

# Nossa visão de Brasil

por Monica Rugai Bastos

## RESUMO

Este artigo é parte de um estudo sobre a dinâmica social atrelada à produção de cultura no período entre 1808 e 1831 no Brasil. Menciona a criação do imaginário nacional, as referências exógenas e suas interferências na nossa visão sobre o povo e o país.

## PALAVRAS-CHAVE

cultura, Brasil, história, imaginário, sociedade

## ABSTRACT

This article is part of a study about the production of culture in Brazil, between 1808 and 1831, and its social dynamics. It covers the creation of the national image, as well as foreigners' inputs and their importance in our view of the people and the country.

## KEYWORDS

culture, Brazil, history, society

## Introdução

Este artigo pretende mostrar que mudanças de caráter social funcionam como produtoras dos suportes que fundam a dinâmica cultural da sociedade. Nesse sentido procura fixar um momento da história do Brasil – de 1808 a 1831 – no qual a complexidade da vida social leva à transformação da vida cultural, que por sua vez fornece elementos para novas mudanças.

No período compreendido entre a vinda da corte portuguesa e a abdicação de D. Pedro I, constata-se um movimento de ebulição da cultura urbana – refiro-me à cidade do Rio de Janeiro – ligado simultaneamente: a) às alterações advindas de medidas econômicas, políticas e administrativas tomadas pelo regente; e b) à compreensão dos processos ocorridos na Europa, a partir do contato com a produção intelectual dos autores europeus. Assim, a vinda de artistas e cientistas acompanhando a corte, bem como as diversas “missões” posteriores, ampliam o contato dos “nacionais” com a produção intelectual. No plano social, constata-se a substituição dos atores, o que permite a fundação de novas fontes para a cultura. Nesse sentido formam-se, pelo duplo processo, novos sujeitos que instituem a vida social, construindo novas significações. Estas operam na configuração e na transformação da vida cultural, social e política.

Por esse motivo, a narração começa pelo fim. A obra de Debret serve como pretexto para mostrar que nosso imaginário está marcado por uma interpretação exógena. Mas, o outro lado da moeda: o instrumento analítico emprestado permite também a avaliação da dependência, da submissão e aponta para a necessidade de uma atitude crítica em relação ao país. O processo que Antônio Cândido denominou como “as nossas luzes” traz um duplo movimento, por vezes marcado pela ambigüidade. Não é sem sentido que a geração dos intelectuais que se segue é vista por esse autor como “a geração vacilante”.

### Uma crônica de costumes

Abril de 1831. Dom Pedro I abdicou do trono brasileiro em favor de seu filho de cinco anos. Seis dias depois, partiu para a Europa na fragata francesa *Volage*. Nas ruas do Rio de Janeiro, festejou-se a “queda do tirano”. Apesar de ter enfrentado problemas, garantiu o trono brasileiro para sua descendência e partiu para Portugal onde repetiu a façanha. Até o final da monarquia nos dois países foi a dinastia de Bragança que manteve o trono. E apesar de país novo e americano, o Brasil permaneceu imperial até o final do século XIX.

Os traços autocráticos da monarquia brasileira, apesar de contestados por várias vezes, permaneceram quase que imutáveis até 1889. Apesar dos regionalismos o país permaneceu centralizado, mantendo um namoro com o Liberalismo manteve-se monárquico e escravista.

No entanto, a saída de D. Pedro significou várias mudanças no cenário político. A elite nativa passou a governar de forma mais efetiva. Os últimos portugueses que defendiam interesses próprios despediram-se do Brasil com ele. Além desses, um artista, que chegara ao Brasil em 1816 integrando a chamada *Missão Francesa*, também partiu, voltando para a sua terra natal, a França. Debret permanecera no Brasil por 15 anos. Levou consigo inúmeros esboços, várias pinturas retratando o exótico país que elegera como destino ao invés da Rússia (PRADO, 1989). A reunião dos trabalhos do pintor resultou em um grande livro em três tomos *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. O livro constituiu-se em relatório, quase um caderno de campo, sobre a estada no país. Foi dirigido aos membros da Academia de Belas-Artes da França do qual afirmava ser correspondente no Rio de Janeiro.

Segundo ele, tratava-se da reunião de documentos que, como “fiel historiador”, compilara. Documentos de uma “expedição pitoresca, totalmente francesa, cujo

progresso” acompanhara (DEBRET, 1989). A viagem a que se referiu teve objetivo claro: criar uma Academia de Belas-Artes no Brasil. Feito realizado, o pintor, professor, historiador e viajante afirmou que o Brasil devia ao Instituto de França tal evento. E mais, que fora totalmente concebido e arquitetado pelo Marquês de Marialva em conversações com Humboldt<sup>1</sup>.

O texto do livro é muito interessante enquanto crônica de costumes. As imagens trazem até nós momentos do passado que simbolizam a criação do Estado brasileiro. Mas, muito mais do que retratos da história, os desenhos de Debret formam o imaginário brasileiro. Fazem parte da visão sobre nós mesmos, assim como os trabalhos de outros viajantes como Rugendas. A construção do imaginário, mais do que apoiada no pensamento herdado da tradição brasileira – se existiu alguma, até aquele momento – (CASTORIADIS, 1982, p. 203), esteve vinculada a uma visão exógena. As primeiras imagens construídas sobre o Brasil foram produzidas por estrangeiros – fotógrafos, escultores, pintores –, ou por seus discípulos.

Poderia ser diferente? Provavelmente não. Mas as implicações disso devem ser analisadas. Primeiramente, o desenvolvimento da arte na colônia esteve intimamente ligado à Igreja. Do ponto de vista artístico, os símbolos criados representavam os princípios da fé cristã e a arte não desenvolvia um potencial crítico. Os artistas, que se confundiam com os artesãos, não tinham liberdade de expressão. Dependiam financeiramente da Igreja. Depois, houve a dependência de uns poucos patronos. Membros da nobreza colonial requisitavam trabalhos decorativos para suas residências ou financiavam talentos científicos e artísticos brasileiros em cursos na metrópole. Finalmente, com a vinda da família real, os artistas foram incorporados ou não ao círculo da corte. Os poucos artistas nacionais eram desprezados pelos reinóis. D. João no afã de transformar o Rio de Janeiro em capital do império trouxe artistas de Portugal. Entretanto, mandou buscar artistas franceses para que estabelecessem uma Academia de Belas-Artes nos moldes franceses, tal como haviam feito no México.

A França, considerada o centro propagador das novidades artísticas, tinha também prestígio no mundo científico, mas dividia honrarias com a Inglaterra, Prússia e Áustria. Ambas, ciências e artes, eram propagadores dos ideais iluministas. Os Estados coloniais modernos dependiam das ciências para se estabelecerem nos continentes americano e africano. Os geógrafos, zoólogos, antropólogos recebiam títulos de nobreza na Inglaterra. A França criara diversas associações profissionais e amadoras de artes e ciências.

O homem moderno se interessava por tudo: de pintura a máquinas a vapor, de escultura a nativos das Américas, de balões a peças de teatro, de ópera a tablóides sensacionalistas. As instituições de ensino e os órgãos divulgadores da cultura iniciaram um processo de democratização de valores da cultura.

No Brasil, os estabelecimentos de ensino eram, em sua maioria, religiosos. Os estudantes prosseguiram seus estudos na metrópole. Em sua vinda ao Brasil, Dom João mudou um pouco o cenário da educação e da cultura. Entretanto, suas mudanças parecem aquelas sugeridas por Tancredi ao príncipe de Salina no romance de Lampedusa, *O Leopardo*:

*“Se nós não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude” (LAMPEDUSA, 1976, pp. 36 e 37).*

Tal intento funcionou apenas em parte. O Estado controlador permaneceu, mas vários movimentos inspirados nas Luzes foram pipocando em todo o país. Resultaram nas diversas conquistas do século XIX: independência, constituintes, abolição e República.

Se as artes não foram exatamente a forma como os ideais iluministas se manifestaram no Brasil, isso parece estar relacionado com sua vinculação direta à monarquia. Antônio Cândido aponta os gêneros literários públicos, como a oratória e o jornalismo, como os representantes desse ideário (CÂNDIDO, 1981). Eram gêneros que podiam desenvolver-se sem o patrocínio da nobreza. Essa independência era fundamental. Não existia uma burguesia no Brasil capaz de se impor como grupo cultural hegemônico. Os empreendedores de sucesso

eram vítimas de cooptação pela monarquia. Tornavam-se nobres e, portanto, passavam a defender os privilégios que compartilhavam.

O aparato estatal das artes brasileiras nasceu sob a égide da monarquia. As artes não incorporaram imediatamente elementos de vanguarda. Não tinham independência em relação ao poder estabelecido. Não se organizaram imediatamente como um corpo de princípios autônomo. Embora estruturadas em uma academia, as artes mantiveram disputas relacionadas com o poder político durante muito tempo no Brasil. Os grupos de artistas português e francês não disputavam para impor suas concepções de arte, mas para conseguir o beneplácito dos monarcas.

