderes seculares e eclesiásticos, a exemplo dos Gibelinos e dos Guelfos. O resultado do confronto está no ato de submissão. O mais digno dos três soberanos temporais põe sua coroa aos pés da Madona.”<sup>60</sup>

Assim esta tela de David poderá ser uma espécie de ponto de encontro entre a história do passado e a história do presente, a que se deseja construir.

Tanta importância se justifica. Ambientada *A Sagração* na Catedral de Notre-Dame, na ilha do Rio Sena onde o antigo castro gaulês e romano de *Lutetia* fora fundado, torna-se aquela o centro, a partir do qual Paris cresceu ao longo de sua história, e para onde a história conflui: seu

---

<sup>60</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. p. 6.

altar. É o centro do centro de Paris, que é, ainda, a capital da França e do novo império. No entanto, se o poder atemporal na *Adoração dos Magos* está na pessoa do Menino Jesus com Sua Mãe, David relega à figura do Papa um papel secundário, de observador do ato solene. No máximo faz um gesto de benção com a mão. Pois são as figuras de Napoleão e Josefina que encenam a cena sagrada da coroação, cuja composição assemelha-se ao rei ajoelhado e a Maria com Jesus criança. Este grupo apresentado de perfil, para o melhor entendimento do acontecimento sagrado, é um corpo orgânico onde, ao movimento de ajoelhar-se no primeiro degrau do altar (poder terreno, temporal), de encurvar-se e de abaixar a cabeça de Josefina – movimento de cabeça que é, a um só tempo, tanto uma continuação da prostração humilde perante o divino, quanto a oferta da cabeça para o ato da coroação – contrapõe-se o movimento de Napoleão, no altar (poder divino, atemporal), de elevar a coroa, para ser abençoada por Deus (notemos o alto crucifixo entre ambos), tal qual o gesto missal da consagração eucarística. Descer e elevar simultâneos. Percebe-se também, pela dinâmica das formas destas duas figuras, como que um círculo girando no sentido anti-horário. Pois o encurvar-se de Josefina, com suas mãos unidas e apontadas para Napoleão, fazem com que ela pareça que está “mergulhando”, como que adentrando no espaço entre seu torso e braços erguidos. Ao passo que um movimento ascendente, iniciando pelos pés de Napoleão, para onde o rosto de Josefina se volta, subindo pelo corpo dele, virando à esquerda para chegar ao alteamento da coroa, a qual, por sua vez, está para ser posta à cabeça de Josefina, completa o círculo. Eis, portanto, a dinâmica plástica da encenação sagrada da coroação.

Por uma série de fatores (históricos, simbólicos, formais, etc), a “sagração” é o momento em que a Revolução Francesa sai do âmbito nacional francês para conquistar, senão o âmbito universal, pelo menos o continental. Isto porque Napoleão havia conquistado nada mais nada menos que todo aquele território, onde outrora existiu o Império de Carlos Magno, o mesmo que deu origem ao Sacro Império Romano-Germânico. Aquele compreendia os territórios onde hoje se assentam a França, a Alemanha e a Itália, justamente os conquistados por Napoleão. E por mais que não compreendesse todo o continente europeu, a conquista do território do Sacro Império era suficiente para dar uma aura universal ao Império Napoleônico, pois seus imperadores sempre foram abençoados e sagrados pela igreja. Sagração sempre realizada, até aquele dia, em Frankfurt. Cidade que tem no nome a mesma raiz etimológica do povo de origem de Carlos Magno e da França: os francos.

No entanto, é também a partir de Carlos Magno que começam a surgir as tensões e as disputas pela preponderância entre os poderes separados – temporal e atemporal –, e a tela de David – ainda que a relação do Papa e do Imperador não se reproduza – transpira também o ar desta disputa. É verdade que as disputas entre os imperadores germânicos e o papa eram mais fortes, mas sobre as relações da França, que cedo se separou do Sacro Império, com o papado, Lévêque relata também as mesmas tensões:

“L'imbrication étroite, étouffante, du pouvoir papal et du pouvoir royal est l'une des voies les plus singulières de l'Histoire de France. Elle est faite de crises et d'assauts, de bulles et d'excommunications renvoyés d'un trône à l'autre, sous le regard de Dieu, et celui d'un peuple apeuré en ces temps de sombre croyance”.<sup>61</sup>

