

O design de cena de Jean Baptiste Debret

Fausto Viana

Resumo

Jean-Baptiste Debret nasceu em Paris, em 1768. Foi discípulo de Jacques-Louis David (1748-1825) e veio ao Brasil na camada Missão Artística Francesa em 1816, como parte do programa de desenvolvimento artístico da corte do Rio de Janeiro. Oficialmente, ele era professor, cenógrafo e pintor da família real dos Bragança, que tinham mudado para o Brasil fugindo das tropas napoleônicas que invadiram Portugal. O telão pintado (1818) do Teatro São João, na Praça Tiradentes, anteriormente chamada Rossio, no Rio de Janeiro, será o ponto de partida da análise de como a inspiração europeia da mitologia e da história da própria civilização europeia lidaram com os nativos indígenas do Brasil e os negros, retratando assim o nascimento de uma “nação civilizada”, contrapondo-se à existência de uma cultura local com demandas e tradições próprias. Também serão vistos outros telões pintados e design de cena para teatro no Brasil, entre 1816 e 1820, incluindo onze desenhos encontrados recentemente.

Palavras-chave: design de cena; traje de cena; cenários.

Abstract

Jean-Baptiste Debret was born in Paris, in 1768. He was a disciple to Jacques-Louis David (1748-1825) and came to Brazil in the called French Mission in 1816, as part of a program of artistic development of the court in Rio de Janeiro. Officially, he was the teacher, scenographer and painter of the royal family of the Braganças, that had moved to Brazil to avoid the Napoleonic invasion of Portugal. The painted screen (1818) of the Theater of Saint John, in Praça Tiradentes (former Rossio) in Rio de Janeiro, will be the starting point of the analysis of how mythological and historical European inspiration dealt with tropical Indians and back men, thus depicting the birth of a ‘new civilized nation’ over the existence of local needs and traditions. We will also see his other painted screens and costume design for theater in Brazil, from 1816 to 1820, including eleven drawings that have been recently found.

Key Words: scene design; costumes; sets.

Onze desenhos do início do século XIX, alguns dos quais foram recentemente descobertos, tal como consta do catálogo *Raisonné* de Jean-Baptiste Debret (publicado em 2009), podem trazer uma nova luz para o estudo das artes cenográficas e de figurino no Brasil. Eles não são grandes: o maior tem 9,8 por 23 centímetros. Mas sua importância é quase tão monumental como alguns cenários pintados neles: eles revelam parte da história do teatro no Brasil.

O Brasil não tem uma longa tradição em manter documentos históricos relacionados ao teatro. A atividade teatral de fato tem uma característica de ser reciclável, algo que está constantemente sendo renovado ou que pode ser descartada. Essa é uma das razões por que

não temos muito material iconográfico dos séculos 19 ou 18. Além disso, o teatro era considerado uma profissão ruim para qualquer pessoa de bem: era imoral para qualquer um ser um ator no século XIX, por exemplo. Se era moralmente questionável, manter o material relacionado a ele era ruim. E é triste informar que isso só mudaria muito recentemente, na década de 1960. Só para deixar claro, prostitutas e atrizes compartilharam até pouco tempo atrás o mesmo registro profissional.

Some-se a isso o fato de que o Brasil tem um nível muito alto de umidade e essa é um dos piores inimigos em termos de conservação de papel, madeira e tecido. No entanto, existem grandes coleções de trajes, e três das maiores estão na cidade de São Paulo. O Rio de Janeiro também tem uma coleção muito boa de trajes. Há trajes, desenhos, maquetes, desenhos, objetos pessoais dos artistas, libretos, peças teatrais e outros tipos de material que fazem parte dos fenômenos teatrais espalhados por todo o país, nas mãos de colecionadores privados e uma pequena parte sob o controle desejável e a vigilância dos museus.