Na verdade, o que ocorreu no Brasil foi o confronto entre duas formas de organização das artes: a francesa e a portuguesa. Na França, a burocracia do Estado já estava se organizando de forma relativamente autônoma. Com o golpe de Napoleão, houve um retrocesso. Entretanto, as disputas entre os artistas que ocupavam cargos públicos já estavam se estruturando a partir de posições artísticas. As indicações para os cargos ainda obedeciam a critérios políticos, mas as diversas artes já começavam a ter critérios próprios de avaliação dos artistas. Havia o reconhecimento dos pares e a linguagem passou a se desenvolver pelos e para os grupos de artistas (BOURDIEU, 1989). Em Portugal, as disputas eram totalmente vinculadas à política. A proximidade do monarca e sua aprovação eram suficientes para atribuir reconhecimento a um artista, que era mais ou menos reconhecido em função de suas conexões com o poder.

Foi da disputa entre essas duas formas de organização das artes que nasceu a Academia Brasileira de Belas-Artes, totalmente patrocinada pela coroa. A demora em seu estabelecimento – dez anos – é sintomática. Cada grupo de artistas – o francês e o português – representava uma forma de perceber o mundo, uma situação política, uma postura em relação à produção artística. Além disso, a criação foi totalmente exógena. Não surgiu de um desenvolvimento cultural nacional, mas de um sentimento de urgência para transformar a paisagem. Atribuir a uma cidade de maioria negra e escrava funções e aparatos de corte moderna. Mudar sem transformar. Alterar para esconder. Encantar para dominar.

### São Sebastião do Rio de Janeiro: sede do império

1808. Março. A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro recebeu comitiva ilustre. Foram 15 mil pessoas, todos membros da corte portuguesa. Dentre eles, o príncipe regente, Dom João, sua família e sua mãe Dona Maria, a rainha louca. Fazia calor, mas a corte já tivera algum tempo para se acostumar ao quente clima dos trópicos graças à parada em Salvador. Não há consenso sobre o número exato de habitantes da cidade que se tornaria a sede do império português. Alguns autores dizem que contava com pouco menos de 130 mil habitantes<sup>2</sup>, outros afirmam que eram apenas 60 mil<sup>3</sup>, sendo mais de dois terços escravos ou ex-escravos.

Alguns estudiosos do período afirmam que a abertura dos portos e o início de autonomia comercial foram conquistas que teriam alterado, de forma definitiva, a relação de subordinação do Brasil em relação a Portugal<sup>4</sup>. Outros autores afirmam

que a vinda da corte portuguesa acirrou algumas disputas de poder entre os brasileiros e portugueses do Brasil e os reinóis, e que isso teria provocado o rompimento entre colônia e metrópole.

As hipóteses mais interessantes, talvez, são aquelas que afirmam que a instalação da coroa no Brasil exigiu uma aparelhagem de Estado autônoma e, com a retirada da família real, esta estrutura não pôde ser desmontada. Com a sede de emanção das decisões políticas instalada no país, os brasileiros teriam experimentado uma sensação de pertencer ao centro do império, e isso não permitiria que aceitassem mais decisões vindas de outro lugar.

Mais do que uma burocracia estatal e instituições políticas, Antônio Cândido chama a atenção para a instalação de órgãos de imprensa no país e de academias para a instrução (CÂNDIDO, 1981). Segundo o autor, a suspensão da proibição de publicações no território brasileiro possibilitou a circulação de idéias de caráter iluminista. Permitiu que as camadas dominantes identificassem as grandes contradições existentes entre os interesses brasileiros e a política portuguesa. Na verdade, o sentimento de nacionalismo que foi gerado a partir de então identificava os ideais defendidos por literatos, jornalistas e cientistas com os interesses materiais das camadas dominantes do Brasil (CÂNDIDO, 1981).

Os princípios iluministas contaminaram os ideais separatistas do Brasil colonial desde a independência norte-americana. Tais princípios circulavam entre as elites letradas em todo mundo moderno. Apesar de sofrer restrições impostas por sua condição colonial, os brasileiros tinham contato com tais idéias. Vários dos insurrectos mineiros possuíam

consideráveis bibliotecas com publicações importantes (RIZZINI, 1988), muitas delas proibidas pela coroa, inclusive em território português. A partir da leitura de tais obras e do aumento da instrução entre os brasileiros, Cândido mostra que vai se articulando uma mentalidade progressista e nacionalista.

É certo que a vinda da corte ao Brasil revolucionou, sob os mais diversos aspectos, a vida social, política e econômica. Mas, talvez o mais interessante seja a revolução feita do ponto de vista da cultura. Principalmente se tomarmos o conceito de cultura definido como clássico por Fernando de Azevedo, constituído pela “produção, a conservação e o progresso dos valores intelectuais, das idéias, da ciência e das artes, de tudo enfim que constitui um esforço para o domínio da vida material e para a libertação do espírito” (AZEVEDO, 1944, p.7). Desde a sua chegada à antiga colônia, o regente preocupou-se em equipar a cidade do Rio de Janeiro para torná-la digna da posição de sede de reinado. Nesse sentido, não apenas foram realizadas reformas urbanísticas transformando o Rio de Janeiro em cenário mais adequado para o passeio da realeza, mas, e principalmente, foram dispensadas atenções para a criação de um ambiente no qual as artes e ciências fossem devidamente apreciadas.

Os membros da corte desfrutavam em Lisboa de uma vida social intensa, bem como de programação cultural mais requintada. No Brasil, existiam teatros acanhados no Rio e em Salvador. Os acontecimentos sociais eram relacionados, em sua maioria, às festividades religiosas. No desembarque a corte encontrou um ambiente provinciano. Os treze anos de permanência modificaram o Rio de Janeiro,

iniciando um processo que só se realizou integralmente no século XX: a criação da *cidade maravilhosa*, sonho de residência da maioria da população do país, centro de decisões políticas, da vida social e da produção cultural e intelectual do país.

A cidade tornou-se importante referência para estrangeiros nas Américas. Entre 1808 e 1821, chegaram ao Brasil mais 24 mil portugueses, além dos cortesãos (LIMA, 1996, p. 88). Isso sem contar os inúmeros estrangeiros de outras procedências que resolveram comercializar, visitar, conhecer e explorar um país que passou a figurar como notícia em vários diários no mundo todo. A vinda da família real tornou-se um atrativo para as outras pessoas. O Brasil tornou-se interessante do ponto de vista comercial, com a extinção do monopólio colonial. Já o era do ponto de vista científico, mas como colônia era uma passagem quase proibida. Além disso, todos imaginavam que a instalação de uma família real metropolitana exigiria melhorias. Portanto, as viagens seriam menos arriscadas dali por diante.

### A travessia do equador

O embarque da família real durou dois dias<sup>5</sup>. O plano era transferir o governo português e com isso evitar a rendição e submissão a Napoleão. Vários estudiosos do período chamaram a saída portuguesa de fuga simples e vergonhosa. Foi, no entanto, um plano estrategicamente bem concebido. Na verdade, as opções eram poucas: as tropas de Napoleão lideradas por Junot estavam às portas de Lisboa; e a marinha real inglesa estava ancorada no estuário do Tejo, pronta para bombardear Lisboa para impedir



Jean Baptiste Debret

os avanços franceses. A retirada da família real foi arquitetada com a Inglaterra, país do qual Portugal era antigo aliado.

Durante vários anos, Dom João conseguiu adiar sua saída, negociando com os dois lados. Quando a invasão francesa tornou-se iminente, a única alternativa foi o mar. Colocando o oceano Atlântico entre si e Napoleão, D. João conseguiu minimizar a conquista: Junot entraria em uma cidade com uma regência, não subjugaria o líder do governo português. O governo continuaria soberano do além-mar e a monarquia continuaria como se o regente estivesse em Lisboa.

O embarque foi atribulado: os onze membros da família tinham lugares garantidos na esquadra que deixaria Lisboa em 28 de novembro de 1807. Os demais membros da corte, ministros, burocratas e serviçais que optaram por seguir com o monarca ao exílio, acotovelaram-se no cais de Belém aguardando para embarcar nas naus com alguns poucos pertences. Partiam para o exílio. Voluntário, mas exílio. Quanto à quantidade dos bens e valores trazidos, os historiadores divergem: alguns afirmam que a corte teria trazido 80 milhões de cruzados em ouro e diamantes (MALERBA, 2000, p. 20), outros, que tratava-se de um montante de 200 milhões de cruzados, mais da metade do numerário disponível em Portugal na época (SIMONSEN, 1962, p. 392)<sup>6</sup>. As pessoas e os bens foram confinados em oito naus de linha, sete fragatas, três brigues e uma escuna (CORREIO BRAZILIENSE, 2000, p.26). Receberam

escolta de vários navios mercantes portugueses e navios militares britânicos (VARNHAGEN, 1956, p. 104).

