

DO RÓTULO DE TÔNICO CAPILAR AO RÓTULO DE AGUARDENTE: OBRAS DEBRETIANAS E SUA CONTÍNUA ATUALIDADE

FROM THE LABEL OF A HAIR TONIC TO A RUM'S LABEL: THE WORKS OF DEBRET AND ITS CONTINUOUS ACTUALITY

Mariane Pimentel Tutui¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo ressaltar a contínua atualidade das obras debretianas. Nascido na França, Jean-Baptiste Debret (1768-1848), tem como mentor e professor o mestre do Neoclássico Jacques-Louis David (1748-1825). Após integrar o corpo de artistas da corte Napoleônica, Debret participa do que hoje conhecemos como "Missão Artística Francesa" e vive durante quinze anos nos trópicos executando todo o tipo de pintura em meio ao cenário do Rio de Janeiro oitocentista. Quase duzentos anos se passaram desde a execução de sua primeira aquarela realizada no Brasil e sua obra ainda se faz presente na atualidade sendo reproduzida e utilizada em diversos meios, como por exemplo, na ilustração de um rótulo de tônico capilar de 1888 e em um rótulo de aguardente de 1996.

PALAVRAS-CHAVE: Jean-Baptiste Debret, Brasil oitocentista, obras debretianas.

ABSTRACT

This article aims to highlight the continuous actuality in the works of Debret. Born in France, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) has as his mentor and teacher the Neoclassical master Jacques-Louis David (1748-1825). After integrating the body of artists in the Napoleonic court, Debret takes part of what we know as "Missão Artística Francesa" and he lived for fifteen years in the tropics performing all kinds of painting amid the Rio de Janeiro nineteenth-century scene. Almost two hundred years have passed since the accomplishment of his first aquarelle made in Brazil and his work is still present today being reproduced and used in various ways, such as in the illustration of a 1888 hair tonic label and a 1996 spirits label.

¹ Mestre em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Pesquisadora do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC-UEM) e do Programa Centro de Memória da UEM (PRO-CMU). Contato: marianetutui@hotmail.com.

KEY-WORDS: Jean-Baptiste Debret, Brazil nineteenth-century scene, works of Debret.

“Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro”.

(Walter Benjamin)

Jean-Baptiste Debret é conhecido nos tempos atuais como um dos grandes nomes que retrataram o Brasil no século XIX. O artista descreve em suas aquarelas e desenhos as questões políticas, sociais, culturais e religiosas do país, especialmente na cidade do Rio de Janeiro.

Nascido na França no ano de 1768, Debret era sobrinho-neto de François Boucher (1703-1770), um renomado artista do Rococó. Mais tarde, teria como mentor e professor o mestre do Neoclássico, Jacques-Louis David (1748-1825), dando início em seus estudos artísticos no liceu Louis-Legrand e posteriormente na Academia de Belas Artes em Paris. Ainda muito jovem viaja a Roma e participa em 1785, ao lado do mestre David, da execução da tela *O Juramento dos Horácios*² (obra a qual ilustra os ideais artísticos do neoclassicismo).

O Neoclássico não era somente uma corrente artística, mas sim um grande movimento do século XVIII que prezava pela virtude exemplar, pela igualdade, pela moral, exaltando a pátria, os direitos dos homens, os bons costumes, exercendo desta maneira um papel fundamental na formação artística e intelectual de Debret.

O parisiense neoclássico segue como discípulo de David, onde exalta em suas telas o período revolucionário francês. Já no período napoleônico, a pintura

² Jacques-Louis David, **Le Serment des Horaces**, (O Juramento dos Horácios), 1784-5, óleo sobre tela, 330 x 425 cm. Musée du Louvre, Paris.

neoclássica enaltece as campanhas militares, unindo arte e política e destacando as batalhas que engrandeciam Napoleão ao centro das telas. Desta maneira, Debret torna-se pintor do imperador (grande mecenas das artes) e compõe várias telas em sua homenagem e às suas campanhas³.

Em 1791 conquista o segundo prêmio de pintura do Prix de Rome da Academia de Belas Artes com a tela *Regulus voltando a Cartago*⁴.