Este material, em sua maioria, está relacionado com o século XX. É o que torna esses onze desenhos tão importantes, apesar de não terem sido encontrados ainda textos que os localizem historicamente. Relatórios e livros de viajantes que vieram ao Brasil em 1800 – franceses, holandeses, espanhóis, ingleses e muitos outros – podem ajudar a compreender como eram as atividades teatrais no Brasil do século XIX. Um destes livros foi escrito e publicado em Paris pelo próprio JB Debret.

Jean-Baptiste Debret

Nasceu em Paris, França, em 1768. Seu pai era empregado no parlamento francês e estudava história natural e arte, o que de alguma forma pode ser associado com a aceitação de Debret em vir ao Brasil. Debret estudou no Liceu Louis le Grand e decidiu se formar em pintura, nas aulas de Jacques Louis David (1748-1825). David era o líder da escola neoclássica francesa de pintura e parente de Debret - bem como o real arquiteto Jacques-François Desmaisons (c.1720-1789) e o pintor François Boucher (1703-1770), e todos eram mais famosos e evidentes que Debret.

Ele se casou com Marie-Sophie Desmaisons (1775-1848), filha de Jacques-François Desmaisons. Eles tiveram apenas um filho, Honoré, mas infelizmente ele faleceu aos 19 anos, em 1814. O casal divorciou-se em 1815.

Debret estava literalmente devastado por volta de 1816 quando o governo de Portugal o convidou para juntar-se a Missão Artística francesa ao Brasil, que acabaria durando cerca de seis anos.

A Missão Artística Francesa foi formada para estabelecer no Brasil uma escola de belas artes. O projeto principal foi desenvolvido por Joachim Lebreton (1760-1819) que propôs uma metodologia que seria desenvolvida em três fases: desenho em geral e cópia de modelos dos mestres; desenho da natureza e elementos de modelagem para o aprendizado de escultura; pintura acadêmica com modelos vivos. Escultura com modelos vivos e oficinas de gravura e desenho com mestres também se encaixavam na última categoria citada. (BANDEIRA, 2009). A história desta Missão é claramente a do conflito entre duas culturas: em diferentes níveis e aspectos. A Missão Francesa tinha o toque da modernidade, da ruptura com o passado sob a influência de uma nova concepção de arte contra aquela arte dos portugueses do período colonial, barroca ao extremo. A arte portuguesa era principalmente religiosa; a nova arte da França tinha o laicismo francês que veio com a Missão. (AZEVEDO; Debret VILLAÇA em DEBRET, 1989)

Debret escreveu em seu livro que:

Dava eu tanta importância à vantagem de poder admirar a beleza do ambiente brasileiro, principalmente à glória de propagar o conhecimento das belas-artes entre um povo ainda na infância, que eu não hesitei em associar-me aos artistas distintos, meus compatriotas, os quais, sacrificando por um instante suas afeições particulares, formaram esta expedição pitoresca.

Animados todos por um zelo idêntico e com o entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação, deixamos a França, nossa pátria comum, para ir estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse mundo novo, as marcas profundas e úteis, espero-o, da presença de artistas franceses. (DEBRET, 1989:23)

O grupo foi formado inicialmente por Debret, pintor; Joachim Lebreton, o líder, como já mencionado; Nicolas-Antoine Taunay, pintor de paisagens e cenas históricas; Grandjean de Montigny, arquiteto e mais dois discípulos dele; Auguste Marie Taunay, escultor; Charles-Simon Pradier, gravurista; François Ovide, mecânico e muitos outros, incluindo um músico, Sigismund Neukomm.

O Teatro que Debret encontrou no Rio de Janeiro

Oficialmente, Debret foi escolhido professor de artes da família Real. O Rio de Janeiro era então o centro do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e a Missão Artística Francesa era apenas parte do plano de transformar o Rio em uma cidade com vida civilizada. O teatro certamente estava incluído nestes planos.