À saída apressada seguiu-se uma viagem atribulada. Nos primeiros dias enfrentaram uma tormenta que dispersou a esquadra. Um dos navios chegou no dia 14 de janeiro de 1808 ao Rio de Janeiro. A família real chegou a Salvador em 22 de janeiro e o Príncipe Regente chegou a essa cidade em 23 deste mesmo mês<sup>7</sup>. A recepção à família real em Salvador foi bastante calorosa. Tanto que D. João permaneceu ali por 33 dias, embora inicialmente tivesse planejado apenas uma passagem por ali.

Sobre a viagem existem poucas crônicas. Pode-se imaginar, no entanto, o insuportável calor da travessia do equador em dezembro, o desconforto provocado por acomodações insuficientes em naus abarrotadas. As mulheres da corte tiveram que raspar os cabelos infestados de piolhos. Permaneceram a maior parte do tempo com roupas de algodão, dispensando sedas, brocados e veludos. Usavam, em sua maioria, roupas de baixo. O convívio forçado e restrito aos poucos pés do convés das embarcações, por dois meses, deve ter abalado o moral dos nobres, pouco acostumados a revezes marítimos. Da corte arrojada de um Portugal empreendedor do final do século XV e início do XVI, só deviam restar remotas lembranças. Dizem que as travessias do Pacífico costumam ser piores, mas, para marinheiros de primeira viagem, a vinda ao Brasil deve ter deixado marcas profundas.

A chegada à Bahia, portanto, deve ter sido muito aguardada. Com uma recepção amistosa então, era o que bastava para o monarca resolver estender sua estadia. Quatro dias depois do desembarque, o regente assinou a lei que franqueou os portos brasileiros às nações amigas de Portugal. Desta forma, o monarca possibilitaria a emancipação econômica da antiga colônia, o comércio independente de Portugal. Mas não havia alternativas: Portugal estava sujeito às tropas de Napoleão, e embora permanecesse insurrecto, ninguém sabia o que aconteceria a partir de então. Os historiadores afirmam que o regente foi influenciado por José da Silva Lisboa, que posteriormente foi agraciado com o título de Visconde de Cairu.

Além dessa medida que ampliou as possibilidades de comércio do Brasil, abarrotou as grandes cidades com produtos ingleses e, principalmente, inverteu os resultados da balança comercial Brasil-Portugal, D. João criou a Escola de Cirurgia da Bahia em 18 de fevereiro do mesmo ano. De início, a escola não funcionou de fato, pois não tinha nenhum provimento de recursos para compra de instrumental cirúrgico, embora já

tivesse dois professores designados. Em 1815, passou a funcionar como colégio médico-cirúrgico militar.

Em final de fevereiro de 1808, D. João e o seu séquito partiram em direção ao Rio de Janeiro, aportando ali no dia 7 de março. Foram muito bem recebidos. O vice-rei Dom Marcos de Noronha e Brito, Conde dos Arcos, tinha procurado acomodar a situação da melhor maneira possível. Soubera, com alguma antecedência, da vinda da corte. Entretanto, o problema do alojamento para 15 mil pessoas em uma cidade de 60 mil habitantes não poderia ser resolvido de pronto<sup>8</sup>. Várias das casas da cidade eram totalmente inadequadas para os padrões de habitabilidade dos europeus. Os nobres portugueses estavam acostumados com moradias diferentes, desde o ponto de vista arquitetônico, até decorativo.

O Rio de Janeiro não contava com serviços de esgoto, de coleta de lixo, poucas obras de saneamento tinham sido realizadas até então. A cidade tinha 46 ruas, 19 largos, 6 becos e 4 travessas. Juntamente com Salvador era a segunda maior cidade do império, atrás apenas de Lisboa. Era suja, insalubre, cheirava mal e não tinha calçamento. Tinha poucos chafarizes, onde se lavava roupas, buscava-se água para abastecer as casas, e muitos tomavam banhos. O Aqueduto da Carioca havia sido construído a partir de 1744. O canal de quase cinco quilômetros abastecia todas as fontes da cidade. Os escravos faziam filas para encher barris nos quais transportavam a água para as casas dos patrões. O calçamento das ruas era precário, quando existente. Além disso, a corte chegou ao Rio de Janeiro no final do verão: temporada das chuvas.

Segundo Oliveira Vianna, o deplorável estado das nossas cidades poderia em parte ser explicado pelo fato da população brasileira – mesmo a chamada aristocracia – viver no campo (VIANNA, 1952). A vida rural não era considerada uma provação ou exílio. Era uma forma de distinção social. As classes mais abastadas tinham casas nas cidades e fazendas. Suas casas citadinas eram chácaras nas quais se refugiavam da “correria” urbana. Os estrangeiros também procuravam o bucolismo das chácaras nos subúrbios. O cônsul inglês Chamberlain tinha uma chácara próxima ao aqueduto da Carioca. Ali cultivava pés de café. Langsdorff possuía uma chácara próxima ao pé da hoje conhecida como serra de Petrópolis. Cultivava ali uma série de cereais. Com a vinda da família real, houve um aumento de interesse pela vida urbana. Muitos comerciantes e fazendeiros passaram a freqüentar a cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente vinham para bajular e lisonjear o monarca em busca de privilégios. O regente era afeito a este tipo de demonstrações. Era sensível às honrarias porque,

segundo os historiadores do período, não era estimado em Portugal, visto como vacilante, indeciso, tímido. A recepção em sua chegada ao Brasil o sensibilizou.

Mais do que isso, ao assistir uma cerimônia na capela da Catedral do Rio, o monarca se impressionou com o padre José Maurício<sup>9</sup>. Muitos cronistas se referem ao apreço musical da família de Bragança<sup>10</sup>. Dom João não era uma exceção. A qualidade do coro encontrada na colônia surpreendeu todos. O responsável era o padre José Maurício. Mestiço, tinha sido elevado a inspetor de música da Catedral por seu talento superior. Proficuo compositor, algumas de suas obras eram muito apreciadas entre os nobres residentes no Brasil. Também causaram boa impressão aos que aqui chegavam. Em 1808, Dom João nomeou-o inspetor de música da Capela Real. Permaneceu no cargo até que em 1811 o regente providenciou a vinda de Marcos Portugal<sup>11</sup>, compositor português muito estimado pela corte lisboeta. Com a chegada do maestro português, padre José Maurício teve o seu prestígio oficial abalado. Na verdade, alguns cronistas da época chegaram a mencionar franca hostilidade entre ambos. Neukomm, vindo com a missão francesa, afirmava que o talento de José Maurício era dos maiores, infelizmente não reconhecido por seus compatriotas. Mário de Andrade referiu-se elogiosamente ao compositor brasileiro (AZEVEDO, 1944, p.255). Marcos Portugal foi nomeado diretor musical dos eventos da Capela e do Paço, além de professor dos jovens membros da família real. Trata-se de um exemplo dos artistas portugueses que acompanharam D. João no exílio. Os relatos dos artistas e cientistas estrangeiros foram unânimes em considerá-los hostis a todos que não fossem portugueses.

Os artistas portugueses defendiam suas posições na corte. Tratava-se de uma luta pela sobrevivência. A existência de bons artistas na colônia os ameaçava. A vinda dos franceses foi um grande golpe. Por isso, ofereciam permanente resistência aos projetos apresentados por estes, inclusive protelando o mais possível a construção e instalação da Academia Real de Belas Artes<sup>12</sup>. Sabiam que tinham ascendência sobre a família real e a utilizaram da melhor forma. D. João era grato àqueles que o acompanharam no exílio. Fazia questão de demonstrá-lo. Eram súditos leais e deveriam obter compensações pelas perdas que o abandono de Portugal tinha ocasionado.

Os artistas portugueses não só conheciam o monarca, como defendiam idéias nacionais. Os coloniais não poderiam ser muito estimulados, caso contrário, a coroa teria novos problemas de separatismo. Os franceses vinham impregnados de ideais libertários e, nesse sentido,

não eram muito adequados aos interesses da coroa. Aparentemente D. João ficava dividido. Queria criar um modelo de corte não provinciana no Brasil. Os franceses eram a saída para isso. Não queria, por outro lado, desagradar a corte portuguesa. No caso específico do padre José Maurício, acrescenta-se o fato de que o regente gostava de sua música. Apreciava o compositor, e demonstrava isso chamando-o – de forma inábil – de “o novo Marcos”. Depois de sua partida para Portugal em 1821 continuou a corresponder-se com o músico. Queixava-se de não o haver levado para dirigir a Capela Real em Lisboa. Isso mostra que, apesar de não apreciado pela corte e outros artistas portugueses, José Maurício tinha um protetor.