Por tudo isso, o leitor já deve ter percebido acerca do porquê selecionamos a *Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil* em detrimento do *Segundo casamento de D. Pedro*. Não apenas pelo tema. Ainda que as duas composições sejam ambientadas na Capela Imperial, apresentem igualmente os grupos em perfil orientados e ascendendo rumo ao altar, é somente a composição da *Coroação* que apresenta e dispõe semelhantemente o grupo de maior significação, e este em relação ao conjunto do ambiente arquitetônico com seus grupos. Expliquemos. À época do Império, o imperador, seus camareiros, seus ministros e seus oficiais vestiam farda, de cor verde e amarelo dourado, as cores nacionais. Somente nas solenidades, entre as quais esta cena se afigura, o Imperador vestia seu traje imperial, do qual já falamos. Os membros do Senado, o poder legislativo, que representa o povo, estão vestidos com um uniforme cerimonial preto. Portanto, são as figuras do Imperador, sentado em seu trono, e o representante do Senado, que se posta ajoelhado diante dele, que, possuindo as mesmas significações apresentadas pelo grupo d' *A Sagração*, encenam o encontro sagrado. Se olharmos atentamente o conjunto destas duas figuras, isolando-as do resto da cena, notaremos que ele apresenta o mesmo corpo orgânico que Napoleão e Josefina formam. A mesma disposição e distância aproximada entre ambos é fundamental para a comparação. Ainda que D. Pedro não esteja em pé, devemos observar que o braço direito empunhando o cetro imperial alça-se com o mesmo ímpeto para frente que os

---

<sup>61</sup> LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l'oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. p.178

braços de Napoleão. E é este alteamento que, casando-se com o ajoelhar-se e recurvar-se do senador, recria o mesmo conjunto orgânico d'*A Sagração*.

O senador presta, em nome do povo, juramento ao Imperador. Tal como o poder temporal presta reverência ao poder atemporal na *Adoração dos Magos*.

Sem dúvida alguma este grupo, dentro da composição horizontal, já seria, por si, suficiente para uma análise comparativa. Ela é quem detém a significação central da composição. Mas podemos facilmente continuar e completar, por comparação com *A Sagração*, todos os elementos presentes no conjunto da cerimônia. Sigamos.

Uma diferença, quanto à orientação da cerimônia em relação à nave do templo se faz patente. Enquanto David faz coincidir o eixo da cerimônia com o eixo da nave principal de Notre-Dame, cujo arremate final em abside pode ser apreciado pelo encurvamento das colunas e dos arcos das abóbadas no alto da composição<sup>62</sup>, Debret dispõe ortogonalmente o eixo da cerimônia com o eixo da nave da igreja. A partir do ponto de vista do altar, o espectador vê a cerimônia tendo por fundo o corpo da igreja, com todos os ilustres espectadores, até a entrada, isto é, do fim para o início da igreja. Este ponto de vista poderá ser, se adentrarmos a simbologia cristã, a visão do próprio Deus. Além disso, reforçando esta visão, a disposição de dois bispos, aparecendo de costas nos dois cantos inferiores e enquadrando a janela da composição, parecerão guardar o altar. De qualquer forma, o bispo da direita está na sombra, formando um anteparo para o fundo iluminado da cena, assim como o grupo de auxiliares à direita a segurar os emblemas imperiais n'*A Sagração* formam também um anteparo escuro derramado em semicírculo a partir do altar. Mas os dois bispos voltam seus olhares, assim como a maioria dos presentes, para a solenidade. Movimentos estes que reconduzem nossa atenção para o grupo mais acima descrito.

Na ordem da *Coroação de D. Pedro*, o bispo capelão-mor à direita, o mais alto sacerdote na hierarquia eclesiástica do Império do Brasil, encontra-se atrás à esquerda do Imperador, assim como o Papa em relação a Napoleão. E o grupo de princesas, à esquerda n'*A Sagração* poderá

---

<sup>62</sup> Devemos lembrar aqui que Notre-Dame é uma igreja de estilo gótico. Mas os arcos góticos foram substituídos por arcos de tipo romano pelos arquitetos de Napoleão Percier e Fontaine, após a quase destruição da igreja durante as convulsões revolucionárias. Note-se a Piedade no altar e o braço caído de Cristo, semelhante ao de Marat...



estar para Josefina ajoelhada, assim como os senadores, de preto, estarão para com o seu representante ajoelhado.

Alguns elementos contribuem nas duas composições, além da orientação dos olhares acima descrito, para realçar o grupo principal. O alto arco central d'A *Sagração* enquadra e realça o gesto de encurvar-se de Josefina. Arco o qual parece também ser uma continuação compositiva daquela arco da caverna que Arnheim, descrevendo a *Adoração dos Magos*, contrapôs ao ajoelhar-se do rei mago. Este arco parece estar presente na composição de Debret através da ascensão da abóbada de berço, observável no topo pelo arco pleno formado com a parede da fachada. Aliás, parece ter sido este efeito que fez com que Debret tivesse disposto o ponto de vista diferentemente do *Segundo casamento de D. Pedro*. Na *Coroação*, a orientação é tal, que o arco da abóbada coincide com o senador. No *Casamento*, não só a orientação da visão está voltada mais para a lateral, como o ponto de vista está afastado do eixo da nave, a se observar pela comparação entre as perspectivas dos lustres enfileirados nas duas composições. E, por oposição à esta horizontalidade, a verticalidade dos castiçais d'A *Sagração*, a reforçar o elo com o sagrado do altar, na *Coroação*, é substituída pelas linhas verticais amarelas subindo ao baldaquino, atrás de D. Pedro.