No ano de 1814, Debret perde seu único filho Honoré Debret (de apenas dezenove anos) e separa-se de sua esposa Elisabeth-Sophie Desmaison (prima de David). Em decorrência da derrota na Batalha de Waterloo, Napoleão é exilado na ilha de Santa Helena no ano de 1815, mesmo ano em que Jacques-Louis David é exilado na Bélgica. Com a volta dos Bourbons e abandonados à mercê da própria sorte, os artistas da corte napoleônica perdem o seu principal incentivador. Chefiados pelo literato e professor Joachim Lebreton (1760-1819), integram o que hoje conhecemos como “Missão Artística Francesa”⁵. Constituída por aproximadamente quarenta pessoas, dentre elas artesãos, arquitetos, pintores, gravadores e seus familiares⁶; a “Missão” tinha como intuito estabelecer no Novo Reino Português, localizado nas Américas, uma Academia de Ciências, Artes e Ofícios, a qual tinha como objetivo, propagar o ensino acadêmico no país.

3 Como por exemplo, podemos citar as obras: *Napoleão presta homenagem à coragem infeliz, 1805*; *Napoleão I condecora, em Tilsitt, um soldado do exército russo com a cruz da Legião de Honra, 1808*; *Napoleão I discursa para tropas bávaras e würtemburguesas em Abensberg, 1810* e *Primeira distribuição das condecorações da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos pelo imperador, 1812*. Todas as obras são óleo sobre tela e estão localizadas no Musée du Château de Versailles, em Versalhes, França. Ver NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira** – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

4 Jean-Baptiste Debret, **Regulus voltando a Cartago**, 1791, óleo sobre tela, 108 x 143 cm. Museu Fabre, Montpellier.

5 O termo “Missão Artística Francesa” é utilizado entre aspas, pois na época não havia uma ideia formada de “Missão”. Este termo foi cunhado quase cem anos depois por Afonso d’Escragnolle Taunay (descendente de Nicolas-Antoine Taunay, também integrante da “Missão”). Ver 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, p. 179.

Com base em Schwarcz, Guilherme Gomes defende em sua tese que a ideia de “Missão” vem da ideia de vocação de época, de um grupo coeso (ideia pensada de início do século XX para o XIX). Já nos ensaios de Mario Pedrosa, fica claro de que não havia um grupo coeso. Lebreton é influenciado por Humboldt a organizar um grupo, o qual não se comportou como grupo, ocorrendo desavenças entre Taunay e Debret e Taunay e Montigny.

6 Dentre eles podemos destacar: Jean-Baptiste Debret (1768- 1848), pintor de história; Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagem; Auguste Henry Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto; Auguste Marie Taunay (1768- 1824), escultor; Charles Simon Pradier (1786-1848), gravador. Em 1817, os irmãos Marc e Zéphérin Ferrez associaram-se ao grupo, o primeiro como escultor e o segundo como escultor e gravador de medalhas.

No dia 22 de janeiro de 1816, os artistas partem do porto do Havre para o Brasil. O Rio de Janeiro é avistado em 25 de março do mesmo ano. Os artistas são incumbidos a dar início às atividades de registrar os acontecimentos da corte, como por exemplo, o falecimento de D. Maria I, a sucessão do trono e a aclamação de D. João VI, a chegada de D. Leopoldina, dentre outros cerimoniais.

Jean-Baptiste Debret é contratado pelo prazo de seis anos como artista oficial da corte e improvisa sua moradia no bairro do Catumbi. Debret fora o membro da "Missão Artística" que mais permanecera no Brasil, somando quinze anos de vivência nos trópicos; o artista registrou todo o tipo de acontecimento desde a corte joanina (incluindo brasões, medalhas, bandeira, moedas, vestimentas, retratos da família real e dos oficiais do império) a flora e a fauna, paisagens, cenários de teatros, festividades, plantas de casas rurais e urbanas e também os tipos humanos (índios, escravos, tropeiros, senhores, entre outros).

Com sua arte minuciosa, as cenas do cotidiano e as manifestações culturais ganhavam destaque através de harmoniosos traços em aquarela. O ambiente e o clima tropical, bem diferentes do europeu chamavam a atenção do artista: as cores vivas da paisagem, o sol forte, assim como a existência da escravidão deixam o artista mais sensível às questões sociais. A situação no Rio de Janeiro era precária, faltava-se moradia, condições de higiene e tudo causava impacto, segundo Rodrigo Naves em *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*⁷, "de um total de 79321 pessoas, 45,6% trabalhavam como escravos no Rio de Janeiro".