Segundo Oliveira Lima, o padre José Maurício poderia equiparar-se a Mozart pelo “senso de harmonia e abundância de melodia” de suas peças. Era um repentista musical, enquanto Marcos Portugal “era um italianizador da ópera portuguesa, pomposo e presumido” (LIMA, 1996, p. 70). No sentido estudado por Norbert Elias, no entanto, o padre José Maurício não era propriamente um artista da corte (ELIAS, 1995). Não era autônomo e nem pretendia ser, uma vez que trabalhava sob direção dos interesses da Igreja. Era estimado pelo seu talento, mas não conseguiu inserir-se integralmente na corte. Não tinha provavelmente o mesmo tipo de conflito pessoal de Mozart. Mas, era um mestiço em uma sociedade de brancos e negros. Era brasileiro em um momento em que isso significava ser colonizado. Não era um artista burguês, porque a burguesia ainda era incipiente, e não era um artista da corte.

Não tinha espaço na corte, porque teria que disputar uma posição política junto ao regente para obtê-lo. Sua condição de

mestiço e brasileiro o impediria de conquistar tal situação. No entanto, continuou como subordinado de um maestro que não o apreciava. Sua condição de padre lhe garantia certos privilégios. Além disso, não dependia da posição na corte para sobreviver. A Igreja o sustentava. Nas igrejas poderia apresentar o seu trabalho, com ou sem as bênçãos do monarca e as benesses da corte. Na verdade, José Maurício não aceitou riscos como Mozart. Não se lançou em uma busca por emancipação artística. Portanto, nesse sentido, nada poderia afastá-lo mais do compositor austríaco.

O reconhecimento do seu trabalho por Neukomm, no entanto, o lançou como um artista capaz de relacionar-se em um mundo no qual as artes estavam construindo linguagens e princípios próprios. Portanto, mesmo sem perseguir autonomia pessoal, o compositor brasileiro parece ter conseguido realizar um trabalho autônomo.

### Dividindo o espaço com os nativos

O problema de acomodação para a família real foi resolvido inicialmente com a instalação de todos no palácio do vice-rei, transformado em Paço Real com a agregação do prédio do convento das Carmelitas através de um passadiço. A igreja do convento transformou-se em Capela Real. A casa da Câmara e a cadeia também foram anexadas ao palácio. Depois de algumas reformas, a família real pôde se instalar com algum conforto, acompanhada de criadagem. Animais e coches foram alojados nos quartéis.

A corte, instalando-se nos melhores edifícios da cidade, desalojou os brasileiros. Os primeiros problemas entre brasileiros e portugueses já instalados no Brasil

e os portugueses recém-chegados começaram então. Enquanto o regente era estimado e respeitado como a um pai (CALÓGERAS, 1957, p. 82), os cortesãos e Dona Carlota Joaquina eram desprezados e ridicularizados pelas costas. A elevação da cidade do Rio de Janeiro à capital do império produziu um tal estado de ânimo entre os mais abastados que os descontentamentos e incômodos foram relevados. Ao menos no início.

O vice-rei, conde dos Arcos, tinha realizado uma subscrição entre os mais ricos fazendeiros e comerciantes brasileiros para conseguir dinheiro para a manutenção da família real e sua corte. A maioria dos exilados tinha vindo para o Brasil sem nenhum rendimento. Tinham abandonado suas fontes de renda em Portugal, agora invadido. Além de moradias, precisavam de apoio material para manter-se.

Foram várias as subscrições realizadas. Entre 1808 e 1821, os brasileiros de fato pagaram caro pela honra de ser a sede do reino. Os cofres anteriormente equilibrados da colônia foram esvaziados com as despesas administrativas e da corte. As despesas administrativas aumentaram muitíssimo, é claro, com a instalação do Estado no país. Mas as despesas da corte eram muito maiores. Acostumados com um estilo de vida faustoso e opulento, pelo menos se comparado aos padrões da colônia, a família real e os cortesãos tinham despesas muito altas com a alimentação, a criadagem. Dom João estabeleceu pensões para todos aqueles que o acompanharam no exílio. Com isso, o erário público foi sendo sobrecarregado. O que parece mais interessante é que os interesses fossem tão antagônicos. Na verdade, os “nativos”, como os reinóis se referiam, eram descendentes diretos de portugueses, educados

na metrópole, ou defensores dos interesses da coroa no Brasil. A inabilidade dos portugueses recém-chegados era flagrante. Desprezavam os “brasileiros”, procuravam ocupar a maioria dos cargos de ligação direta com o regente.

Em termos culturais, os “brasileiros” pareciam muito dispostos a assimilar os costumes cortesãos. O Rio de Janeiro nunca fora sede do governo metropolitano, por isso precisaria se adequar aos novos tempos. Isso não impediu que os nacionais ridicularizassem os portugueses sempre que possível. Por outro lado, se as famílias brasileiras iriam bancar a administração do reino, nada mais justo do que receber alguns privilégios. Dom João foi mais hábil do que sua corte. Conseguiu, através da distribuição de comendas e cargos de segundo escalão, tornar-se simpático e aceito.

Tomou algumas medidas imediatas à sua chegada: criou o novo ministério – sem nenhum brasileiro –, aboliu o decreto que proibia as indústrias no país. É interessante perceber que ao lado das medidas políticas e econômicas cuja urgência era inegável para que a monarquia pudesse funcionar do Brasil, Dom João procurou adotar medidas que possibilitassem a melhoria da cidade do Rio de Janeiro. Os padrões de habitabilidade da cidade foram aprimorados, havendo, também, preocupação em criar mínimas condições de circulação cultural.

Uma capital moderna deveria possuir ao menos um jornal impresso. Dom João estabeleceu a Imprensa Régia em maio de 1808. O estabelecimento teria uma tipografia de cujas oficinas sairia *A Gazeta do Rio de Janeiro* e várias outras publicações. Entre 1808 e 1822 saíram de suas gráficas 1154 impressos, dentre

eles, obras de Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama, Bocage, Adam Smith, Virgílio.

Além do jornal oficial brasileiro, surgiu em 1808 um jornal não oficial, publicado em Londres. Tratava-se do *Correio Braziliense*<sup>13</sup>, de Hipólito da Costa que, segundo Antônio Cândido, era um “homem das Luzes”. O parágrafo inicial da introdução do primeiro número do seu jornal mostra isso:

*“O primeiro dever do homem em sociedade he ser util aos membros della; e cada hum deve, segundo as suas forças Phisicas, ou Moraes, administrar, em beneficio da mesma, os conhecimentos, ou talentos, que a natureza, a arte, ou a educação lhe prestou. O individuo, que abrange o bem geral d’uma sociedade, vem a ser o membro mais distinto della: as luzes, que elle espalha, tiram das trevas, ou da illuzão, aquelles, que a ignorancia precipitou no labyrintho da apathia, da ineptia, e do engano.”* (CORREIO BRAZILIENSE, 2000, p. 3)

Esse espírito contagiou vários intelectuais e escritores brasileiros. A existência dos jornais e das instituições de ensino superior ajudou a divulgar estas idéias. De 1808 a 1821, foram instaladas cinco escolas superiores no Brasil, três em Salvador e duas no Rio de Janeiro. Seis jornais oficiais foram criados e 18 não oficiais, sendo dois deles diários.

Apesar da tentativa de D. João de controlar o processo de emancipação política e econômica da colônia durante sua estada no Brasil, do ponto de vista cultural, a sorte tinha sido lançada. As instituições de ensino superior, os jornais e as tipografias tinham iniciado um processo de disseminação de idéias que seria impossível conter. Com a saída do monarca do país, os

acontecimentos foram se sucedendo até a proclamação da República.

## Construção de um cenário tropical

Quando D. João decidiu elevar o Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarve, houve o primeiro passo para a realização da promessa real: criar um império a partir do Brasil. A promessa tinha sido feita e mantida para a posteridade no manifesto de guerra à França, de 1º de maio de 1808:

*“Não he com injurias nem com vãos ameaços que a Corte de Portugal levantará a Sua voz do seio do novo Imperio que vai crear; he com factos authenticos, e verdadeiros, expostos com a maior singeleza, e moderação, que fará conhecer á Europa, e aos Seus Vassallos tudo o que acaba de sofrer; despertará a attenção dos que podem ainda dezejar não serem victimas de uma tão desmedida ambição, e que poderão ainda sentir quanto a sorte futura de Portugal, e a restituição dos Seus Estados invadidos sem declaração de guerra, e no seio da paz, deve ser preciosa para a Europa, se espera ver renascer a segurança, e a independência das Potencias, que d’antes formavão uma especie de Republica, que se balançava, e se equilibrava em todas as suas diferentes partes.”* (CORREIO BRAZILIENSE, 2000, p. 256)

A resolução de D. João ocorreu em dezembro de 1815, seis meses depois da derrota de Napoleão e da restauração dos tronos dos monarcas por ele destronados. Embora Portugal já não estivesse ameaçado por tropas francesas, estava depauperado e devastado pela guerra franco-britânica. Cerca de 100 mil pessoas haviam morrido entre 1807 e 1815.