O teatro no Brasil foi usado primeiramente como atividade de catequese dos nativos da terra. Por volta de 1550, o padre José de Anchieta (1534-1597) e o padre Manuel da Nóbrega (1517-1570) prepararam textos em quatro idiomas – todos misturados durante a representação, baseada no teatro medieval português. A frente da igreja era o local, o cenário, onde a ação acontecia. Era fácil descrever os trajes: os personagens santos e religiosos vestiam trajes da igreja; os demônios usavam trajes dos nativos brasileiros. Nada sutil, é claro. Não há evidências de que teatro propriamente dito tenha acontecido depois deste período inicial de colonização.

Já no século XVIII, as procissões conduziam o interesse da comunidade, e elas se transformaram em espaço do fazer artístico, dos encontros e da socialização. No final do século XVIII, e sabido que haviam locais onde carros especiais de desfile, feitos em madeira e ferro, poderiam ser feitos. Um exemplo são os carros usados nas festas do casamento de D. João e Carlota Joaquina em 1786.

Os edifícios teatrais existiam. A Casa da Ópera, em Ouro Preto, Minas Gerais, ainda existe e foi fundada em 1770. No mesmo ano, também foi construído o teatro de Sabará, que seria remodelado em 1819.

Debret encontrou no Rio de Janeiro o Teatro São João, na Praça Tiradentes (antigo Rossio). D. João decidiu construir o teatro em 1810 e sua construção finalizada em 1813.



O Teatro de São João em 1820. Por Lerouge&Bernard, de acordo com Jaques-Etienne Arago. Coleção privada, Rio de Janeiro.

Debret, no volume 3 de seu livro, lançado em Paris em 1839, disse que ele trabalhou para este teatro por sete anos, e o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro confirmou a

informação. Em uma lista completa dos trabalhos produzidos por Debret, o IHGB incluiu os trabalhos teatrais do mesmo: “Um grande número de figuras, baixos-relevos, transparências, para as festas de coroação do rei D. João VI. Cenários para o Teatro Imperial. Cortinas de motivos históricos para o teatro”, e outros mais. (DEBRET, V.3,1989)

Em 1818 Debret já estava produzindo telões pintados como a *Décoration du Ballet Historiqué*, como ele o identificou na prancha 39 do Volume 3 de *Voyage Pittoresque*. Foi o primeiro telão que ele pintou para o teatro. Foi usado na aclamação de D. João VI e no casamento de D. Pedro I, seu filho, com a Arquiduquesa da Áustria, D. Leopoldina de Habsburgo. O diretor do teatro não podia perder a chance de agradar aos regentes e preparou um balé no dia 13 de maio de 1818.



Cenário para balé histórico. Litografia preparada pelos Irmãos Thierry. Dimensões: 20,4x33,7. Debret, 1818.

A litografia, que foi pintada à mão na edição de luxo lançada em Paris nos anos de 1830, é uma representação muito tradicional na cultura europeia. Debret sabia que a família real portuguesa, além dos músicos que apoiava no Brasil, já tinha mantido um grupo de cantores italianos virtuosos que tralhavam na Capela Real. Estes artistas não foram trazidos ao Brasil, mas o diretor do Teatro São João decidir fazer o balé de qualquer maneira. Debret explicou que era um diálogo longo e monótono que no final era marcado por danças e um coro no último ato. A apoteose era um retrato do soberano brilhando no Olimpo, recebendo o incenso dos mortais representados pelo grupo de bailarinos (DEBRET,1989, v.3). Para a maior parte dos moradores locais, nada poderia ser mais distante de suas realidades- ou conhecimento.

O que se pode ver no centro do quadro é D. João VI em uniforme real, sobre uma estrutura apoiada em três pessoas que representam o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. É possível ver que há um índio brasileiro! Abaixo deste grupo, Debret pintou Himeneu

e Amor, ambos segurando os retratos do príncipe e da princesa. O mar formava o horizonte e desta maneira Netuno (direita, frente), Vênus (esquerda, frente, na concha puxada por cisnes) e um grupo de entidades e deuses podiam chegar e dar suas bênçãos. O balé foi conduzido pelo *maître du ballet* Louis Lacombe e foi muito bem-sucedido.