Entre homens livres e escravos, os artistas também encontravam dificuldades na obtenção de materiais, como por exemplo: tintas, telas, pigmentos para as misturas, dentre outros. Nesse contexto, Debret atua como pintor, desenhista, gravador, decorador, professor e cenógrafo; com sua bagagem artística sólida trazida da Europa, o artista esforça-se para fazer uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do país e descobre através da técnica da aquarela uma agilidade em seu traçado, alcançando desta forma uma interpretação crítica em suas pinturas.

Na alegria ou na tristeza, nas festas ou nos trabalhos, são os gestos humanos

⁷ NAVES, Rodrigo. **Debret, o neoclassicismo e a escravidão**. In *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Atica, 2011.

que atraem a atenção, tornando praticamente impossível falar numa relação de continuidade com o meio. Mas Debret articula indivíduos e ambiente de uma maneira particular, reveladora de sua situação na cidade – ações que não determinam seu espaço, gestos que não encontram desdobramentos. (Naves, 2011, p. 93).

Em 1831 Debret retorna a Paris, suas aquarelas e demais pinturas serviram de base para as gravuras-litogravuras ou litografias⁸ em cores, as quais o artista reúne e publica em formato de álbum entre 1834-1839: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, composto por três tomos traz além das litografias, comentários referentes as obras realizadas pelo próprio artista.

A obra de Debret é considerada importante por retratar quase todo o século XIX brasileiro, sendo muito utilizada como referência deste período. É importante ressaltar que o reconhecimento de toda obra debretiana, assim como o seu prestígio no Brasil tardaram a acontecer, devido à chegada da fotografia (na década de 1839) e também às críticas inseridas nos pareceres do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)⁹. Foi somente em 1940 (cem anos depois de ter sido lançado) que *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* chega ao nosso país; a primeira edição brasileira é publicada em dois tomos, com tradução de Sérgio Milliet pela Livraria Martins, São Paulo na Biblioteca Histórica Brasileira.

Na primeira metade do século XX, as discussões sobre o nacionalismo, conduzidas com o movimento modernista, trouxeram à tona o interesse de pesquisadores e colecionadores de arte pelas obras do nosso passado, o que influenciou a formação de grandes coleções. É nesse contexto que o colecionador e empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), traz para o Brasil mais de quinhentas obras originais de Debret adquiridas na Europa, fazendo com que o nome do artista francês se tornasse familiar para os brasileiros.

A produção de Debret é tida como referência do período oitocentista no Brasil, por meio de suas representações pictóricas e anotações, podemos conhecer um

⁸ Técnica utilizada para reproduzir a impressão de desenhos feitos com um corpo gorduroso em pedra calcária.

⁹ A Revista do IHGB, que recebera bem o primeiro volume dedicado aos índios e aos aspectos da mata brasileira e da vegetação nativa em geral, critica os volumes segundo e terceiro, (os quais concentram-se na representação de escravos, no pequeno trabalho urbano e nos trabalhadores e práticas agrícolas da época), declarando que a obra é de pouco interesse para o Brasil.

pouco dos particulares da vida nos trópicos, com especial foco na cidade do Rio de Janeiro: os costumes, as crenças, os hábitos, as festas e danças, as quais inspiram até hoje distintas formas de abordagem, desde interpretações de autores de livros, músicos, autores de filmes e novelas, como também na produção de indumentárias, objetos, entre outros.

Nos tempos atuais, encontramos obras de Debret sendo utilizadas como meras ilustrações: publicadas em tamanho reduzido, com alterações de cores e na maioria das vezes quando reproduzidas, não mencionam o nome do artista, o título da obra, o ano de produção, as dimensões que possui, onde está localizada, qual a sua procedência e a técnica utilizada para a realização da mesma (referências importantes para a salvaguarda das obras de arte).

A era digital fez com que a reprodução dessas obras se multiplicasse, em uma simples busca pela internet, encontramos imagens referentes às obras de Jean-Baptiste Debret com recortes e/ou faltando partes, como também confundidas com a de outros pintores da época como Johann Moritz Rugendas, Nicolas-Antoine Taunay, entre outros.