Segundo Debret, a decisão de D. João não era apenas a concretização de seu sonho de transformar o Brasil em império, expandindo seus domínios para o norte, em direção das Guianas, e para o sul, se estendendo à faixa do Rio da Prata. Era resultado de uma opção pela permanência no Brasil:

*“Rejeitada para além-mar pelo Império Francês, a corte de Portugal gozava no Rio de Janeiro, desde 1808, da mais perfeita tranqüilidade, quando, em 1815, resolveu aí fixar-se definitivamente, erguendo nessa cidade o trono do novo Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.” (DEBRET, 1989, tomo I, p. 24)*

A permanência parecia estar sendo arquitetada há tempos: D. João gostava do Brasil e dos brasileiros. Além disso, vinha dependendo esforços consideráveis para tornar o Rio de Janeiro uma capital digna de seu reinado. Criara uma biblioteca em 1810 com os 60 mil volumes que trouxera de Portugal. Estes volumes pertenciam à real Biblioteca do Palácio da Ajuda e tinham-no acompanhado ao exílio. Os livros foram organizados em uma coleção nas catacumbas do convento da Ordem dos Terceiros do Carmo<sup>14</sup>. Foi finalmente aberta ao público em geral em 1814. Localizava-se próxima ao Paço Real, na Rua Direita, depois Rua Primeiro de Março.

Além da biblioteca, construía um teatro para rivalizar com o Teatro de São Carlos em Lisboa. Sabe-se que São Sebastião do Rio de Janeiro, capital da colônia desde 1763 – ano em que o Brasil é transformado em vice-reinado –, tinha um teatro bastante acanhado por ocasião do desembarque da família real. O regente autorizou que fossem realizadas sete loterias para angariar fundos para a construção. O sistema era parecido com o sistema atual de premiação a partir de bilhetes sorteados. Já existia um sistema de pagamento de prêmios semelhante para arrecadar fundos para a Santa Casa de Misericórdia de Lisboa. O Teatro Real de São João foi construído no Largo do Rocio, e inaugurado em 12 de outubro de 1813.

D. João estava relativamente bem instalado na real Quinta da Boa Vista ou Palácio de São Cristóvão. Tal edifício fora construído pelo argentário Elias Antônio Lopes, para ser sua residência carioca. Doou-a ao regente no dia 1º de janeiro de 1809. Foram feitas algumas reformas nos jardins e no interior para acomodar o monarca. Dois arquitetos portugueses realizaram as primeiras reformas: José Domingos Monteiro ficou encarregado de construir o portão de entrada; e Manuel da Costa reformou as partes internas e decorou as salas do conselho e do trono, o interior da

galeria aberta que ocupava toda a fachada. O regente decidiu morar em São Cristóvão e despachar no Paço Real. Depois de permanecer por um tempo no palácio, D. João encarregou um inglês que transitava na corte posando de arquiteto de construir uma galeria externa. Conhecido por Mr. Johnson, o inglês era um mestre de obras – ao que parece incompetente – que resolveu projetar uma galeria em estilo gótico. Anos depois a galeria desmoronou por problemas nos arcos e teve que ser reformada (LIMA, 1996; DEBRET, 1989).

Faltavam os jardins. Toda cidade sede de reinado possuía incontáveis jardins. O Passeio Público foi devidamente modificado e ajardinado. Já era um ponto de encontro antigo na cidade do Rio e muito apreciado pelas famílias cariocas. Sua localização era privilegiada: afastado do centro, era fresco e recebia as brisas vindas do mar. O barulho das águas do chafariz de Mestre Valentim tinha efeito tranqüilizante.

Em 1811, um alvará criou o Jardim Botânico ou Real Horto, que só foi regulamentado pelo decreto de 1819. Com as mudas de plantas criadas no horto, a corte pôde desfrutar de chás vindos das mais diversas regiões da Ásia. D. João estabeleceu o Real Horto em local próximo à Fábrica de Pólvora, às margens do que hoje é a Lagoa Rodrigo de Freitas. O diretor da fábrica, o Marquês de Sabará, era um amante das plantas. Quanto mais exóticas, mais recebiam sua atenção. Conseguiu entusiasmar o monarca com suas experiências. D. João plantou a primeira palmeira-real, matriz de todas as outras plantadas no Rio de Janeiro. No horto foram plantadas mudas de abacateiro, amoreira, canforeira, noz moscada, cravo da Índia, cana Caiena, entre muitas outras (LIMA, 1996).

Mas, ainda não era suficiente. A cidade era provinciana. Não tinha eventos sociais de grande monta. Os cortejos fúnebres e as procissões religiosas eram ainda o que conseguia atrair pessoas às ruas. D. João só tinha conseguido instituir a cerimônia do beija-mão todas as noites das oito às nove horas no Paço Real. As pessoas vinham de toda a cidade, a cavalo, a pé, em cabriolés simples ou sofisticados. Faziam fila para entrar. Os homens deveriam estar trajando casaca preta, colete branco, calção e meias negras, chapéu. A cerimônia consistia em passar pela frente do monarca, ajoelhar-se, com um dos joelhos ou os dois. Levavam petições que eram colocadas em uma mesinha.

Para garantir as comemorações dos aniversários reais no teatro, o regente pagava uma importante quantia. A instalação da corte tinha demorado oito anos, a guerra na Europa vinha consumindo quantias consideráveis de dinheiro. Mesmo assim, D. João autorizou o conde da



Índio Camacã - Mongoio

Barca para, agindo em seu nome, instruir o Marquês de Marialva a organizar um grupo de artistas franceses para transformar a cidade. Seriam encarregados de montar uma Academia de Belas-Artes, nos moldes franceses. Alguns dizem que a idéia tinha surgido do próprio Marialva em conversas com Humboldt. A verdade é que, apesar de inúmeras dificuldades, a coroa portuguesa subvencionou a vinda dos artistas. Utilizou seus serviços para criar edifícios públicos; enfeitar a cidade para os eventos de aclamação do rei, de casamento do príncipe, batizado da princesa; confecção de moedas, de bustos; registro de eventos sociais; registros das figuras dos monarcas.

Os artistas franceses permaneceram no país durante alguns anos. O chefe da expedição, Lebreton, faleceu em 1819, tornando a estadia dos demais mais difícil. As já mencionadas disputas com os artistas portugueses e outros membros da corte se acirraram. No entanto, vários artistas se submeteram a trabalhar em uma situação diferente da que tinham imaginado. Outros, aprenderam a se relacionar com o monarca português. Um exemplo de conduta dos artistas foi a dos irmãos Ferrez. Se instalaram no Brasil para nunca mais voltar para a França. Sua descendência trabalhou com fotografia e cinema no país. Marc e Zepherin Ferrez chegaram ao Brasil para reunirem-se à missão francesa

em 1817, um pouco antes da chegada da princesa Leopoldina, um dos grandes eventos sociais da corte joanina. Ambos eram escultores, um deles, um exímio cunhador de moedas e foram convidados a participar das obras de ornamentação da cidade para a recepção da princesa. Trabalharam como auxiliares de Auguste Marie Taunay. Também fizeram parte das equipes que decoraram o Rio de Janeiro por ocasião da aclamação de D. João como rei e do casamento de D. Pedro. Mas, até então, os dois eram artistas comissionados da coroa para realizar alguns trabalhos. Não tinham garantias de que seriam contratados pela Academia de Belas Artes. Tinham se reunido à missão aqui no Brasil, não tinham sido contratados na França.

Em 1819, nasceu a primeira filha de D. Pedro, Dona Maria da Glória. Dom João foi escolhido como padrinho da menina, e os irmãos Ferrez ofereceram um berço dourado esculpido em madeira. O presente dado ao rei valeu a indicação dos irmãos para a Academia Real. Zepherin tornou-se o professor responsável pela classe de gravura. Marc tornou-se professor de escultura. Zepherin tornou-se também um industrial importante, abrindo uma fábrica de botões cunhados e uma fábrica de carros de ferro fundido. Recebeu a Ordem da Santa Rosa por serviços prestados.

Mesmo conseguindo embrenhar-se na corte joanina, os irmãos tiveram disputas com os artistas portugueses para manter seus cargos. Marc Ferrez não conseguiu substituir Auguste Taunay como catedrático da cadeira de escultura na Academia de Belas Artes em 1824. O titular indicado foi o português Joaquim Alão. Só após a morte deste, em 1837, é que Marc conseguiu o cargo desejado.