Para finalizar, n'A *Sagração* há uma fileira de espectadores sob o grande arco que forma uma linha horizontal de cabeças, linha que separa a cabeça de Napoleão, acima, e a de Josefina, abaixo. Conforma esta linha mais um artifício para realçar a encenação do grupo principal de descer e elevar, ao cria uma referência horizontal entre cabeças (paradigma). Também em Debret, o conjunto das cabeças dos oficiais e camareiros atua em linha, com o mesmo sentido: acima do senador e abaixo do Imperador.

#### *Comparação entre técnicas: Segundo casamento de D. Pedro*

Pode ser útil e interessante aqui, no que toca aos efeitos pictóricos, um tanto quanto ausentes em todas estas litografias de Debret, mostrarmos a justaposição da mesma composição *Segundo casamento de D. Pedro* em litografia (fig. 16a) e em óleo (fig. 16b).

Podemos observar que há um forte foco de luz quando o fundo se adensa na penumbra. Vemos como a entrada da igreja muda completamente, apresentando mais nitidamente a luz do exterior através das aberturas. Igualmente o vermelho saturado aparece como a luz de um

holofote cênico coroando o matrimônio imperial, e ainda ressaltando a brancura reluzente do vestido de D. Amélia, que na litografia perde, em brancura, para a entrada da igreja. O óleo vermelho melhor realça também o pretume das botas de D. Pedro.

É assim de tal modo que, cremos que o artista sempre teve em mente, seja realizando seus desenhos seja esboçando as cores das aquarelas, estes efeitos pictóricos de contrastes cromáticos e tonais, de saturações de brilhos e cores.

Dessa forma, podemos imaginar, à semelhança dos respectivos efeitos pictóricos presentes nas composições de David e dos outros pintores, a força e a sedução dos efeitos pictóricos do óleo que haveriam de ter todas estas litografias e aquarelas de Debret, as quais apresentamos, se fossem realizadas em óleo.

## 8.15. ANÁLISE COMPARATIVA XV

*Aclamação de D. Pedro II, segundo Imperador do Brasil* de Debret

*A distribuição das águias* de David

A *Aclamação de D. Pedro II, segundo Imperador do Brasil* (fig. 15a) é a última prancha da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. A “leitura” compositiva desta pintura poderá nos ser didática quanto à Linguagem Pictórica e à Pintura Histórica. Aliás, esta é daquelas composições onde o equilíbrio entre figura e fundo (espaço natural ou arquitetônico) pende para o espaço, o qual dá origem às linhas da composição, as quais, conseqüentemente, organizam ao seu redor as figuras, tal como expusemos no paradigma pictórico. No conjunto deste enquadramento horizontal vemos a figura de um “L” formado pela fachada de um edifício na sombra, abrigando grupos de figuras às janelas e à porta, e a massa de um grupo de figuras no chão delimitada em seu topo por uma linha horizontal, linha que se confunde, à altura, com a linha do horizonte, a qual não está visível. Acontece que os olhares e gestos da quase totalidade destes dois grupos de figuras se encontram e ajudam a estabelecer uma diagonal unindo as duas pernas do “L”. A diagonal não é visível senão pela percepção “gestaltista” do padrão estrutural do “L”, diagonal

que é reforçada pelos gestos e olhares dos presentes e um pouco também pela inclinação do beiral do edifício. Os grupos observáveis no chão, já que o fundo está repleto de uma massa indiscernível, dividem-se, pela ordem de proximidade com a fachada, em: cavaleiros acenando com bandeiras; soldados em guarda organizados em linha demarcando um cerco que separa a solenidade das bandeiras do último grupo de populares; grupo voluntário e desorganizado, o qual tem por fundo uma fumaça das salvas de tiros de canhão. No edifício acima da porta destaca-se o grupo de crianças, filhos de Pedro I<sup>63</sup> entre as quais o jovem Pedro II acenando em pé em cima de uma cadeira, a quem, por sua vez dirigem-se os gestos, olhares e acenos.

Assim como esta composição apresenta certo aspecto didático quanto à Linguagem Pictórica, também apresenta outro aspecto didático quanto aquilo que dissemos sobre a Pintura Histórica. Isto porque somente quem tiver tido a oportunidade de conhecer bem a cidade e a história do Rio de Janeiro terá sido capaz de localizar perfeitamente o espaço físico onde esta cena ocorre. Assim, nenhum monumento carioca é mais característico, dentro do conjunto das cidades existentes aquando da passagem de Debret pelo Brasil, como aquele já referido Chafariz de Valentim, apenas entrevisto na parte direita do quadro. Somente esta pequena parte do edifício é suficiente para identificar o monumento e localizar o acontecimento no Largo do Paço, o centro político, religioso, comercial e social da capital do império. Sendo assim, a fachada do edifício à esquerda é o próprio Paço Imperial. E é a fachada principal, a qual se subdivide verticalmente em três andares e horizontalmente em três corpos de três aberturas cada. Ou seja, Pedro II está no meio exato da fachada, posição que enche de solenidade a cena.