Quase duzentos anos após a chegada da colônia de Lebreton, as obras debretianas mantêm a sua contínua atualidade, como documento importante para a pesquisa e o ensino de História. Podemos encontrar obras de Jean-Baptiste Debret reproduzidas em agendas, selos, calendários, cartazes, azulejos, louças, peças de vestuário, objetos de decoração, joias, capas de EP e CD, rótulos de bebidas, exposições, livros didáticos¹⁰, história em quadrinhos, abertura de novelas, mencionadas em canções, seriados... Vale mencionar também, que o artista já fora até tema de escola de samba carioca.

Por meio de duas reproduções realizadas em períodos diferentes com obras distintas, iremos demonstrar que as obras debretianas estão em contínua atualidade. A primeira reprodução da obra de Debret que selecionamos é a ilustração de um rótulo de tônico capilar de Pernambuco datada de 1888. Segundo Julio Bandeira e

¹⁰ Segundo (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 13), a quantidade de livros e exposições nas quais foram incluídas as obras de Debret é praticamente incontável.

Pedro Corrêa do Lago¹¹, "fora uma das primeiras manifestações da recuperação da obra de Debret no final do século XIX".



Figura 1: Rótulo de tônico capilar de Pernambuco, datado de 1888 ¹².

O anúncio contido no rótulo do medicamento indica que o tônico é feito com a preparação de produtos vegetais e promete combater as moléstias capilares, dentre elas, as caspas. Logo no alto, em letras garrafais na cor vermelha, observamos a marca do produto: "Tônico Americano de Camacan". Logo abaixo temos a figura de um índio, reprodução da obra original de Jean-Baptiste Debret, intitulada de *Chef Camacan Mongoyo* (Camacãs/Chefe camacã mongoió). Trata-se de uma litografia¹³

11 BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p.13.

12 Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p.13. Imagem fotográfica: TUTUI, Mariane Pimentel, 2015.

13 Inventada na Alemanha no final do século XVIII por Alois Senefelder, essa técnica de impressão utiliza a pedra como matriz e é baseada no princípio de repulsão entre gordura e água. O desenho é feito sobre uma pedra de composição calcária com tinta ou lápis litográficos, ambos gordurosos. Utiliza-se,

de C. Motte de 25,1 x 33,6 cm, inserida na prancha número 1 do primeiro volume do álbum *Voyage Pittoresque et historique au Brésil*, publicado em 1834.

A marca da fábrica não consta no rótulo, mas sabemos que os fabricantes são “Martins & Bastos”; a procedência do produto é de Pernambuco e o ano de registro na junta comercial é o de 1888¹⁴. O rótulo do tônico capilar fora impresso utilizando as técnicas da litografia, podemos observar pelas cores: o vermelho que preenche as letras transpassa o contorno nas palavras “Tonico Americano Camacan”, “Preparação” e “Pernambuco”, este deslocamento de tinta é característico do processo litográfico.

No final do século XIX, as farmácias ainda mantinham boa parte dos instrumentos herdados das famosas boticas, com frascos de vidros, potes de louças e outros utensílios para o preparo de receitas, as quais tinham como base os tônicos, os purgativos e os supurativos (preparados através de substâncias vegetais, minerais e animais). No decorrer do século XX esses estabelecimentos passariam por transformações, devido à influência da indústria química e das ciências da saúde.

O índio Camacã de Debret, utilizado como ilustração do rótulo de tônico capilar de Pernambuco, ganha destaque ao centro do rótulo vindo logo abaixo do nome do produto. Apesar de não conter as devidas referências ao artista francês pela imagem utilizada como propaganda, identificamos que se trata de uma litografia executada por Debret de um chefe indígena da tribo Camacã.

então, uma solução de goma arábica acidulada para cobrir toda a superfície. As partes protegidas pela gordura ficam lisas, enquanto as partes expostas são atacadas pelo ácido e adquirem uma textura porosa. A matriz é limpa e levada à prensa litográfica, onde é umedecida e, com a ajuda de um rolo, é aplicada uma tinta gordurosa. As áreas porosas, que absorveram a água, repelem a tinta, que fica retida apenas sobre as áreas lisas da pedra, que definem a imagem a ser impressa. Fonte: Instituto Moreira Salles - Glossário de Técnicas e Processos Gráficos e Fotográficos do Século XIX: <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix>. Acesso em: 10 de junho de 2015.