Os artistas contratados aceitaram vir para cá porque, entre outras coisas, a vinda de D. João para a América tinha chamado a atenção do mundo para o Brasil. O país não tinha recebido até então nenhuma expedição científica, tão em moda naquele período de propagação do Iluminismo. Até 1808, a entrada de estrangeiros em solo brasileiro era absolutamente controlada pela coroa portuguesa. Houve uma ordem para vigiar e não permitir a entrada do barão Humboldt no país. Com a abertura dos portos e a presença do regente no Brasil, a situação modificou-se completamente. A presença de expedições científicas tornou-se mais do que bem-vinda. O exotismo nativo, tanto em fauna, em flora, como a população indígena, atraía muito os estrangeiros. Fossem cientistas ou artistas, vários se interessaram o suficiente para vir. Buscavam no Brasil a terra de mistérios, maravilhas e aventuras narrada pelos descobridores, pelos holandeses que aqui estiveram

no século XVII. Queriam um vislumbre do paraíso, no sentido empregado por Sérgio Buarque de Holanda (HOLANDA, 1977).

### Em busca do éden: o paraíso é vasto

O que impressionava os olhos estrangeiros no paraíso tropical era a abundância. E a abundância relacionava-se à natureza em suas diversas formas, cores, paladares e cheiros. Isso, além da vastidão territorial. Para os portugueses da metrópole, espremidos em uma pequena faixa de terras entre a Espanha e o oceano, o Brasil era um mundo. Mas não apenas para eles. Os estrangeiros que aqui chegavam vinham de pequenos países e também se impressionavam com a imensidão territorial. Percorriam centenas, milhares de quilômetros e cobriam apenas uma parte do país.

Os mapas feitos na época retratam um imenso país cortado por rios caudalosos. As cartas geográficas feitas anteriormente mostravam o mesmo lugar, mas a idéia de país continental ainda não estava gravada nos registros. As constantes disputas territoriais com a Espanha ocasionaram uma certa inexatidão na determinação de fronteiras. A idéia de forjar um império americano fez com que D. João entrasse em disputas territoriais no Uruguai e na Guiana. Historicamente, as disputas diplomáticas mais importantes foram realizadas durante o reinado de D. Pedro II e no início do período republicano. Entretanto, as primeiras imagens do Brasil tal qual conhecemos vêm da época de D. João.

Portugal manteve seus domínios ultramarinos reunidos sob um só nome, mas nem sempre sob um mesmo governo. Criou vice-reinados,

mas depois voltou a reuni-los. Para a proposta de realizar um império americano fazer algum sentido, a coroa deveria tentar conseguir a centralização administrativa e manter a unidade territorial.

Politicamente, a manutenção da unidade parecia estratégica, mas a imagem do Brasil no mapa mundial transformou-se em motivo de orgulho nacional. A cartografia registrava o Brasil como uma grande massa de terras cuja forma era indeterminada até o século XVIII. O Paraguai era maior em extensão. A partir do século XVIII, através de acordos internacionais, as fronteiras brasileiras foram tomando forma mais semelhante da atual. Ainda no século XX, articulações bem arquitetadas pelo Barão do Rio Branco garantiram o formato e a extensão de hoje.

A grande extensão permitiu a conservação do título imperial a Dom Pedro. Um país imenso cujas dimensões poderiam ser comparadas às da Rússia czarista. A idéia de um país continental surgiu depois das imagens de suas dimensões. Os cartógrafos foram responsáveis por isso.

### Visão do paraíso: avis rara de plumagem furta-cor

O imenso território podia ser observado nos mapas, mas se concretizava na variedade de formas: uma vastidão coberta de inúmeros exemplares desconhecidos de flora e fauna. As missões científicas que aqui estiveram coletaram material para museus e instituições de ensino na Europa. Tornaram essa fartura conhecida dos europeus, que tinham, até então, apenas uma grande quantidade de registros fantásticos de aventureiros. A ciência aportou no Brasil para revelar os mistérios

das selvas tropicais. Ao menos essa era a intenção. A coleta de espécimes foi muito intensa. O primeiro viajante autorizado a penetrar nas selvas brasileiras foi o príncipe Maximiliano Neuwied. Chegou aqui em 1815, permaneceu por dois anos e levou para a Alemanha um herbário com 5 mil plantas, além de insetos e outros exemplares da fauna. Os dois naturalistas que o acompanhavam – Freyriess e Sellow – foram comissionados por D. João para que recolhessem exemplares para a coroa também. Era uma forma de controlar suas andanças pelo território brasileiro e seu trabalho científico. Com os exemplares coletados, D. João posteriormente criou a célula inicial do Museu Imperial do Rio, depois Museu Nacional.

Os naturalistas que acompanharam Dona Leopoldina eram membros de prestigiosas instituições acadêmicas da Áustria e Bavária e foram preparados por Van Schreibers, diretor do Museu de História Imperial de Viena. Foram enviados mais de 12 mil espécies de aves para lá, além de inúmeros objetos etnográficos, balanços de vocabulário de 70 tribos diferentes.

Foram inúmeros os cientistas que vieram ao Brasil, os mais conhecidos Saint-Hilaire, Langsdorff, Spix e Martius. Em 1832, o Brasil mereceu uma visita de Charles Darwin. Todos produziram registros importantes sobre suas viagens. Mas, tão importantes ou mais do que os escritos eram os registros iconográficos. Logicamente tratavam-se de flores, frutas, aves desconhecidas. Descrevê-las era, na maior parte das vezes, insuficiente tanto do ponto de vista científico quanto do ponto de vista público.

Tais aventuras se tornavam públicas. Eram tão interessantes quanto a ida do homem à

lua, e muito mais coloridas. As expedições eram patrocinadas por instituições européias ou mesmo por monarcas. Os resultados tinham que ser evidentes. Os exemplares retirados daqui nem de longe eram suficientes para demonstrar a fartura encontrada. Por isso, artistas, desenhistas eram tão importantes. Procuravam realizar o maior número de esboços e de rascunhos para posteriormente comporem desenhos elaborados sobre a fauna, a flora, e principalmente sobre os índios. As pinturas corpóreas, os enfeites com plumagens coloridas, a cestaria, a cerâmica, os apetrechos de guerra, tudo era detalhadamente desenhado. Embora não fossem as primeiras imagens sobre o Brasil, foram, certamente, as mais divulgadas.

Dentre os artistas que as produziram, Debret foi o mais profícuo. Veio com Lebreton integrando a Missão Francesa em 1816. Este era secretário perpétuo da classe de Belas Artes do Instituto Real de França, e cavaleiro da Legião de Honra. Trouxe consigo vários outros artistas: os irmãos Taunay – um pintor, o outro escultor –, Grandjean de Montigny – arquiteto –, Debret – pintor de história e decoração –, Pradier – gravador, e Neukomm, músico. Também vieram um serralheiro, dois carpinteiros, dois curtumeiros, um ferreiro e um mecânico. Depois, os irmãos Ferrez encontraram-se com a missão já no Brasil. Ambos eram escultores, sendo um deles gravador e cunhador de moedas.

Os primeiros trabalhos dos artistas foram os projetos de decoração da cidade do Rio de Janeiro para a chegada da princesa Leopoldina, para as festas de aclamação de D. João como rei e o casamento de D. Pedro. Em todas as ocasiões, o projeto geral era de concepção

de Grandjean de Montigny, com intensa participação dos outros membros. Debret era um dos mais requisitados, uma vez que se tratava de pintor de decorações. Realizou inúmeras alegorias para cenografia e panos de fundo do Teatro São João, para o Palácio das Artes, para a Sociedade de Medicina.

São, no entanto, seus trabalhos sobre o cotidiano da corte, as pinturas sobre a vida dos negros e dos indígenas brasileiros reunidos nos volumes de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* que povoam nosso imaginário desde sua publicação. São suas pinturas sobre os índios brasileiros que conservamos como imagens do passado. Sua representação dos índios com pinturas primorosas cobrindo o corpo, cocares elaborados com penas coloridas e mulheres com penteados carregando orquídeas amarelas. Nosso imaginário sobre os índios foi criado a partir das imagens mostradas por Debret. Sempre vestidos com penas coloridas, ou com peles de animais, caçadores natos, guerreiros exímios. O índio flecheiro, deitado de costas e firmando o imenso arco com os pés, mirando com cuidado as aves no céu, fez parte do imaginário sobre a caça indígena para grande parte dos brasileiros. Também a coleção de desenhos de plantas, exibindo flores nativas e ramos de café, alguns tipos de bromélias, uma bananeira. No primeiro volume de seus trabalhos nos mostrou uma América multicolorida, um país de cores tropicais, de selvas densas e ricas em diferentes espécies de vida selvagem.