Na edição de luxo dos anos de 1830, também há outra litografia, desta vez de uma cortina de boca de cena. Foi produzida por Debret em 1822 e pintada à mão. Era a coroação de D. Pedro I.



Cortina de boca de cena criada para a apresentação extraordinária das apresentações acontecidas no Teatro da Corte na coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil, prancha 49 do Voyage Pittoresque publicado em 1839 em Paris. Dimensões: 16,1x31,8cm.

Debret diz no Volume 3 da *Voyage Pittoresque* que 1822 tinha sido um ano excepcional no Rio de Janeiro e que a independência de Portugal (Nota: obtida naquele ano) tinha feito com que D. Pedro I se tornasse o defensor perpétuo e Imperador Constitucional do Brasil. O teatro não poderia ficar quieto sobre o movimento e o diretor do Teatro Real decidiu fazer uma homenagem, em estilo português, e eles tiveram que substituir a cortina velha que trazia p Rei de Portugal ladeado por seus servidores leais.

Como pintor de teatro, eu era responsável pela nova tela e a ideia era mostrar a alegria do povo brasileiro por conta de seu novo governo imperial, sentando em um trono e coberto por uma rica tapeçaria por sobre palmeiras. A composição foi mostrada ao Primeiro Ministro José Bonifácio e ele a aprovou. Ele me pediu apenas que trocasse as palmeiras selvagens por algo com arquitetura mais tradicional, para que nada pudesse conectar o novo imperador a um estado de selvageria. (BEBRET, 1989:259)

Debret teve dez dias para pintar o telão e disse que a figura em primeiro plano tinha cerca de dez pés. José de Murilo Carvalho percebeu que a pintura monumental, ao invés de

mostrar a alegria do povo brasileiro, parecia mostrar uma luta entre dois segmentos da população: brancos e negros lutando uns contra os outros. Lembrava uma revolução, não uma festa de libertação e ele ainda destaca a semelhança com o brasão de armas do Haiti, em que canhões são colocados entre palmeiras. (BANDEIRA; LAGO; 2009)

Onze desenhos e novas perspectivas

As duas pinturas anteriores têm em comum um ponto de vista alegórico, muito baseado na mitologia grega. Os telões pintados não sobreviveram para contar mais sobre sua técnica de construção e o material usado neles. Não é possível avaliar o efeito artístico que eles criaram, mas pelo menos há uma descrição do pintor se dizendo o que ele planejou expressar com esses painéis.

As próximas onze pinturas foram produzidas por Debret entre 1816 e 1829. Como ele disse que trabalhou para o teatro São João de 1818 a 1825, alguns deles podem não ter sido produzidos em tamanho grande ou terem se tornado uma verdadeira cortina ou pano de fundo. Ainda vai-se levar algum tempo para saber mais sobre esses desenhos. Alguns deles foram adquiridos pelo Banco Itaú, por exemplo, em 1992. Pedro Correia do Lago, o curador do catálogo *raisonné*, presume que pode haver mais desses desenhos em pequenos conjuntos em coleções europeias e alguns desenhos individuais em coleções privadas brasileiras.

Mas algo pode ser dito: há razões para celebrar que eles ainda existam e que foram encontrados.

As figuras 1 e 5 indicam a influência greco-romana vista nos telões anteriores. Eles podem ter sido usados em alguma celebração envolvendo autoridades ou uma vitória em guerra. Ambas mostram quadrigas, uma carruagem normalmente puxada por cavalos, como na figura 5. No entanto, na figura 1 ela é conduzida por cisnes. Eles podem mostrar dois momentos importantes: em 1816, uma vitória contra o Uruguai; em 1822, a independência do Brasil de Portugal. Cardoso (2011) cita que muitas outras datas eram parte do calendário celebrativo: Ano Novo, Dia de Reis. O aniversário da Princesa Maria da Glória, futura rainha de Portugal, o aniversário de D. João e de D. Pedro, e muitos outros.

