



Anais do Museu Paulista

ISSN: 0101-4714

mp@edu.usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Marcelo, Jorge; Biagio, D'Angelo

Debret, professor de desenho: gravuras inéditas da coleção da Bibliothèque nationale de France

Anais do Museu Paulista, vol. 24, núm. 3, septiembre-diciembre, 2016, pp. 199-268

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27349802010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Debret, professor de desenho: gravuras inéditas da coleção da Bibliothèque nationale de France

Marcelo Jorge¹
Biagio D'Angelo²

1. Mestre em Artes pela Universidade de Brasília. Email: <marcelo_gj@hotmail.com>.

2. Professor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Email: <biagiodangelo@gmail.com>.

RESUMO: Este artigo apresenta e discute três conjuntos de gravuras inéditas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) encontradas nas coleções do Département des Estampes et de la Photographie da Bibliothèque nationale de France, em Paris. O primeiro grupo foi gravado por Gilles-Antoine Demarteau (1750-1802) em 1802; os outros dois foram gravados por L. M. Petit entre c. 1810-1813, o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* e as *Têtes d'étude d'après David*. A pesquisa busca fazer uma filologia histórica dessas gravuras, discutindo questões de autenticidade, atribuição, finalidade e correspondência com obras semelhantes do período. A metodologia adotada foi a análise e a comparação de bibliografia sobre o tema, de documentos de época e o cotejamento das informações levantadas com os dados já conhecidos sobre a biografia do artista. Os objetivos principais deste trabalho são tentar compreender quais as particularidades dessas pranchas em relação a outros exemplares da mesma época, como essas imagens se inserem no contexto da produção de estampas didáticas no início do século XIX, e como a carreira francesa e brasileira do pintor pode ser reinterpretada a partir das informações colhidas e dos debates sugeridos.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino do desenho. Gravura. Neoclassicismo. Jean-Baptiste Debret. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Demarteau.

ABSTRACT: This article presents and discusses three sets of prints by Jean-Baptiste Debret (1768-1848) discovered at the Département des Estampes et de la Photographie of the Bibliothèque nationale de France, in Paris, and so far not yet published in Brazil. The first group was engraved by Gilles-Antoine Demarteau (1750-1802) in 1802; and the other two by L. M. Petit between c. 1810-1813, the *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* and the *têtes d'étude d'après David*. The primary aim of this research is to produce a historical philology of these engravings, discussing topics related to authenticity, attribution, goals and correspondence to other similar works of the same period. Secondary aims encompass trying to understand the peculiarities of these plates, how do they fit into the context of pedagogical prints production at the beginning of the 19th century, and how its author's French and Brazilian careers can be reinterpreted by the

3. Estampas ou gravuras didáticas, ou modelos-estampa, eram figuras fornecidas aos alunos de desenho para que copiassem e aprendessem, assim, os princípios gráficos e estéticos vigentes, tendo-se tornado extremamente populares no final do século XVIII e no começo do XIX, com o barateamento dos métodos de impressão. Ver Daniel Harlé (1975). e Renaud D'Enfert (2003).

means of the new data and the suggested discussions. The adopted methodology was based on the analysis and confrontation of concerned bibliography, documents and information already known about the artist's biography.

KEYWORDS: Teaching of drawing. Print. Neoclassicism. Jean-Baptiste Debret. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Demarteau.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848) é um artista célebre no Brasil, principalmente em razão de sua obra iconográfica *Voyage historique et pittoresque au Brésil* (1836-1839) (BANDEIRA; LAGO, 2008b, p. 13), na qual representou aspectos da sociedade brasileira, observados enquanto habitou no país, entre 1816 e 1831. Antes de embarcar para o continente americano, esse pintor construiu uma carreira de relativa importância em Paris, durante a qual exerceu e aplicou os princípios do neoclassicismo aprendidos com seu parente e professor, Jacques-Louis David (1748-1825). São precisamente desse período, anterior a 1816, três conjuntos de gravuras de Debret pertencentes às coleções da Bibliothèque nationale de France (BnF), os quais, ao que tudo indica, são desconhecidos dos especialistas no artista. Apesar disso, supomos que elas possam esclarecer aspectos da biografia e da didática de seu autor.

A referência a essas gravuras foi encontrada, por acaso, enquanto eram realizadas pesquisas sobre as estampas didáticas³ do século XIX no acervo da BnF, em Paris. Entre os documentos consultados, havia uma *mémoire* de Mestrado de 1975, de Daniel Harlé, em que foram catalogados os cursos de desenho conservados no *Cabinet des Estampes* dessa instituição. Nesse documento, Jean-Baptiste Debret é listado como autor dos três conjuntos supracitados. (Figura 1)

As gravuras possuem caráter pedagógico e podem trazer pistas sobre a didática adotada por Debret enquanto atuou como professor de desenho em Paris e como professor da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Elas pertencem a três conjuntos: as mais antigas foram publicadas em 1802 e representam dois bustos antigos, um de Nero e outro de Aquiles, sendo Demarteau o gravador-editor (RECUEIL: ŒUVRE DE GILLES DEMARTEAU L'AÎNÉ [18-?]); as seguintes, de cerca de 1810-1813, são reproduções de personagens de pinturas de Jacques-Louis David, tendo sido publicadas por L. M. Petit (RECUEIL: ŒUVRE DE JACQUES-LOUIS DAVID [18-?]); o último grupo, certamente o mais interessante, compreende uma série de onze pranchas, formando um "curso" de desenho elaborado por Debret para o Collège Sainte-Barbe, onde lecionou, e publicado entre 1812 e 1813, o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, também gravado por L. M. Petit (RECUEIL: PRINCIPES DE DESSIN, [18-?]). Deve-se frisar que, em

cada caso, Debret é o autor dos desenhos originais, tendo o trabalho técnico de gravação sido realizado por diferentes profissionais.

Neste artigo, examinaremos cada um desses conjuntos em seções específicas. Preliminarmente, discutiremos as questões de autoria e de atribuição das gravuras. Em seguida, estudaremos as gravuras editadas por Demarteau (1802). Após isso, o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* (1812-1813), certamente o conjunto mais interessante entre os que encontramos. Em continuação, analisaremos o conjunto de cabeças copiadas de David (*têtes d'étude d'après David*), publicados a partir de cerca de 1810 até 1813. Devemos ressaltar que, no decorrer do texto e principalmente no encerramento, buscaremos fazer correlações com a carreira brasileira de Debret enquanto fundador e professor da Academia Imperial de Belas Artes, na tentativa de compreender seu papel seminal na formação dos artistas no Rio de Janeiro.

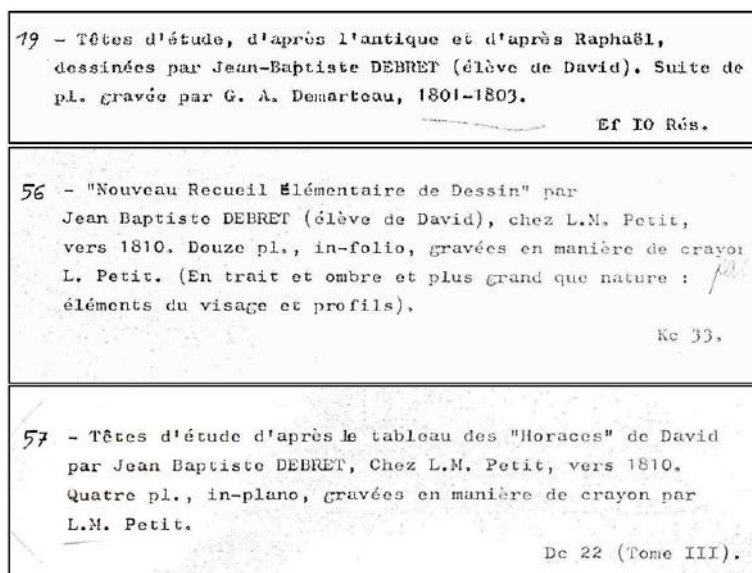


Figura 1 – Reprodução fac-similar de detalhes das páginas 5, 14 e 15 do Catálogo de HARLÉ (1975), onde constam as referências aos cursos de Debret. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

A metodologia que guiou a pesquisa e a redação deste artigo baseou-se na análise documental, na comparação de imagens e na pesquisa bibliográfica sobre o universo da gravura didática no século XIX, na França, e sobre a vida e a carreira de Debret. As gravuras foram, evidentemente, a principal fonte de informação, pois trazem textos impressos e características estilísticas que permitem compreendê-las melhor, assim como a abordagem artística e pedagógica de Debret no período. No que se refere à pesquisa bibliográfica, buscamos privilegiar as fontes primárias do século XIX, na tentativa de encontrar dados originais que esclarecessem melhor a natureza, a autoria e a finalidade das gravuras. Dicionários e manuais dos séculos XIX e XX, franceses, foram fundamentais para a contextualização das pranchas e para o esclarecimento de certos aspectos, como a identidade dos gravadores. A compreensão do universo editorial didático

4. Levando em conta que a maior parte das citações diretas que utilizamos neste texto provém de fontes em língua estrangeira, principalmente francesa, traduzimos todos os trechos para o português, no corpo do texto, e inserimos o original nas notas. Portanto, todas as traduções devem ser consideradas como nossas, a não ser que se indique expressamente o contrário.

oitocentista só foi possível graças à abundante bibliografia essencialmente francesa sobre o tema, que nos forneceu um quadro bastante elucidativo da formação gráfica dos jovens estudantes nas primeiras décadas dos anos 1800, assim como do papel dos autores desse material. Além disso, a consulta às edições da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Debret, e às pesquisas de autores brasileiros especializados no pintor foi fundamental para entender de que modo as gravuras se enquadravam em sua biografia e em seu magistério na Academia do Rio de Janeiro. Por último, o cotejamento das estampas didáticas produzidas pelo artista com as de outros autores do século XIX forneceu parâmetros para avaliarmos o que tinham de peculiar e de comum em relação à produção geral da época.⁴

Ineditismo, autoria e atribuição das gravuras

Considerando a importância de Debret para a história da arte no Brasil, acreditamos ser conveniente fazer algumas considerações preliminares sobre as gravuras, antes de seguir para o cerne da pesquisa em si. Essas considerações tratam, basicamente, de três questões que, se não debatidas previamente, poderiam eclipsar as discussões desenvolvidas no restante do texto: a primeira refere-se ao possível ineditismo das gravuras no Brasil; a segunda, à questão de sua autoria; e a terceira, à atribuição a Jean-Baptiste Debret.

Essas gravuras – as quais, como mostraremos adiante, levam o nome de Debret impresso em cada prancha – são, ao que tudo indica, desconhecidas dos pesquisadores brasileiros, já que nunca foram apresentadas ou discutidas nos trabalhos que se debruçaram sobre o artista, inclusive naqueles dos maiores especialistas, a exemplo de J. F. de Almeida Prado (1973), Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (2008a), Valéria Alves Esteves de Lima (2007), Rodrigo Naves (1997), Afonso de E. Taunay (1983), Mario Carelli (1989) e Anderson Ricardo Trevisan (2011).

Algumas hipóteses podem explicar o virtual esquecimento dessas estampas. Para discuti-las, consideramos necessário compreender um pouco melhor a recepção da obra de Debret no Brasil e na França. Para isso, baseamo-nos principalmente no catálogo *raisonné* da obra brasileira do artista, elaborado por Pedro Corrêa do Lago e Julio Bandeira (BANDEIRA; LAGO, 2008a). Na introdução a esse livro, os autores reconhecem que, se Debret goza de imensa popularidade no Brasil em razão da *Viagem pitoresca...*, sua reputação atual na França é pequena e, talvez mesmo por isso, “sua obra francesa é pouco conhecida em seu próprio país” (BANDEIRA; LAGO, 2008b, p. 12). Trevisan (2012, p. 19) é ainda mais claro, ao apontar que é “raro encontrar alguém por lá que o conheça, inclusive em grupos mais intelectualizados”. Na realidade, segundo Bandeira e Lago (2008b), a reputação do artista no Brasil também sofreu grandes variações nos últimos 200 anos, dependendo do período histórico analisado.

Bandeira e Corrêa do Lago⁵ explicam que, após a grande celebridade de que Debret desfrutou enquanto artista da Corte no Rio de Janeiro e professor da Academia Imperial de Belas-Artes, seu nome caiu rapidamente em esquecimento logo que deixou o Brasil, na década de 1830, mas principalmente a partir de meados do século XIX. Isso se deu, possivelmente, também, pelo fato de que o pintor levou consigo para a Europa, em 1831, praticamente todas as obras que conhecemos dele atualmente, inclusive as que foram produzidas no Brasil (BANDEIRA; LAGO, 2008b, p. 13; TREVISAN, 2012, p. 21; SCOREL, 2002, p. 25).

A partir das primeiras décadas do século XX, alguns estudiosos voltaram a debruçar-se sobre o artista e sua produção, como Afonso Taunay, a partir de 1911, Oliveira Lima, a partir de 1914, e Laudelino Freire, em 1916 (TREVISAN, 2011, p. 99, 103, 309). É desse período, de 1914 em diante, a publicação pela *Revista da Semana*, voltada essencialmente para o público feminino, de várias gravuras da *Voyage Pittoresque...*, informa Trevisan (TREVISAN, 2012, p. 24). De acordo com esse pesquisador, o livro de Debret jamais havia sido reeditado no Brasil (o *Voyage Pittoresque...* fora publicado na França) até então, o que explicaria, em grande parte, seu desconhecimento relativo entre os brasileiros. Contudo, o grande marco para o ressurgimento do interesse por Debret ocorreria apenas no final da década de 1930, quando o colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maia adquiriria uma coleção de mais de 500 aquarelas originais do pintor, as quais ainda pertenciam aos descendentes deste. Segundo Bandeira e Corrêa do Lago, foi em razão dessa aquisição que surgiu no país, a partir dos anos 1940, “uma verdadeira ‘Debretmania’ e suas imagens foram reproduzidas *ad nauseum* em folhinhas, revistas, jornais, livros de história e manuais escolares”. Seria, portanto, dos anos 1930 em diante que novas obras de Debret seriam “redescobertas” – até com certa regularidade – e passariam a integrar importantes coleções públicas e privadas no Brasil. Bandeira e Corrêa do Lago listam essas redescobertas, demonstrando que sua frequência (mas não necessariamente sua importância) aumentaria progressivamente com a retomada de interesse pelo artista: 1930 (óleo adquirido por Guilherme Guinle), 1968 (estudos e aquarelas), 1970 (álbum de aquarelas compradas em Paris na década de 1920), 1987 (descoberta, por Mario Carelli, de um caderno com aquarelas realizadas no Brasil, também no acervo da BnF), 1992 (desenhos e decalques) e 2007 (sete óleos descobertos pelos autores e por Patricia Telles). A essa lista, poderíamos ainda adicionar as litografias *d’après David* produzidas por Debret entre 1830 e 1850 e “encontradas” por Phillipe Bordes em 1979.

Em razão, como vimos, do relativamente largo intervalo temporal entre a morte de Debret e a retomada de interesse pelo artista no Brasil, muito do material que ele produziu se dispersou e foi reencontrado pelos especialistas e conhecedores apenas gradualmente. Bandeira e Corrêa do Lago (BANDEIRA; LAGO, 2008b, p. 15) acreditam, inclusive, que há grande probabilidade de novo material surgir em algum momento, principalmente aquarelas e óleos. É possível, portanto, que as pranchas que discutimos neste trabalho sejam pouco

5. Ver Bandeira; Lago (2008a, p. 13-17) para as informações contidas neste parágrafo e no seguinte.

6. Essa “falta de menção” às gravuras em documentos contemporâneos a Debret tem de ser relativizada. Como veremos, os catálogos das exposições realizadas em 1829 e 1830 na Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro fazem referências a obras de Debret que podem ser interpretadas como sendo algumas de nossas gravuras.

7. “Factice”, traduzido aqui como forjado, significa, nesse contexto, que não foi um “álbum” editado dessa maneira, mas, na verdade, que as gravuras foram “juntadas” em um único volume *a posteriori*, provavelmente pelo pessoal da própria BnF.

conhecidas, porque muitas das obras do pintor vêm surgindo apenas de maneira gradativa no decorrer dos anos.

Outras razões, ainda mais específicas, podem ajudar a explicar a virtual omissão a essas gravuras nas pesquisas mais recentes sobre o artista. O número de pesquisadores e especialistas voltados para a obra *pré-1816* de Debret é muito inferior àquele de interessados na parcela brasileira de sua produção, o que já diminui o espectro de investigações propensas a deparar-se com esse material. Além disso, a raridade dessas estampas e a falta de menção a elas nos documentos e estudos brasileiros mais antigos sobre Debret contribuem para colocá-las fora do radar.⁶ No entanto, acreditamos que esses não são os motivos principais para explicar essa elisão, mas, sim, a peculiar catalogação que a BnF confere a elas, catalogação essa que impede que apareçam entre os resultados nas bases de dados da instituição, quando se realizam pesquisas sobre o artista. Efetivamente, os inventários do Département des Estampes et de la Photographie da BnF privilegiam a catalogação por gravador e, eventualmente, por tema, mas não pelo autor dos desenhos, com raras exceções. Segundo a curadora (*conservatrice*) da BnF Séverine Lepape (s.d.), os redatores desses catálogos não incluíram o nome do criador do modelo ou do original em que a gravura foi baseada entre os possíveis índices de busca, o que obriga o pesquisador, de acordo com ela, a ter uma noção prévia de quais gravadores traduziram a obra de determinado artista, para que se encontre as reproduções de seu trabalho.

Dessa maneira, nos catálogos do Departamento, ou a autoria de Debret é simplesmente ignorada, como no caso do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, encadernado com outras obras em um volume catalogado apenas como “*Recueil factice contenant divers principes de dessin*” (BOUCHOT, 1895, p. 188) – Álbum forjado⁷ contendo diversos fundamentos de desenho; ou a autoria é atribuída ao gravador (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, p. 230; BOUCHOT, 1895, p. 62) e Debret é citado apenas como “desenhista”, sem entrada específica para ele. Por essa razão, a autoria – ou contribuição – de Debret, no caso das obras que são objeto deste artigo, não consta da base de dados da BnF, particularmente daquela disponível na internet, tornando seu acesso aos pesquisadores especializados no pintor quase uma questão de sorte.

Outro ponto preliminar relevante, em conexão com o anterior e que deve ser discutido, é o referente a quem seria o autor das gravuras: o desenhista do modelo ou o gravador? Mesmo que essa questão seja polêmica, deve-se considerar que há, pelo menos, um *status* de coautoria entre o desenhista – ou autor do original – e o gravador, conforme argumenta Peter Verhoogt em seu extenso livro sobre a gravura no século XIX:

No contexto da reprodução artística do século XIX, [...] Tanto o criador/desenhista da imagem [o artista] quanto seu intérprete [o fotógrafo ou gravador] tem o direito de ser considerado autor de uma reprodução em razão da contribuição particular de cada um para um trabalho específico. O laço intelectual daquele com a sua criação não fica prejudicado pela relação individual que este tem com sua própria interpretação da composição preexistente.

As contribuições individuais dos dois para o processo de reprodução podem, portanto, produzir uma forma de “autoria conjunta”, da qual tanto o artista original quanto o gravador, ou fotógrafo, participam. [...] A partir dessa perspectiva de coautoria, é possível designar mais de um autor para uma reprodução em particular: o pintor [ou criador do original], responsável pela imagem, e o gravador, responsável por sua interpretação ou adaptação específica dessa imagem. [...] não há resposta nítida para a questão de quem foi o autor de uma reprodução no século XIX (VERHOOGT, 2007, p. 58).⁸

A abordagem de coautoria parece ser a atualmente adotada pela BnF, pois, em sua base de dados de documentos digitalizados e disponíveis na internet, Gallica (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016a), ela considera outra gravura desenhada por Debret e gravada por Lambert, *Pietro Nardini*, como sendo de autoria de ambos (Figura 2). É lícito, portanto, deduzir que, com a progressiva digitalização do acervo da Biblioteca, as questões de autoria passem a ser tratadas dessa maneira – diferentemente do que vinha ocorrendo com os *Inventaires* e outros catálogos do Cabinet des Estampes –, permitindo acesso a trabalhos de Debret até então desconhecidos dos pesquisadores. No âmbito de nossa pesquisa, consideramos esse pintor como o autor das gravuras, por acreditar, conforme argumenta Verhoogt, que a “relação mental especial” do autor “se expande às suas gravuras”, o que, segundo o pesquisador holandês, faz com que esse laço particular do criador com sua obra e com as reproduções dela configure-se na “essência da proteção garantida pela legislação moderna sobre direito autoral” (VERHOOGT, 2007, p. 526).⁹

8. “Within the context of nineteenth-century art reproduction [...] Both the image creator/designer and the image interpreter are entitled to be regarded as the author of a reproduction, on the basis of their own particular contribution to a specific physical work. The former’s individual intellectual bond with his creation does not detract from the latter’s individual relation to his personal interpretation of this pre-existing composition. Their individual contributions to the reproductive process can thus produce a form of “combined authorship”, in which both the original artist and the printmaker photographer participate. [...] From this perspective of combined authorship it is possible to designate more than one author for a particular reproduction: the painter, who is responsible for the image, and the printmaker, who is responsible for his specific interpretation or adaptation of this. [...] there is no clear-cut answer to the question of who was the author of a reproduction in the nineteenth century.”

9. “[...] the author of the original work had a special mental relation with his work, which expands to its reproductions. This special bond between the original author, his work and its reproduction became the essence of the modern copyright law protection.” Cf. Verhoogt (2007, p. 526).

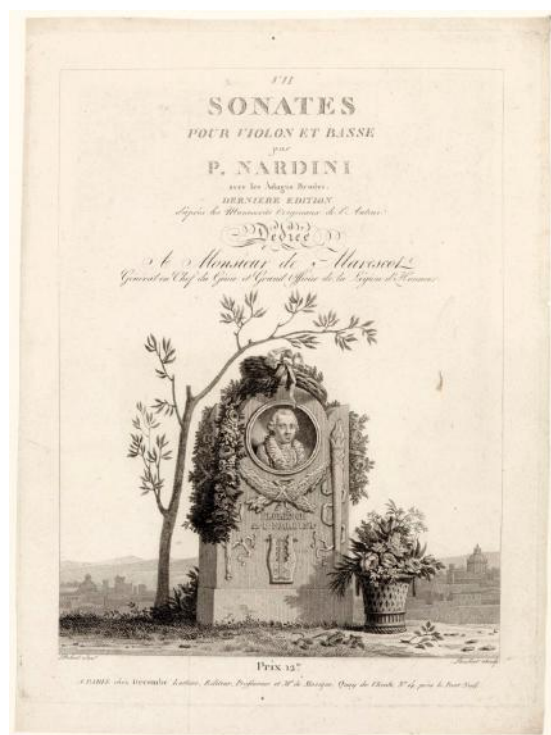


Figura 2 –DEBRET, Jean-Baptiste; LAMBERT. *Pietro Nardini*, c. 1802-1806. Calcogravura, 34 cm x 25,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Gallica (BnF).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

10. As gravuras analisadas neste artigo têm pouca ou nenhuma relação estilística evidente com aquelas produzidas por Debret para a *Viagem pitoresca...* Essa constatação não é necessariamente desabonadora, já que a mesma afirmação pode ser feita para as pinturas a óleo produzidas pelo artista antes e depois de 1816. Efetivamente, a profunda mudança estilística que se operou na obra debretiana é reconhecida pela historiografia brasileira, conforme atesta Rodrigo Nunes, segundo o qual um número significativo de historiadores, de críticos de arte e de outros estudiosos reconhece que “o trabalho brasileiro de Debret se diferencia de sua produção neoclássica francesa [...]”. Cf. Rodrigo Nunes (1997, p. 45)..

11. Gabet, em seu dicionário de artistas, cita um Achille-Hector-Camille Debray (1799-1842). Esse pintor de paisagens dependeria de uma série de condições improváveis para ser o *Debret* das assinaturas. Teria, por exemplo, de ter produzido as gravuras de Demarteau com 3 anos de idade e os modelos para o curso de desenho do Collège Sainte-Barbe e para as *Têtes d'étude d'après David* com 13 anos de idade. Além disso, não consta como aluno de David na lista de Jules David ou em qualquer outro documento que tenhamos consultado, mas, sim, como aluno de Louis Étienne Watelet (1780-1866), outro paisagista. Ver Charles Gabet (1831, p. 184); J. L. Jules David (1880, p. 626); e Émile Bellier de la Chavignerie; Louis Auvray (1882, p. 368).

12. As menções a “de Bret” ou “De Bret” que encontramos referem-se, em todos os casos, a Jean-Baptiste Debret, configurando-se, dessa forma, apenas em erros ou variações na redação do sobrenome do artista.