Enfim, esta foi a disposição de perspectiva que Debret criou do Largo do Paço para acomodar os grupos e criar um encontro cerimonial. Dentro desta composição, portanto, é pela relação da inclinação do beiral da fachada principal com a presença das bandeiras agitadas, que podemos ser transportados para uma outra composição, de David: *A distribuição das águias* (*La distribution des aigles*) (fig. 15b). Observemos que também aqui há a mesma relação da linha de fuga inclinada da fachada com um grupo de bandeiras. O pano da fachada na sombra também abriga a figura do Imperador, Napoleão, em seu traje imperial, e um mesmo movimento de encontro se desenha. Só que aqui, recriando David o gesto de juramento dos Horácios e dos

---

<sup>63</sup> Esse mesmo grupo de crianças, os filhos de D. Pedro com D. Leopoldina., aparece também na composição *Segundo casamento de D. Pedro* (fig. 16).

deputados do *Serment du Jeu de Paume* através, no entanto, de disposições mais individualizadas e espontâneas, é formada, pela soma dos generais à esquerda e dos oficiais à direita, uma figura cônica, cujo ápice se eleva à águia no topo de um mastro acima do corpo lateral do edifício, e Napoleão dá o aval, ou a benção, para essa união.

Lá, em Debret, as bandeiras representam os juízes de cada freguesia (bairro), aqui, em David, estão representados todos os regimentos do grande exército de Napoleão. A altura dos horizontes é também semelhante.

Como dissemos anteriormente, este quadro foi uma das quatro grandes telas encomendadas por Napoleão para celebrar sua Sagração. *A distribuição das águias* comemora a aliança de Napoleão com a *Grand Armée* ocorrida diante da Escola Militar, no Campo de Marte, aliança que Lévêque aponta como tendo grande importância para a Revolução e, principalmente para o próprio Napoleão: “alliance fondamentale, indéfectible, avec une armée que avait travaillé à sa gloire, qui était sa force principale. L'expression affirmée et incontestée de son génie. L'instrument de son autorité.”<sup>64</sup>

Para terminarmos, mostrando a importância desta relação de Debret com David, entendida como a utilização de uma linguagem pictórica comum, e sublinhando a importância que as suas concepções artísticas tinham tanto para o avivamento do engajamento político geral quanto para a afirmação de uma identidade nacional, podemos aproveitar esta composição para mostrarmos que Debret, assim como David, tinha talento para a concepção artística de símbolos e emblemas nacionais. Lembremos que David, incumbido pela Convenção, foi quem concebeu o desenho da tricolor francesa<sup>65</sup>. E para Napoleão fez o desenho da bandeira da guarda imperial, chamada *Vieille Garde*<sup>66</sup>, representadas nesta composição. Assim, Debret, a partir justamente do aspecto geral do desenho destes estandartes militares franceses vistos aqui n'*A distribuição das águias* – um losango branco centralizado por quatro triângulos nas pontas azuis e vermelhos – foi o autor do desenho<sup>67</sup> da bandeira do Império do Brasil que acabava de nascer. Tendo substituído as cores

<sup>64</sup> LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l'oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. p.198.

<sup>65</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. p. 110.

<sup>66</sup> BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. p. 33.

<sup>67</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. p. 113.

azul, vermelho e branco pelo verde e amarelo<sup>68</sup>, e adicionado o brasão imperial ao centro, criava ele a bandeira imperial<sup>69</sup>. Este esquema de triângulos e losango se conserva na atual bandeira republicana, ainda que o losango não toque mais as bordas do pendão como acontecia na bandeira imperial, tal qual o modelo francês, tendo sido substituído apenas o brasão imperial pela representação circular do céu à noite da proclamação com o lema positivista por cima.

## 8.16. ANÁLISE COMPARATIVA XVI

### *VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL*

#### *ENCYCLOPÉDIE*

Esta última comparação, apesar do nome, não segue, evidentemente, os mesmos princípios pictóricos da análise semiológica. Talvez acomode-se mais às análises semiológico-literárias. Seja como for, para fazermos tal, foi necessário para nós tanto a leitura verbal quanto a “leitura” pictórica.

A obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* se coloca – para o artista, o estudioso, o curioso – ao lado daquelas obras realizadas no Brasil no momento imediatamente após a sua abertura ao olhar estrangeiro. Aquelas que se elevam, pelo valor propriamente pictórico-artístico, junto com a obra de Debret são: a *Viagem pitoresca através do Brasil*, do pintor alemão Rugendas, e o conjunto da obra do pintor austríaco Thomas Ender. Estão inseridas, cada uma destas três obras, em um empreendimento maior: a Missão Francesa, a Expedição Langsdorff, e a Expedição Austríaca (esta era formada principalmente pelos naturalistas Spix e Martius) vinda com a princesa Leopoldina, respectivamente.

---

<sup>68</sup> É a soma das cores das casas dinásticas realizada pela aliança matrimonial entre D. Pedro e D. Leopoldina: o verde é a Casa Real Portuguesa de Bragança e o amarelo a Casa Imperial Austríaca de Habsburgo-Lorena. BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. p. 33.

<sup>69</sup> Debret narra, com valor, todo o cerimonial executado para a bandeira nacional, da sua condução, pelo Imperador, à Capela Imperial para ser abençoada, do juramento dos oficiais, da entrega das bandeiras aos porta-estandartes, e por fim do primeiro hasteamento do pavilhão imperial no grande mastro dos sinais marítimos, no Morro do Castelo, tornando-se dessa forma, o símbolo máximo da soberania nacional. Cf. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo II. p. 254-256.

Divide-se a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, segundo os assuntos das pranchas, em três volumes. O primeiro consagra-se, segundo Debret, à “situação dos índios”<sup>70</sup>. O segundo trata dos “detalhes (...) da atividade do povo civilizado do Brasil, sujeito ao jugo português”<sup>71</sup>. E, por fim, no terceiro volume, ocupa-se da “história política e religiosa sujeita ao reflexo das combinações diplomáticas da Europa, continuamente agitada desde 89 (...)”<sup>72</sup>.

Poderemos nos perguntar o que terá motivado a organização de pinturas avulsas em uma obra “didática” sobre o Brasil para os franceses. Será que o pintor buscou seus modelos e composições em função de uma organização predeterminada ou, a própria multiplicidade e variedade das obras realizadas apontou para uma organização em conjuntos? Não sabemos. O fato é que, pela organização geral das pranchas e de seus textos em três volumes temáticos, a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* se assemelha muito à organização lógica apresentada pela *Encyclopédie*. Não se trata apenas de uma tripartição qualquer. Mas de uma tripartição que obedece a um modelo racional que ordena suas partes. Vejamos então.

Antes da eclosão das duas revoluções burguesas – a Industrial e a Francesa – a ascensão da Razão, correndo nos subterrâneos da modernidade, ambicionava produzir a sistematização e a categorização de todos os conhecimentos e de todas as ciências, sistematização e categorização que encontrou na *Encyclopédie* francesa o paradigma dessa busca. A palavra enciclopédia pode ser traduzida por “educação que abarca todo o círculo dos conhecimentos humanos”<sup>73</sup>. Existiram, e isso remonta à antiguidade, outras enciclopédias, mas a *Encyclopédie* francesa se tornou a mais famosa.

Organizada por Diderot e d'Alembert, a *Encyclopédie* foi publicada entre 1751 e 1772, com alguns suplementos e revisões subsequentes. Contribuíram para a redação dos verbetes, em suas respectivas disciplinas, nomes importantes da época como o próprio Diderot, Montesquieu, Lamarck, Voltaire e até Rousseau. É uma verdadeira visão de mundo iluminista e uma lição de epistemologia do século XVIII.

---

<sup>70</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. Tomo II. Vol III. p. 13.

<sup>71</sup> DEBRET. Ibidem.

<sup>72</sup> DEBRET. Ibidem.

<sup>73</sup> GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA LARROUSSE. vol.6, p. 2401.

Apresenta esta obra um modelo racional para a tripartição de todo o conhecimento possível, o qual pode ser lido e visto no texto e no diagrama introdutórios *Explicação detalhada do Sistema de conhecimentos humanos*<sup>74</sup>. Então, a *Encyclopédie* assim subdivide o conhecimento – a Ciência – em: ciência de Deus, ciência do Homem e ciência da Natureza. Portanto respeitando uma ordem “descendente” da Razão. Esta subdivisão, por sua vez, provém da subdivisão da História que é: história sagrada, história civil e história natural. De modo que assim também Debret parece subdividir, agora em ordem “ascendente”, sua obra: o primeiro volume se consagra ao estudo dos índios e das florestas – correspondente ao mundo natural; o segundo, aos costumes e às atividades econômicas – é o mundo civil, a cidade, “as atividades do povo civilizado”; e o terceiro se consagra às festas religiosas e aos cerimoniais sagrados do povo, do clero e da corte – eis a história e a ciência sagradas explanadas na *Encyclopédie*.

Assim, a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret poderia ser vista, além de um relato pictórico e histórico de terras distantes endereçado aos membros do Instituto de França, do qual fazia parte, como uma espécie de apêndice tropical, de complemento enriquecedor, para essa obra maior da ilustração francesa.