A figura 5 claramente sugere a representação das nove musas, e todas carregam coroas de louro. As figuras 2, 4, 7, 10 e 11 podem representar qualquer lugar- não são específicas ou oferecem uma fonte de referência clara- como uma pedra ou a Cachoeira da Tijuca, que Debret apreciava.

Apesar de Debret especificar que a figura 3 era um estudo para um cenário europeu, ele não diz a qual lugar alude. Pode-se arriscar e dizer que é na Itália, onde ele foi para estudar desenho por um tempo, na juventude, mas ainda assim é vago. A figura 6 especifica “um cenário de teatro no Rio de Janeiro”, mas o desenho mostra uma paisagem europeia. A figura 9 é de

fato um enigma: um leão que sua uma máscara em uma caverna; uma cobra sendo atacada por uma águia e um homem no lado direito. Aqui tem-se muitas hipóteses, mas nenhuma parece encaixar. *Prometheus*, talvez? Pode ser.



1. Desenho de cena para teatro no Rio de Janeiro
Aquarela e lápis, 11,5x14,6cm. c. 1816-1820.
Museus Castro Maya, Rio.



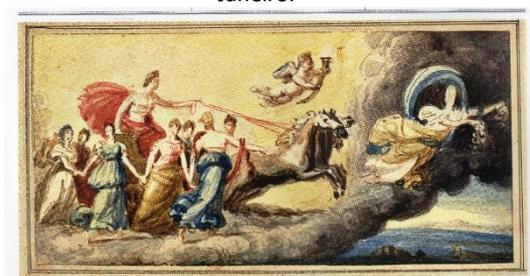
2. Fortificação. Aquarela. 8,5x11,3cm. C. 1817-1829.
Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.



3. Estudo de cenário europeu. Lápis. 8,8x11,5cm. C.
1817-1829. Geneviève e Jean Boghici, Rio de
Janeiro.



4. Cenário com paisagem. Aquarela e lápis, 16,6x22cm. c.
1817-1829. Coleção do Banco Itaú, São Paulo.



5. Estudo de cenário para teatro. Aquarela. 7,2x14,9cm.
c. 1817-1829. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.



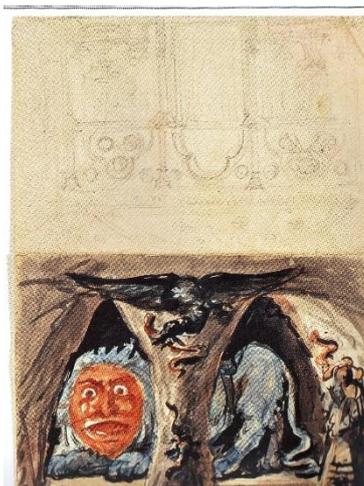
6. Cenário para teatro no Rio de Janeiro. Aquarela.
11,2x20,2cm. c. 1816-1820. Museus Castro Maya, Rio
de Janeiro.



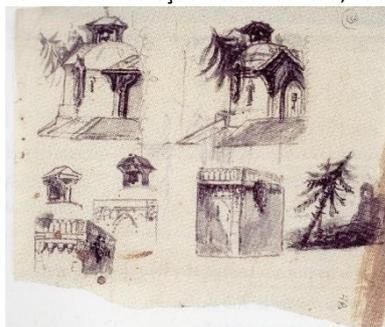
7. Paisagem para cenário. Aquarela e lápis, 8x11cm. c. 1817-1829. Coleção do Banco Itaú, São Paulo.



8. Estudo para traje de teatro. Aquarela. 14,4x9,5cm. c. 1817-1829. Coleção do Banco Itaú, São Paulo.



9. Cenário para teatro. Aquarela e lápis, 20x13,2cm. c. 1817-1829. Coleção do Banco Itaú, São Paulo.



10. Estudo de paisagem para cenário. Aquarela e lápis, 9,8x22,9cm. c. 1817-1829. Coleção do Banco Itaú, São Paulo.



11. Estudo de arquitetura para um cenário. Aquarela, 17,6x20,1cm. c. 1817-1829. Coleção do Banco Itaú, São Paulo.

A única imagem mostrando um traje é a figura 9, mas como não está escrito na gravura, pode ser a inspiração para um cenário pintado e não um traje. Três desenhos publicados por Debret na obra *Voyage Pittoresque* mostram pessoas usando chapéus semelhantes- mas não há nada parecido com o traje, que tem um barrado de peles e não parece ser brasileiro.