14 De acordo com REZENDE, Livia (2003), no final do século XIX os comerciantes com o propósito de exclusividade, depositavam seus rótulos e marcas na Junta Comercial, desta maneira, foram-se acumulando nos livros de registro diversas imagens impressas em litografia, como: rótulos, textos, entre outros. Ver: Rezende, Livia Lazzaro. **Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros**. Rio de Janeiro, 2003. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.



Figura 2: Jean-Baptiste Debret, **Camacãs/Chefe camacã mongoió**, litografia de C. Motte de 25,1 x 33,6 cm, inserida na prancha número 1 do primeiro volume do álbum *Voyage Pittoresque* publicado em 1834¹⁵.

Debret representou diversos tipos humanos em suas aquarelas, dentre eles, os índios e suas tribos, como por exemplo, os Camacãs, os Bugres, os Botocudos, os Guaianases, os Guaicurus, os Guaranis, entre outros; podemos observar também algumas gravuras de choças e cabanas, máscaras usadas por alguns índios, penteados indígenas, inscrições gravadas em rochedos, cetros e vestimentas dos chefes, cerâmicas, utensílios de madeira e barro, e algumas armas como o arco e flecha. Debret também descreve os diferentes tipos de vegetais utilizados na alimentação, na confecção de colares e nas tatuagens realizadas pelos índios, dentre eles: o inhame, o cipó, o aipim, o urucu, o jenipapo, etc.

¹⁵ Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p.502. Imagem fotográfica: TUTUI, Mariane Pimentel, 2015.

Com o olhar fixo e franzido, o chefe indígena segura em uma de suas mãos um punhado de flechas, elevando-as sobre seu ombro. Envolto de adereços, como o colar feito de sementes e o cocar decorado com penachos e com alguma espécie de fruta, o Camacã também utiliza uma faixa ou alça transpassada na diagonal de seu corpo feita de dentes ou penas. Observamos também que além da riqueza presente nos detalhes dos ornamentos, os traços bem definidos do corpo e dos músculos e sua fisionomia séria com expressão forte, revelam ao índio uma aparência de força e poder, já que o chefe desempenha funções importantes, ficando responsável em aplicar diversas regras, como também de proteger a sua tribo.

Notamos que as mechas compridas de cabelo do índio se comparadas à obra original de Debret, foram alongadas na imagem reproduzida pelo tônico capilar. Na litografia original, o cabelo do índio aparece escondido atrás dos ombros e já na litografia contida no rótulo, as mechas de cabelo se sobressaem sobre os ombros. Provavelmente a imagem sofreu esta alteração no rótulo para enfatizar ainda mais a sua propaganda, o propósito do tônico de extinguir as moléstias capilares associadas à preparação de produtos vegetais, insinua a qualidade de força e eficácia do produto.

A imagem do chefe da tribo Camacã de Debret reproduzida no rótulo do tônico capilar oferece ao produto uma imagem relacionada à sabedoria indígena em relação às plantas medicinais somados ao conhecimento intrínseco que possuíam sobre a flora tropical. Além dos cabelos compridos e saudáveis, os quais trazem toda a credibilidade ao produto, a figura indígena era enaltecida pelo Romantismo literário em meados do século XIX, sendo sinônimo de nacionalidade e patriotismo.

A forma e conteúdos veiculados a esses produtos ligados a atividade farmacêutica, entre outros, provavelmente atingiam as camadas populares, já que o rótulo (produto em si) era de consumo cotidiano e barato.

Um século depois do Tônico Americano de Camacan, outra obra de Jean-Baptiste Debret fora reproduzida. Desta vez o produto é uma tradicional aguardente¹⁶ originária de Fortaleza – Ceará. Com mais de 160 anos e conhecida tanto no Brasil, quanto no exterior, o grupo de bebidas Ypióca, lançou uma edição comemorativa

¹⁶ É válido lembrar que a aguardente é uma bebida alcoólica que pode ser extraída da cana-de-açúcar, da cidra, do trigo, da batata, entre outros... No caso da cana-de-açúcar, a fermentação (processo pelo qual a sacarose, açúcar da cana, é transformada em álcool), dura aproximadamente 12 horas.

dos seus 150 anos em 1996. Nomeada de “Ypióca 150”, a garrafa de cachaça tem como ilustração de seu rótulo e de sua embalagem, uma aquarela de Debret, onde escravos moem cana para a extração de seu xarope.