Para o olhar estrangeiro, as cores eram constantes nas aves, plantas e índios. Tudo era vida selvagem. Nossas idéias sobre os índios conservaram essa visão exótica

emprestada dos estrangeiros. Nosso olhar foi informado e educado por eles. Saiu do estranhamento absoluto para a curiosidade, passando pela idéia de pureza e ingenuidade do selvagem. Somos uma mistura de raças, mas nosso imaginário foi criado pelos europeus. Ou, pelo menos, o imaginário dos estrangeiros conseguiu se impor com muita força sobre nós.

Apreciamos as formas das várias tribos indígenas e dos mais diversos grupos de negros a partir de uma visão europeizada. E Debret, sem dúvida, contribuiu para isso. No segundo volume de sua coletânea, o artista mostrou o negro. Pintou uma sociedade de maioria negra. Negros nas ruas eram aqueles que carregavam peso, que vendiam miudezas. Eram os que trabalhavam. Poucos eram os brancos que trabalhavam nas pinturas de Debret. Ao lado do trabalho escravo, retratou certa indolência do branco, recostado em poltronas e almofadas, nos parapeitos das janelas. As imagens de uma sociedade na qual o trabalho físico era tão desprezado quanto necessário para sua manutenção. O artista também retratou as punições físicas aplicadas aos escravos. Comentou, nos textos, a inadequação de tais procedimentos, mas as imagens não são repulsivas. Retratou como uma prática cotidiana. Sem julgamentos morais. Parece que o castigo era raro e, mesmo, justificável.

Por outro lado, o negro foi retratado como o “povo civilizado do Brasil, sujeito ao jugo português”. Diferentemente da descrição recebida em sua chegada ao Brasil, Debret procurou perceber diferenças entre as diversas nações africanas cujos membros vieram como escravos ao país. Também mostrou os mestiços. Retratou menos os “portugueses nascidos no

Brasil”, denominação dada pelos funcionários da coroa portuguesa que distinguia onze categorias com as quais classificavam a população existente na colônia.

Debret era um homem de seu tempo, por isso, obviamente condenava a instituição da escravidão, mas ainda não tinha se livrado inteiramente dos preconceitos. Ficava impressionado com os castigos corporais impostos aos negros com a mesma intensidade que se colocava contra a exposição pública de animais para a venda. Além disso, retratava-os como pessoas muito passivas. Mesmo carregando grilhões, todos têm semblantes serenos. Não há revolta nem nos momentos de castigo. Mostrou-nos um negro passivo, ao contrário do índio guerreiro. Tais serão as imagens que a maioria dos brasileiros carregará sobre aqueles dos quais descendem. Nas imagens do artista, o negro foi também mostrado como vaidoso. Sempre que possível estava exibindo roupas brancas ou coloridas, xales, turbantes, cabelos bem cortados, pinturas tribais. Nesse ponto, assemelhavam-se aos índios.

A representação das figuras do negro e do índio explicita costumes sociais, mostra a situação dos sujeitos, mas também funda a intenção de recuperação da singularidade da sociedade brasileira. Esses são os povos cujas culturas permitem que o Brasil possua uma história singular, uma tradição independente da lusitana. Isto é, a emancipação engendrou um processo de criação de um imaginário autônomo. Por isso, logo a seguir os heróis românticos foram índios com virtudes gregas. O artista trata de novos temas. Até então, o negro e o índio não mereciam representações pictóricas. A vida cotidiana não merecia representações. O cotidiano era menos importante do que o ritual da corte. Os eventos cortesãos mereciam e eram retratados com frequência. Debret cumpriu sua parte pintando vários deles. No entanto, voltou seus olhos para o registro dos acontecimentos da rua, quase que fazendo aquilo que os jornais passaram a fazer posteriormente, “a crônica do cotidiano”. A crônica passou a se desenvolver, primeiramente nos jornais diários, depois como gênero literário. O pintor chamou a atenção para a importância dos gestos cotidianos. Atentou para o fato de que além das práticas programadas da corte, os habitantes de uma cidade também obedecem aos seus rituais. Menos disciplinados e por isso mais reveladores da vida social.

Os sujeitos como seres construtores do imaginário criam um novo léxico. Assim, a pintura de Debret pode ser vista como uma nova linguagem. Desse modo, influenciou membros da primeira geração de românticos – Gonçalves Magalhães, Torres Homem e Porto Alegre – que, tendo se interessado por sua pintura, acabaram por dedicar-se também à literatura.

No terceiro volume da coletânea de imagens e anotações de Debret, o autor afirmou que se dedicaria à história política e religiosa, e, na verdade, dedicou-se à vida na corte. Mostrou cenas cotidianas de venda de mercadorias nas ruas, transeuntes conversando, cenas de encontros nas ruas. Soldados com uniformes, as diversas divisas e condecorações brasileiras e portuguesas. Cortejos fúnebres receberam especial atenção porque, segundo o artista, diferentes cortejos significavam diversas posições sociais. Retratou diversos eventos ocorridos na corte durante a estadia de D. João e após a independência. São registros históricos, mostrando menos o ritual e mais a participação pública, a pompa e opulência dos mesmos. Além disso apontou para a emergência de novos atores sociais.

O artista realizou retratos de D. João e D. Pedro. Mostrou neles as semelhanças físicas dos rostos dos Bragança. No entanto, as semelhanças param por aí. Um é jovem, olha para o retratista, tem um semblante sério e resoluto. O outro é bem mais velho, tem um olhar distante, um semblante apático. Quando trajando os símbolos da monarquia, os dois se distinguem ainda mais. D. Pedro é um soldado, calça botas de montaria, o manto é um poncho das planícies gaúchas com as cores da bandeira nacional. Os bordados são feitos em fios dourados, estrelas de oito pontas e folhas e frutos da



Múmia de um Chefe Coroado

palmeira em um fundo verde. Um mantel feito de plumas de tucano cobre a abertura do manto. Completamente diferente do manto real de seu pai, em veludo vermelho, bordado com os emblemas dos três reinos unidos: a torre que simboliza Portugal; a esfera celeste, que simboliza o Brasil; e o escudo que simboliza o Algarve.

Debret apresenta um imperador jovem, resoluto que substituiu o governo português. Ao mostrar os símbolos de cada monarquia, no entanto, percebe-se que algo mudou, mas nem tanto. Os mantos são completamente diferentes, enaltecem símbolos nacionais diversos. Os símbolos de poder, o cetro e a coroa mostram certa continuidade. O cetro de D. Pedro é encimado por um dragão que é o símbolo da Casa de Bragança. A coroa tem a mesma esfera com abóbada celeste que anteriormente simbolizava o Brasil no Reino Unido. É encimada por uma cruz. A esfera e a cruz são idênticas às da coroa de D. João no Brasil. D. João mandou fazer novas jóias ao chegar no Brasil. Colocou no cetro a esfera celeste, símbolo da colônia, em destaque. Também incorporou a esfera na sua coroa, que ainda tinha a flor-de-lis, símbolo dos Habsburgo desde Carlos V. Na coroa de D. Pedro, foram incorporadas folhas de palma, o forro é verde, e a forma é diferente, mas de resto os símbolos usados são muito parecidos. A Casa de Bragança permaneceu. Debret tentou apresentar o novo momento do Brasil, no entanto, consegue-se perceber o que existe de passado naquele momento histórico. Houve ruptura, mas mais sutil do que se desejava.

## Conclusão

Difícilmente um artigo desse tipo pode apresentar conclusões sobre as questões abordadas. Trata-se, na verdade, do levantamento de hipóteses que podem ajudar a compreender um período complexo da história brasileira. Um período no qual o Estado começa a ser forjado e no qual se multiplicam instituições relacionadas à educação e à cultura.

A criação das instituições de ensino, ao lado da permissão para a impressão de livros e jornais, ajudou a divulgação de idéias e princípios, cuja contradição em relação à situação política brasileira se tornou evidente. Eram as “idéias fora de lugar” a que se referiu Roberto Schwartz sobre um período posterior. Esse descompasso entre ideário e a realidade social, política e econômica foi uma constante na história brasileira.

Por outro lado, é interessante que a vinda da corte portuguesa também tenha trazido hábitos culturais tão diferentes para uma colônia de maioria iletrada. O teatro, a biblioteca pública, os museus, a Academia de

Belas Artes, as instituições de ensino superior. Todas essas instituições apareceram não como requisitos básicos para a necessária vida intelectual e cultural de uma nação independente, mas como criações de um Estado autoritário, descolado da realidade social em que estava inserido. Tanto que as primeiras providências sobre o ensino básico foram projetadas, mas não foram realizadas<sup>15</sup>. Nem mesmo depois da independência.

O Estado moderno no Brasil surgiu como um aparato de uma elite estrangeira e não pretendia, nem poderia ser diferente, ter vínculos ou defender os interesses da elite nativa. Era um Estado exógeno, com instituições estrangeiras. No entanto, mesmo assim, sua implantação gerou conflitos políticos que acabaram custando a colônia. Da mesma forma, as instituições relacionadas à cultura e à educação permitiram a divulgação de novas idéias. Esses princípios geraram discussões sobre a possibilidade de o Brasil se organizar enquanto nação.