No que se refere à atribuição das gravuras a Jean-Baptiste Debret, a discussão do tema é fundamental, para que fiquem claras as fontes e as razões que nos levam a acreditar que o desenhista dessas pranchas não apenas era precisamente esse pintor, como não poderia ter sido outro. A principal referência para a atribuição não remete a aspectos estilísticos¹⁰ ou circunstanciais, mas às inscrições impressas nas próprias estampas, que declaram, expressamente, terem sido desenhadas por Debret. Em todas as pranchas descobertas, está gravada a menção à autoria de Debret, seja por meio da expressão “*Dessiné par Debret*”, como no caso das gravuras de Demarteau, seja por meio da expressão mais completa, “*Dessiné par Debret [,] élève de Mr. David*”, presente nas pranchas editadas por L. M. Petit (Figura 3). Harlé atribui a autoria, em todos os casos, a Jean-Baptiste Debret, sem levantar dúvidas sobre a mesma (HARLÉ, 1975, p. 5, 14 do texto da *mémoire* e p. 5 do Catálogo). Segundo os dicionários de artistas franceses, livros e documentos que consultamos sobre a arte francesa da transição entre os séculos XVIII e XIX, não há menção a qualquer artista, artesão ou profissional do mundo das artes desse período com o nome de Debret ou variações,¹¹ como “de Bret”¹² ou “Debré”,¹³ que não seja Jean-Baptiste Debret ou algum de seus parentes diretos, basicamente, seu irmão e os filhos únicos de ambos.¹⁴

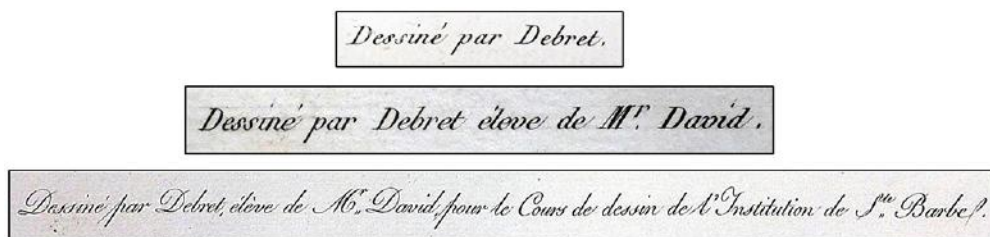


Figura 3 – Exemplos de “assinaturas” de Debret nos cursos de modelos-estampa da BnF. De cima para baixo: prancha *Néron*, nº 708 (1802), gravada por Demarteau; prancha *Tête de l’aîné des fils Horaces* (1812), das *Têtes d’étude d’après David*; prancha nº 12 (1813), do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Além da atribuição de Harlé, ao menos duas instituições também designam Jean-Baptiste Debret como autor de algumas dessas gravuras. A Galerie Wittert, da Universidade de Liège, na Bélgica, possui uma coleção de gravuras de Demarteau, na qual consta um exemplar de uma das pranchas que discutiremos nesta pesquisa, a *Tête d’Achille*, nº 709. No catálogo da instituição, a autoria é dada, sem receio, a Jean-Baptiste Debret (UNIVERSITÉ DE LIÈGE, 2016). O mesmo acontece no caso do *Aîné des fils Horaces*, de 1812, da série de *Têtes d’étude d’après David*. O Museu Teyler, do Haarlem, na Holanda, atribui o exemplar que possui a Jean-Baptiste Debret, sem levantar qualquer dúvida quanto a isso (TEYLERS MUSEUM, 2016) (Figura 4).

A discussão sobre a atribuição parece despropositada no caso das gravuras editadas por Petit, já que circunscrevem, nas inscrições das próprias

pranchas, a autoria a Debret, aluno de David. Segundo a lista de alunos de Jacques-Louis David estabelecida por Jules David (1880, p. 626), neto e biógrafo do artista, houve apenas um Debret aluno de David, o qual seria pintor de história e nascido (1768) e morrido (1848) em Paris em 1768 – portanto, Jean-Baptiste Debret. Além disso, nossa pesquisa não encontrou, nessa ou em outras fontes, referências a outros possíveis *Debret*, alunos de David.



Figura 4 – Exemplar da prancha *Tête de l'aîné des fils Horaces*, das *Têtes d'étude d'après David*, pertencente ao Teyler Museum, do Haarlem (Holanda). Fonte: European Collections (Beta).

Já a atribuição das gravuras de Demarteau merece uma análise mais detida, já que haveria, ao menos, dois outros “Debret”, que, em princípio, poderiam ser apresentados como candidatos a autor: François e Honoré – respectivamente, seu irmão e seu filho. Para fins de precisão, poderíamos citar, ainda, um terceiro candidato Debret, também aparentado a Jean-Baptiste: Francisque, filho único de François. Esse jovem, segundo a nota biográfica presente no terceiro volume da *Voyage Pittoresque...* (DEBRET, 1839, p. 241,

Citamos algumas ocorrências a título de exemplo: em uma carta de 1793, David refere-se a Debret como “deBret”. Cf. Bandeira (2008, p. 22). No relatório do júri encarregado dos prêmios decenais de 1810, Debret é tratado como “M. de Bret”. Cf. *Rapport du jury...* (1810, p. 145-146). No *Projecto do plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, a assinatura do artista no prefácio/dedicatória a D. Pedro I é tipografada “de Bret”. Cf. *Projecto do plano...* (1827, prefácio)

13. Há um pintor modernista francês chamado Olivier Debré (1920-1999), autor de algumas obras pertencentes à coleção do Centre Georges Pompidou de Arte Moderna e Contemporânea, em Paris, que não pode, por razões óbvias, ser o autor das gravuras em análise, as quais estão na BnF desde, ao menos, 1848, conforme será explicado nesta pesquisa.

14. Ver La Chavignerie; Au-vray (1882, p. 368-369); Emmanuel Bénézit (1999, p. 322, tomo 4); Charles Gabet (1831, p. 183-184); François Fortuné Guyot de Fère (1833/1834, p. 34, 84); Germain Sarrut (1837); B. Saint-Edmè (1837, p. 116-120, tomo 3, parte 2)

15. Lilia Schwarcz afirma que Honoré teria sido “pintor como o pai”, mas não cita a fonte da informação, a qual não se confirma em nenhuma outra que consultamos, o que nos leva a acreditar ter-se tratado de uma distração ao substituir a profissão de gravador pela de pintor. Cf. Lilia Moritz Schwarcz (2008, p. 201).

16. “Il faut ajouter que ces auteurs sont, en majorité, des peintres mineurs dans le style de la peinture d’histoire ou de genre.”

tomo 3), teria sido um promissor estudante de Arquitetura. Morto em 1836 com apenas 27 anos de idade, teria, portanto, nascido em torno de 1809. Apenas esse dado já descarta, inteiramente, a possibilidade de ser o autor das gravuras de Demarteau, datadas de 1802, e torna impraticável ter sido o autor dos desenhos para o *Nouveau Recueil* (1812-1813) e para as *Cabeças copiadas de David*, publicadas em torno de 1810 a 1813.

Honoré Debret (1795-1814), filho único de Jean-Baptiste, não é mencionado em nenhuma fonte como aluno de David: seja na biografia de Jules David (1880), a qual, como dissemos, contém uma lista de alunos de David com mais de 400 nomes; seja na obra histórica de Étienne-Jean Delécluze (1983); seja na brochura de Alexandre Péron (1839). Nesses livros, Jean-Baptiste Debret é citado inúmeras vezes. A *Note Biographique* publicada no terceiro volume da *Voyage Pittoresque...* (DEBRET, 1839, p. 241) – a qual, certamente, contou com a contribuição do próprio Jean-Baptiste em sua redação – afirma que, após terminar os estudos secundários com 18 anos, Honoré passou um ano e seis meses na casa do pai, antes de morrer aos 19 anos, tempo em que desenvolveu “felizes disposições para as artes, por meio de um primeiro ensaio em gravura” (“*d’heureuses dispositions dans les arts, par un premier essai de gravure*”). Considerando que o Debret que assina as gravuras discutidas nesta pesquisa o faz como autor dos desenhos, não como gravador; que Honoré não aparece em nenhum registro disponível como aluno de David; e que ele teria de ter sido um adolescente particularmente precoce para realizar as incrivelmente belas e complexas imagens que estamos discutindo (o curso do *Nouveau Recueil*, de 1812-1813, por exemplo, foi publicado quando ele teria em torno de 17 anos, período em que ainda estudava em um internato, e em uma idade em que dificilmente teria sido confiado para a tarefa de elaborar um curso de desenho da figura humana para um colégio célebre e respeitado como o Ste. Barbe), acreditamos que não há, segundo as fontes disponíveis, elementos capazes de justificar com um mínimo de razoabilidade uma possível atribuição a Honoré. Pelo contrário: acreditamos e buscamos demonstrar, no decorrer do texto e por meio de inúmeras referências, que o Debret autor das mesmas não pode ter sido outro, senão seu pai, Jean-Baptiste.

A atribuição a Honoré Debret (1795-1814) pode ser descartada de início. Segundo o Tomo VI do *Inventaire du Fonds Français après 1800*, as gravuras de Demarteau desenhadas por Debret teriam sido publicadas em 1802 (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, p. 230). Nessa data, o filho de Jean-Baptiste teria apenas 7 anos de idade (BANDEIRA; LAGO, 2008a, p. 62). Conforme será discutido mais adiante, é possível que os desenhos de Debret para essas gravuras tenham sido realizados ainda antes dessa data, o que torna a alternativa de Honoré tê-las executado ainda mais remota, para não dizer completamente inviável.¹⁵

A atribuição a François (1777-1850), apesar de improvável, não pode ser imediatamente desconsiderada sem uma discussão prévia dos aspectos envolvidos. Segundo Harlé, os autores desse tipo de gravura são, “na maioria, pintores menores no estilo da pintura histórica ou de gênero” (HARLÉ, 1975, p. 12),¹⁶

constatação à qual Pierre-Lin Renié faz eco, ao afirmar que “o grosso dessas séries é alimentado por pequenos mestres” (RENIÉ, 2010, p. 154).¹⁷ Nesse perfil, encaixa-se perfeitamente Jean-Baptiste (François foi arquiteto). A descrição traçada por Harlé serve, do mesmo modo, aos outros autores de desenhos para as gravuras de Demarteau, publicadas no século XIX e conservadas na BnF (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, p. 229-230), os quais são, na quase totalidade, pintores de história:¹⁸ Carle Vernet (1758-1836), pintor de gênero e de história; Le Barbier l’Aîné (1738-1826), pintor de história e ilustrador; Henri Guillaume Châtillon (1780-1856), pintor, gravador e professor de desenho na Escola Militar de Saint-Cyr; Antoine-Denis Chaudet (1763-1810), escultor, mas também pintor de história; Charles Meynier (1768-1832), pintor de história; François-Louis Dejuinne (1786-1844), pintor de história e de gênero; e Gatteaux, que pode ser Nicolas-Marie (1751-1832) ou Jacques-Édouard (1788-1881), ambos gravadores de medalhas. Como se observa por meio desses dados, o perfil de Jean-Baptiste é mais semelhante com o dos outros autores que trabalharam com Demarteau do que o de François.

Além disso, nada na biografia de François sugere que ele tenha tido inclinação ou habilidade técnica para produzir esse tipo de gravura pedagógica, ao contrário de Jean-Baptiste, que foi professor de desenho na Escola Politécnica e no Colégio Sainte-Barbe (BARATA, 1959, p. 299), de pintura histórica da Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro (BANDEIRA; LAGO, 2008a, p. 62-63) e, conforme argumentamos, autor das gravuras didáticas editadas por Petit. François, irmão dois anos mais novo, estudou com os arquitetos oficiais de Napoleão Bonaparte, Percier e Fontaine, concorreu ao *Prix de Rome* de arquitetura em 1798, ficando em segundo lugar, e levantou edificações enquanto esteve conscrito nas Forças Armadas da França revolucionária. Em 1806, partiu com o arquiteto Lebas para a Itália, onde produziria enorme quantidade de desenhos, alguns dos quais dariam origem à *Œuvre complète de Jacques Barozzi de Vignole* (sic), um arquiteto renascentista, publicada pelos dois em 1815. Tornar-se-ia um dos arquitetos mais importantes da França, tendo sido eleito para o Institut de France e condecorado oficial da Legião de Honra (SARRUT; SAINT-EDMÉ, 1837, p. 118-120). Em seu livro sobre Vignola ou entre seus desenhos conservados na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, há belas elevações, plantas e vistas arquitetônicas, mas nenhuma obra com tema semelhante ou que demonstrasse remotamente capacidade técnica e artística para realizar as gravuras de Demarteau, ou quaisquer outras fundamentadas na representação realística da figura humana. Dessa maneira, baseando-se na carreira, nas aparentes inclinações e na formação de François Debret, não há nada que indique ou sugira que ele possa ser o autor das gravuras discutidas – pelo contrário, tudo aponta para Jean-Baptiste.

Por essas razões, acreditamos plausível, e mesmo certo, considerar as pranchas como sendo de Jean-Baptiste Debret, já que, após extensa e cuidadosa pesquisa, não encontramos fatores que pudessem colocar seriamente em questão essa atribuição, ao menos com os dados que possuímos atualmente. Vimos que diversos autores e instituições corroboram essa atribuição, sem, em momento algum,

17. “[...] le gros de ces séries reste alimenté par des petits maîtres.”

18. Para as informações biográficas quanto às especialidades dos artistas, ver Gabet (1831).

19. Efetivamente, segundo Valéria Lima, ao que tudo indica, a situação financeira de Debret na França, após sua volta do Brasil, dava sinais de grande deterioração, o que possivelmente o levou a assumir a incumbência de criar vitrais para a reforma da Abadia de Saint-Denis. Ver Valéria Alves Esteves Lima (2007, p. 113).

pô-la em dúvida. Além disso, o perfil de Debret e sua biografia o tornam um candidato perfeito para a autoria dos modelos dessas pranchas, as quais, devemos lembrar, trazem, todas, a inscrição gravada na matriz de que foram desenhadas por Debret. No decorrer do texto, discutiremos, oportunamente, alguns desses argumentos e apresentaremos novos, os quais validam o nome de Jean-Baptiste Debret e tornam ainda mais improváveis quaisquer outras atribuições.

Um aspecto de importância fundamental, ainda ligado à questão da atribuição, é a eventualidade de se tratarem de falsificações. Bandeira e Corrêa do Lago contam, em seu livro, o caso de um *marchand* franco-brasileiro que teria sido o responsável por fornecer uma grande quantidade de falsos Debrets ao mercado nacional em meados do século XX. Segundo os autores, Roberto Heymann ter-se-ia aproveitado da sua boa reputação por ter intermediado a venda dos genuínos Debrets adquiridos por Castro Maya em 1938 para produzir, nas décadas seguintes, uma infinidade de falsas aquarelas do artista, com a finalidade de atender a uma clientela ávida por esse tipo de imagem. Apesar de não citar qualquer investigação oficial sobre o assunto ou mesmo provas, os autores afirmam ter tomado conhecimento de diversos relatos nesse sentido e formaram um comitê de autenticação para seu catálogo, que descartou a autoria de dezenas de aquarelas e de alguns óleos até então atribuídos a Debret, mesmo que, em muitos casos, reconheçam que a atribuição pode não ter sido maliciosa (BANDEIRA; LAGO, 2008b, p. 17). Cabe-nos, portanto, analisar se a hipótese de falsificação é plausível no caso das gravuras da BnF.

Deve-se salientar, de antemão, que as gravuras que discutimos pertencem ao acervo do Cabinet des Estampes da BnF desde, ao menos, 1848 (conforme comprova o carimbo presente nas mesmas, que será discutido mais adiante no artigo) e, no caso das gravuras de Demarteau, ainda antes, desde 1808 (ano em que foram adquiridas, em leilão, pela Biblioteca). Em 1880, Jules David já menciona gravuras de Debret entre aquelas produzidas a partir de telas de Louis David (DAVID, 1880, p. 636, 638). Além disso, a publicação do *Nouveau Recueil* e de duas cabeças de estudo a partir de David (*L'aîné des fils Horaces e Camille*) é mencionada em um periódico oficial do Império, nos anos de 1812 e de 1813. Com base nisso, a pergunta que nos fazemos é: efetivamente, que interesse haveria em falsificar obras de Debret – autor que nenhuma fonte sugere ter sido um pintor particularmente valioso ou reconhecido no mercado de arte do século XIX¹⁹ – ainda durante sua vida, e, como se não bastasse, correndo o risco de ser denunciado pelo próprio autor? Além disso, qual seria o interesse em falsificar gravuras didáticas, muitas delas cópias de quadros de David, e assiná-las como Debret? O que estamos tentando dizer é que não parece haver motivação ou elementos que justifiquem uma suspeita razoável sobre a autenticidade das pranchas. Ora, caso fossem obras de Debret referentes a seu período brasileiro, é possível compreender a motivação econômica, mas, em se tratando de pranchas do período anterior a sua estadia no Brasil, que pertencem a uma coleção pública francesa desde o século XIX, das quais não há notícia sobre exemplares em coleções privadas, não

nos parece plausível levantar dúvidas sobre a legitimidade das mesmas. Por isso, considerando as informações disponíveis no momento, descartamos essa hipótese para as finalidades desta pesquisa.



Figura 5 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); DEMARTEAU, Gilles-Antoine (grav.). *Tête de Néron d'après l'Antique*, 1802. Calcogravura em *manière de crayon*, 58,5 x 43,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 6 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); DEMARTEAU, Gilles-Antoine (grav.). *Tête d'Achille*, 1802. Calcogravura em *manière de crayon*, 57 x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

As gravuras editadas por Demarteau (1802)

O conjunto de gravuras de Debret de 1802 editadas por Demarteau é o mais antigo entre aqueles encontrados na BnF. São duas *têtes d'étude d'après l'antique* – dois desenhos de bustos de esculturas da Antiguidade Clássica –, uma

representando o imperador Nero, outra representando o mítico herói grego Aquiles, realizadas à maneira de lápis (Figuras 5 e 6). No caso dessas obras, possuímos uma quantidade razoável de informações sobre a casa editorial responsável pela gravação e publicação, o que nos permite contextualizar com mais propriedade a finalidade das estampas e o âmbito em que foram produzidas. Desse modo, iniciaremos a discussão por uma apresentação do importante papel que Gilles Demarteau e seu sobrinho e herdeiro, Gilles-Antoine, desempenharam no mundo editorial francês do século XVIII, particularmente em seu nicho didático.

Gilles Demarteau nasceu na região de Liège, atual Bélgica, em 1722, mas sua carreira desenrolou-se principalmente em Paris.²⁰ Ele foi particularmente ativo na produção de gravuras entre 1751 e 1776, ano de sua morte. Em 1757, recebeu o privilégio real de gravar e publicar livros de ornamentos e de flores. Em 1766, tornou-se *agréé* (associado) e, dez anos depois, acadêmico da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris. Foi em 1767 que apresentou à Academia, pela primeira vez, uma série de gravuras imitando desenhos a lápis (*en manière de crayon*) e que expôs, no *Salon*, diversas estampas nessa técnica, *d'après Boucher e Cochin*, o que lhe granjeou enorme sucesso. Em 1770, recebeu o título de *Gravador dos desenhos do gabinete do rei*. No ano seguinte, em 1771, foi autorizado pela Academia a gravar as obras dos professores mais célebres, “como uma forma de multiplicar os recursos adequados a formar os alunos” (NEUVILLE, 1920, p. 9).²¹ Foi considerado, em vida, o mais importante gravador *en manière de crayon* da época. Conhecido principalmente por suas graciosas reproduções de obras do rococó, como as de Boucher, também gravou *academias* e retratos de Vanloo, Pierre e Bouchardon. Demarteau, que morreu sem filhos, tomou seu sobrinho e afilhado Gilles-Antoine como aprendiz e herdeiro, o qual continuou sua obra. Não por acaso, Neuville estima que o estilo dos dois é quase idêntico, o que provoca dificuldades na atribuição de certas pranchas, mas o historiador reconhece que a *maneira* própria do sobrinho ficava particularmente evidente em certos trabalhos, como nas suas traduções de obras de Le Barbier, Bachelier, Taillasson, Carlo Maratta, Boiseau e Menier para a gravura (NEUVILLE, 1920, p. 21-22).

Gilles-Antoine nasceu em 1756. Com a morte do tio vinte anos depois, herdou seu ateliê e seguiu imprimindo as obras do antecessor, mas também produziu suas próprias pranchas, conforme dissemos. A firma, até então extremamente bem-sucedida, acabaria experimentando irreversível decadência nas últimas décadas do século XVIII. Neuville argumenta que o advento do neoclassicismo e da Revolução francesa atuou para reverter o sucesso da empresa dos Demarteau:

Desdenhavam-se [nas décadas finais do século XVIII] as obras que haviam feito a alegria de uma sociedade aristocrática e frívola. Em vão, Gilles-Antoine tentou substituir [em parte] a maneira de lápis pela água-tinta; em vão, abordou temas mais austeros. Sua arte já não era o suficiente para sustentar sua família. O Terror chegou, tornando sua posição difícil; ele apagou de suas pranchas a inscrição *gravador do rei* e as dedicatórias a personagens do Antigo Regime; seu nome encontrava-se na lista de suspeitos. Ele teve de se esconder e

20. Para os dados presentes neste parágrafo, ver a biografia de Gilles Demarteau escrita por Albert de Neuville (1920).

21. “comme un moyen de multiplier les secours propres à former des élèves’.”

22. On dédaigna les œuvres qui avaient fait la joie d'une société aristocratique et frivole. En vain Gilles-Antoine essaya-t-il de remplacer la manière de crayon qui n'était plus de mode par l'aquatinte; en vain aborda-t-il des sujets plus austères; son art ne suffisait plus à le faire vivre. La Terreur vint qui rendit sa position difficile; il eut beau effacer sur ses planches l'inscription: graveur du roi et les dédicaces à des personnages de l'ancien régime, on trouve son nom sur la liste des suspects. Il dut se cacher, et cesser son commerce; il ne reprit son métier que sous le Directoire. [...] À la fin de sa vie il chercha moins à graver qu'à vendre une partie de son fonds [...]. Lorsqu'il mourut, jeune encore, le 9 octobre 1802, ses estampes et celles de son oncle furent vendues à bas prix. Elle devinrent en grande partie la propriété de la Bibliothèque Nationale qui ne croyait guère s'enrichir par une pareille acquisition.

23. "La critique reconnut peu à peu la grande place qui revenait aux Demarteau dans l'art de la gravure au XVIII^e siècle, et comme marque de cette considération, les iconographes, qui généralement désignent les gravures de cette époque par le nom de l'artiste interprété et non par celui du graveur interprète, ont fait exception en faveur des Demarteau. C'est ainsi qu'ils disent; "une gravure de Boucher", si le tableau ou le dessin de Boucher a été gravé par un Chedel, un Duflos, un Ingram ou un Gaillard, tandis qu'ils disent: "une gravure de Demarteau", si l'œuvre de Boucher ou de n'importe quel autre maître a été gravée par un Demarteau."

24. "Dans les nombreuses écoles créées partout sous l'influence de David, on se servait pour les cours, des modèles de Demarteau... Gilles-Antoine Demarteau

cessar sua atividade, e não retomou sua profissão, senão a partir do Diretório. No fim de sua vida, ele buscou menos gravar do que vender uma parte de seu fundo [de gravuras, desenhos etc.] [...].

Quando de sua morte, em 9 de outubro de 1802, suas estampas e aquelas de seu tio foram vendidas por preços baixos. Elas tornaram-se, em grande parte, propriedade da Bibliothèque Nationale, que não acreditava particularmente estar-se enriquecendo com tal aquisição. (NEUVILLE, 1920, p. 23-24)²²

Em meados dos 1800, os especialistas em estampa francesa do século XVIII procederam a uma reavaliação do conjunto da obra dos Demarteau, reconhecendo não apenas o papel pioneiro desses artistas, mas valorizando sua habilidade técnica e a qualidade estética de suas pranchas. De fato, a partir desse momento, suas obras passaram a ter um valor especial no estudo da gravura, como explica Neuville:

A crítica foi reconhecendo, aos poucos, o lugar de destaque que os Demarteau mereciam na arte da gravura do século XVIII, e, como marca dessa consideração, os iconógrafos, que geralmente designam as gravuras dessa época pelo nome do artista interpretado e não pelo do gravador intérprete, fizeram uma exceção em favor dos Demarteau. Eles falam da seguinte forma: "uma gravura de Boucher", se o quadro ou o desenho de Boucher foi gravado por Chedel, Duflos, Ingram ou Gaillard, por exemplo, ao mesmo tempo que dizem "uma gravura de Demarteau", se a obra de Boucher ou de quem quer que seja houver sido gravada por um Demarteau. (NEUVILLE, 1920, p. 24-25).²³

Além disso, ainda no século XIX, já se reconhecia a abrangência e a influência das pranchas dos Demarteau na formação dos jovens estudantes de desenho na virada do século XVIII para o XIX:

Nas inúmeras escolas criadas em vários lugares, sob a influência de David, servia-se dos cursos, dos modelos de Demarteau... Gilles-Antoine Demarteau, seguindo os passos do tio e terminando onde este havia começado, trabalhava para os alunos, para formar jovens desenhistas, para atrair de volta ao desenho. Os Demarteau dedicaram-se a renovar os belos modelos, as composições antigas, as *academias* da Casa, hoje, infelizmente, tão esquecidas, tão desconhecidas, mas que foram e são, ainda, tão úteis... (Adrien Wittert, escrevendo na década de 1880, apud HARLÉ, 1975, p. 52)²⁴

Marcel Roux (1949, p. 327. tomo 6) credita a popularidade das gravuras didáticas dos Demarteau a seus preços acessíveis e a sua qualidade, correspondendo sempre ao gosto dos clientes, em particular, ao dos alunos de desenho.