Considerações finais

É importante avaliar esta coleção de onze desenhos dentro do contexto de toda a experiência que Debret teve no Brasil - e o que ele publicou na *Voyage Pittoresque*.

Valeria Lima diz que sabemos que os viajantes que vieram ao Novo Mundo prestaram atenção no exótico, no singular, e que a produção de iconografia entre os séculos XVIII e XIX estava dividida em um relato fantasioso, um relato científico e uma representação do que se identifica como maneiras e usos do povo brasileiro, incluindo muitos desenhos da paisagem brasileira. Dois grupos principais podem ser organizados a partir desta perspectiva: um agruparia imagens cuja proposta principal fosse ilustrar, exemplificar e seguir textos baseados nas experiências pessoais de estar longe de seu país original; a outra, imagens que manteriam sua autonomia em relação ao registro não visual.

Debret se dedicou, talvez como nenhum outro, a desenvolver um retrato muito preciso do Rio de Janeiro e seus arredores no século XIX. Ele veio para ficar seis anos e terminou ficando quinze. Durante este tempo, ele pintou uma coleção de imagens que não parecem ter sido inspiradas comercialmente. Dá a sensação que ele se apaixonou pelo país. Publicou um livro, é verdade, mas era diferente dos outros produzidos de maneira semelhante. Há algo importante: alguns desenhos de indígenas brasileiros foram questionados e ficou provado que Debret os copiou de um livro americano.

Neste artigo, o que mais interessa é sua produção para o teatro. Se em seu livro ele revela amor profundo pelo país e seus hábitos, nas produções teatrais, com ou sem identificação, identificadas ou não, referem-se a tradições europeias. Muitas coisas podem ajudar a explicar isso:

- Cultura era apenas o que o povo europeu tinha; portanto, no que se referia a teatro, ele optou por trabalhar com a tradição europeia.
- D. João era europeu e tinha um grupo de artistas europeus trabalhando para ele no Brasil. Deveria ser difícil convencer estas pessoas a fazerem algo “inspirado pela brasilidade”.
- Não havia no Brasil uma larga produção de dramaturgos, lyricistas ou outras pessoas conectadas às artes. Poucas pessoas surgiram no período colonial, mas não foi algo estimulado pela corte de Portugal.
- O Novo Mundo representava um local onde os humanos eram românticos e fáceis de lidar. Foi por esta razão que Debret retratou indígenas brasileiros como figuras passionais e idealistas em seus telões.

O mundo civilizado ganhou na obra de Debret representação teatral. Indígenas dos trópicos e homens negros eram representados no teatro – apesar de não estarem registrados

no livro como parte do mundo que nasceu como “uma nova nação civilizada” que se sobrepunha as necessidades e tradições locais.

Debret formou oito discípulos, entre eles Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), que tinha aprendido pintura de cenários antes de seus estudos com Debret. Eles se tornaram amigos e Porto Alegre chegou a ir para Paris e ficou lá com ele por alguns meses. Em 1816, Debret recebeu um pensão vitalícia do governo brasileiro- 800,000 réis, algo em torno de 14,000 dólares hoje em dia. (DEBRET, 1989: 122)

Os onze desenhos encontrados ainda têm muito a ser estudado- inclusive a análise dos documentos nas mãos, já que até o momento só foi possível examinar o material através de imagens de alta resolução, mas estas não incluem a parte de trás das fotografias, o que poderá ser extremamente revelador.

Bibliografia

BANDEIRA, Julie e LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil. – Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (tradução de Sérgio Milliet para *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*). Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

DIAS, José. *Teatros do Rio do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.