A escolha de Debret como o artista importante do período não foi aleatória. Primeiramente deve-se à sugestão de Oliveira Lima. O autor acredita que nas obras do artista se poderia “ver graficamente onde e como se constituiu o sentimento nacional da terra” (LIMA, 1996, p. 170). Acredito que Debret simbolize o ponto de mudança no qual as idéias e visões exógenas são incorporadas e transformadas para constituírem-se em uma “visão de Brasil”. Não foi o único artista a fazê-lo, mas o principal. Aponta para uma cultura na qual elementos de três raças se mesclam, se fundem. Retrata um povo vaidoso, uma das características presente nas raças que o formaram. Mostra uma cultura na qual as festividades são muito importantes e princípios profanos e religiosos se misturam. Também aponta com detalhes o surgimento de uma nação com símbolos próprios ainda relacionados à manutenção da monarquia, mas não mais totalmente vinculados às cores da dinastia de Bragança.

As obras de Debret se tornaram referências obrigatórias quando se fala do período de 1816 a 1831 no Brasil. As cenas cotidianas nas ruas do Rio de Janeiro, principalmente, são quase retratos da vida na corte. Tornaram-se parte do imaginário brasileiro. É nelas que se busca algum sentido para o início da história do Brasil como nação. São as imagens de Brasil a partir das quais a sociedade se instituiu.

## NOTAS

<sup>1</sup> Há controvérsias a respeito desse assunto. Muitos historiadores afirmam que o grande mentor da vinda dos artistas foi o Conde da Barca. Ele teria convencido Dom João a chamar os franceses, e teria, como ministro de Relações Exteriores, instruído Marialva, na época embaixador português em Paris.

<sup>2</sup> Caso de Roberto Simonsen (1962), baseado em Pandiá Calógeras (1957).

<sup>3</sup> Caso de Oliveira Vianna (1952), baseado em Oliveira Lima (1996). Em Oliveira Lima, são citados dois autores que falaram sobre a quantidade de escravos na cidade do Rio de Janeiro. O inglês Luccock afirma que 12 mil pessoas eram escravas. O padre Luiz Gonçalves dos Santos fala em mais de 30 mil.

<sup>4</sup> Os autores que defendem esta tese atribuem ao movimento da Independência um caráter mais economista. Pandiá Calógeras e Roberto Simonsen são dois deles, e são citados por vários historiadores que os sucederam.

<sup>5</sup> Vários historiadores comentam o fato de que D. João esperou até o último minuto para ordenar a retirada, e zarpou de Belém com a fumaça dos tiros de canhão de Junot como pano de fundo. É um dos momentos que comprovaria a indecisão de D. João como monarca, segundo eles.

<sup>6</sup> Os 200 milhões de cruzados eram equivalentes a 22 milhões de libras esterlinas ao câmbio da época. Os 80 milhões corresponderiam a cerca de 8,6 milhões de libras esterlinas. Segundo a maior parte dos estudiosos, os cofres do Tesouro português estavam um pouco depauperados pela negociação feita para impedir a invasão francesa.

<sup>7</sup> Há controvérsias sobre a chegada da família real. Poucos são os documentos que registram a travessia.

<sup>8</sup> A dificuldade de instalar a corte real portuguesa no Rio de Janeiro é assunto dos mais diversos historiadores. Podemos citar alguns: Debret (1989); Calógeras (1957); Vianna (1952); Lima (1996); e Malerba (2000). O problema também é mencionado no primeiro volume do História geral da civilização brasileira: o império.

<sup>9</sup> Vários artistas coloniais eram reconhecidos por seus talentos. Vários deles desenvolviam trabalhos para a Igreja, a grande patrocinadora dos artistas da colônia até então. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; o pintor Manuel da Costa Ataíde são dois exemplos. Valentim da Fonseca e Silva era talvez a exceção. Entalhador e desenhista de reconhecido talento, conseguiu realizar obras de embelezamento no Rio no século XVIII. Abriu uma grande oficina e

realizava trabalhos por encomenda. O padre José Maurício tinha sido educado no convento de Santa Cruz, cuja tradição musical era dos mestres jesuítas, mantida mesmo após sua expulsão do Brasil.

<sup>10</sup> Malerba (2000) se refere ao fato com frequência, mas Lima (1996) também o faz, bem como Azevedo (1944), entre outros.

<sup>11</sup> Alguns historiadores, dentre eles J. F. de Almeida Prado, afirmam que Marcos Portugal veio ao Brasil por sua própria conta e achou proteção da duquesa de Cavadal, ilustre dama da corte portuguesa, conhecida pela sua generosidade com os artistas. Ela era uma das pessoas que mais encomendava trabalhos aos artistas franceses.

<sup>12</sup> O decreto para a criação do que foi chamada como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios saiu em agosto de 1816. Através do decreto foram estipulados valores de pensão para os futuros professores da escola. Debret foi encarregado da cadeira de pintura histórica. A escola foi, no entanto, instalada apenas em novembro de 1826, quando o corpo acadêmico foi devidamente instalado. Durante o período entre o decreto e a instalação, alguns artistas ministraram cursos livres, realizaram trabalhos por encomenda do governo e de particulares.

<sup>13</sup> Também conhecido como Armazém Literário, o jornal de Hipólito da Costa foi o primeiro periódico português livre da censura. O jornalista era nascido em Sacramento, próximo ao Rio da Prata. Estudou em Porto Alegre e formou-se em Coimbra. O jornal foi publicado entre 1808 e 1822. Sua proposta era tornar-se um divulgador de idéias, mais do que um noticioso. A distância entre Londres e o Brasil determinava, em parte, a escolha.

<sup>14</sup> O decreto de criação da biblioteca é de outubro de 1810, mas sua abertura ocorreu em 13 de maio do ano seguinte, durante as festividades pelo aniversário de D. João.

<sup>15</sup> O conde da Barca encarregou Garção Stockler, delegado da Academia Real das Ciências de Lisboa, de realizar um projeto para a organização da instrução pública no Brasil. O delegado chegou ao Brasil em 1818 para a aclamação de D. João. A idéia era tornar o Rio de Janeiro o centro disseminador da instrução pública do país.

O plano foi rejeitado, segundo Oliveira Lima citando o relações públicas da Missão Francesa, por pessoas que queriam manter “o Brasil no estado moral, já que não mais político, de colônia portuguesa, e às quais não convinha tão completa emancipação intelectual” (LIMA, 1996, p. 552)

## BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo/Rio de Janeiro / Recife/ Bahia/ Pará/ Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1944.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/ Editora Bertrand Brasil, 1989.

CALÓGERAS, J. Pandiá. *Formação Histórica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A pintura remanescente da Colônia: 1800/1830*. Coleção História da Pintura Brasileira no Século XIX, volume 1. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1983.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A missão artística francesa e seus discípulos: 1816/1840*. Coleção História da Pintura Brasileira no Século XIX, volume 2. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1983.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A pintura posterior à missão francesa: 1835/1870*. Coleção História da Pintura Brasileira no Século XIX, volume 3. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Volume 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DEBRET, Jean Batiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia/Edusp, 1989, 3 volumes.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madri: Alianza Editorial, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O leopardo*. São Paulo: Edibolso, 1976.

LIMA, Manuel de Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808/1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

PRADO, J.F. de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1989.

RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil: 1500/1822, com um breve estudo geral sobre a informação*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988, edição fac-similar.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras/Editora da UNICAMP, 1988.

SIMONSEN, Roberto C. *História econômica do Brasil: 1500/1820*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; com AZEVEDO, Paulo César de e COSTA, Ângela Marques de. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TAUNAY, Afonso de E. *A missão artística de 1816*. Brasília: Editora da UnB, 1983.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo V. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956.

VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil: populações rurais do centro-sul*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1952.

#### Coleções, coletâneas

Correio Braziliense ou Armazém Literário - projeto coordenado por Alberto DINES – São Paulo, Imprensa Oficial do Estado/ Instituto Uniemp/Labjor, 2000 – edição fac-similar do original publicado em 1808 por W. Lewis, Paternoster. Row em Londres.

História da Vida Privada: Império - organização de Luiz Felipe de ALENCASTRO, direção de Fernando NOVAIS – São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

História Geral da Civilização Brasileira: o Brasil monárquico – volume 1: o processo de emancipação – direção de Sérgio Buarque de HOLANDA – São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.

Missão artística francesa e pintores viajantes – Instituto Cultural Brasil/França, Fundação Casa França-Brasil/ Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1990.



**Caboclo (índio civilizado)**



**Caboclas Lavadeiras na Cidade do Rio de Janeiro**