O que trouxe a celebridade à casa Demarteau foi a invenção, na década de 1760, como informamos acima, de uma nova técnica de calcogravura conhecida como gravura à maneira de lápis. Essa técnica era capaz de reproduzir, de maneira fiel, a aparência de um desenho sobre papel. Gilles foi capaz de chegar a esse resultado, ao abandonar o uso do buril e ao substituí-lo por ferramentas criadas especialmente para imitar o traço do lápis. Neuville explica de maneira breve as características dessa forma de gravação:

Esse tipo de gravura se deve, principalmente, ao emprego de um instrumento que tem a forma de um estribo com diversas pontas em diferentes tamanhos, as quais giram em torno de um eixo preso a um cabo, no qual se apoia a mão. A carretilha, por meio de movimentos calculados de vai e vem sobre o cobre nu ou sobre o cobre envernizado – caso se queira trabalhar com um mordente para água-forte –, produz uma espécie de pontilhado, que, após ser corroído pelo ácido, dá à tiragem o aspecto do lápis. (NEUVILLE, 1920, p. 13)²⁵

É importante ressaltar, novamente, que, quando utilizamos o termo *lâpis*, estamos apenas traduzindo para o português a palavra francesa *crayon*, cujo significado não é precisamente o que entendemos por lápis atualmente, ou seja, uma mina de grafite protegida por um invólucro de madeira. Até a popularização do lápis grafite como o conhecemos, ou seja, até transição do século XIX para o XX, *crayon* era uma “denominação genérica [utilizada] para qualificar qualquer instrumento de tipo ‘seco’ que se apresentasse sob a forma de um bastonete (giz, pedra, grafite, etc.)” (BEGUIN, [1978], p. 184).²⁶ Millin, escrevendo na época de Debret, oferece uma definição para *crayon* que é sintomática dessa imprecisão: “pedaço de pedra macia, natural ou artificial, apontado e utilizado, sobretudo, por aqueles que começam a aprender a desenhar, porque é fácil de manejar e adequado ao acabamento de um desenho” (MILLIN, 1806, p. 379-380).²⁷ Por último, ressalte-se que, quando se fala em gravuras à maneira de lápis, principalmente no caso dos Demarteau, refere-se, em especial, àquelas que se assemelham a desenhos a sanguínea, tipo de pedra natural particularmente adequada ao desenho, derivada da hematita, de tom distintamente avermelhado e muito popular entre os grandes artistas franceses do século XVIII, como Watteau, Boucher, Fragonard e Chardin (PIGNATTI, 1981, p. 261-286 e 384).

Apesar do predomínio das gravuras *en manière de crayon* imitando a sanguínea na produção dos Demarteau, Harlé chama a atenção para o fato de que é possível identificar uma progressiva transição de gosto nas últimas décadas dos 1700, a qual acarretaria a adoção de um tom menos colorido para a produção das pranchas, “impressas em um sépia bastante escuro, mais de acordo com as vontades neoclássicas” (HARLÉ, 1975, p. 51).²⁸ Essa mudança refletiria uma transformação maior em termos de estilos artísticos, já que indicava a ascensão do classicismo, com seu caráter mais severo e sensivelmente menos gracioso. Os efeitos dessa transição ficam ainda mais evidentes no relato que Harlé faz das iniciativas tomadas pelos Demarteau, com o intuito de se adaptar aos novos critérios:

[...] parece que foram selecionados, entre os modelos pré-revolucionários, aqueles que apresentavam certo caráter acadêmico, mesmo que sejam impressos em vermelho. Gilles Demarteau e seu sobrinho Gilles-Antoine conseguiram embarcar parcialmente na transição clássica, ao menos no que se refere a sua produção de modelos didáticos, na qual Gilles-Antoine escolheu, após a Revolução [Francesa], as obras menos suspeitas e as reeditou em preto. (HARLÉ, 1975, p. 51)²⁹

suivant la même voie et finissait comme son oncle avait commencé; il travaillait pour les élèves, pour former les jeunes dessinateurs, pour rappeler au dessin. Ils s'attachait à renouveler les beaux modèles, les antiques compositions, les académies de la maison aujourd'hui malheureusement si oubliés, si méconnus, et qui furent et sont encore si utiles”.....

25. “Cette gravure est due principalement à l'emploi d'un instrument qui a la forme d'une molette d'éperon striée à plusieurs pointes inégales, tournant sur un axe adapté à un manche. La roulette par des mouvements calculés de va-et-vient sur le cuivre nu, ou bien sur le cuivre verni si l'on opère en vue d'une morsure à l'eau-forte, produit une sorte de pointillé, qui, après avoir été mordu à l'acide, donne au tirage l'aspect du crayon”..

26. “Dénomination générale pour qualifier tout instrument du type ‘sec’ qui se présente sous forme de bâton (craie, pierre, graphite, etc).”

27. “CRAYON, morceau de pierre tendre, naturelle ou factice, aiguisé en pointe, et dont se servent surtout ceux qui commencent à dessiner, parce qu'il est facile à manier, et propre à finir un dessin.”

28. “[...] des modèles tirés en sépia assez foncé, plus en accord avec les volontés néo-classiques.”

29. “[...] il semble que l'on sélectionne parmi les modèles pré-révolutionnaires ceux qui présentent un certain caractère académique, même s'ils sont imprimés en rouge. Gilles Demarteau et son neveu Gilles-Antoine avaient pris partiellement le virage classique, tout au moins dans leur production de modèles didactiques,

Gilles-Antoine doit après la Révolution choisir les oeuvres les moins suspectes et les rééditer en noir.”

30. “ils sont fondés de préférence sur des sujets académiques de Carle Van Loo, Jean-Baptiste Pierre ou sur ceux de Bouchardon.”

31. “[...] à base de suie, généralement appelée craie de Paris. Elle acquit au fils du temps une telle réputation que la marque finit par désigner le matériau: la craie Conté, ou crayon Conté désigne cette craie assez tendre et grasse..”

Harlé reconhece, contudo, que, nas décadas finais dos 1700, foi necessário não apenas reeditar as gravuras antigas em novas cores, como também produzir novas estampas mais adaptadas ao gosto neoclássico, chegando, no período revolucionário, à quase total extinção da impressão em vermelho em favor do preto, cor cuja popularidade se havia beneficiado da invenção dos *crayons noirs* por Conté em 1795. Segundo Harlé, esses novos modelos, mais “clássicos” do que aqueles tirados de Boucher e Huet, são baseados, “de preferência, em desenhos mais acadêmicos de Carle Van Loo, Jean-Baptiste Pierre ou naqueles de Bouchardon” (HARLÉ, 1975, p. 52) e seriam utilizados nas escolas de desenho durante muito tempo.³⁰

Desse modo, novamente, quando falamos em gravuras de Debret realizadas à maneira de lápis, não nos referimos ao traço fino e preciso do grafite, mas em um traço mais grosso, escuro e, até mesmo, mais oleoso dos giz e pedras populares no final do século XVIII e começo do XIX, na França, como aquele proporcionado pela *pierre noire*, natural ou artificial, ou pelo *crayon Conté*. Esse material de desenho, também conhecido como *craie Conté* (giz Conté) ou *crayon noir* (lápis preto), é uma espécie de *pierre noire* artificial, um giz negro, “à base de fuligem, geralmente chamado de giz de Paris [*craie de Paris*]. Ele adquiriu, com o passar do tempo, uma tal reputação que a marca acabou por designar o material: o giz Conté, ou *Crayon Conté*, nomeia esse material bastante macio e oleoso” (HOEKE; LAVERGNÉE; LIESSE, 1998, p. 22).³¹

Feita essa introdução à importante casa editorial dos Demarteau, cabe entender de que maneira o percurso dela e o de Debret se cruzam. Para isso, é importante entender em que ponto estava a carreira do artista no momento em que suas gravuras foram publicadas, em 1802.

Debret tornou-se aluno de David em 1783, quando contava com menos de 14 anos de idade. Em 1784, acompanhou o mestre a Roma, onde teria observado a execução da tela do *Juramento dos Horácios*. No ano seguinte, ingressou na escola da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris e, um ano depois, casou-se. Em 1791, ficou em segundo lugar no concurso do *Grand Prix de Rome* e, dois anos após isso, matriculou-se na École Nationale des Ponts et Chaussées, para engenheiros civis, com o objetivo de fugir ao alistamento militar obrigatório. Em 1795, tornou-se professor da École Polytechnique, “para dar aulas de desenho e escapar da escassez de clientes” (TREVISAN, 2007, p. 9), mesmo ano em que nasceu seu único filho, Honoré. Em 1798, recebeu uma menção honrosa no *Salon*, com a tela *O general messeniano Aristodemo libertado por uma jovem*, possivelmente executada na esperança de que fosse adquirida pelo Estado, já que não há informações de que tenha sido objeto de encomenda ou comprada por cliente privado. Nessa mesma época, iniciou uma parceria com os importantes arquitetos neoclássicos Percier e Fontaine, com a finalidade de realizar pinturas para compor decorações de ambientes (BANDEIRA; LAGO, 2008a, principalmente p. 22, 62). Em 1801, tornou-se, como veremos detalhadamente mais adiante, professor de desenho da figura no Collège Sainte-Barbe.

A Revolução Francesa não foi um período fácil para os alunos egressos do ateliê de David. Imbuídos do ideal acadêmico, segundo o qual apenas a pintura histórica era meritória da atenção de um verdadeiro artista, penaram para encontrar clientes, em um momento em que os mecenas tradicionais desse gênero haviam, virtualmente, desaparecido da França. Alguns dos ex-colegas de Debret, como François Gérard e Jean-Antoine Gros, optaram pela produção de retratos, atendendo a uma nova elite burguesa e militar ávida por registrar sua efígie, carreira por meio da qual conquistaram não apenas o conforto financeiro, como também certa celebridade que floresceria no período imperial e além, na Restauração. Jean-Baptiste Debret, no entanto, elegeu um direcionamento diferente, e acreditamos que isso explica, em parte, seu envolvimento com Demarteau.

Enquanto Gérard e Gros buscaram soluções que lhes permitissem sobreviver de pintura, Debret adotou outro caminho, conforme se pode deduzir, a partir de suas fontes de renda conhecidas no período até 1801, que foram a bolsa de estudos como aluno da École des Ponts et Chaussées, o salário de professor – primeiro na École Polytechnique e, a partir de 1801, no Collège Sainte Barbe –, o serviço como pintor de painéis decorativos para Percier e Fontaine e a produção dos desenhos para Demarteau. Até 1802, o artista expôs apenas uma pintura no *Salon*, em 1798, a tela histórica *O general messeniano Aristodemo libertado por uma jovem*. Com base nesses dados, acreditamos que Debret tenha dedicado uma parcela menor de seu tempo à pintura e investido mais em outras iniciativas. Enquanto seus ex-colegas de ateliê confiavam, principalmente, na produção de retratos para sobreviver, Debret optou por carreiras mais seguras, como a de professor. Isso pode ter ocorrido por diversas razões: como vimos, seu filho nasceu em 1795, o que pode tê-lo pressionado a dedicar-se a ocupações menos arriscadas; além disso, é possível que, mesmo com o encolhimento do mercado para a pintura histórica, tenha decidido não enveredar pelo caminho do retratismo, seja porque considerava esse um gênero menor, seja porque não tinha aptidão ou habilidade técnica para tanto. Desse modo, o fornecimento de desenhos a Demarteau pode ter sido uma maneira de complementar suas fontes de renda. Como vimos, não era incomum para um artista da época criar modelos para gravação, o que era sempre tratado, no entanto, como uma ocupação secundária, complementar à carreira principal de pintor a óleo ou escultor. No caso de Debret, a produção de modelos para pranchas didáticas pode indicar uma necessidade particularmente premente de recursos, já que a atividade era essencialmente menos artística do que a criação de ilustrações para obras literárias, as quais exigiriam um grau de criatividade, e mesmo de habilidade, maior. Por tudo isso, acreditamos que a produção de desenhos para Demarteau indique que o pintor estava realizando uma atividade econômica que, se menos glamorosa que a produção de pinturas históricas, era, pelo menos, de retorno financeiro imediato e quase isenta de risco.

Nossa pesquisa não foi capaz de levantar dados que estabelecessem quando Debret e Gilles-Antoine Demarteau se conheceram nem os termos em que

foi realizado o contrato de fornecimento dos desenhos. Entre as possibilidades, não podemos descartar a de que o editor tenha obtido a indicação junto a David, o qual já havia sugerido o nome de diversos de seus alunos para assumir a encomenda de desenhos originais para gravação que ele mesmo não estava interessado em executar (JOBERT, 2005, p. 152-155). De qualquer modo, a utilização dos desenhos de Debret indica que Demarteau realmente procurava promover uma atualização de seu catálogo segundo modelos mais modernos, mais neoclássicos, o que é reforçado pelo fato de que a Casa também faria uma edição de pranchas gravadas *d'après* Girodet (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, p. 230; LEYMARIE, 1896, p. 9).

No que se refere às gravuras propriamente ditas, a primeira questão que se levanta concerne à data em que foram produzidas. A *Tête de Néron d'après l'Antique* possui uma inscrição informando que um exemplar da prancha foi depositado na Bibliothèque Nationale no ano XI do Calendário Republicano ("Déposé à la Bibliothèque Natle. An XI"), o qual corresponde, aproximadamente, a 1802-1803. Há outros dados, no entanto, que nos sugerem investigar um pouco mais a fundo essa informação. Segundo Neuville, em 1788, Antoine-Gilles havia publicado um catálogo de obras editadas pela Casa, o *Catálogo de estampas gravadas a lápis e copiadas de diferentes mestres, vendidas em Paris, por Demarteau, Cloître St. Benoît* (NEUVILLE, 1920, p. 13).³² Como Gilles tivera o cuidado de numerar suas estampas quase exatamente em sua ordem de publicação, sistema que foi continuado por seu sobrinho (NEUVILLE, 1920, p. 12), sabemos que, até esse ano, haviam sido publicados 664 números, fora os cadernos temáticos. A *Tête de Néron* e a *Tête d'Achille* possuem, respectivamente, os números 708 e 709, o que coloca sua gravação como sendo posterior ao ano de 1788. Além disso, sabemos que Gilles-Antoine editou pranchas até 1802, ano de sua morte (COURBOIN, 1924, p. 108), o que nos deixa, em princípio, com um intervalo de tempo de catorze anos em que essas estampas poderiam ter sido produzidas. Adhémar e Lethève informam, em seu catálogo, sem levantar qualquer dúvida quanto a isso, que as gravuras seriam datadas, efetivamente, de 1802, mas sem indicar a fonte desse dado, o que é particularmente angustiante se considerarmos que esses mesmos autores escrevem que as gravuras continuaram a ser publicadas mesmo um pouco depois da morte de Gilles-Antoine – ao menos, até 1806 (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, p. 229-230). Como as matrizes e as gravuras não foram adquiridas pela Bibliothèque nationale senão em 1808 (ROUX, 1949, p. 329), ano da venda do espólio Demarteau, o nosso intervalo de tempo poderia ser, ainda, muito maior, no que se refere à impressão dessas imagens. Acreditamos que os autores do *Inventaire du Fonds Français* do Cabinet des Estampes da BnF tenham, inclusive, atribuído a mesma data de 1802 ao *Achille* por ser obra, também, de Debret, e, em razão disso, deduziram que teria sido editado no mesmo período que o *Néron*. Adotaremos, portanto, com ressalvas, a datação de Adhémar e Lethève, por falta de uma melhor.

Quanto à data de realização dos desenhos originais, essa é ainda mais incerta. Se aceitarmos 1802 como a provável data de edição das pranchas, nada garante que os desenhos tenham sido realizados nesse ano, já que podem naturalmente ser anteriores. Se considerarmos que, segundo ensinou Harlé e outros autores citados anteriormente, Gilles-Antoine retomou a produção apenas após o fim do Terror, em torno de 1795, e que buscou modelos mais clássicos e mais voltados para uma finalidade didática, parece razoável crer que ele tenha adquirido os desenhos de Debret entre 1795 e 1802. Faltam obras análogas de Debret, desse período, para que possamos fazer uma comparação estilística e determinar uma datação mais precisa. O que é certo, especialmente se compararmos essas pranchas com as de 1812-1813, é que se trata de um Debret ainda inseguro na técnica, talvez estudante, o que sugere, mesmo, uma data ainda mais recuada que 1802.

Poder-se-ia também, evidentemente, argumentar que o estilo das pranchas decorreria mais da mão do gravador do que da de Debret. Neuville, contudo, explica que os Demarteau tinham grande autoridade no campo de estampas didáticas, ou seja, daquelas voltadas particularmente para o ensino do desenho, e que o procedimento da gravura à maneira de lápis teve, no século XVIII, o papel de “multiplicar as boas cópias de obras dos mestres, e de torná-las mais acessíveis a todos”, em razão da “fidelidade” com que reproduziam as características dos desenhos originais (NEUVILLE, 1920, p. 20).³³ Se considerarmos essas afirmações confiáveis, poderemos, então, deduzir que a transposição do desenho de Debret para a gravura tenha sido razoavelmente fidedigna, o que reforçaria nossa tese de que a mão de Debret, ao realizar o desenho, era ainda vacilante. Harlé indica que os desenhistas criavam “às vezes, transposições, seja do Antigo, seja de telas de mestres, de aspecto insólito” (HARLÉ, 1975, p. 13),³⁴ apreciação que parece englobar as feições caricaturais das cabeças de Debret.

Apesar de haver testemunhos em favor da boa reputação dos Demarteau em termos de fidelidade na reprodução dos desenhos originais, alguns pesquisadores reconhecem que, eventualmente, poderia haver uma queda de qualidade nesse quesito. Segundo Neuville, Demarteau L’aîné, tio de Gilles-Antoine, era capaz de realizar reproduções exatas de desenhos originais *en manière de crayon*, habilidade essa que teria sido herdada por seu sobrinho, a tal ponto que, em muitos trabalhos, não se sabe de qual gravador é a mão que executou. No entanto, Neuville reconhece que, ao menos em algumas gravuras do final da vida de Gilles-Antoine, a perda de destreza teria ficado evidente (NEUVILLE, 1920, p. 13, 22-23). Leymarie (1896, p. 5), por outro lado, acredita que havia um desnível sensível em termos de habilidade entre tio e sobrinho, faltando a este o “talento” (*talent*) daquele. Se a avaliação de Leymarie nos parece excessivamente severa, especialmente se considerarmos que Gilles-Antoine demonstrou, em várias ocasiões, uma habilidade invejável na execução de meios-tons (como nas *Cabeças de mulher*, c. 1788, conservadas no Clark Institute, de Williamstown), somos

33. “L’emploi de son procédé avait d’ailleurs eu pour effet de multiplier les bonnes copies des œuvres de maîtres, et de rendre celles-ci plus accessibles à tous. C’est la gravure en manière de crayon qui, par son charme et sa fidélité, a le plus contribué à la diffusion des choses d’art, avant qu’elles ne fussent vulgarisées par les procédés photographiques.”

34. “Le principe d’une imitation libre donne parfois des transpositions d’antiques ou de toiles de maîtres d’aspect insolite.”

obrigados, por falta de outros meios de verificação, a levar em conta a opinião de Neuville, que aponta haver ocorrido uma decadência nos trabalhos finais de Demarteau, o que poderia explicar as falhas que acreditamos observar no *Néron* e no *Achille*. Efetivamente, caso analisemos outras pranchas de Gilles-Antoine do mesmo período, como o *Lantin d'après l'Antique* (c. 1798), também identificaremos, por exemplo, uma transição brusca das sombras para as áreas de luz, com a supressão dos meios-tons. Desse modo, o estilo da gravura não pode ser totalmente imputado a Debret, não até que se encontre o desenho original.

A diagramação usada no *Nero* e no *Aquiles* é praticamente idêntica. O busto da figura preenche quase todo o enquadramento destinado à imagem, enquanto o fundo é ocupado por uma mancha mais ou menos homogênea de preto, certamente com a finalidade de criar contraste com a imagem em primeiro plano. Esse arranjo compositivo deixa evidente a preocupação do autor e do editor em ressaltar o rosto das estátuas. Abaixo da figura, são colocadas legendas, conforme um padrão seguido com relativa uniformidade na série de gravuras numeradas dos Demarteau: ao centro, com uma fonte em cursiva e em escala superior a todas as outras, está o título da prancha (*Tête de Néron d'après l'Antique* e *Tête d'Achille*); abaixo do título, o endereço do editor (*À Paris chez Demarteau, rue Hautefeuille, N. 36.*); na coluna da esquerda, em cima, a indicação do autor do desenho (*Dessiné par Debret*) e, embaixo, a indicação do depósito legal (*Déposé à la Bibliothèque Natle.*), acrescida, no caso do *Néron*, da data do depósito (*An XI*); na coluna da direita, em cima, o nome do gravador (*Gravée par Demarteau*), e, abaixo, os respectivos números da série (*N. 708 de l'Œuv[re].*, para o *Néron*, *N. 709 de l'Œuvre*, para o *Achille*). Não há outros textos nas pranchas.

No que se refere à gravura do *Nero*, nossa pesquisa não foi capaz de identificar em qual estátua Debret se inspirou. Entre as diversas representações do imperador romano, são raras as que têm uma coroa de louros, e nenhuma delas possui uma no formato daquela da gravura. Não podemos descartar que, apesar de a legenda da imagem indicar um busto "*d'après l'Antique*", ela tenha sido inspirada, na realidade, em alguma versão moderna e, portanto, menos célebre do retrato do Imperador, mas essa hipótese pertence ao campo das conjecturas. O que não se pode duvidar é do fato de que a imagem foi efetivamente realizada a partir de uma escultura real, já que certos detalhes do desenho apontam nesse sentido. Por exemplo, a maneira como a coroa se liga ao cabelo, no topo da cabeça, criando uma linha branca logo abaixo das folhas, contornando-as, gera um efeito de luz extremamente comum às moldagens de gesso, as quais não possuem uma grande profundidade de talha e costumam ter traços e bordas arredondados. Além disso, na bainha da túnica, que sai do broche e termina sobre o peitoral esquerdo da figura, o tecido parece ser extremamente grosso, como exige a representação do drapeado em materiais sólidos como o mármore ou o gesso.

Caso comparemos essa cabeça aos desenhos de Debret para o *Nouveau Recueil*, publicado dez anos depois, ficaremos surpresos com a maneira

caricatural e pouco convincente com que foi realizada, conforme apontamos mais acima. Mesmo reconhecendo que, em algumas esculturas antigas, Nero aparece com traços deformados ou exagerados (especialmente no caso da muito restaurada cabeça pertencente aos Museus Capitolinos, em Roma), o *Néron* de Debret ressalta esses aspectos, os quais, aliados a uma execução vigorosa, produzem um resultado efetivamente singular. A coroa de louros e o cabelo possuem um desenho e um modelado primorosos, que descrevem não apenas os relevos da figura, mas também a sua textura, muito semelhante à do gesso. Já o rosto causa estranheza tanto em termos de desenho (proporções) quanto em termos de modelado. Os músculos da testa parecem contraídos, como se o personagem estivesse irado ou irritado; a largura do nariz na altura dos olhos parece excessivamente grande; a boca é muito pequena e deslocada para cima, além de possuir um formato estranho, como se desviasse para baixo no lado direito do rosto, desobedecendo às leis da perspectiva; a bochecha tem uma anatomia difícil de compreender e o queixo dá a impressão de ser excessivamente pontudo. No que concerne ao sombreamento, o artista parece ter exagerado nas luzes refletidas, fazendo-as excessivamente claras, mesmo para um gesso, o que diminui a sensação de profundidade e de volume dos traços faciais, principalmente dos olhos e da região nariz-boca. Além disso, as áreas de maior luminosidade parecem chapadas, pela economia nos meios-tons. A orelha é anormalmente pequena e está incoerentemente iluminada: deslocada para trás em relação ao rosto, esperar-se-ia que fosse relativamente menos clara do que a face, a qual está mais próxima da fonte de luz. O pescoço carece de transições convincentes entre as sombras mais escuras e a grande área de luz refletida em torno da glote, o que dá um aspecto de inacabado ao desenho, como se as principais massas fossem apenas indicadas, sem que houvesse uma verdadeira passagem entre elas. O broche também aparenta certo desleixo na execução, com a ornamentação deslocada do centro.