Figura 3: Ypióca 150, edição comemorativa de 150 anos, 1996¹⁷.

A obra original do artista francês: *Machine à Exprimer le Jus de la Canne à sucre* (Engenho manual que faz caldo de cana), é uma aquarela sobre papel de 1822, prancha número 27, inserida no segundo volume de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. A aquarela possui data e assinatura de Debret abaixo à esquerda e integra a coleção de Brasiliana dos Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro.

17 Imagem retirada do site: www.ypioca.com.br. Acesso: 28 de janeiro de 2015.

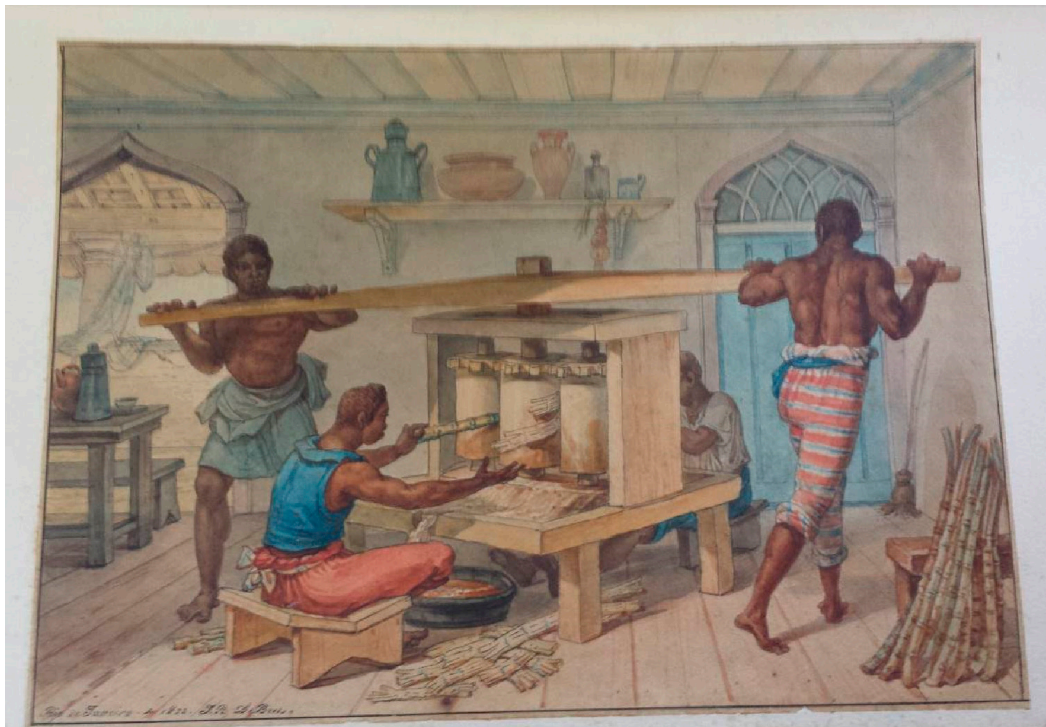


Figura 4: Jean-Baptiste Debret, **Engenho manual que faz caldo de cana**, 1822, aquarela sobre papel; 17,6 x 24,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro¹⁸.

Na composição da presente cena, Jean-Baptiste Debret retrata o interior de um engenho manual de caldo de cana através de um pequeno moinho de açúcar portátil; uma das poucas cenas internas registradas pelo artista, pois a maioria de suas aquarelas mostram cenas exteriores. Identificamos quatro escravos executando suas tarefas para o funcionamento do engenho: dois deles movimentam a máquina e trabalham em pé, já os outros dois permanecem sentados em banquinhos de madeira e colocam a cana para moer, retirando o seu bagaço posteriormente. Os homens posicionados em pé, movimentam a grande viga de madeira, este processo faz com que os cilindros rodem e presem a cana de açúcar; o xarope doce é depositado em um recipiente redondo e desta maneira ocorre o funcionamento do

¹⁸ Número de registro: Museu Estrada do Açude (MEA) 00211, item da coleção do acervo referente às obras de Jean-Baptiste Debret; Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC. Imagem fotográfica: Mariane Pimentel Tutui, 2013. Dados referentes à obra que constam no acervo dos Museus Castro Maya, ao qual tive acesso em uma pesquisa de campo realizada no período de 21 e 22 de novembro de 2013.

engenho manual.