Também, tal como as nossas enciclopédias hodiernas, a *Encyclopédie* é basicamente composta por verbetes e gravuras. Estas pranchas ilustradas formam, no entanto, um volume à parte, que é por sua vez também subdividido por temas, para efeito de melhor facilitar a consulta e o conhecimento. Temos uma sorte de pranchas descritivas de todos os conhecimentos, técnicas e instrumentos da época, de onde Debret tira a inspiração, não só para muitos de seus desenhos e aquarelas<sup>75</sup>, mas também para a metodologia da construção da obra como um todo.

A *Encyclopédie* poderá ter sido para Debret, portanto, tanto uma referência direta para o desenho e o modo de descrever um dado fenômeno, quanto uma epistemologia para a criação artística, a visão de mundo e a organização da obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* como um todo.

---

<sup>74</sup> DIDEROT, Denis; d’ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios, por uma sociedade de letrados* : discurso preliminar e outros textos.

<sup>75</sup> As ilustrações da *Encyclopédie* apresentam diversos modelos, instrumentos, ferramentas, máquinas e materiais através de um desenho técnico (vistas frontais, laterais, superiores, etc) e didático. Assim Debret parece proceder também em várias pranchas quando desenha as máscaras, as cerâmicas e as armas dos índios; as medalhas, condecorações, trajes reais e imperiais, moedas, etc.

## CONCLUSÃO

Com esta dissertação, acreditamos ter dado uma contribuição à apreciação e ao estudo da obra de Debret – em um sentido específico – e ao aprofundamento teórico para o debate acadêmico sobre a arte pictórica – em um sentido mais amplo – quando conceituamos esta enquanto linguagem pictórica, sendo o início da constituição de sua gramática as relações de significação que se estabelecem entre as pinturas. Esta definição se desdobrou, ainda, na relação entre arte e história, extraindo dessa novas abordagens para a pintura histórica e a própria história.

Quanto ao estudo da obra de Debret, se este não abrange toda a obra brasileira, principalmente aquela contida na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de forte apelo histórico, pelo menos indica um dos caminhos pelos quais a sua obra pode vir a ser estudada: a “leitura” visual complementada em acordo com os fragmentos da gramática assim surgidos. Deste modo articula-se melhor, mais justamente, a tradição artística recebida por Debret com a experiência tida por ele em território brasileiro, além de se fazer mais justiça à sua arte. Com estas indicações poderão, porventura, outros estudiosos aumentar esta lista de análises comparativas com achados que possam ter escapado ao autor por desconhecimento destes respectivos sistemas de significações matriciais.

E quanto à abordagem acadêmica da pintura, e especificamente da pintura histórica, por mais importantes que sejam as personagens, as histórias, e eventos abordados por uma obra, a obra tem, antes, uma vivência em si e em relação com outras obras. Além do fato de que são elas depositárias da memória do próprio acontecimento histórico criado. Foi este modo de entender a pintura – como um ser vivo, autônomo e em relação com seus pares que, mais que qualquer outra coisa, procuramos evidenciar.

Com isso, procuramos dar, ou restaurar, o devido valor à arte da pintura, no sentido de apontá-la como a verdadeira criadora de realidades e não como mero artifício de reprodução ou de documentação, cabendo ao artista apenas ser “sensível”, “espontâneo” e “objetivo” ao que lhe



é apresentado como fato natural e histórico, a realidade crua. Ora, desse modo, a arte nada é, pois não implica nenhuma criação.

Por outro lado, curiosamente, e aqui prestando testemunho através da referida parte incongruente da bibliografia crítica corrente de Debret, se um dos objetivos do pintor foi transmitir “naturalidade” e “veracidade”, seu objetivo foi alcançado. Isto porque convenceu muitos de que suas aquarelas eram, como que, protótipos de instantâneos fotográficos. Mas creio que este fim ilusionístico não só não era um dos objetivos principais como, talvez, não era sequer almejado. Pois que, como expusemos ao longo da dissertação, “objetividade” e “espontaneidade” costumam se opor à “imaginação” e à “criação”.

Sobre esta incompreensão, não apenas o meio acadêmico voltado para a arte apresenta tais incongruências. Também o próprio meio pedagógico artístico padece delas ao se ver a volta com as dificuldades inerentes a conciliação da tradição com a “criação espontânea”. É comum ouvirmos nas classes de belas-artes incitações dirigidas aos alunos envolvidos com dificuldades representativas e criativas como “soltar a mão”. Estas incitações e expressões não ajudam o aluno, e refletem tanto a incompreensão do ofício artístico quanto a dificuldade de arte e educação conviverem juntas.