Imaginamos que Debret possa ter buscado enfatizar o notório temperamento de Nero por meio de seu desenho. O estudo das relações entre traços fisionômicos e a personalidade recebia, nos séculos XVIII e XIX, o nome de fisiognomia e estava inserido na tradição acadêmica francesa. Enquanto a *fisionomia* seria “a ciência que estuda e analisa os traços exteriores da cabeça (forma do crânio em conjunto com os traços do rosto)” (ROQUE, 2011, p. 24), a *fisiognomia* tratar-se-ia da “arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos. [...] Através desta, pretende-se encontrar uma forma segura e científica de ler e interpretar [...] a alma humana” (MIRANDA, 2005, p. 17). Essa pseudociência (MIRANDA, 2005, p. 17) teria raízes na Antiguidade Clássica, mas sua infiltração na França deu-se, provavelmente, a partir dos estudos de Leonardo da Vinci sobre o tema e de textos de outros estudiosos italianos dos séculos XV e XVI. No século XVII, artistas, a exemplo de Charles Le Brun, produziram textos e conferências, como a palestra publicada em seu célebre *Les expressions des passions de l’âme* (1698), exatamente sobre o tema da relação entre temperamento/

35. Para cronologia exposta neste parágrafo ver, principalmente, Ana R. M. Roque (2011, p. 25-38).

personalidade e expressão/traços fisionômicos. Na segunda metade da centúria seguinte, ressurgiu o interesse pelo tema, não apenas – de certo modo – com os escritos de Winckelmann (WINCKELMANN, 1765), mas, principalmente por meio do trabalho do suíço Jean Gaspar Lavater (1741-1801), *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer* (publicado entre 1781-1803). Em 1759, quando o neoclassicismo apenas começava a despontar, foi criado, no seio da Academia Real de Pintura e de Escultura de Paris, o Prêmio Caylus, atribuído aos alunos que demonstrassem o melhor desempenho no desenho de cabeças e da “expressão das paixões” (*expression des passions*) (GARCIA; SCHWARTZ, 2009, p. 192). Em 1806, Dominique Vivant Denon reeditou um tratado de Charles Le Brun, do século XVII, sobre a análise comparada da fisionomia dos seres humanos e dos animais, cujas pranchas sugeriam que semelhanças fisionômicas entre pessoas e certos animais indicariam analogias “psicológicas” (GUÉDRON, 2012, p. 318). A edição do curioso manual *Des Passions et de leur expression générale et particulière sous le rapport des beaux-arts* (1804), de Pierre-Marie Gault de Saint-Germain (1754-1842) (Figura 7), certamente se inscreve nesse contexto. Além disso, Jorge Coli afirma que David considerava essencial o estudo das expressões para a composição de um quadro (COLI, 2010, p. 133). Por último, vale lembrar que foi exatamente no começo do século XIX que Franz Gall (1758-1828) fundou a “frenologia”, segundo a qual,

através da observação exterior do crânio, é possível deduzir as características interiores (personalidade) do indivíduo, pois defende que as faculdades mentais estão localizadas em “órgãos” cerebrais, pequenas 26 zonas divididas e localizadas à superfície do cérebro, que determinam conseqüentemente a forma exterior do crânio. Assim, consoante a forma, volume e localização destas pequenas zonas, o crânio revelar-se-á diferente de pessoa para pessoa, influenciando a sua volumetria e contorno. (ROQUE, 2011, p. 35)

Parece-nos perfeitamente possível, em razão disso, que Debret efetivamente possa ter-se inspirado nas pesquisas sobre expressão/fisionomia/fisiognomia para ressaltar os traços de seu Nero, mas a falta da escultura original impõe evidente obstáculo para uma afirmação acima de qualquer dúvida.³⁵

Apesar das críticas que fizemos, algumas qualidades devem ser ressaltadas no *Néron*: a preocupação com a precisão dos contornos – evidente tanto nas dobras da túnica como no desenho como um todo, em que não há linha vacilante e em que todos os elementos estão bem demarcados por limites precisos. Além disso, como foi dito, a execução do cabelo e da coroa foi feita com zelo invejável e possui uma qualidade de verossimilhança que deve ser reconhecida. Por último, o trabalho de hachurado é executado com fineza, cuidado e bastante regularidade, tornando o sombreado – onde foi levado à compleição – convincente e contínuo, como nas principais sombras da mandíbula de Nero. Essas são qualidades que reaparecerão no *Nouveau Recueil* e que demonstram, por isso mesmo, uma preocupação perene do artista com esses aspectos do acabamento. Curiosamente, ao comentar alguns estudos de modelo vivo realizados por Girodet,

Sylvain Bellenger, autor de um catálogo sobre o artista, destaca-lhes “a firmeza dos contornos, a delicadeza das hachuras e o vigor do traço”, acrescentando que, em razão dessas qualidades, pode-se imaginar que eles tenham sido “executados sob influência de David” (BELLENGER, 2005, p. 183).³⁶ Ora, essas características são virtualmente as mesmas que elogiamos em Debret, o que pode significar que elas foram herdadas do ensino comum no ateliê davidiano, reforçando os laços intelectuais entre nosso artista e seu mestre. Efetivamente, segundo a historiadora Nina Struckmeyer, David teria modificado sua maneira de relacionar-se com os alunos, de modo a torná-los “discípulos que deveriam propagar uma nova concepção estética e impô-la à cena artística”, tornando, assim, seu ateliê um local de “cooperação cada vez mais estreita entre o mestre e os discípulos” (2013, p. 129).³⁷

36. “La fermeté des contours, la finesse des hachures et la vigueur du trait [...] donnent à penser qu’il les a plutôt exécutées sous l’influence de David [...]”

37. “[...] disciples qui devaient propager une nouvelle conception esthétique et l’imposer sur la scène artistique. [...] coopération de plus en plus étroite entre le maître et ses disciples [...]”,



Figura 7 – Detalhe da prancha IV, representando o Ódio (d’après *A mulher adúltera*, de Poussin) do livro *Des Passions et de leur expression générale et particulière sous le rapport des beaux-arts* (1804). Paris, BnF. Fonte: Gallica (BnF).

Passando para uma análise da *Tête d'Achille*, nº 709 da série de Demarteau, podemos fazer algumas constatações. O modelado do Aquiles é mais suave do que o do Nero: os meios-tons são aplicados em toda a sua extensão, deixando apenas pequenas áreas de branco puro (a não ser no peitoral direito da figura, que tem grande área branca, o que pode se justificar pela posição, forma e extensão do próprio músculo). As transições tonais são realizadas, de maneira geral, com mais delicadeza nessa prancha do que na anterior, principalmente nas partes com luzes refletidas, que parecem bem mais naturais neste caso. A execução do tecido e do capacete é feita com esmero. Os contornos e as linhas são demarcados com precisão, assim como o foram na gravura nº 708, o que é característico dos trabalhos de Debret que discutiremos neste texto. A expressão parece menos caricatural do que a de Nero, mas ainda assim padece de certo exagero de modelado em algumas áreas, o que lhe atribui um aspecto de ira que o original clássico certamente não possuiria. De fato, os músculos da testa parecem excessivamente contraídos, os cantos dos olhos têm insólitas rugas e a boca demonstra um *pathos* infrequente nas esculturas do período clássico da Antiguidade, principalmente no caso de atletas ou heróis, tradicionalmente serenos. No busto, o peitoral parece excessivamente extenso, como se o tronco fosse mais largo à direita da figura. Enfim, como dissemos anteriormente, ou essas aparentes imperfeições se justificam pela imaturidade de Debret como desenhista, ou decorrem de uma inabilidade do gravador na transposição.

Assim como no caso do Nero, não fomos capazes de encontrar o busto que serviu de modelo ao Aquiles de Debret. Efetivamente, a representação escultórica de Aquiles não parece ter sido comum na arte grega clássica ou helenística (ao menos, nas cópias que sobreviveram): por exemplo, do frontão do templo de Atena Alea (c. 345-335 a.C.), em Tégea, há uma cabeça eventualmente identificada como Aquiles, em razão do capacete, mas sem que haja qualquer elemento comprobatório dessa identificação (BOARDMAN, 1995, p. 25, 35); e há um grupo escultórico de *Aquiles e Pentésiléia* (original de c. 250-200 a.C.) que sobreviveu em algumas cópias romanas (SMITH, 2005, p. 104-105, 108). Ambas as cabeças não se assemelham em nada com a da nossa gravura. Assim como a identificação de Tégea baseou-se no elmo da figura, parece-nos que esse é o elemento que levou os contemporâneos de Debret a atribuir essa identidade ao busto. Seu tipo assemelha-se muito mais ao do *Ares Borghese*, do Louvre, mas não chega a ser exatamente a mesma figura. É possível que a identificação tenha mudado com o tempo, e por isso não conseguimos mais localizar a escultura que teria inspirado Debret.

O Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin (1812-1813)

O Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin, publicado entre 1812 e 1813, é certamente o conjunto de gravuras mais fascinante e revelador que encontramos entre as estampas de Debret conservadas na BnF. Trata-se, mais

do que de meros modelos para cópia, de um verdadeiro curso de desenho, em que diversos princípios da linguagem são apresentados aos jovens estudantes. (Figura 8)

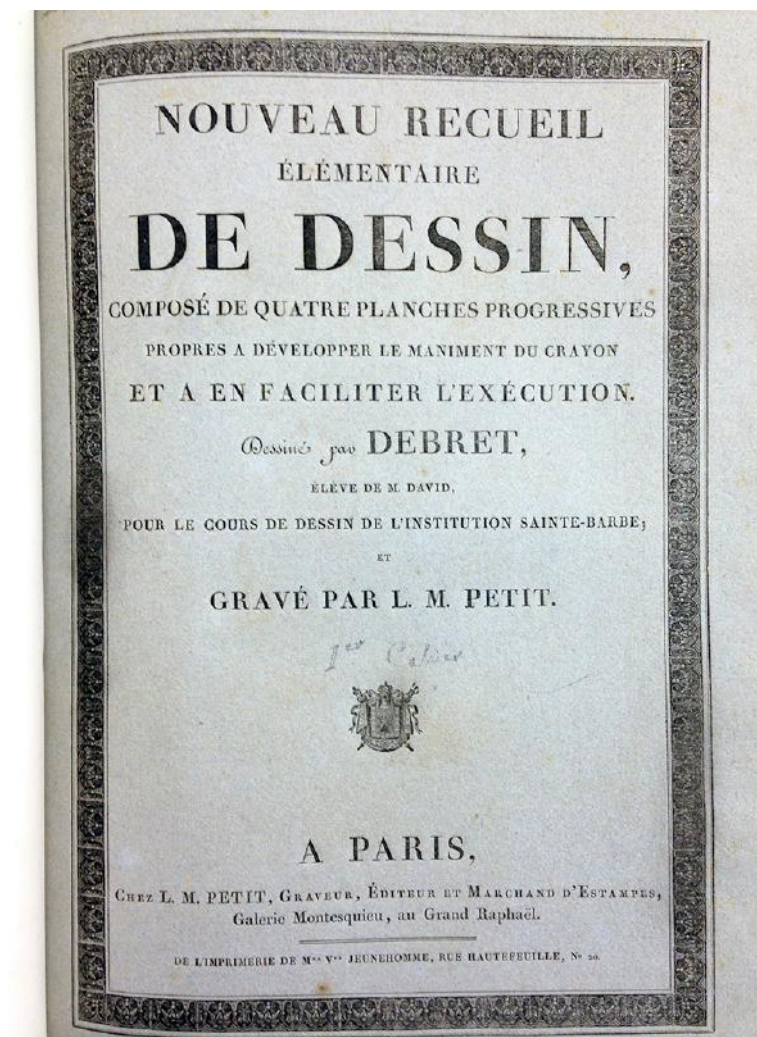


Figura 8 – Capa do primeiro fascículo do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, de J.-B. Debret (autor) e L. M. Petit (grav.), 1812. Tipografia sobre papel acinzentado, 47,2 cm x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Entre os conjuntos de gravuras que discutiremos nesta pesquisa, esse é o único que conserva a capa original – ao menos, a de seu primeiro caderno. Ela traz informações preciosas tanto para nossa compreensão do curso quanto sobre a biografia de Jean-Baptiste Debret. Reproduzimos, abaixo, as inscrições contidas nessa capa, na ordem em que aparecem:

Nouveau Recueil
Élémentaire
De Dessin,
Composé de quatre planches progressives

38. Novo álbum básico de desenho, composto de quatro pranchas progressivas, próprias a desenvolver o manejo do lápis e a facilitar sua execução. Desenhado por Debret, aluno de David, para a aula de desenho da Instituição Sainte-Barbe e gravado por L. M. Petit. Em Paris, junto a L. M. Petit, gravador, editor e comerciante de estampas, Galeria Montesquieu, no Grand Raphaël. Da gráfica da Sra. Viúva Jeunehomme, rua Hautefeuille, nº 20.

39. “Le terme de ‘Recueil’ est très rarement employé; deux cas sont à citer: le *Recueil élémentaire de dessin* de Laurent Dabos, de 1804, et le *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* [sic] de Jean-Baptiste Debret, paru vers 1810.”

40. Esses volumes são, na realidade, encadernações que reúnem as edições de um periódico oficial semanal publicado na França a partir de 1811, a *Bibliographie de l'Empire Français* ou *Journal de l'imprimerie et de la librairie* – o nome do periódico variou muito no decorrer dos anos. Esse semanário listava os livros, as gravuras e as partituras de música publicados na França, teoricamente na semana coberta pela edição e eventualmente trazendo informações complementares sobre a obra. O volume referente ao primeiro ano da publicação, de novembro de 1811 a dezembro de 1812, recebeu o título de *Bibliographie de la France* ou *Journal général l'imprimerie et de la librairie*. Nele, o curso de desenho de Debret aparece na edição nº 53, de 5 de setembro de 1812, página numerada 638 do volume encadernado. Já a edição de 1814, intitulada *Bibliographie de l'Empire Français* e referente ao ano de 1813, cita o curso de Debret na edição nº 21, de 21 de maio de 1813. Ver Mathilde

propres à développer le maniment [sic] du crayon et a [sic] en faciliter l'exécution.

Dessiné par DEBRET,

Élève de David,

Pour le cours de dessin de l'Institution Sainte-Barbe, et

Gravé par L. M. Petit

A [sic] Paris,

Chez L. M. Petit, Graveur, Éditeur et Marchand d'Estampes, Galerie Montesquieu, au Grand Raphaël.

De l'Imprimerie de Mme V[eu]ve Jeunehomme, rue Hautefeuille, nº 20.³⁸

A primeira informação de particular interesse que podemos recolher da capa é o título escolhido para o curso, *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* (Novo álbum básico de desenho). Segundo Harlé,

O termo “*Recueil*” [álbum, coletânea] é raramente empregado [em comparação com *Éléments*, *Méthode*, *Cours* ou *Principes* – este sendo o mais usual no começo do século XIX –]; duas exceções devem ser realçadas: o *Recueil élémentaire de dessin* de Laurent Dabos, de 1804, e o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* [sic] de Jean-Baptiste Debret, publicado em torno de 1810. (HARLÉ, 1975, p. 9, grifo no original)³⁹

Se não é clara a razão pela qual Debret ou seu editor optaram por uma designação tão pouco usual no século XIX, é lícito suspeitar que o *Nouveau Recueil* seja uma nova edição do *Recueil* de 1804. No entanto, essa hipótese não pôde ser confirmada nesta pesquisa, já que o curso de Dabos não foi consultado na BnF nem há informações sobre ele em outras fontes que indiquem concretamente uma ligação entre as duas publicações. Além disso, o catálogo *on-line* da BnF (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016d) sugere que Harlé pode ter cometido um pequeno erro ortográfico ao citar o título da obra de Dabos. Segundo a BnF, o curso desse autor teria por título *Recueil élémentaire de dessins* – no plural, ressalte-se – e por subtítulo “gravés au trait, d'après les grands maîtres de l'école d'Italie” (“gravados em contorno, copiados dos Grandes Mestres da Escola Italiana”). Na descrição, informa-se que seria composto por reproduções de Rafael, do Domeniquino, Giulio Romano, Guido Reni, Guercino, Aníbal Carracci, Seb. Del Piombo e Daniel de Volterra (“d'apr. Raphaël, Dominique, Jule Romain, le Guide, le Guerchin, Annibal Carrache, Seb. del Piombo, Daniel de Volterre”). Não nos parece, portanto, ter relação de conteúdo com o *Nouveau Recueil*, sendo apenas um álbum de desenhos a copiar.

O subtítulo do curso de Debret, *Composé de quatre planches progressives propres à développer le maniment [sic] du crayon et a [sic] en faciliter l'exécution*, permite supor que o curso tenha sido publicado em partes. Efetivamente, dois volumes da *Bibliographie de la France*,⁴⁰ aqueles referentes aos anos de 1811/1812 e de 1813, citam, entre as publicações editadas nesse período, gravuras pertencentes ao *Nouveau Recueil* e sugerem que essa obra foi

disponibilizada originalmente em fascículos. Em 1812, na seção de Gravuras, listada sob o número 570, é citado o “*Nouveau Recueil élémentaire de dessin*, par Debret”, indicando (L. M.) Petit como editor, mas sem fazer referência a fascículos (BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE, [1813], p. 638). No volume seguinte da *Bibliographie...*, por outro lado, aponta-se a continuação da publicação em 1813, listada sob o número 256 (BIBLIOGRAPHIE DE L’EMPIRE FRANÇAIS, 1814, p. 239). Segundo a definição fornecida na edição de 1813 da *Bibliographie...* – definição ausente da edição do ano anterior –, o curso é descrito como sendo “composto de quatro pranchas sucessivas próprias a desenvolver o manejo do lápis [*crayon*] etc., a partir dos desenhos de Debret”, texto quase idêntico ao da capa do exemplar do *Nouveau Recueil* conservado na BnF. Nesse caso, comunica-se a publicação do segundo e do terceiro fascículos (*livraisons*) do *Recueil*, tendo como editor/vendedor, desta vez, Pilot. Esse é certamente, no entanto, um erro de ortografia na redação do nome, pois o editor segue sendo Petit. Isso fica evidente quando se nota que o endereço da casa editorial fornecido pela *Bibliographie...* (1814), Galerie Montesquieu, Paris, é o mesmo da editora de L. M. Petit. Além disso, todas as pranchas do *Nouveau Recueil* trazem Petit como editor/gravador, sem fazer qualquer referência a um “Pilot”. Dessa forma, considerando a coincidência de endereços e o fato de que as próprias gravuras indicam L. M. Petit como editor/vendedor das pranchas, parece plausível concluir que a referência a Pilot seja um descuido dos organizadores da *Bibliographie...*

Com base nessas informações, podemos concluir que a obra tenha sido publicada em fascículos. Segundo as informações supracitadas, presentes no volume de 1814 da *Bibliographie...*, o segundo e o terceiro fascículos do curso foram publicados no ano de 1813. Isso permite deduzir que, em 1812, o que havia sido publicado era precisamente o primeiro fascículo. Mesmo que no texto do próprio álbum não haja qualquer menção a fascículos, uma inscrição a lápis na capa da edição pertencente à BnF, onde se lê “1^o Caderno” (1^{er} *Cahier*), sugere que havia, de fato, mais de um volume da obra. Além disso, apesar de a capa do *Nouveau Recueil* e de sua descrição na *Bibliographie...* (BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE, [1813], p. 638) indicarem que o curso é composto de quatro pranchas sucessivas, há, no exemplar da biblioteca, 11 pranchas diferentes, todas efetivamente numeradas de 1 a 12 (com exceção da prancha número 9, ausente). Isso indica que a capa e as quatro primeiras pranchas pertencem ao primeiro fascículo, enquanto as quatro seguintes (5 a 8) pertenceriam ao segundo, e as três últimas (10 a 12, em razão da falta da prancha nº 9) ao terceiro fascículo. Qualquer dúvida sobre a divisão da obra em fascículos parece ser definitivamente afastada com uma notícia publicada na edição de 9 de março de 1813 do *Journal de l’Empire*, indicando o lançamento do “primeiro opúsculo” do *Nouveau Recueil*, “composto de quatro pranchas progressivas” (JOURNAL DE L’EMPIRE, 1813, p. 49).⁴¹ (Figura 9)

Koskas (2011) e Raymond-Josué Seckel (2011) para a história da *Bibliographie de la France*.

41. 274. – Nouveau Recueil élémentaire de Dessin, première livraison, composée de quatre planches progressives, propres à développer le maniement du crayon et à en faciliter l’exécution. Dessiné par Debret, élève de M. David, pour le cours de dessin de l’institution de Sainte-Barbe, et gravé par L. M. Petit. Prix: 2 fr. A Paris, chez L. M. Petit, graveur-diteur [sic], Galerie Montesquieu.

42. No original em francês, “pour le cours de dessin de l’Institution Sainte-Barbe”. O termo francês *cours* pode ser traduzido de diversas maneiras para o português, incluindo as acepções de aula, matéria ou curso. Optamos pelo significado de aula, por ser mais neutro, porém igualmente adequado, já que a natureza curricular das aulas de desenho nesse colégio não ficou inteiramente clara segundo as fontes consultadas, conforme veremos adiante.

43. “La lettre des couvertures ou des pages de titre, parfois celle des planches, donne, à propos des auteurs, des indications sur leur qualification de professeurs dans tel ou tel établissement d’enseignement; elle précise, parfois, le public auquel s’adressent auteur et éditeur.”

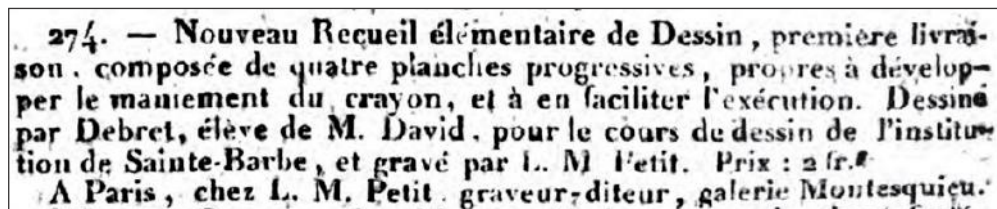


Figura 9 – Reprodução fac-similar de notícia sobre a publicação do primeiro fascículo do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, de Debret, na edição de 9 de março de 1813 do *Journal de l'Empire*. Fonte: Hathi Trust.

Voltando à capa do curso, a informação que aparece em seguida é o nome do autor, Debret, seguido de um predicativo, “aluno de David”. Essa inscrição visa, evidentemente, a ligar Debret a Jacques-Louis David, seu professor e maior celebridade das belas-artes então atuando na França. É interessante notar que Debret, ou seu editor, tenha optado por destacar essa informação, e não outras que assegurassem mais diretamente sua habilidade artística – como a de que fora finalista do Grand Prix de Rome de Pintura, em 1791, ou de que fora também finalista dos prestigiosos Prix Décennaux de 1810. Isso sugere que, em termos de relevância (comercial, talvez), os laços com o grande pintor neoclássico predominavam sobre as realizações do próprio Debret. No entanto, essa relação de preeminência de David sobre o próprio autor do curso não é uma exclusividade desse caso. Bosio (ano IX [1801], folha de rosto), em seu manual de desenho, publicado uma década antes do de Debret, também destaca em maiúsculas esse epíteto, de “aluno de David”, mesmo que o acompanhe de outros títulos – esses com menor destaque –, de pintor de história e de professor de desenho na École Polytechnique. Além dele, diversos autores, cujas gravuras estão reunidas em um álbum forjado pertencente ao Cabinet des Estampes (RECUEIL: FIGURES ACADÉMIQUES, [18-?]) adotam a mesma qualificação, a exemplo de Alberti e Hervier. Outros, como Léon Noël, informam ser alunos “dos Srs. Gros e Hersent” (“de Mrs. Gros et Hersent”).

A informação seguinte, presente na capa do *Nouveau Recueil*, fornece uma pista sobre dados da biografia de Debret até então pouco discutidos ou inteiramente omitidos pelos pesquisadores especializados no artista. Segundo o documento, o curso foi elaborado “para a aula de desenho da Instituição Sainte-Barbe”.⁴² Harlé explica que o texto impresso na capa dos cursos de desenho ou nas pranchas “fornece, em relação aos autores, indicações sobre a qualidade de professores em tal ou tal estabelecimento de ensino e esclarece, eventualmente, a qual público se dirigem autor e editor” (HARLÉ, 1975, p. 13).⁴³ Se a inscrição na capa do *Nouveau Recueil* não informa explicitamente que Debret teria sido professor em Sainte-Barbe, essa vinculação é confirmada por outras fontes.

Segundo a pesquisadora Annabelle Lebarbé, o Collège Sainte-Barbe foi uma célebre instituição laica de ensino secundário que existiu em Paris, entre 1460

e 1997, tendo permanecido fechado durante um intervalo de cinco anos no século XVIII (1793-1798). A Legislação francesa das duas primeiras décadas do século XIX criou sérias restrições para a atuação da iniciativa privada no campo do ensino, o que tornou o Colégio, após sua reinauguração, em, principalmente, uma pensão para estudantes secundaristas, a qual, nem por isso, deixou de ministrar uma série de matérias aos pensionistas. Apesar disso, era considerada uma instituição moderna, preocupada com a formação profissional dos alunos e com a adaptação de seus espaços físicos às necessidades do ensino (LEBARBÉ, 2007).

Segundo Jules Quicherat, historiador especializado no Sainte-Barbe, a escola ministrou aulas de desenho para seus estudantes durante toda a sua existência. Após a reabertura do colégio em 1798, a classe de “desenho da figura” (*dessin de la figure*) foi “organizada no ano IX [aprox. 1801] pelo escultor Boichot [Guillaume, 1835-1814], da antiga Academia Real, e dirigida pelo pintor Debret em seguida” (QUICHERAT, 1864, p. 71-72). Como se não bastasse esse dado bastante esclarecedor, deve-se citar uma carta redigida por Joaquim Lebreton, idealizador e chefe da “Missão Francesa”⁴⁴ de 1816, datada de 12 de junho desse mesmo ano, na qual o ex-secretário perpétuo da Academia de Belas-Artes da França declarou, expressamente, que Debret foi professor do Sainte-Barbe:

coloco aí o sr. Debret como tendo grande experiência do ensino elementar de desenho, bem como do de pintura, porque êle [sic] não somente dirigiu durante 15 anos o *atelier* dos alunos de David; foi durante 10 anos o único mestre de desenho do melhor e mais numeroso [?] colégio de Paris, o colégio de Ste. Barbe. (LEBRETON apud BARATA, 1959, p. 299)

A carta de Lebreton foi “redescoberta”, em 1958, por Mario Barata, que publicou uma tradução dela no ano seguinte, a qual é tradicionalmente utilizada como referência pelos historiadores que a citam. Nessa epístola (talvez apenas um rascunho, conforme reconhece Barata), Lebreton, além de fazer diversas sugestões sobre a instalação de uma escola de belas-artes no Brasil, sugere, ainda, a criação de uma escola de artes e ofícios vinculada àquela e baseada no modelo da École Gratuite de Dessin de Paris, fundada por Bachelier no século XVIII (BARATA, 1959, p. 300-301). É precisamente nesse contexto que ressalta as qualidades de Debret como professor de rudimentos do desenho.

Segundo Lebreton, seria de grande valia para a monarquia portuguesa instalar no Rio de Janeiro uma “Escola gratuita de desenho para as artes e os ofícios”, voltada para a formação de operários para a indústria. Os cursos dela iniciar-se-iam por uma base comum em desenho, “dos seus princípios básicos” até “o estudo que se diz baseado no vulto” (desenho de moldagens). Para ministrar esse curso, Lebreton sugere dois artistas, entre os quais Debret, apto a ensinar até os “mínimos elementos do desenho”, os quais “lhe são familiares e não o atemorizam”, precisamente pelas razões expostas no excerto supracitado, quais sejam, a de ter supostamente sido diretor do ateliê de David e a de ter sido professor do Collège Sainte-Barbe (LEBRETON apud BARATA, 1959, p. 299-305).

44. A expressão “Missão Francesa” ou “Missão Artística Francesa” de 1816 deve ser relativizada, e, por isso, colocamo-la entre aspas aqui. Há intenso debate entre os historiadores sobre a conveniência do termo, em razão da mistificação criada em torno dele, já que as condições em que os artistas franceses que imigraram para o Brasil em 1816 dificilmente poderiam ser descritas como “oficiais” ou orquestradas pelo governo do príncipe regente. Ver Schwarcz (1998, p. 175-196), e Trevisan (2011, p. 97-104).

45. Deve-se esclarecer que, para Lebreton, os aspectos elementares do desenho seguem o modelo acadêmico francês, focado na figura humana. Para o estudo da geometria, de ornatos, de flores etc., ele sugeria cursos específicos. Ele indica, inclusive, que Debret concordaria em ministrar aulas de desenho de “flores e animais”. Ver Mario Barata (1959, p. 298-300).

46. Algumas exceções são Gean Maria Bittencourt (1967, p. 34) e Elaine Dias (2006), que mencionam a referência ao Ste. Barbe.

É interessante a escolha de palavras de Lebreton para vender as qualidades de Debret, o qual teria, como transcrevemos, “grande experiência do ensino elementar de desenho” (grifo nosso). É evidente sua semelhança com o título do manual de Debret, o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, o qual, lembremos, era relativamente incomum no século XIX.

Em outro trecho de sua carta, Lebreton não deixou, também, de tocar no incontornável assunto da necessidade de fornecer modelos para os alunos copiarem. No nível mais básico do curso de pintura da escola de belas-artes,⁴⁵ os alunos aprenderiam

Elementos gerais do desenho, desde seus princípios elementares até as academias, e cópias segundo modelos desenhados pelos professores e assinados por eles.

Caso se usassem modelos gravados, eles deveriam ser adotados por deliberação conjunta dos professores [sic]. É precaução para o futuro, contra a preguiça e a fraqueza dos mestres. (LEBRETON apud BARATA, 1959, p. 288)

É possível imaginar que Lebreton estivesse com as gravuras do *Nouveau Recueil* e outras produzidas por Debret em mente quando faz referência a “modelos desenhados pelos professores e assinados por eles”. Se ele levanta uma objeção em relação aos modelos gravados, não se refere, evidentemente, a pranchas realizadas a partir dos desenhos dos professores, já que não seria imprudente o bastante para sugerir que a produção artística – mesmo que em reprodução – de um professor fosse avaliada pelos outros membros do colegiado.

Curiosamente, apesar da importância das informações sobre Debret contidas nesse documento, os historiadores costumam referir-se, com frequência, apenas ao trecho em que Lebreton afirma ter sido ele o *massier* do ateliê de David,⁴⁶ afirmação, diga-se de passagem, que é encarada com ceticismo por alguns pesquisadores, precisamente pelo fato de não haver outras fontes francesas a confirmar o dado (LIMA, 2007, p. 72).

A confirmação de que Debret foi professor do Collège Sainte-Barbe no começo dos 1800, por inúmeras fontes diferentes, ganha ainda mais importância, se contextualizada em sua biografia. Júlio Bandeira acredita que, ao menos do começo do século XIX até a abdicação de Napoleão em 1814, “Debret vive o melhor dos mundos” (BANDEIRA, 2008, p. 26). O fato de que ele tenha trabalhado como professor secundarista nesse período nos obriga a relativizar essa avaliação. Como dito anteriormente, os autores dos cursos de desenho gravados são, majoritariamente, pintores menores de História ou de gênero, ao que se deve acrescentar que produziam essas pranchas por motivos econômicos e pedagógicos, até porque a maior parte deles também tinha o magistério escolar do desenho como uma das principais fontes de renda (HARLÉ, 1975, p. 13). A acepção da motivação financeira é descrita por Harlé como decorrente do caráter de “*métier d’appoint*” dessa atividade, expressão francesa que pode ser traduzida com mais propriedade para a gíria brasileira de *bico*. Esse aspecto seria parcialmente “enobrecido” em razão da finalidade didática das gravuras, mas não anularia o

móvil essencialmente econômico da transação, o que também se enquadra no perfil de Debret como personagem avesso a grandes riscos, ao menos até então, perfil esse que parece se confirmar pelo ingresso do artista na massa de pintores napoleônicos do período.

Segundo explica Lima, a produção – talvez o termo *fabricação* seja mais adequado – de obras de arte narrando os feitos napoleônicos decorria da política de propaganda do regime, o qual, por meio do diretor dos museus, Vivant Denon, encomendava as obras, preestabelecendo seus temas, suas dimensões, seu valor e, até mesmo, a abordagem que deveria ser dada pelo artista. Se esses pintores tinham pouca ou nenhuma liberdade de criação, podiam, ao menos, contar com a segurança financeira de trabalhar para a máquina de publicidade do Império (LIMA, 2007, p. 76-77). Obviamente, artistas capazes de vender obras sem precisar se submeter a esse sistema, como David, Boilly ou Gérard, conduziam uma produção mais independente. Denon, no entanto, para assegurar que se produzissem peças de propaganda e para

lutar contra as pretensões dos grandes pintores que escapavam de fato à sua autoridade, [...] estabeleceu uma tabela de prêmios de pinturas de história, baseada unicamente em suas dimensões, o que excluía toda a apreciação da qualidade artística da obra e arriscava reduzir a emulação entre os artistas cujos recursos eram limitados. (LIMA, 2007, p. 76-77)

Debret parece ter contado com essa fonte – relativamente mais segura – de renda para se sustentar no período, já que não produziu quase nada – de que tenhamos conhecimento –, entre 1806 e 1814, que não tivesse a saga napoleônica como tema. Além disso, contou, ainda, com o salário regular de professor do Colégio Sainte-Barbe e com a produção dos desenhos para gravura.⁴⁷

Algumas hipóteses relevantes sobre a vida pessoal de Debret também podem ser levantadas, com base no dado de que foi professor de desenho do Sainte-Barbe. Os editores responsáveis pela *Note Biographique* sobre o artista, publicada no terceiro tomo da *Voyage Pittoresque...* (1839), informam que Honoré Debret, filho único do artista, teria terminado seu curso secundário no Collège Sainte-Barbe em torno de 1813 e morrido no ano seguinte (DEBRET, 1839, p. 238-241). Isso nos leva a supor duas coisas: que Honoré Debret tenha sido bolsista dessa instituição – a qual, como vimos, era de elite –, em razão do cargo do pai; e que, sendo este professor da mesma e mantendo contato frequente com o filho, a morte de Honoré tenha tido um caráter ainda mais doloroso do que já se poderia supor.

De volta à capa do *Nouveau Recueil*, os dados seguintes são o nome do editor (L. M. Petit), suas qualificações (gravador, editor e comerciante de gravuras) e seu endereço (Galerie Montesquieu, no Grand Raphaël, ou, a partir da quinta prancha, rue Mignon). Nossa pesquisa não foi capaz de encontrar muitas informações sobre esse profissional. No Catálogo da BnF, são-lhe atribuídos o nome de Louis-Marie Petit, a data de nascimento de 1784, a morte no século XIX, sem data precisa, e a profissão de gravador (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016b). Esses dados foram provavelmente retirados do dicionário de

47. A opção por tornar-se “funcionário” do governo português, em 1816, também pode ser considerada como decorrente do perfil de certa forma conservador do artista no que se refere a iniciativas profissionais.

48. “[...] peintre de genre, r. Pavée-Dt.-André-des-Arcs, 5, né à Fontainebleu en 1784, él. De David et de Moitte. [...] Cet artiste tient atelier d’élèves pour le dessin et la peinture; il fait un cours de perspective à l’usage de ces arts et donne des leçons particulières”..

49. “[...] L. M. Petit, marchand d’estampes, rue Mignon, ou rue du Battoir-St.-André, ou rue St.-Martin, 95, à l’enseigne du Grand-Raphaël, chez qui ont été publiées des têtes d’études ‘d’après Monsieur David’ et une suite de Cris de Paris que nous avons déjà signalée à l’article du marchand Martinet.”

artistas franceses de Gabet ou do de Bellier-Auvray. Gabet, na entrada referente a Petit (Louis-Marie), informa que ele era miniaturista, desenhista e aquarelista, além do seguinte:

pintor de gênero, r. Pavée-St.-André-des-Arcs, 5, nascido em Fontainebleau em 1784, aluno de David e de M. Moitte. [...] Esse artista tem um ateliê de alunos de desenho e pintura; ele ministra um curso de perspectiva para desenho e pintura e dá aulas particulares. (GABET, 1831, p. 545-546)⁴⁸

Como se observa, não há nenhuma menção à ocupação de gravador ou editor. O dicionário de Bellier-Auvray, por outro lado, faz referência a três “Petit” gravadores: um, apenas gravador, sem primeiro nome, que teria atuado entre 1793 e 1822; Louis-Marie (nascido em 1784, ativo até 1826), pintor, gravador, miniaturista e aquarelista; e Louis-Michel (1791-1844), escultor e gravador em medalhas. Porém, no caso de nenhum deles, o endereço coincide com aqueles que conhecemos de L. M. Petit – Rue du Battoir St. André, nº 3; Galerie Montesquieu, no Grand Raphaël; ou Rue Mignon, nº 7 –, nem se faz qualquer menção ao *Nouveau Recueil* ou às *Têtes d’étude d’après David* (LA CHAVIGNERIE; AUVRAY, 1885, p. 248-251). Já no *Dicionário de gravadores do século XIX*, de Beraldi, não há uma entrada específica para L. M. Petit, mas há, no verbete dedicado a Jacques-Louis Petit, uma nota de rodapé, informando que este não deve ser confundido com

L. M. Petit, comerciante de estampas, rue Mignon, ou Rue du Battoir-St.-André, ou Rue St.-Martin, 95, no interior do Grand-Raphaël, que publicou as cabeças de estudo d’après *Monsieur David* e uma série de *Cris de Paris* que já citamos no artigo do comerciante de estampas Martinet (BERALDI, 1890, p. 265).⁴⁹

Já no *Manuel de l’amateur d’estampes*, de Le Blanc, há uma entrada para um Louis Petit, gravador em metal, nascido em Paris, em 1760, aluno de Nic. Ponce, e que teria morrido em torno de 1812. Entre as gravuras que produziu, de acordo com Le Blanc, algumas são d’après pinturas de Rafael, mas nenhuma explicitamente didática, assim como não há menção às pranchas de Debret (LE BLANC, [1890], p. 181). Com base nessas informações, parece-nos, portanto, que a atribuição a Louis-Marie Petit pela BnF seja passível de discussão.

O interessante sobre o fato de ter sido Petit o gravador/editor do curso de Debret é que isso indica que pode ter havido uma espécie de parceria contínua entre esses dois profissionais. Efetivamente, além do *Nouveau Recueil*, Petit também foi o responsável pela gravação e edição das *Têtes d’étude* desenhadas pelo pintor e publicadas em torno de 1810-1813, as quais estudaremos mais adiante. Ademais, foi ele, também, possivelmente o gravador e editor de um álbum de viagem à Itália publicado em 1809, supostamente desenhado por Debret no final da década de 1800. Dizemos “supostamente”, pois a existência dessa viagem já foi colocada em dúvida. De acordo com Valéria Lima:

A literatura sobre Debret informa-nos que, em 1809, o artista teria publicado um álbum de costumes italianos. O exemplar pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Paris traz o

seguinte título e informações: *Costumes Italiens*, dessinés à Rome par Debret, gravés p. L.M. Petit en 1809. Essas informações, assim como as referências das 30 imagens que compõem o álbum, são manuscritas. As gravuras são coloridas, registrando hábitos e costumes da população italiana. É natural que essas imagens tenham um significado importante para sua iconografia brasileira, demonstrando o interesse e o talento de Debret para esse tipo de representação. Não há, porém, notícias mais concretas a respeito da publicação desse álbum e, nem mesmo, de uma viagem de Debret à Itália nesse período. (LIMA, 2007, p. 85)

Uma vez discutidas essas questões, convém analisar as 11 pranchas do *Nouveau Recueil* conservadas no Cabinet des Estampes da Bibliothèque nationale de France.⁵⁰ Há, em cada gravura, no canto superior esquerdo, o número da prancha: estão presentes todos os números de 1 a 12, com exceção da estampa de número 9, cujo conteúdo não conhecemos, mas que podemos deduzir se tratar de uma cabeça de estudo, conforme discutiremos posteriormente. Cada uma mede 47,5 cm x 32 cm, mesma dimensão da capa, e a técnica utilizada é a gravura à maneira de lápis sobre papel branco (a capa é feita de papel cinza). A orientação das páginas varia entre os formatos retrato (prs. 1, 2, 5, 6, 7 e 8) e paisagem (prs. 3, 4, 10, 11 e 12), segundo as exigências de diagramação da lição proposta. Em cada prancha, aparece a informação de que foi gravada por L. M. Petit (*Gravé par L. M. Petit*) e a inscrição: “Dessiné par Debret, élève de Mr. David, pour le Cours de dessin de l’Institution de Ste. Barbe” (“Desenhado por Debret, aluno do Sr. David, para a Aula de desenho da Instituição Ste. Barbe”), seguida da referência ao depósito legal junto aos órgãos do governo (*Déposé à la Direction Générale de l’Imprimerie et de la Librairie*) e do endereço do editor (*à Paris, chez L. M. Petit Graveur, Editeur [sic], M[archan]d d’Estampes, Galerie Montesquieu au Grand Raphaël ou rue Mignon, a partir do quinto número*).

As pranchas seguem uma progressão simples, começando com o aprendizado do manejo do lápis, passando por noções de sombreamento e construção das formas, e terminando com o desenho de rostos e de cabeças. Não há qualquer texto explicativo sobre como as gravuras devem ser copiadas ou sobre qual é a finalidade de cada exercício, a não ser por breves expressões ou palavras impressas nas pranchas 3 e 4. Devemos lembrar, contudo, que a elisão de qualquer instrução por escrito nas pranchas era comum nos cursos de desenho gravados no século XIX. Apesar disso, os desenhos são de uma qualidade e de uma elegância raras para as gravuras da época, e atestam a habilidade tanto do desenhista quanto do gravador. As estampas serão discutidas em grupos temáticos mais adiante, porém, antes, debateremos alguns aspectos relacionados ao público-alvo e ao contexto artístico em que o *Recueil* foi editado.

Harlé explica, em sua *mémoire*, que o papel do autor na concepção de um curso de desenho é o de estabelecer a progressão pedagógica das figuras, escolher os exemplos estéticos e executar os desenhos-modelo (HARLÉ, 1975, p. 12). Essa posição de autoridade não significa, no entanto, que os elaboradores não estivessem submetidos a uma série de condicionantes, tanto sociais quanto

50. Não nos pareceu relevante, para compreender melhor o documento e o percurso de Debret, no âmbito desta pesquisa, investigar a gráfica da viúva Jeunehomme. Efetivamente, segundo observamos, os pesquisadores da gravura setecentista e oitocentista parecem ignorar completamente o papel dos impressores no processo, o que limita, mesmo, nossa capacidade de adentrar o assunto com mais propriedade.

51. As informações sobre as idades são fornecidas por Harlé (1975, p. 12).

52. “[...] genre noble qui mène à tous les autres.”

53. “[...] parfois certains cours sont édités spécialement pour les institutions religieuses et divers pensionnats. Ces cours offrent un aspect plus puéril; ils favorisent une activité plus proche d’une discipline d’agrément qu’une discipline scolaire [...]”

culturais. No caso do curso de Debret, ele estava particularmente limitado – conscientemente ou não – pelo perfil do público para o qual escrevia, os alunos do Collège Sainte-Barbe, e pela tradição acadêmica então em voga na França.

Efetivamente, Harlé esclarece que esses cursos se constituem em métodos para facilitar o aprendizado do desenho para iniciantes, sejam jovens ou adultos (HARLÉ, 1975, p. 12). No caso do *Nouvel Recueil*, as estampas são explicitamente destinadas à Aula de Desenho do Collège Sainte-Barbe, que, à época da edição, tratava-se basicamente de um pensionato para estudantes secundaristas. Essa informação é especialmente importante, porque nos dá pistas sobre algumas das escolhas de Debret para seu curso.

Renaud d’Enfert explica que Napoleão I instituiu a divisão do currículo escolar em níveis primário e secundário (D’ENFERT, 2003, p. 179-180). O primário, cobrindo de 8 a 12 anos de idade, seria votado à educação do povo e concentrava-se na transmissão de conteúdos úteis e práticos. O secundário, a partir de 12 até 20 anos ou mais,⁵¹ seria reservado às elites sociais, preocupando-se, particularmente, com o cultivo intelectual dos alunos. Previu-se para essa etapa, dessa maneira, o ensino do desenho, mesmo que ocupando uma posição marginal no plano de estudos. Não por acaso, informa Harlé, os alunos de instituições de nível médio são os principais consumidores de pranchas de cursos de desenho no século XIX, o que deu novo fôlego a esse tipo de publicação na França pós-revolucionária (HARLÉ, 1975, p. 14-15).

D’Enfert admite que, se cada instituição tinha a liberdade de optar por uma didática em particular para o ensino do desenho – a qual dependeria, obviamente, de seu público, de seus professores e de sua finalidade institucional –, o modelo acadêmico, baseado na formação tradicional de pintores e de escultores, ainda predominava na educação secundária no século XIX. Não por acaso, na maioria das vezes, os professores de desenho dessas escolas eram artistas plásticos e fundamentavam seu programa no estudo da figura humana, “gênero nobre que conduz a todos os outros”⁵² e cerne de todo o sistema de instrução dos artistas nos 1800 (D’ENFERT, 2003, p. 179-180). Harlé, complementando as constatações anteriores, explica que, “às vezes, certos cursos são editados especialmente para as instituições religiosas e diversos pensionatos. Esses cursos têm um aspecto mais banal: eles favorecem uma atividade mais próxima de uma disciplina de recreação [*agrément*] que de uma disciplina escolar” (HARLÉ, 1975, p. 15),⁵³ recreação essa, devemos lembrar, no sentido de arte liberal, como o ensino da música, na qual se esperava que os alunos fossem capazes de, pelo menos, dominar as bases técnicas da arte.

Considerando que esses cursos eram voltados para principiantes, buscava-se, também, com eles, incutir nos jovens alunos não apenas procedimentos técnicos, mas também valores estéticos. Harlé resume da seguinte maneira o que se procurava transmitir por meio dessas gravuras:

Os cursos em modelos-estampa apresentam, portanto, uma síntese primária dos princípios acadêmicos da alta pedagogia do desenho. Essa síntese compreende princípios lineares e geométricos,

princípios gráficos, princípios progressivos e princípios estéticos: os princípios lineares e geométricos concernem às bases do desenho e às proporções canônicas do traçado da cabeça e do corpo humano; os gráficos se referem à natureza do traço e do sombreamento; os progressivos abrangem, por um lado, as diretivas de *mise en place* do *esquisse*,⁵⁴ do contorno e do modelado final e, por outro, a regra de dificuldade crescente dos modelos para cópia; os princípios estéticos determinam a seleção e a transposição gráfica de obras de arte exemplares. (HARLÉ, 1975, p. 14)⁵⁵

Como o curso de Debret era voltado para os alunos do secundário, nível em que se considerava que o objetivo da aula de desenho era, antes de tudo, “recreação”, no sentido clássico de artes liberais, sem a preocupação, portanto, de ter finalidades práticas, sua finalidade era essencialmente a de estabelecer as bases para o desenho da figura humana. De fato, desde a Revolução de 1789 havia discussões na França sobre o caráter das aulas de desenho, as quais ainda seguiam, quase com exclusividade, o método acadêmico. Nesses debates, argumentava-se pela necessidade de uma formação mais técnica em desenho que pudesse ser útil à indústria nacional. A primeira década do século XIX assistiu à intensificação dessas discussões, com a formação de comitês e de grupos voltados para o estudo da questão. Com a Restauração Bourbon, em 1815, foi cristalizada, por lei, uma política nacional segundo a qual o ensino do desenho começaria no primário com, basicamente, fundamentos da geometria, no que ficou conhecido como “desenho linear” (*dessin linéaire*). Nesse contexto, a fórmula acadêmica não seria abandonada, mas, sim, adiada para o secundário.

Uma vez considerados os aspectos gerais do curso de Debret e contexto em que foi produzido, pode-se proceder à análise das pranchas contidas no *Nouveau Recueil*. Elas serão discutidas por grupos temáticos, segundo a divisão de Harlé, sendo o primeiro (prs. 1 a 4) focado no ensino de princípios gráficos de execução do desenho; o segundo (prs. 5 a 8), nos procedimentos para a realização das cópias, os princípios progressivos; e o terceiro (prs. 10 a 12), no fornecimento de modelos de rostos inteiros para cópia, determinando, assim, os princípios estéticos a serem aprendidos pelos alunos.

a. Princípios gráficos (Figuras 10 a 13)

As quatro primeiras pranchas do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* tratam basicamente de sombreamento: o preenchimento dos contornos com massas de tons de cinza, visando a simular o efeito da luz sobre as superfícies. O partido adotado por Debret é o do sombreamento por meio de hachuras – no que ele não inova em relação aos cursos da época, dos quais praticamente todos empregavam esse método, até mesmo em razão das técnicas de gravação então disponíveis. O diferencial de Debret é o destaque que ele dá ao exercício do sombreamento.

Para uma definição relativamente contemporânea a Debret do que seria o sombreamento por meio de hachuras, o *hachurado*, citamos o periódico *L'Album*, voltado para o ensino de desenho:

54. *Mise en place* e *esquisse* são termos franceses que podem ser traduzidos, nesse contexto, como “esboço” e “contorno”.

55. “Les cours en modèles-estampes présentent donc une synthèse primaire des principes académiques de la haute pédagogie du dessin; cette synthèse comprend des principes linéaires et géométriques, des principes graphiques, des principes progressifs et des principes esthétiques: les principes linéaires et géométriques concernent les charpentes du dessin et les proportions canoniques du tracé de la tête et du corps humain; les principes graphiques s'attachent à la nature du trait et de l'ombre; les principes progressifs comprennent, d'une part, les directives de mise en place de l'esquisse, du contour et du modelé final, d'autre part, la règle de difficulté croissante des modèles à copier; les principes esthétiques déterminent la sélection et la transposition graphique des oeuvres d'art exemplaires.”

56. “*Hacher* ou ombrer en hachures, c’est disposer des traits les uns à côté des autres, avec une certaine symétrie, et de telle sorte que leur ensemble produise à l’œil l’effet que les formes naturelles présentent elles-mêmes. On hache non seulement dans les dessins au crayon, mais aussi dans la gravure, et même dans les divers genres de peinture. La disposition et la forme des hachures dependent de la figure des objets qu’on représente; tantôt elles sont droites, tantôt courbes; elles se croisent en losanges ou en carrés; elles sont superposées par séries ou couches, tantôt de deux, tantôt de trois; enfin elles éprouvent des modifications que le goût, le sentiment et l’expérience de l’artiste lui font adopter à propos.”

“*Hachurar* ou *sombrear* por meio de *hachuras* é colocar traços, uns ao lado dos outros, com certa simetria, de modo que o conjunto deles produza ao olho o efeito que as formas naturais apresentam elas mesmas. Hachura-se não apenas nos desenhos a lápis, mas também nas gravuras, e, mesmo, nos diversos gêneros de pintura. A disposição e a forma das hachuras dependem do formato dos objetos representados. Elas podem ser tanto retas quanto curvas; cruzar-se em losangos ou em quadrados; sobrepor-se em *séries* ou *camadas*, seja de três, seja de quatro; sofrer as modificações que o gosto, o sentimento e a experiência do artista exigirem.” (SALME, 1840-1841, p. 95)⁵⁶

Ao iniciar seu curso por meio de uma demonstração detalhada do hachurado, de como realizá-lo e de como a luz atua sobre as superfícies, Debret adota desta vez, efetivamente, um procedimento atípico. Via de regra, nos cursos de desenho em pranchas, costumava-se tratar primeiro dos contornos das figuras, para depois se ocupar com o sombreado (BRUNARD [1836]; CHOISNARD, 1843; ALBERTI, 1822). Além disso, a prática de oferecer exercícios específicos para o hachurado não parece ter sido comum nas publicações análogas do século XIX. A *Encyclopédie du dessin* (1811), de Dubucourt, e o *Cours de Dessin* (1867), de Bague, por exemplo, apesar de apresentarem inúmeras figuras sombreadas para copiar, não oferecem nenhum modelo ou explicação sobre como proceder para realizar o *dégradé* (DUBUCOURT, 1811; BARGUE, 1867).