Tendo dito todas estas coisas, aquela antiga querela Pedro Américo – Meissonier<sup>76</sup> parecerá, senão prejudicial, pelo menos estéril, do ponto de vista da nossa dissertação. Está claro que, com esta, já demos o nosso veredito a favor de Pedro Américo e de Debret: *não se trata de plágio*. Há que se entender que não há nenhuma relação entre entrar em um mercado de escravos e enxergar o *Juramento da sala do jogo de péla*, ou, tomar consciência da existência de um mercado de escravos por causa da força do *Juramento da sala do jogo de péla*, para citarmos apenas um exemplo de Debret. Quem vê a relação é o artista através do seu ofício pelo ato criador. Ato criador de uma realidade. Ela – a relação – pode ser óbvia na percepção da comparação compositiva, mas de modo algum ela o é antes do ato criador.

Afinal, muito se compara, por exemplo, a realidade dos negros de Debret com os vendedores ambulantes de hoje em dia. Mas será que os ambulantes de outrora se viam daquele

---

<sup>76</sup> Refere-se às discussões surgidas após a exposição do quadro *O Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo, acerca da composição ter sido ou não plagiada da composição do quadro *1807, Friedland* do pintor francês Jean-Louis-Ernest Meissonier.

jeito, pelo qual Debret os desenhou? Ou seja, não seria possível que eles se vissem como verdadeiros filhos de seus deuses africanos, circunstancialmente mal vestidos, e trabalhando para a repatriação dos mesmos deuses? E será que não vemos os vendedores ambulantes de hoje como os de outrora somente porque Debret assim os criou? E caso assim seja, isto há de abrir uma questão desconcertante: será que não estamos vendo, hoje, as coisas pela ótica de outrem? E mais ainda: será que há coisas diante de nossos olhos que não enxergamos?

## BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Ed. Liv. Pioneira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BANDEIRA, Julio; XEXEO, Pedro Martins Caldas; CANDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- BANDEIRA, Julio; CARDOSO, Rafael; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Castro Maya, colecionador de Debret*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003.
- BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BECK, James H. *Raphael*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1994.
- BOCK, Ana M. Bahia. FURTADO, Odair. TEIXEIRA, Maria de Lourdes T. *Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia*. São Paulo: Ed. Saraiva, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, 3 vol. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.
- BUENO, Eduardo. *Brasil: uma história*. São Paulo: Ática, 2003.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no séc. XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 168 p.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2008.

CHÂTELET, François. *Uma história da razão: entrevistas com Émile Noel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* Trad. Maria José J. G. de Almeida. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

DAVID, Jacques-Louis. Nota sobre a nudez dos meus heróis no quadro *As sabinas*, exposto publicamente no Palácio Nacional de Ciências e Artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura – Vol. 6: A figura humana*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de viagem*. Texto e organização Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

\_\_\_\_\_. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot – 1834. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

DIDEROT, Denis; d’ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios, por uma sociedade de letrados : discurso preliminar e outros textos*. Edição bilíngüe, trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 1989.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FAURE, Élie. *A Arte Moderna*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. *Matrizes do pensamento psicológico*. Petrópolis: Vozes, 1991.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES, Mércio Pereira. *Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura*. São Paulo: Ed. Contexto, 2008.

- GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA LARROUSSE. Rio de Janeiro: 1971. 15v.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. 102 p.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara, Maria Stela Gonçalves, 3.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 349 p.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1975.
- HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 342p.
- KOFFKA, Kurt. *Princípios de Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- LEFEBVRE, Georges. *A Revolução Francesa*. Trad. Ely Bloem de Melo Pati. São Paulo: IBRASA, 1989.
- LEPARGNEUR, Hubert. *Introdução aos estruturalismos*. São Paulo: Herder, 1972.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *La vie e l'oeuvre de Jacques-Louis DAVID*. Paris: ACR, 1989.
- LIMA, Valéria. *Uma Viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 2004.
- MAGALHÃES FILHO, Francisco de B.B. de. *História econômica*. São Paulo: Sugestões Literárias S/A, 1970.
- MIRABENT, Isabel Coll. *Saber Ver A Arte Neoclássica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora S.A., 1991.
- MONTEIRO, Fernando. *A velha Rua Direita*. Rio de Janeiro: Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil, 1985.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1996.
- OVERING, Joanna. *The shaman as a Maker of Worlds: Nelson Goodman in the Amazon*. Man 25(4):602-619, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2007.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1972.
- SANTOS, Paulo Ferreira. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d.João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e complementaridade: ensaio sobre a relação entre mito e metafísica nos primeiros filósofos gregos*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- STAROBINSKI, Jean. *1789: Os emblemas da Razão*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 206 p.
- TAUNAY, Afonso de E. *A missão artística de 1816*. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1983.
- VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004.
- WAGNER. *The invention of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ZANINI, Walter (Coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 vol.