As pranchas 1 a 4 do *Nouveau Recueil* apresentam uma gradação de exercícios de hachurado, dos mais simples aos mais complexos. Enquanto a primeira gravura propõe, basicamente, exercícios com linhas paralelas, a segunda já traz sugestões de formas; a terceira, partes do corpo e uma forma geométrica sólida; e a quarta, um rosto quase inteiro, no qual são indicadas as diferentes etapas que devem ser seguidas para a execução do sombreado.

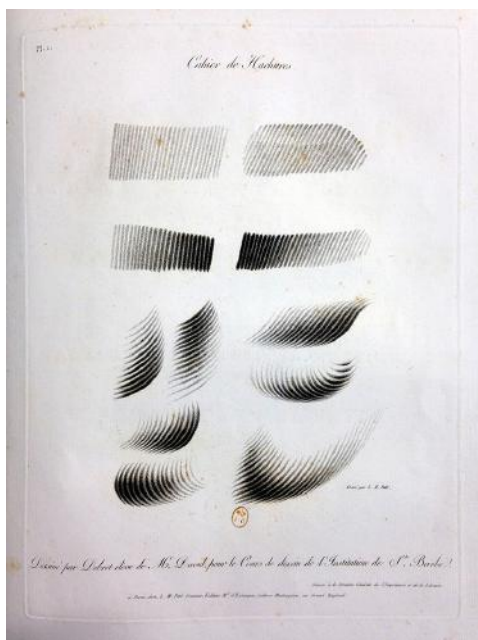


Figura 10 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 1 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 cm x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

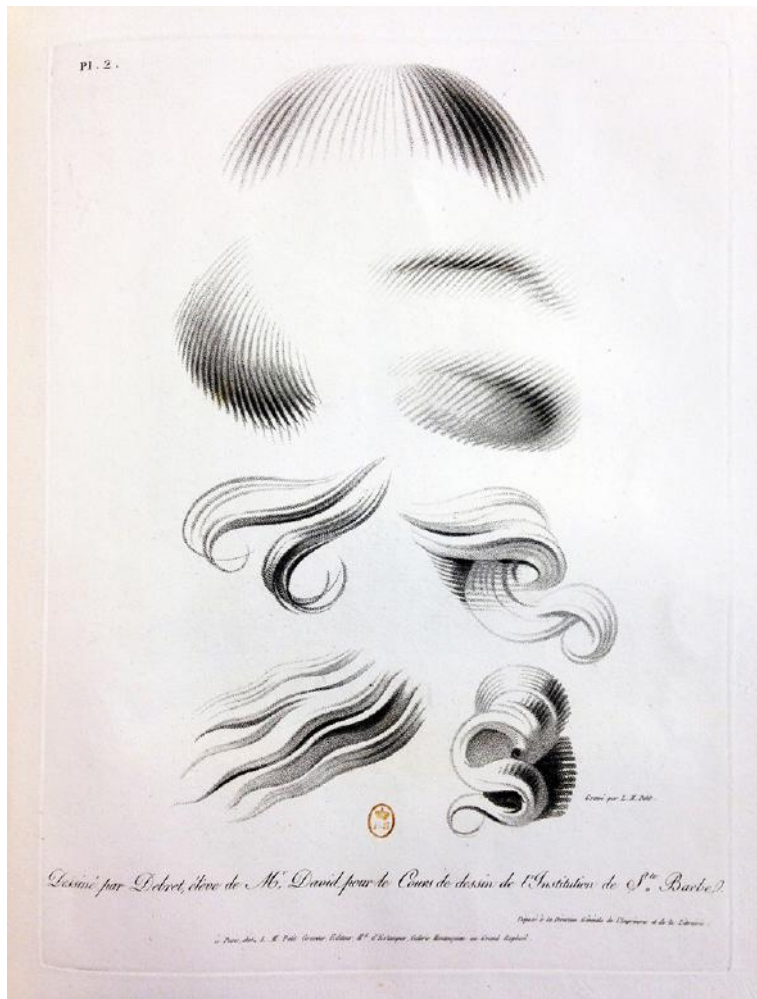


Figura 11 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 2 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura em maneira de crayon, 47,5 cm x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Figura 12 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 3 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura em maneira de crayon, 32 cm x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

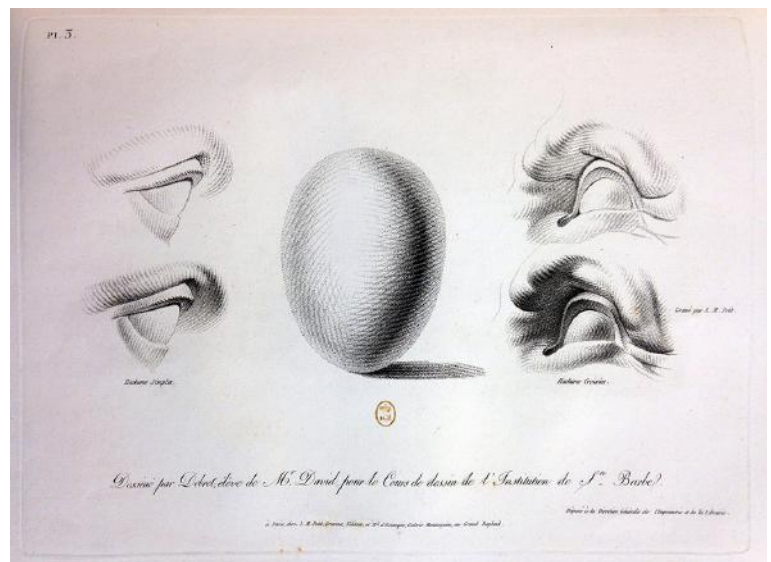




Figura 13 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 4 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura en manière de crayon, 32 cm x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

b. Princípios progressivos (Figuras 14 a 17)

Nesse momento em que os alunos já compreendem melhor a forma, já sabem hachurar e já tiveram uma noção das etapas do procedimento de cópia dos modelos (particularmente no caso da prancha 4), Debret aprofunda o estudo do método.

Nesse segundo fascículo, o autor introduz a aprendizagem do desenho do rosto humano segundo os preceitos herdados de Leonardo da Vinci e adotados pela tradição acadêmica de ensino de arte a partir de então (HARLÉ, 1975, p. 24). Segundo esse sistema, deve-se começar a formação gráfica dos estudantes pelo estudo de partes do corpo humano, para depois juntá-las em um todo coerente. Esse procedimento era aplicado, inclusive, para os elementos do rosto, os quais deveriam ser estudados separadamente, antes de se proceder à cabeça inteira. Por isso, nas pranchas de 5 a 8 do *Nouveau Recueil*, são oferecidos modelos de narizes, bocas,

orelhas e olhos para a cópia, apresentados em diferentes etapas de execução. Além disso, ele insere referenciais (pranchas 5, 6 e 8), como linhas retas na vertical e horizontal, que sevem de marcadores para facilitar a cópia pelos alunos. Esse recurso era bastante comum nos cursos de desenho em pranchas do século XIX, como no de Lacour e no de Brunard (LACOUR, 1826; BRUNARD, [1836]).

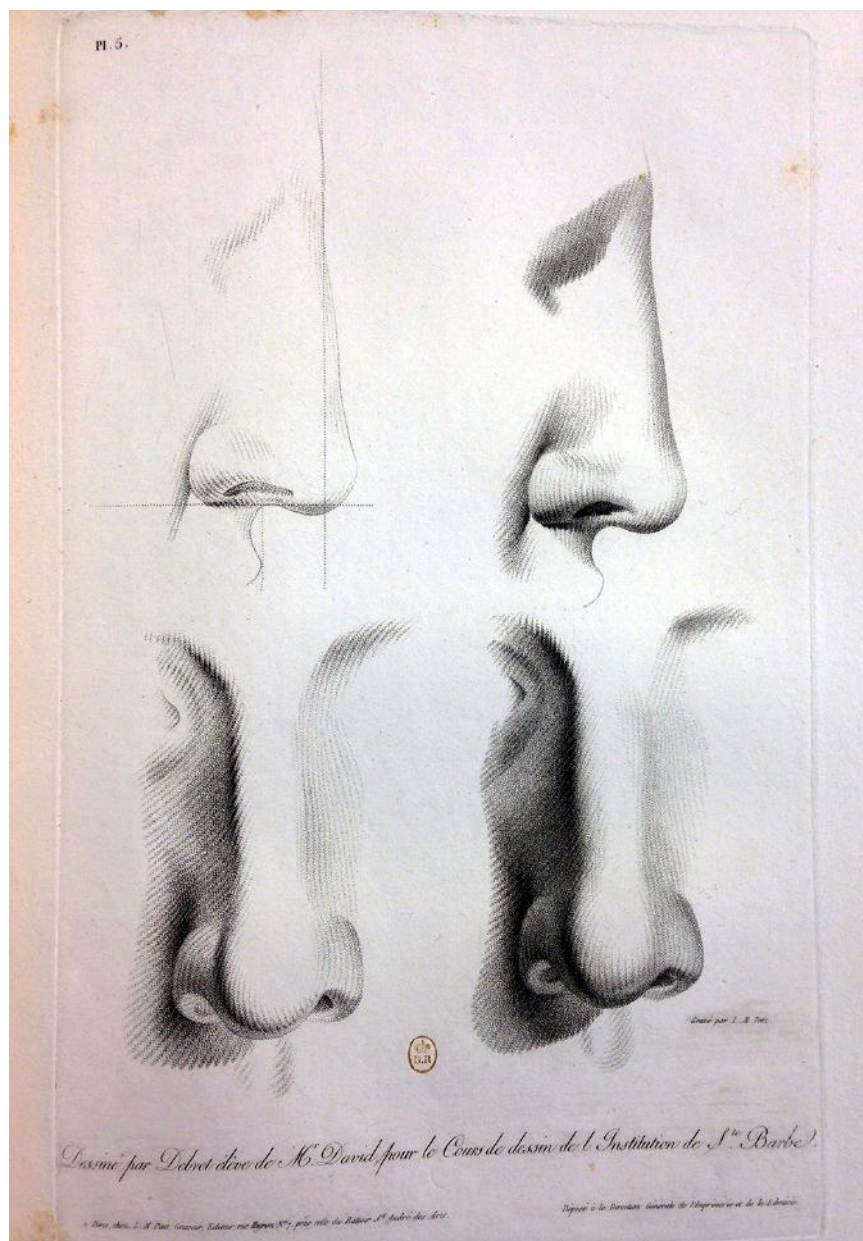


Figura 14 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 5 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 cm x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

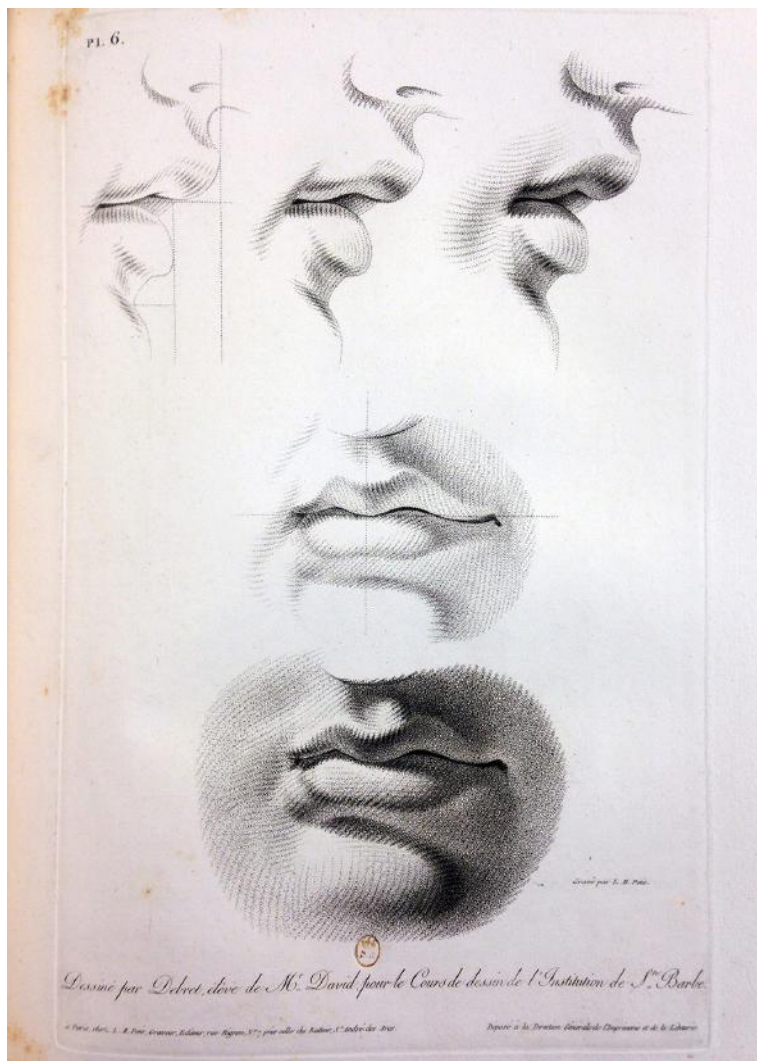


Figura 15 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha n° 6 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 cm x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

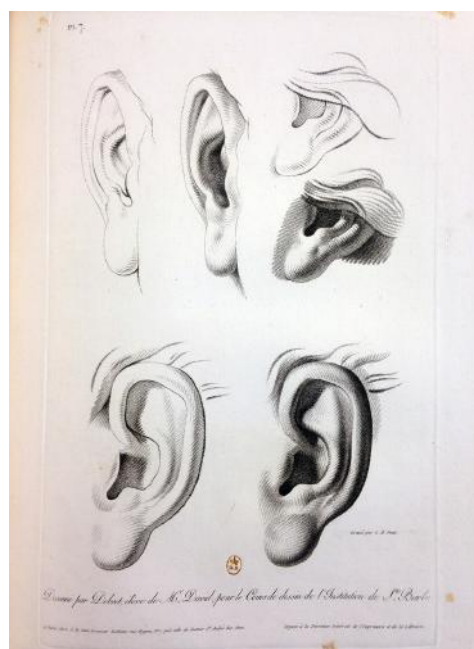


Figura 16 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha n° 7 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 cm x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 17 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha n° 8 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 cm x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

c. Princípios estéticos (Figuras 18 a 20)

As pranchas que compõem o que acreditamos ser o último fascículo do *Nouveau Recueil* representam a culminação dos estudos anteriores, combinando as partes do rosto em cabeças completas, inteiramente sombreadas. Neste momento do curso, espera-se que os alunos já sejam capazes de representar o conjunto de elementos da cabeça de modo convincente, respeitando não apenas as proporções, mas também o modelado e a expressão. Nestas três gravuras, há uma questão em particular que se sobressai: a escolha das cabeças, duas delas copiadas de um quadro de David.

Efetivamente, das três gravuras da última parte do curso de Debret que chegaram até nós, duas são baseadas em personagens de uma pintura de Jacques-Louis David, *Lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, de 1789. Na prancha número 10, identificamos o rosto da mãe dos Brutus, e, na de número 11, o da irmã mais nova deles. O *pathos* das figuras é explicado pelo fato de que, na obra, os cadáveres dos dois rapazes Brutus são trazidos para casa, sendo recebidos com desespero pelas mulheres da família. Não encontramos nenhuma razão em particular que explique o porquê de Debret ter optado por duas cabeças da mesma pintura, e a falta da prancha número 9 certamente atrapalha a compreensão de sua proposta, mesmo que fique evidente o débito que o artista sentia em relação a seu mestre.

Enquanto *O juramento dos Horácios* (1784) e o *Rapto das Sabinas* (1799), de David, são marcos estéticos reconhecidos na carreira de David, o *Brutus* não aparece como uma referência particularmente importante nesse quesito – a não ser no que concerne a sua composição, uma novidade para época, mas a qual não se aplica no caso das gravuras, que são apenas recortes isolados de elementos do quadro. Apesar de não ser seminal em termos do estilo davidiano, deve-se considerar o *Brutus* como um exemplar típico do estilo *romano* do artista, em oposição a seu estilo *grego*, que seria materializado particularmente nas *Sabinas*. Além disso, deve-se reconhecer que a tela de *Brutus* fez enorme sucesso quando foi exposta, no *Salon* de 1789. Nessa ocasião, logo após os eventos de 14 de julho, que deram início à Revolução Francesa, houve manobras do governo francês no sentido de evitar a exposição pública da obra, por causa de seu tema e de seu significado político (Brutus mandara matar seus dois filhos, que se haviam envolvido em um complô monarquista contra a recém-criada República romana, no século VI a.C.). Essa tentativa de intervenção do governo absolutista vazou para o público, gerando grande onda de protestos, o que levou a Administração a recuar de sua pretensão de barrar o quadro no Salão. Além disso, como escreve Delécluze, tanto o *Brutus* quanto *O juramento dos Horácios* estavam facilmente acessíveis nos apartamentos de David, no Louvre, nos anos de 1790, o que facilitaria a cópia dos mesmos (LEE, 1999, p. 88, 123, 126 e 202; ROBERTS, 1989, p. 45; DELÉCLUZE, 1983, p.

57. Não está claro para nós que a cabeça infantil da prancha 12 se trate de uma escultura grega, por isso nos pareceu melhor omitir essa referência da lista, mas sua inspiração clássica é inequívoca.

19). Em 1797, um visitante alemão, ao se deparar com esses quadros no ateliê de David, reconheceu que ficara sem palavras ao admirar as duas "admiráveis obras-primas" (*admirables chefs-d'œuvres*), o que testemunha a alta conta em que eram levadas no período neoclássico (apud STRUCKMEYER, 2013, p. 130).

Se considerarmos que, no *Nouveau Recueil*, são contempladas ao menos três cabeças *d'après* David (pranchas 4, 10 e 11) e três referências à estatuária grega (pranchas 3, 5 e 8),⁵⁷ resta claro quais são as fontes estéticas nas quais Debret se alimenta e que deseja transmitir a seus alunos. Supomos, ainda, que Debret tenha criado uma espécie de escala decrescente de tipos – de idades, mais especificamente – para oferecer de modelo no último fascículo de seu curso: na prancha 10, apresenta uma mulher madura; na 11, uma adolescente; e, na 12, um bebê.



Figura 18 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 10 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 32 cm x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 19 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 11 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura em *manière de crayon*, 32 cm x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 20 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). Prancha nº 12 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura em *manière de crayon*, 32 cm x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

As têtes d'étude d'après David (c. 1810-1813)

O último grupo de gravuras de Debret encontrado na coleção do Département des Estampes et de la Photographie da BnF é uma série de pranchas *en manière de crayon*, representando o busto de personagens de quadros de Jacques-Louis David. Trata-se de quatro pranchas desenhadas por Debret e gravadas por L. M. Petit com grande esmero e qualidade. Harlé, em seu catálogo, descreve-as como *têtes d'étude* gravadas à maneira de lápis e tiradas do quadro *O juramento dos Horácios* (1784), de Jacques-Louis David. Ele não fornece uma data específica para sua impressão, mas estima que seja de em torno de 1810 (HARLÉ, 1975, p. 15 do catálogo).

As pranchas de Debret estão encadernadas junto a gravuras de outros autores, em um álbum forjado pela Bibliothèque Nationale, sob o número de chamada Dc 22 (Tome III). A coleção compreendida em Dc 22 corresponde a três volumes sobre a obra de Jacques-Louis David. Enquanto os dois primeiros tomos agrupam reproduções de pinturas e de desenhos do artista, o terceiro abrange modelos-estampa didáticos desenhados a partir de quadros de David – "*Figures d'étude extraites des tableaux de David*" (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016c).

A qualidade excepcional dessas pranchas sugere que o gravador tenha adotado uma combinação de técnicas: ao "traço" do *crayon*, gravado com imensa delicadeza e regularidade, combinam-se nuances de sombreamento esfumadas, que sugerem a utilização, no desenho original, do esfuminho, para sumir ou dissolver os traços mais marcados do lápis. Em razão disso, parece-nos que Petit possa ter associado a *manière de crayon* a algum método de calcogravura baseado na aplicação de mordentes, os quais permitem um efeito similar ao do esfumado. Se considerarmos que Gilles-Antoine Demarteau experimentou com água-tinta no final de sua carreira, conforme vimos anteriormente, e que Harlé (1975, p. 5) e Neuville (1920, p. 13) afirmam que a água-forte era eventualmente utilizada na produção desses cursos, parece certo supor que as *têtes* tenham sido produzidas com o auxílio de mais de uma técnica de gravação e que o editor tenha decidido assim proceder, para melhor representar os meios-tons e o preciosismo com que foram certamente executados os originais de Debret. Desse modo, fica ainda mais evidente o apreço do pintor francês pelo acabamento e pelo modelado.

Cumpramos, também, apontar uma generalização incorreta feita por Harlé em sua descrição catalográfica das gravuras. O pesquisador indica que as cabeças foram copiadas de *O juramento dos Horácios*, de David. Se é certo que três dentre elas realmente o foram (a cabeça do pai dos Horácios, a de um de seus filhos e a de Camila), a imagem com a mãe dos filhos de Brutus pertence a outra pintura, *Os lictores trazendo os corpos dos filhos de Brutus* (1789), já discutida aqui. Conforme a legenda desta última estampa sugere ("*Premier numéro des études faites d'après ce tableau*"), havia

provavelmente outras pranchas baseadas no mesmo quadro do *Brutus*, e é a esse grupo que Jules David certamente se refere quando aponta, em seu catálogo das obras de Louis David, a existência de “Peças de estudo desenhadas por Debret, gravadas por Petit” (DAVID, 1880, p. 638),⁵⁸ copiadas da dita pintura.

Harlé fornece ainda uma datação vaga para as gravuras, apontando aproximadamente o ano de 1810 como sendo o da produção. Nelas, não há uma data impressa, e o Museu Teyler, do Haarlem, estima que seu exemplar da *Tête de l’aîné des fils Horaces* tenha sido produzido entre 1804-1850, o que nos parece um período excessivamente abrangente (TEYLERS MUSEUM, 2016). Uma análise dos elementos presentes nas próprias estampas pode, efetivamente, fornecer uma data ou um intervalo de tempo mais preciso.

Em cada gravura, sobre os títulos, há um carimbo da BnF. Esse carimbo indica em qual momento a gravura entrou em sua coleção ou, ao menos, a partir de qual momento foi registrada no acervo. Segundo a tabela de Jacqueline Melet-Sanson (MELET-SANSON, 1985, p. 6), essas marcas de carimbo informam que as estampas entraram ou estavam na coleção já no reinado de Luís Felipe, mais precisamente entre 1833 e 1848, o que, reconhecemos, esclarece pouco em relação à data de publicação das mesmas. Os textos nas pranchas fornecem, no entanto, elementos que permitem estabelecer um intervalo de produção um pouco mais preciso. Todas elas possuem uma legenda idêntica, a qual informa, entre outros, que se trata de reproduções de telas de David, qualificado como “Primeiro Pintor de S. M. o Imperador e Rei”⁵⁹ e “Oficial da Legião de Honra”.⁶⁰ Ora, David foi nomeado Primeiro Pintor de Napoleão em 18 de dezembro de 1804 e tornou-se Oficial (*Officier*) da Legião de Honra em 22 de outubro de 1808 (LEE, 1999, p. 238, 259). Ele seria elevado, ainda, ao grau de Comandante (*Commandeur*) dessa mesma ordem em 6 de abril de 1815, durante o governo dos Cem Dias (ARCHIVES NATIONALES, [18-?]). Portanto, a partir das inscrições nas pranchas, declarando que David era o Primeiro Pintor do Imperador e Oficial da Legião de Honra, podemos deduzir que elas foram necessariamente produzidas entre 22 de outubro de 1808 e 6 de abril de 1815 – ou seja, o período em que foi *Officier da Légion d’Honneur*, o que condiz com a estimativa de Harlé (c. 1810) e com o fato de que ao menos duas delas correspondem a figuras praticamente idênticas também utilizadas no *Nouveau Recueil* (a mãe dos filhos de Brutus e o velho Horácio), publicado entre 1812 e 1813.

Notícias publicadas nas *Bibliographies de la France* permitem uma datação ainda mais precisa de, ao menos, duas dessas pranchas. Na edição de 7 de maio de 1812 do periódico, comunica-se o seguinte: “403. *Cabeça do filho mais velho de Horácio* [sic], a partir do quadro de David, gravado por Petit. Em Paris, junto a Petit” (BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE, [1813], p. 392).⁶¹

58. “Morceaux d’étude dessinés par Debret, gravés par Petit.”

59. “[...] premier Peintre de S. M. L’Empereur et Roi [...].”

60. “[...] Officier de la Légion d’honneur [...].”

61. “403. *Tête de l’aîné des fils d’Horace* [sic], d’après le tableau de David, gravé par Petit. A [sic] Paris, chez Petit.”

62. "167. *Tête de Camille* [sic], gravée à la manière du crayon noir, d'après le tableau de David, par L. M. Petit. A [sic] Paris, chez Petit, rue Mignon, n° 7."

E, na edição de 23 de abril de 1813, é anunciado o seguinte: "167. *Cabeça de Camila* [sic], gravada à maneira do lápis negro, a partir do quadro de David, por L. M. Petit. Em Paris, junto a Petit, rue Mignon, n° 7" (BIBLIOGRAPHIE DE L'EMPIRE FRANÇAIS, 1814, p. 184).⁶²

Além da descrição e da data das gravuras anunciadas serem perfeitamente correspondentes às pranchas de Debret, não encontramos, em nossa pesquisa, outras estampas de Petit que pudessem remotamente ser identificadas como as noticiadas na *Bibliographie de la France*. Partindo, portanto, do princípio de que se tratam, respectivamente, das cabeças de *l'aîné des fils Horaces* e de *la Camille*, de Debret, podemos estabelecer a data de publicação de cada uma em 1812 e em 1813 e, com base nessas informações e nos endereços de Petit que constam em cada prancha, avaliamos que é possível estimar, de maneira um pouco mais precisa, a data de publicação das outras duas cabeças, a da *Mère des fils de Brutus* e a do *Père des Horaces*.

Cada prancha possui, entre as informações gravadas, o endereço de L. M. Petit. Ao que tudo indica, Petit mudava-se com frequência, pois constam diversos endereços nas gravuras dele que encontramos nesta pesquisa. Se compararmos os endereços das pranchas entre si, considerando as datas em que foram publicadas, seremos capazes de obter uma estimativa de quando foram impressas aquelas que não estão datadas.

Em 25 de dezembro de 1810, o *Journal de l'Imprimerie et de la Librairie* (antecessor da *Bibliographie de la France*) publicou uma notícia informando sobre o lançamento de uma série de gravuras intituladas *Cris de Paris* e gravadas por Petit. O endereço presente nessas pranchas é rue du Battoir, n° 3 (JOURNAL GÉNÉRAL DE L'IMPRIMERIE ET DE LA LIBRAIRIE, 1810-1811, p. 36) (Figura 21). Esse é, também, o endereço que consta de duas pranchas das *Têtes d'étude d'après David*, a *Mère des fils de Brutus* e o *Père des Horaces*. O primeiro fascículo do *Nouveau Recueil* consta na *Bibliographie de la France* em sua edição de 5 de setembro de 1812 e traz o endereço da Galerie Montesquieu, no Grand Raphaël. Esse é o mesmo endereço que consta na prancha de *l'Aîné des fils Horaces*, que, como vimos, foi anunciado no dia 7 de maio de 1812. Já os segundo e terceiro fascículos do *Nouveau Recueil* constam da edição de 21 de maio de 1813, com o endereço da rue Mignon, que é aquele de *La Camille*, última prancha *d'après David*, também publicada em 1813. Em razão disso, supomos que essa série tenha sido publicada a partir de 1808 (em razão dos títulos de David) ou, com mais lastro, a partir de 1810 e que tenha seguido até 1813, já que não encontramos traço posterior dela. Portanto, consideramos razoável a estimativa de Harlé, mas propomos que o conjunto seja reputado como tendo sido publicado entre cerca de 1810 e 1813.

Figura 21 – JOLY, Adrien-Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). *Marchand de bière* (vendedor de cerveja), prancha nº 8 dos *Cris de Paris*, 1810. Gravura em metal (água-forte?) colorida, 29,5 cm x 21 cm. À venda em David Brass Rare Books (Calabas, CA, EUA). Fonte: Foto de David Brass Rare Books, Inctm.



Para facilitar a compreensão dos cálculos, criamos a seguinte tabela:

Tabela 1
Comparativo da data de publicação das obras gravadas por Petit e dos endereços ocupados pelo gravador em Paris

ENDEREÇO DE L. M. PETIT OBRA E DATA	Rue du Battoir St. André, n° 3	Galerie Montesquieu, Au Grand Raphaël	Rue Mignon, n° 7
<i>Cris de Paris</i> (primeiros 16 números) – 25 dez. 1810 –	X		
<i>Tête d’après David: mère des fils de Brutus</i> – s.d. –	X		
<i>Tête d’après David: père des Horaces</i> – s.d. –	X		
<i>Tête d’après David: fils aîné des Horaces</i> – 7 maio 1812 –		X	
<i>Nouveau Recueil</i> (1° fascículo) – 5 set. 1812 –		X	
<i>Tête d’après David: Camille</i> – 23 abr. 1813 –			X
<i>Nouveau Recueil</i> (2° e 3° fascículos) – 21 maio 1813 –			X

As pranchas trazem inscrições, também informando tratar-se, em cada caso, do primeiro, segundo ou terceiro número da série de cabeças reproduzidas de um mesmo quadro de David. Esse dado é relevante, pois sugere, como já apontamos, que o conjunto de gravuras de Debret *d’après* seu mestre, conservado no acervo da BnF, está incompleto. De acordo com as legendas das pranchas, a *Tête de la mère des fils de Brutus* seria a primeira da série baseada no *Brutus* (1789) de David, enquanto o *Père des Horaces*, o *Fils Aîné* e a *Camille* seriam, respectivamente, o primeiro, o segundo e o terceiro “numéro” de *O juramento dos Horácios* (1785). Já que o grupo dos *Horácios* contém três gravuras, e o do *Brutus* apenas uma, numerada como a primeira, podemos considerar razoável a hipótese

de que houve uma sequência no caso desse quadro também, mas que as pranchas seguintes se tenham, eventualmente, perdido, mesmo que admitamos se tratar de mera elucubração. Outra possibilidade é a de que a autoria dos desenhos para os eventuais segundo e terceiro números não seja de Debret, mas de outros autores e que, por isso, as pranchas subsequentes dessa série estariam separadas da primeira. Harlé explica, efetivamente, que um curso de desenho em modelos-estampa “pode reunir pranchas concebidas por diversos autores”, mesmo se reconhece que, “na maioria dos casos, [um curso] é publicado no nome de um único [autor]” (HARLÉ, 1975, p. 12).⁶³ Como não encontramos, no mesmo *recueil factice* da BnF, outros desenhos pertencentes a essa série, mesmo que de outros autores, essa alternativa nos parece remota. O mais provável, do nosso ponto de vista e pelas razões acima, é que os outros exemplares copiados do *Brutus* tenham desaparecido, ou que se tenha optado, por alguma razão, por interromper a publicação após o primeiro número *d’après* essa pintura.

Acreditamos não ser excessivo insistir sobre a qualidade das pranchas desse grupo e sobre sua semelhança com os quadros originais. Considerando a importância das gravuras para o processo de formação do artista nos séculos XVIII e XIX, poder-se-ia imaginar que seus autores tivessem extremo cuidado no que se refere à acuidade da cópia; mas isso não é o que ocorria na realidade, caso comparemos o trabalho de Debret com o de outros autores da época. Deltil e Parizeau – ambos também ex-alunos de David (PIERRE BERGÉ & ASSOCIÉS, 2014, p. 5, 78; DAVID, 1880, p. 629) –, por exemplo, produziram desenhos para modelos-estampa a partir da mesma personagem que Debret selecionou, a *Mère des fils de Brutus*, do *Brutus* de David, 1789 (Figuras 22, 23 e 24). Caso comparemos as três pranchas, verificaremos como a versão debretiana se sobressai como sendo muito superior às outras em termos de semelhança com o original. O confronto entre essas imagens permite compreender com mais clareza o que Harlé quis dizer ao afirmar, bastante diplomaticamente, que os autores dos cursos de desenho em gravuras gozavam de “grande liberdade na ‘imitação’ das obras-primas” (HARLÉ, 1975, p. 12).⁶⁴

Thomas Crow explica, em seu livro, que a reprodução de obras de Jacques-Louis David por seus alunos era uma prática comum no ateliê desse artista. Segundo o autor, de maneira a responder à demanda por cópias de seus quadros mais célebres, David confiava a tarefa “quase inteiramente a seus estudantes” (CROW, 1997, p. 27, 108-120)⁶⁵ desde, ao menos, o início da década de 1780, quando, mesmo antes de atingir a fama que alcançaria em meados desse decênio, teria encarregado Hennequin de realizar uma cópia de seu *São Roque*. Segundo as fontes do período, citadas pelo pesquisador, Fabre teria realizado uma versão reduzida do *Belisário*, e Girodet, uma de *O julgamento dos Horácios*.

Em razão disso, poderíamos supor que Debret não apenas teve acesso especial às obras que copiaria para o *Nouveau Recueil* e para as *têtes d’étude*, ao menos durante sua longuíssima permanência no ateliê davidiano (de, ao menos, doze anos), considerando que o ateliê de David no Louvre expunha, até, ao menos,

63. “[...] un même cours peut rassembler des planches conçues par divers auteurs; il est alors, dans la majorité des cas, publié au nom d’un seul.”

64. “[...] grande liberté dans ‘l’imitation’ des chefs-d’œuvre.”

65. “[...] presque entièrement sur ses étudiants.”

o final da década de 1790, o *Brutus* e *O julgamento dos Horácios* face a face, como também se habituara de tal maneira ao estilo do mestre que se tornou capaz de reproduzir suas pinturas com a acuidade e o refinamento que observamos em suas *têtes d'après David*. Por outro lado, não podemos também descartar inteiramente a possibilidade de que tenha feito um decalque sobre os cartões das obras (ou sobre elas mesmas?), o que explicaria a precisão de seus desenhos.



Figura 22 – DELTIL, Jean-Julien (des.); MOTTE (grav). *La mère des fils de Brutus, d'après Mr. David*, c. 1821. Calcogravura. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 23 – PARIZEAU, Edmé-Gratien (des.); PERROT, A. M. (grav.). *Tête de la Mère des fils de Brutus*, s. XIX. Calcogravura en manière de crayon. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

O cartão de uma obra é o desenho final que o artista produz, antes de executar a tela em si. O fato de não haver cartões conhecidos das obras de David que Debret copiou atua, certamente, contra a teoria do decalque. No entanto, sabe-se que David utilizava cartões em tamanho real, ao menos para obras de grande complexidade, como o *Sacre de Napoléon*, do qual se conservam ao menos dois desses desenhos, um deles mantido no Palais des Beaux-Arts de Lille (LEE, 1999, p. 248-252). Em outros casos, como no da cópia reduzida de *O juramento dos Horácios* (1806, Toledo Art Museum, INV 50.308), executada por Girodet, a qualidade da reprodução sugere que o copista tenha tido acesso a materiais de referência como cartões – apesar de que, novamente, não temos meios de comprovar essas conjecturas e de que, no caso da cópia de Girodet, se acredita que David tenha retocado a pintura.

Já a ideia de que um copista seria autorizado a decalcar uma pintura a óleo original pode parecer absurda à primeira vista, por questões de conservação da obra, mas essa hipótese não pode ser inteiramente descartada *a priori*. Segundo os curadores Claude Allemand-Cosneau e Isabelle Julia (1999, p. 300-301), o museu Goupil, em Bordeaux, conserva decalques de rostos do Hemiciclo da École des Beaux-Arts de Paris, de Delaroche, os quais possivelmente foram feitos sobre a

66. “[...] on peut aussi imaginer que l’éditeur envisageait de les utiliser pour l’édition d’un recueil d’apprentissage du dessin ou de la peinture”

67. “[...] each day bringing some correction made on tracing paper.”

pintura original, segundo esses pesquisadores. Não há resquício de gravura produzida a partir desses decalques, mas os autores acreditam que “se pode imaginar que o editor [Goupil] planejava utilizá-los na edição de um álbum para aprendizado do desenho ou da pintura”.⁶⁶ Stephen Bann informa que o processo de reprodução do *Tu Marcellus eris* (1811-1867), de Ingres, foi particularmente penoso para o gravador, pois o pintor tinha o hábito de fazer alterações na obra original durante o processo de gravação, tornando frequentes as correções a serem realizadas sobre a matriz. Bann, citando Henri Beraldi, informa também que Ingres trazia ao gravador “diariamente alguma correção feita em papel de decalque” (2001, p. 147).⁶⁷

Não se deve descartar, também, que Debret tenha utilizado outras ferramentas para se certificar da acuidade de seu trabalho. Bann (2001, p. 154, 199) informa em seu livro sobre a gravura no século XIX que, ao menos eventualmente, os artistas forneciam material de referência para facilitar o processo de reprodução pelos gravadores. Dessa maneira, realizavam desenhos ou cópias em escala reduzida de suas obras, especificamente com a finalidade de serem reproduzidas em gravura. Acreditamos plausível supor que Debret tenha-se utilizado de material fornecido pelo próprio David para produzir os desenhos que serviram de modelo a Petit. Nesse sentido, Struckmeyer (2013, p. 129), citando Hennequin, um dos primeiros alunos de David, informa que este, ocupado com o Belisário, quadro com o qual se candidataria à associação à Academia (efetivada em 1781), tinha pouco tempo para dedicar-se a seus alunos e que, em razão disso, lhes fornecia desenhos que havia realizado na Itália, para copiar. Parece-nos, portanto, perfeitamente plausível que o grande pintor neoclássico tenha mantido o hábito posteriormente, como quando pintou *O julgamento dos Horácios* (1784) em Roma, ou, ainda, quando executou o *Brutus* (1789).

Voltando à série de cabeças de Debret, parece claro que o autor se preocupou em fornecer uma variedade de expressões e de tipos aos estudantes. A teoria neoclássica já havia demonstrado particular interesse na questão das expressões, conforme apontamos anteriormente, e, mesmo antes, os teóricos franceses já haviam ressaltado sua importância particular. Conforme recorda Miranda, Henri Testelin (1616-1695), retratista de Luís XIV e fundador da Académie Royale, afirmava que, para os pintores do classicismo francês, o “uso correto da expressão realiza a lógica e a unidade emocional do quadro” (TESTELIN apud MIRANDA, 2005, p. 34). Desse modo, nos parece claro que o artista buscava, com essas gravuras, integrar os alunos nessa linha de pesquisa – se é que o uso desse termo não é demasiadamente anacrônico –, tão prezada pelos artistas da escola francesa.

A última prancha dessa série, a *Tête de la Camille*, de 1813, tem um significado particularmente importante para os estudiosos da história da arte brasileira. Refere-se a ela o único indício que encontramos de que Debret tenha trazido alguma dessas estampas para o Brasil. Efetivamente, no catálogo da Exposição Pública organizada por Debret com os trabalhos dos alunos e dos

professores da Academia, no Rio, em 1829, consta, entre os expositores, “Francisco de Sousa Lobo [aluno de Debret], com uma ‘*Cabeça de Camila*, copiada do quadro do senhor Debret’ e figuras históricas [...]” (EXPOSIÇÃO PÚBLICA apud BANDEIRA, 2008, p. 46).⁶⁸ Se não havíamos encontrado, até o momento, na bibliografia brasileira, nenhuma referência às pranchas que estamos apresentando neste artigo, essa entrada catalográfica nos parece uma evidência bastante importante de que Debret não apenas trouxe algumas delas para o Brasil, como as utilizou em suas aulas na Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Considerando que foi Debret quem editou – e provavelmente financiou – o catálogo, seria, dessa maneira, uma menção direta do próprio artista a, ao menos, uma das gravuras que citamos nesta pesquisa. Considerando que não se conhecem quadros de Debret dos quais conste uma Camila,⁶⁹ a estampa de Petit nos parece a candidata natural a ser aquela referenciada no catálogo da Exposição Pública de 1829.⁷⁰

Cabe tecer alguns comentários finais sobre esse conjunto de estampas. Trata-se de gravuras *en manière de crayon*, impressas sobre papel liso e branco, nas quais as figuras ocupam a maior parte do espaço, com inscrições na parcela inferior das mesmas (como costuma ser, via de regra, a estruturação desse tipo de publicação, segundo vimos nos diversos exemplos reproduzidos nesta pesquisa). O tamanho de cada prancha varia, conforme pode ser verificado na legenda das mesmas, de 47 cm x 47 cm (*Mãe dos filhos de Brutus*) até 62 cm x 44 cm (*Filho mais velho dos Horácios*).

As imagens resumem-se, em geral, a uma cabeça e a parte do busto de personagens copiados de quadros de Louis David, isolados sobre um fundo neutro. Se a repetição constante desse tipo de composição nas gravuras de Debret pode ser identificada, isso acontece porque, conforme explica Renié, “o estudo da figura, e do rosto em particular, segue primordial” (RENIÉ, 2010, p. 156)⁷¹ no ensino oitocentista do desenho. O foco é, portanto, um só, a cabeça, deixando pouca margem para o artista inovar em termos de arranjo, se é que o desejasse.

Sob as figuras, o gravador insere algumas legendas, semelhantes, em todo caso, às das gravuras que já estudamos. No canto inferior esquerdo, sob a imagem, aparece o nome do desenhista: em todas as quatro pranchas, “*Dessiné par Debret élève [sic] de M^r. David*.”⁷² No canto inferior direito, “*Gravé par L. M. Petit*”.⁷³ Abaixo dessas inscrições, centralizado e em caixa alta, aparece o título da gravura, indicando quem é o personagem, como, por exemplo, “*Cabeça do mais velho dos filhos Horácios*” (*Tête de l’aîné des fils Horaces*). Abaixo disso, um longo subtítulo em itálico faz referência ao autor do quadro original, com grande destaque para o nome de David, em tipografia sem itálico, indicando também a localização dessa pintura: “*Dessinée d’après le Tableau de la Galerie du Sénat peint par Monsieur David [,] premier Peintre de S. M. l’Empereur et Roi. Membre de l’Institut, et Officier de la Légion d’honneur*.”⁷⁴ (itálicos do original). Ressalte-se que algumas diferenças na diagramação e na redação dessas inscrições nos levam a acreditar que ao menos dois gravadores diferentes foram responsáveis por inseri-las nas estampas. No caso da *Mãe dos Brutus* e de *Camila*, o segundo período

68. Nós não tivemos acesso ao catálogo original, apenas a citações dele e a menções a ele. Acreditamos que a análise desse documento e daquele correspondente à Exposição de 1830 possa revelar novos indícios de que Debret trouxe a *suite* ao Brasil e a utilizou aqui.

69. Efetivamente, na produção debretiana de que se tem conhecimento, não há menção a nenhuma obra de que conste uma personagem chamada Camila, principalmente naquelas de temática mitológica ou antiga. Na história do cônsul romano Régulo, protagonista de *Régulo voltando a Cartago*, quadro com o qual Debret competiu pelo Prêmio de Roma em 1791, não há referência a nenhuma Camila. O mesmo ocorre na história de *Aristomène*, personagem do quadro exposto no Salão de 1799, nem em *Erasístrato descobrindo a causa da doença do jovem Antíoco*, do Salão de 1804, muito menos em *Perseu e Andrômeda*, de 1814. Ver M. Nisard (1862, p. 307), *Explication des ouvrages...* (ano VII [1799], p. 14) e *Explication des ouvrages...* (ano XII [1804], p. 21).

70. Em uma nota explicativa sobre essa *Cabeça de Camila* citada no catálogo da Exposição de 1829, Bandeira faz menção precisamente à Camila Horácio, mesma personagem do quadro de Jacques-Louis David, mas em momento algum apresenta uma hipótese para explicar que “quadro do senhor Debret” seria esse apresentado no catálogo da exposição de 1829. Parece-nos claro que o termo “quadro” utilizado no catálogo seja inadequado, sendo melhor compreendido como “obra” “do senhor Debret”. Ver Bandeira; Lago (2008a, p. 701, nota 160).

71. “[...] l’étude de la figure, et du visage en particulier, reste primordiale.”

72. No caso da prancha representando o pai dos Horácios, há uma vírgula após Debret: "Dessiné par Debret, élève [sic] de Mr. David".

73. No caso da prancha com o mais velho dos filhos Horácios, falta o acento em "gravé": "Grave par L. M. Petit".

74. "Desenhado a partir do Quadro da Galeria do Senado pintado pelo Senhor David[,] Primeiro Pintor de S. M. o Imperador e Rei. Membro do Instituto, e Oficial da Legião de Honra."

75. "Le capriche ou l'inattention des élèves qui devaient écrire la lettre a fait orthographier Peltiré (n° 21); Peleterie (n° 72); Pelleterie (n° 64); Pellerie (n° 204), etc." O certo seria, segundo Leymarie, "Peltrie".

76. As pranchas do filho Horácio e de Camila levam, respectivamente, as legendas de "deuxieme" e "troisieme", ambos escritos com ortografia incorreta, sem o acento. Além disso, no caso dessa última prancha, o responsável pela legenda insere um "s" após "numéro": "Troisieme números [sic] des études faites d'après ce tableau". Esses erros indicam o caráter manufatureiro, de certa forma artesanal, com que essas gravuras ainda eram feitas no começo do século XIX.

77. Como vimos, o endereço variou com frequência entre uma prancha e outra. Sugerimos se reportar à tabela que elaboramos para verificar qual o endereço de Petit à época de publicação de cada uma das pranchas.

aparece separado do primeiro, em uma linha abaixo, também centralizada. A caligrafia, nelas, também parece mais elegante e comprimida e, em ambas, "Monsieur David" é grafado em negrito. No caso do *Pai Horácio* e do *Filho mais velho*, o texto aparece em um único período, dividido em duas linhas (naquele, o texto é interrompido na primeira linha após *Peintre* e, neste, após *S.M.*), sem pontuação após "Rei". Além disso, nenhuma destas duas leva negrito em "Monsieur David". Essas variações não parecem ter sido incomuns na produção de gravuras dos séculos XVIII e XIX. Leymarie, por exemplo, culpa o "capricho ou desatenção dos alunos" responsáveis pela inserção das legendas nas pranchas pela variedade enorme na ortografia do endereço de Gilles Demarteau, nas pranchas que ele produziu (LEYMARIE, 1896, p. 8-9).⁷⁵ Abaixo dessa informação, aparece a indicação de que a gravura é o primeiro, o segundo ou o terceiro número daqueles realizados a partir de um quadro específico: "Premier [ou deuxième, ou troisième] numéro des études faites d'après ce tableau".⁷⁶ Por último, na borda inferior da prancha, indica-se o endereço do gravador-editor ("à Paris, chez L. M. Petit, Graveur Editeur [sic] rue du Battoir St. André, N° 3 et rue des Mathurins, N° 18", por exemplo).⁷⁷ (Figuras 24 a 27)



Figura 24 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). *Tête de la mère des fils de Brutus*, c. 1810-1811. Calcogravura en manière de crayon, 47 cm x 47 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 25 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). *Tête du père des Horaces*, c. 1810-1811. Calcogravura em maneira de crayon, 54 cm x 41 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 26 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). *Tête de l'aîné des fils Horaces*, 1812. Calcogravura em maneira de crayon, 62 cm x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 27 – DEBRET, Jean-Baptiste (des.); PETIT, L. M. (grav.). *Tête de la Camille*, 1813. Calcogravura em *manière de crayon*, 47 cm x 47 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Considerações finais

O ensino do desenho, conforme era praticado na transição entre os séculos XVIII e XIX, seguia um método bastante estável, baseado, essencialmente, no exercício de cópia pelos alunos. A cópia, realizada a partir de modelos bi ou tridimensionais, seguia uma rígida hierarquia: começava-se reproduzindo outros desenhos ou gravuras, depois se partia para moldagens e esculturas e, a coroar todo o processo, encerrava-se com a figura humana.

A inclusão do ensino do desenho nas grades curriculares das escolas primárias e secundárias, na França, no começo dos 1800, não significou, virtualmente, nenhuma grande mudança no método de ensino, o qual seguiu, na maioria dos casos, a prática acadêmica secular de enfocar a figura humana: os alunos aprendiam a desenhar copiando inúmeras estampas, as quais se iniciavam por partes do rosto humano, como narizes e olhos; seguiam para o rosto inteiro; depois, para membros do corpo; e, por fim, para o corpo inteiro. A representação da cabeça era, sem dúvidas, o cerne das preocupações nessa etapa, e abundaram, tanto no século XVIII quando no XIX, cursos de modelos-estampas especializados nessas *têtes d'étude*.

Foi nesse contexto que Debret produziu, em parceria com Gilles-Antoine Demarteau, um par de gravuras, representando dois bustos, certamente de gesso, de personagens da Antiguidade Clássica: o mítico herói grego Aquiles e o notório imperador romano Nero. Ambas as imagens mostram certa dureza de traço e um contraste violento de luz e sombra, muito semelhantes ao estilo mais severo de Jacques-Louis David, mas possuem, também, características que acreditamos se repetir nas outras pranchas debretianas, como a grande preocupação com o modelado e com o acabamento. Seriam, segundo nossa pesquisa, os primeiros ensaios de Debret no campo da gravura didática.

Cerca de dez anos depois, Debret voltaria a produzir desenhos para gravuras, dessa vez em parceria com o gravador e editor L. M. Petit, criando os cadernos do *Nouveau Recueil Élémentaire de dessin* (1812-1813). Nesse curso, produzido para o Collège Sainte-Barbe, o autor começa pelos rudimentos do ensino de desenho, progredindo, em seguida, para a representação de formas tridimensionais e chegando ao rosto. Esses modelos também apontam uma preocupação particular do artista com o contorno e com a representação quase escultural dos volumes no desenho, além de seguir os preceitos estéticos do neoclassicismo davidiano.