ANEXO



Fig.1a. Jean Baptiste DEBRET. *Família de um chefe camacã.*



Fig.1b. Jacques-Louis DAVID. *Leônidas nas Termópilas.*





Fig.2a. Jean Baptiste DEBRET.  
*Indio Camacã – Mongoió.*



Fig.2b. Jacques-Louis DAVID.  
*Leônidas nas Termópilas (detalhe).*



Fig.3a. Jean Baptiste DEBRET. *Os bugres da província de Santa Catarina*



Fig.3b. Pieter Bruegel, o Velho. *O camponês e o ladrão de ninho.*



Fig. 4a. Jean Baptiste DEBRET.  
*O jantar no Brasil.*



Fig.4b. Jean Baptiste DEBRET.  
*O jantar no Brasil (detalhe).*



Fig.4c. Jacques-Louis DAVID. *Os Lavoisiers.*



Fig.5a. Jean Baptiste DEBRET.  
*O passatempo dos ricos depois do jantar.*



Fig.5b. Jacques-Louis DAVID.  
*Os amores de Páris e Helena*



Fig.6a. Jean Baptiste DEBRET.  
*Lojas de barbeiros.*



Fig.6b. Jean Baptiste DEBRET.  
*Lojas de barbeiros (detalhe).*



Fig.6c. Jacques-Louis DAVID.  
*A morte de Marat.*



Fig.7a. Jean Baptiste DEBRET.  
*Mercado da Rua do Valongo.*



Fig.7b. Jacques-Louis DAVID. *Juramento do jogo de péla.*



Fig.8a. Jean Baptiste DEBRET. *Feitores castigando negros.*



Fig.8b. RAFAEL. *São Miguel e o dragão.*



Fig.9a. Jean Baptiste DEBRET. *Cena de carnaval*.



Fig.9b. Jacques-Louis DAVID. *As sabinas*.





Fig.10a. Jean Baptiste DEBRET. *Vista do Largo do Palácio do Rio de Janeiro*



Fig.10b. Leandro JOAQUIM.  
*Revista Militar no Largo do Paço.*



Fig.10c. Piero della FRANCESCA. *Cidade ideal.*



Fig.11a. Jean Baptiste DEBRET. *Retrato de D. João VI.*



Fig.11b. Hyacinthe RIGAUD.  
*Luís XIV com o manto de arminho.*



Fig.12a. Jean Baptiste DEBRET.  
*Retrato do Imperador D. Pedro I.*



Fig.12b. Jacques-Louis DAVID  
*Estudo para um retrato de Napoleão*



Fig.13a. Jean Baptiste DEBRET. *Casamento de negros escravos de uma casa rica.*



Fig.13b. Pietro PERUGINO.  
*Casamento da Virgem Maria.*



Fig.14a. Jean Baptiste DEBRET.  
*Coroação de D. Pedro, Imperador do Brasil.*



Fig.14b. Jacques-Louis DAVID. *A Sagração.*



Fig.15a. Jean Baptiste DEBRET.  
*Aclamação de D. Pedro II, segundo imperador do Brasil.*



Fig.15b. Jacques-Louis DAVID. *A distribuição das águias.*

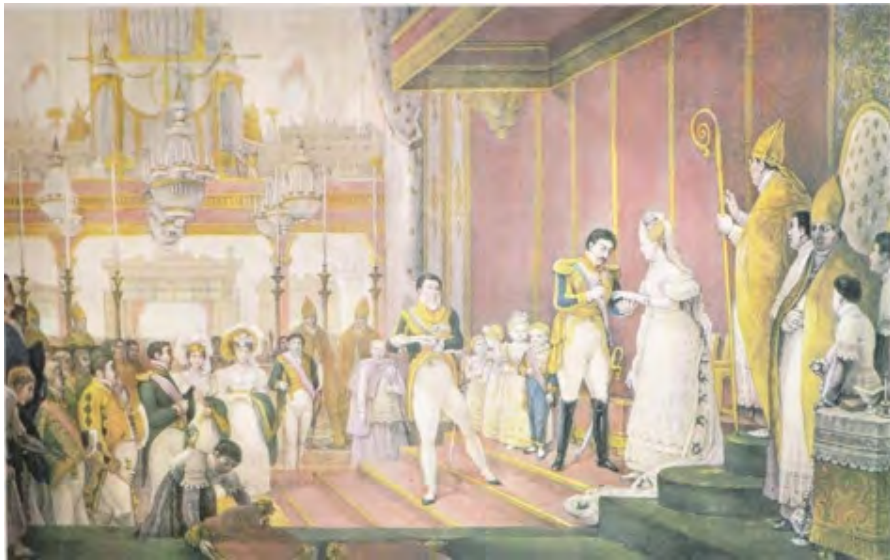


Fig.16a. Jean Baptiste DEBRET. *Segundo casamento de D. Pedro*.  
Litografia.



Fig.16b. Jean Baptiste DEBRET. *Segundo casamento de D. Pedro*.  
Óleo sobre tela.