Na série de *Têtes d'étude d'après David* (c. 1810-1813), publicada concomitantemente ao *Nouveau Recueil*, Debret leva às últimas consequências seu zelo pela precisão, pelo acabamento e pelo modelado. Os bustos, tirados de *O juramento dos Horácios*, de 1785, e do *Brutus*, de 1789, mostram o artista – e o gravador, certamente – no auge de suas forças, criando reproduções de altíssima qualidade. É desse conjunto a *Tête de la Camille*, que, segundo nossa interpretação, é aquela mencionada no Catálogo da Exposição Pública

de 1829, no Rio de Janeiro, o que significaria que o artista trouxe de Paris não apenas seus princípios neoclássicos, como modelos de própria lavra, para propagar essa estética no Brasil.

A partir dessas gravuras e das discussões realizadas sobre elas, alguns aspectos da personalidade e da didática de Debret parecem mais evidentes, conforme dissemos. Ficou claro, principalmente no *Nouveau Recueil*, que o artista tinha uma preocupação evidente com a eficácia de suas lições, inovando, por exemplo, no que se refere à importância que atribui ao estudo do hachurado e à maneira com que apresenta as etapas de execução do desenho – sendo essas, talvez, suas principais contribuições para a elaboração de gravuras didáticas nesse período –, fora seu inegável comprometimento com a qualidade dos desenhos. De fato, entre as principais características dos modelos que produziu, está sua grande preocupação com o acabamento das imagens, com a precisão dos contornos, com a verossimilhança do modelado, com a regularidade das hachuras e, claro, com uma reverência aos ensinamentos de Jacques-Louis David. É tentador buscar algum reflexo dessas qualidades em sua produção brasileira. Corrêa do Lago e Bandeira apontam a presença de algumas dessas características nas aquarelas que Debret realizaria no Brasil, entre 1816 e 1831. Segundo os pesquisadores, o artista francês adotava uma execução bem mais minuciosa e acabada para suas aquarelas do que era de costume para outros artistas viajantes do mesmo período, como Rugendas, o que contribuiu para que legasse à posteridade uma “coleção riquíssima de obras finamente executadas e coloridas” (BANDEIRA; LAGO, 2008b, p. 12).

De fato, inúmeros autores brasileiros, como Jorge Coli, apontam para o caráter essencialmente neoclássico-davidiano da sua produção – seja na França, seja aqui no Brasil (COLI, 2010, p. 131). Se, em 1808, um crítico francês já afirmava, analisando uma pintura de Debret que, “lançando os olhos sobre este quadro, percebe-se facilmente que o Sr. Debret é ainda um aluno do Sr. David” (LE NOUVEL OBSERVATEUR... apud LIMA, 2007, p. 81), essas raízes ficaram ainda mais evidentes em sua produção brasileira. O curador Pedro Xéxeo avalia que “A vertente do movimento neoclássico que chegou até nós de maneira definitiva foi, portanto, a francesa, que teve como figura máxima o pintor Jacques Louis [sic] David (1748-1825), parente e orientador de Debret” (XEXÉO, 2004, p. 21), o que é corroborado por Carvalho, que acredita enxergar “com nitidez a influência do primo e mestre Louis David” (CARVALHO, 2008, p. 9) no trabalho brasileiro de Debret, mesmo nos mais insólitos, como uma série de índios expostos em 1829, os quais, segundo Bandeira, “se perderam, mas, a se julgar pelas suas gravuras e aquarelas, obedecem aos cânones davidianos” (BANDEIRA, 2008, p. 46). Se a temporada passada no Hemisfério Sul, segundo Rodrigo Naves (1997), obrigou-o a repensar a estética neoclássica, ela não foi suficiente para demover-lhe totalmente do percurso que vinha seguindo até ali. Nesse sentido argumenta o pesquisador francês Xavier P. Guichon, o qual identifica, nos desenhos da *Viagem pitoresca...*, principalmente nos que representam negros e indígenas, “corpos neoclássicos,

fragmentos de esculturas greco-romanas" (GUICHON apud LIMA, 2007, p. 53), verdadeiros "corpos de 'horácios'", diria Bandeira (2008, p. 39). Efetivamente, segundo constata Valéria Lima (2007, p. 112), "[...] para Debret e seus antigos colegas, a arte do período davidiano era, ainda em 1839, o grande marco da experiência artística francesa".

Seria impossível, portanto, imaginar que Debret tivesse abdicado de suas raízes neoclássicas, e de sua própria experiência como professor de desenho, ao dar aulas no Brasil. Efetivamente, no *Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, cujo elaborador original fora o próprio Debret (BANDEIRA, 2008, p. 45), está previsto que, na Classe de Desenho, "Os discípulos [...] que se destinarem ao estudo das Bellas Artes [sic] receberão os princípios adequados até a copia [sic] à lapis [sic] de hum [sic] desenho de figura inteira, chamada Academia" (PROJECTO..., 1827, p. 21). A importância do procedimento de cópia de gravuras fica patente nos relatos das primeiras exposições organizadas por Debret no seio da Academia, segundo os quais grande parte dos exercícios dos alunos eram reproduções de gravuras, como no caso da *Tête de la Camille*.

Não há dúvida, portanto, da inclinação neoclássica que Debret impôs a suas aulas. Entre seus alunos, constavam diversos personagens que iriam abraçar, posteriormente, a função do magistério de arte e adotariam os preceitos dravidianos em suas próprias obras, entre os quais podemos citar Simplício Rodrigues de Sá, José de Cristo Moreira, Francisco de Sousa Lobo, José dos Reis Carvalho, José da Silva Arruda, Alfonso Falcoz, José Correia de Lima e Manuel de Araújo Porto-Alegre (TAUNAY, 1983, p. 20, 57; XEXÉO, 2007, p. 36). Este último exerceria o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) entre 1854 e 1857 e produziria, segundo Xexéo, composições históricas de "forte acento neoclássico" (XEXÉO, 2007, p. 36).

Entre os desdobramentos desta pesquisa, muito pode ser sugerido ou previsto. Efetivamente, a discussão dessas gravuras, possivelmente inéditas, pode estimular debates sobre a biografia de Debret e sua função de professor da Academia Imperial, já que os estudos sobre o artista costumam concentrar-se em seu papel na fundação dessa instituição ou na elaboração dos volumes da *Viagem pitoresca...* De fato, a parte de sua vida anterior a 1816 só começou a ser estudada com mais profundidade agora, principalmente nas pesquisas de Lima e Bandeira, e há, evidentemente, muita informação a ser levantada (LIMA, 2007; BANDEIRA, 2008). Os laços intelectuais do artista com David parecem ser ainda mais estreitos do que se acreditava até então, e ficou claro que seu vínculo com o Colégio Sainte-Barbe ainda não foi devidamente investigado.

É possível suspeitar, também, que haja outras gravuras pouco conhecidas de Debret. Efetivamente, se o método acadêmico previa uma progressão das partes para o todo, soa curioso que esse artista não tenha produzido material específico para membros do corpo e para a figura inteira. Mais pesquisas podem verificar se essa é uma suspeita fundada ou não. O que

sabemos, com certeza, é que Debret considerava esse tipo de exercício importante, já que previu a cópia de *academias* em seu *Projecto...* Não teria Debret produzido modelos para esse tipo de tarefa também?

Ao observar a célebre aquarela que o artista dedicou a seu irmão François em 1816, representando seu ateliê no bairro carioca do Catumbi, podemos distinguir, na parede ao fundo, acompanhando uma cópia da *Virgem da cadeira*, de Rafael, duas gravuras, perfeitamente identificáveis por seu arranjo em preto e branco e por sua margem branca. Não se trata, evidentemente, de nenhuma das *nossas* pranchas, já que não há semelhança composicional. Embaixo da Madonna, no entanto, há um desenho (?) que corresponde, de maneira bastante similar, aos pés da Camila de *O juramento dos Horácios*. Em frente a esse desenho, há, ainda, uma plataforma com uma série de imensos *portfolios*, os quais Debret, recém-chegado ao Brasil e sobrecarregado com as encomendas da Corte, não teria tido tempo suficiente para preencher com obras novas. Se, como o artista afirma, seus alunos realizaram diversas “cópias de cabeças de estudo” (DEBRET, 1972 [1839], p. 118), não seria razoável perguntar o que essas pastas traziam da Europa?

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

ADHÉMAR, Jean; LETHÈVE, Jacques. *Inventaire du fonds français après 1800*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1953. tomo 6.

ALBERTI, Charles. *Méthode pour apprendre l'art du dessin sans maître*. [S.l.]: [s.n.], 1822. Sem paginação.

ARCHIVES NATIONALES. *Legion d'Honneur*. LH/673/3. David, Jacques-Louis, formulário sem título, n. 2, [s.l.], [18--?]. Disponível na Base de Dados Léonore em: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/leonore_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_1=NOM&VALUE_1=DAVID&NUMBER=71&GRP=1&REQ=%28%28DAVID%29%20%3aNOM%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All>. Acesso em: 25 abr. 2016.

BARGUE, Charles. *Cours de dessin: première partie – modèles d'après la bosse*. Paris: Goupil & Cie, 1867.

BIBLIOGRAPHIE DE LA FRANCE [ou JOURNAL DE GÉNÉRAL L'IMPRIMERIE ET DE LA LIBRERIE]. Première année. Paris: Pillet, [1813]. Reprodução fac-similar digital.

BIBLIOGRAPHIE DE L'EMPIRE FRANÇAIS. Paris: Pillet, t. 3, 1814. Reprodução fac-similar digital.

BOSIO, Jean François. *Traité élémentaire des règles du dessin*. Paris: Tiger, an IX [1801].

BRUNARD, C. *Méthode élémentaire de dessin*: ou principes gradués et faciles à l'usage des commençants. Paris: Brossier; Fontaine, [1836]. 10 cadernos. Sem paginação. Reprodução fac-similar digital.

CHOISNARD, Camille. *La clef du dessin*: ou méthode simple et rapide pour apprendre à dessiner. Valence, 1843. Reprodução fac-similar digital.

COURBOIN, François. Gilles Demarteau. *L'amateur d'estampes*, Paris: Chambre syndicale des éditeurs et marchands d'estampes anciennes et modernes, ano 3, p. 69-79 e 101-110, 1924. Palestra realizada na Œuvre des artistes de Liège na sexta-feira, 28 jun. 1912. Reprodução fac-similar digital.

DAVID, Jacques Louis Jules. *Le peintre Louis David (1748-1825)*: souvenirs et documents inédits. Paris: Victor Havard, 1880. Reprodução fac-similar digital.

BOUCHOT, Henri. *Le cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale*: guide du lecteur et du visiteur, catalogue général et raisonné des collections qui y sont conservées. Paris: E. Dentu, 1895.

_____. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot, 1839. tomo 3. Reprodução fac-similar digital.

DELÉCLUZE, Étienne-Jean. *David: son école et son temps*. Paris: Macula, 1983 [1855].

DUBUCOURT, L. P. *Encyclopédie du dessin*: recueil de principes et d'exemples sur toutes les parties de cet art. Paris: Didot l'Ainé, 1811. Reprodução fac-similar digital.

EXPLICATION des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, achitecture et gravure, des artistes vivans [sic]: exposés au Muséum central des arts. Paris: Muséum Central des Arts, ano VII [1799]. Reprodução fac-similar digital.

EXPLICATION des ouvrages de peinture, sculpture, achitecture et gravure des artistes vivans [sic]: exposés au Musée Napoléon. Paris: Musée Napoléon, ano XII [1804]. Reprodução fac-similar digital.

GABET, Charles. *Dictionnaire des artistes de l'École Française au XIXe siècle*. Paris: Madame Vergne, 1831. Reprodução fac-similar digital.

GUYOT DE FÈRE, François Fortuné. *Annuaire des artistes français*: statistique des Baux-Arts en France. 2e éd. Paris, 1833/1834. Reprodução fac-similar digital.

HARLÉ, Daniel. *Les cours de dessin gravés et lithographiés du XIXe siècle conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale*: essai critique et catalogue. *Mémoire* (Master) – École du Louvre, Paris, 1975. Orientação de Jean Adhémar. Reprodução em microficha pertencente

ao Département des Estampes et de la Photographie da Bibliothèque nationale de France. Número de chamada: MFICHE KC-415 (1-4)-4.

JOURNAL DE L'EMPIRE. [S.l.], p. 49 [4], 9 mars 1813. Reprodução fac-similar disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101064459603;view=1up;seq=269>>. Acesso em: 18 maio 2016.

JOURNAL GÉNÉRAL DE L'IMPRIMERIE ET DE LA LIBRAIRIE. Paris: Pillet, 1810-1811. Reprodução fac-similar disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=95OXcSSyHrYC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 25 abr. 2016.

LACOUR, Pierre. *Cours complet de dessin*. Bordeaux, 1826. Sem paginação.

LEYMARIE, Leopold de. *L'Œuvre de Gilles Demarteau l'aîné, graveur du roi*: catalogue descriptif. Paris: Georges Rapilly: 1896. Reprodução fac-similar digital.

MILLIN, Albin Louis. *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris: Desray, 1806. tomo 1.

NEUVILLE, Albert de. *Gilles Demarteau*. Turnhout: Brepols, 1920. Reprodução fac-similar digital.

PROJECTO do plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Plancher, 1827. Reprodução fac-similar digital.

QUICHERAT, Jules. *Histoire de Sainte-Barbe*: collège, communauté, institution. Paris: Hachette, 1864. tomo 3. Reprodução fac-similar digital.

RECUEIL: figures académiques. Álbum forjado pertencente ao Département des Estampes et de la Photographie da BnF, [18--?]. Número de chamada: KC-43-FOL.

RECUEIL: Principes de dessin – suites diverses gravées par Carrée, Tassard, Petit... Álbum forjado pertencente ao Département des Estampes et de la Photographie da BnF, [18--?]. Contém o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* de Debret. Número de chamada: KC-33-FOL.

RECUEIL: Œuvre de Gilles Demarteau l'Aîné. 16 volumes de álbuns forjados pertencentes ao Département des Estampes et de la Photographie da BnF, [18--?]. O volume s.nº, contendo as gravuras de Demarteau le jeune (Gilles-Antoine) (56 pranchas), contém as estampas de Debret *Néron* (nº 708) e *Achilles* (nº 709). Número de chamada: Ef. 10 rés. ou RÉSERVE EF-10-FOL (ESTNUM-13017 e ESTNUM-13018).

RECUEIL: Œuvre de Jacques-Louis David. Álbum forjado pertencente ao Département des Estampes et de la Photographie da BnF, [18--?]. tomo 3: figures d'étude extraites des tableaux de David. Contém as pranchas das *têtes d'étude d'après David* de Debret. Número de chamada: DC-22-FOL.

ROUX, Marcel. *Inventaire du fonds français*: graveurs du XVIIIe siècle. Paris: Bibliothèque Nationale, 1949. tomo 6. Reprodução fac-similar digital.

SALME, M. L. (Dir.). *L'Album*: journal destiné à l'enseignement du dessin et de la peinture. Paris: L'Album, 1840-1841. t. 1º. Série 1. Reprodução fac-similar digital.

SARRUT, Germain; SAINT-EDMÉ, B. *Biographie des hommes du jour*: industriels, conseillers d'État, artistes... Paris: Henri Krabbe, 1837. tomo 3, parte 2. Reprodução fac-similar digital.

WINCKELMANN, Johann Joachim *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*: with Instructions for the Connoisseur, and an essay in Grace in Works of Art. Tradução de Henry Fuseli. London: Henry Fusseli, 1765. Reprodução fac-similar digital.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

ALLEMAND-COSNEAU, Claude; JULIA, Isabelle (Cur.). *Paul Delaroche*: un peintre dans l'histoire. Paris: RMN, 1999. Catálogo da exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, 22 out. 1999-17 jan. 2000, e no Musée Fabre, em Montpellier, 3 fev.-23 abr. 2000.

BANDEIRA, Julio. Os teatros brasileiros de Debret. In: ____; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil*: obra completa (1816-1831). 2. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. p. 19-53.

____; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil*: obra completa (1816-1831). 2. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008a.

____; _____. Introdução. In: ____; _____. *Debret e o Brasil*: obra completa (1816-1831). 2. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008b. p. 11-18.

BANN, Stephen. *Parallel Lines*: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France. New Haven: Yale, 2001.

BARATA, Mario. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Iphan, n. 14, p. 283-307, 1959. Reprodução fac-similar digital.

BEGUIN, André. *Dictionnaire technique et critique du dessin*. Bruxelas: Oyez, [1978].

BELLENGER, Sylvain. L'enseignement de David. In: ____ (Cur.). *Girodet* (1767-1824). Paris: Gallimard; Musée du Louvre, p. 183-187, 2005. Catálogo da exposição realizada no Museu do Louvre, Paris, 22 set. 2005-2 jan. 2006.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile; AUVRAY, Louis. *Dictionnaire général des artistes de l'École française*: depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. Paris: Renouard, 1882. tomo 1. Reprodução fac-similar digital.

____; _____. Paris: Renouard, 1885. tomo 2. Reprodução fac-similar digital.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*: de tous les temps et de tous les pays. Paris: Gründ, 1999. tomo 4.

BERALDI, Henri. *Les graveurs du XIXe siècle*: guide de l'amateur d'estampes modernes. Paris: L. Conquet, 1890. Reprodução fac-similar digital. tomo 10.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Gallica*. Disponível em: <<http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8422946b/f1.item.r=debret.zoom>>. Acesso em: 26 fev. 2016a.

_____. *Catalogue Général*. Disponível em: <<http://catalogue.BnF.fr/ark:/12148/cb145283880>>. Acesso em: 8 mar. 2016b.

_____. *Catalogue Général*. Disponível em: <<http://catalogue.BnF.fr/ark:/12148/cb40343974k>>. Acesso em: 25 abr. 2016c.

_____. *Catalogue Général*. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb404091040>>. Acesso em: 21 jun. 2016d.

BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística francesa de 1816*. 2. ed. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.

BOARDMAN, John. *Greek Sculpture: the Late Classical Period*. London: Thames & Hudson, 1995.

CARELLI, Mario. Jean-Baptiste Debret: un peintre philosophe sous les tropiques. *Cuadernos de arte colonial*, Madrid: Museo de América, n. 5, p. 35-52, maio 1989. Reprodução fac-similar digital.

CARVALHO, José Murilo de. Todo o Debret brasileiro (prefácio). In: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008. p. 9.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CROW, Thomas. *L'atelier de David: émulation et Révolution*. Paris: Gallimard, 1997. [Edição francesa do original de 1995 *Emulation: making artists for revolutionay France*].

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins; Edusp, 1972 [1839]. v. 3, tomo 2. Tradução em português do original francês.

D'ENFERT, Renaud. *L'enseignement du dessin en France: figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*. Paris: Belin, 2003.

DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da Missão Artística de 1816. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. n. sér., v. 14. n. 2. p. 301-313, jul.-dez. 2006. Reprodução fac-similar digital.

GARCIA, Anne-Marie; SCHWARTZ, Emmanuel. *L'école de la liberté: être artiste à Paris (1648-1817)*. Paris: Beaux-arts de Paris, 2009. Catálogo da exposição realizada na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 24 out. 2009-10 jan. 2010.

GUÉDRON, Martial. Notice sur la *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun*, de Vivant Denon. In: COMAR, Philippe (Dir.). *Une leçon d'anatomie: figures du corps à l'École des Beaux-Arts*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2012. p. 318. Reedição do catálogo da exposição *Figures du corps*, realizada na Ensba de Paris de 21 out. 2008 a 4 jan. 2009.

HOEKE, Nicole van; LAVERGNÉE, Barbara Brejon de; LIESSE, Odile. *Les dessous du dessin: techniques, formes et fonctions*. Lille: Palais des beaux-arts, 1998. Catálogo da exposição realizada no Palais des Beaux-Arts de Lille, 18 set.-30 nov. 1998.

JOBERT, Barthélémy. Girodet et l'estampe. In: BELLENGER, Sylvain (Cur.). *Girodet (1767-1824)*. Paris: Gallimard; Musée du Louvre, 2005. p. 149-178. Catálogo da exposição realizada no Museu do Louvre, Paris, 22 set. 2005-2 jan. 2006.

KOSKAS, Mathilde. Bibliographie nationale française et dépôt légal,. *Bulletin des bibliothèques de France* (BBF), n. 6, p. 101-105, 2011. Disponível em: <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-06-0101-001>>. Acesso em: 6 maio 2016.

LEBARBÉ, Annabelle. Le collège Sainte-Barbe de Paris: des frères Labrousse Lheureux. *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n. 13, p. 137-148, 2007. Disponível em: <<http://lha.revues.org/418>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

LE BLANC, Charles. *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris: F. Wieg, [1890]. tomo 3. Reprodução fac-similar digital.

LEE, Simon. *David*. London: Phaidon, 1999.

LEPAPE, Séverine. Guide de recherche au Département des Estampes. In: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Ad Vivum: l'estampe et les dessins anciens à la BnF*. Disponível em: <<http://estampe.hypotheses.org/guide-de-recherche-au-departement-des-estampes>>. Acesso em: 8 maio 2016. Blog do Département des estampes et de la photographie da Bibliothèque nationale de France.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Unicamp, 2007.

MELET-SANSON, Jacqueline. Les Estampilles de propriété du Département des Estampes. *Nouvelles de l'estampe*, Paris, n. 80, mai 1985. Cópia reprográfica pertencente ao Département des Estampes et de la Photographie da BnF.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque A fisiognomonía de Charles Le Brun: a educação da face e a educação do olhar. *Pro-posições*, v. 16, n. 2 (47) , p. 15-35, maio/ago. 2005. Reprodução fac-similar digital.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

NISARD, M. (Dir.). *Lucaín, Silius Italicus, Claudien: œuvres complètes*. Paris: Firmin-Didot, 1862. Reprodução fac-similar digital.

PÉRON, Alexandre. *Examen du tableau des Horaces*. Paris: Ducessois, 1839. Reprodução fac-similar digital.

PIERRE BERGÉ & ASSOCIÉS. *Paul Huet et ses proches: livres, gravures, dessins, tableaux et aquarelles*. Paris, 2014. Catálogo do leilão realizado no Hôtel Drouot, Paris, em 5 de novembro de 2014. Disponível em: < <http://gordonart.com/public/Catalogs/PierreBerge116542.pdf> > . Acesso em: 04 maio 2016.

PIGNATTI, Terisio. *O desenho: de Altamira a Picasso*. Tradução de Maria Helena Grembecki. São Paulo: Abril, 1981.

PRADO, Almeida J. F. de. *Jean-Baptiste Debret*. São Paulo: Editora Nacional; Edusp, 1973.

RAPPORT du jury institué par S. M. l'Empereur et roi, pour le jugement des prix décennaux: en vertu des Décrets des 24 fructidor an 12 et 28 novembre 1809. Paris: Imprimerie Impériale, 1810. Reprodução fac-similar digital.

RENIÉ, Pierre-Lin. Modèles et méthodes: les planches d'enseignement du dessin publiées par la maison Goupil. In: BONNET, Alain; PIRE, Jean-Miguel; POULOT, Dominique (Dir.). *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*. Rennes: PUR, 2010. p. 149-169.

ROBERTS, Warren. *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics and the French Revolution*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1989.

ROQUE, Ana Raquel Martins *O estudo fisionômico na caracterização de personagens*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Desenho, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2011. Reprodução fac-similar digital.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCOREL, Sílvia. O Palácio do Itamaraty em Brasília. In: _____. *Palácio Itamaraty*: Brasília, Rio de Janeiro. 2. ed. São Paulo: Safrá, 2002.

SECKEL, Raymond-Josué. La Bibliographie de la France: survol historique, 1811-2011. *Revue de la BNF*, n. 39, p. 46-60, mar. 2011. Disponível em: < www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-3-page-46.htm >. Acesso em: 6 maio 2016.

SMITH, R. R. R. *Hellenistic Sculpture: a Handbook*. London: Thames & Hudson, 2005. Reimpressão de edição de 1991.

STRUCKMEYER, Nina. Dans l'atelier des élèves de Jacques-Louis David. In: BONNET, Alain; NERLICH, France (Dir.). *Apprendre à peindre: les ateliers privés à Paris (1780-1863)*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2013. p. 123-138. (*Collection Perspectives Historiques*).

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: UnB, 1983 [1956].

TEYLLERS MUSEUM. *Collectie online*. Disponível em: <<http://teyllers.adlibhosting.com/internetserver/Details/kunst/27098#>>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re) descoberta na primeira metade do século XX no Brasil. *Resgate*, v. XX, n. 23, p. 18-27, jan./jun. 2012. Reprodução fac-similar digital.

_____. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. *Plural: revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*,

São Paulo, n. 14, p. 9-32, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/viewFile/75459/79015>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

_____. *Velhas imagens, novos problemas: a redescoberta de Debret no Brasil modernista (1930-1945)*. 2011. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. Reprodução fac-similar digital.

UNIVERSITÉ DE LIÈGE. *Gilles Demarteau*: catalogue, 25 fev. 2000. Disponível em: <http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/demarteau/demarteau_opera.html>. Acesso em: 26 fev. 2016.

VERHOOGT, Robert. *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. Reprodução fac-similar digital.

XEXÉO, Pedro M. C. Primeira geração de alunos. In: _____. ABREU, Laura M. N. de; DIAS, Mariza G. *A Missão Artística francesa: coleção Museu Nacional de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: MNBA, 2007. p. 35-39. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 19 abr.-29 jul. 2007.

_____. Neoclassicismo. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Entre duas modernidades: do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo na coleção do Museu Nacional de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: Artviva, 2004, p. 18-25. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural do Branco do Brasil, Brasília, 31 ago.-7 nov. 2004.

Artigo apresentado em 12/08/2016. Aprovado em 16/01/2017.