Nos detalhes da cena, observamos alguns bagaços de cana no chão e alguns caules (no canto da pintura) que ainda não foram moídos. Ao fundo, no canto direito, observamos uma porta fechada com uma vassoura ao lado, o formato e os ornamentos da porta chamam a atenção pelo seu traçado, muito próxima às arcadas ou portais¹⁹, presentes na arquitetura islâmica. Já ao lado esquerdo, observamos a mesma porta, só que aberta, a qual nos proporciona a dimensão do ambiente externo; de frente à porta, uma mesa e um banco, ambos de madeira, com dois recipientes e uma xícara em cima. No centro superior da obra, uma prateleira de madeira presa à parede (localizada entre as duas portas), chama a atenção com suas ânforas e vasilhames localizados sobre a mesma. Porventura, as ânforas nesta aquarela poderiam ser um indício da formação neoclássica de Debret, já que são vasos antigos de origem grega e o movimento Neoclássico prezava por esta temática de revivalismo cultural e político da Grécia.

O artista descreve a cena do *Engenho Manual que faz caldo de cana em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Segundo Debret:

Foi apenas poucos anos antes de nossa chegada ao Rio de Janeiro que se começou a cultivar; no Brasil, a cana de açúcar Caiena, de preferência à cana indígena; na verdade, de uma espécie muito menor; pois o caule dessa última, de cinco a seis pés de altura, não tem mais do que dezoito linhas de diâmetro, enquanto que, ao contrário, a cana de Caiena, da grossura de um braço de um homem, atinge regularmente até vinte e cinco pés, com a vantagem de poder suportar três cortes [...] É no mês de janeiro que cessam os trabalhos nas fábricas de açúcar; e não recomeçam senão em abril; durante esse intervalo, em que reina um excessivo calor; os escravos se ocupam em cortar, limpar e replantar a cana-de-açúcar [...] Essa pequena máquina bastante comum (moinho de açúcar portátil), que vi instalada em uma das lojas do Largo da Carioca, serve para espremer o caldo da cana (xarope de açúcar). [...] A simplicidade do mecanismo desse pequeno modelo necessita um negro a mais, colocado atrás da máquina para repassar a cana já amassada entre o outro cilindro que deve esmagá-la pela última vez. A pequenez da máquina e a pouca força do motor representados só permitem esmagar a pequena cana indígena. O mais inteligente dos negros é encarregado de introduzir a cana entre os cilindros e retirar os pedaços esmagados. Esses bagaços amassados e ainda cheios de substância, dados como alimento aos cavalos e aos bois trabalhadores, lhes fortificam e engordam em pouco tempo. No fundo da loja, vêem-se uma mesa e seu banco preparados para os consumidores que vêm beber; ou somente comprar uma certa quantidade

19 Também denominados de *pishtaq*, palavra persa para os portais.

de caldo de cana, vendida sob medida (DEBRET, 1978, tomo II, p. 108-109).

Ao compararmos a obra original do artista francês com a reprodução no rótulo da bebida, encontramos algumas dessemelhanças entre elas. É interessante observar que a aquarela de Debret possui a localização em que a obra foi realizada, ano de produção e assinatura do artista (situados abaixo à esquerda). Estas referências são muito importantes para a salvaguarda da obra como um todo. Já na reprodução do rótulo e da embalagem da garrafa, estes dados foram omitidos, como podemos observar na imagem abaixo.



Figura 5: Embalagem e garrafa de Ypióca 150 anos ²⁰.

Uma intervenção é realizada na reprodução da aquarela no rótulo da aguardente e em sua embalagem: na pequena máquina (moinho de açúcar portátil) é inserido o nome da marca do produto "Ypióca" e a data de sua criação e destilação do primeiro litro da bebida "1846". Em ambas as reproduções (rótulo e embalagem),

20 Imagem fotográfica e montagem: TUTUI, Mariane Pimentel, 2013.

a imagem sofre alterações na coloração, se comparadas a original de Debret.

No rótulo, parte da obra é coberta pelo logotipo da bebida; os pés do homem negro que está sentado não aparecem, assim como o xarope de açúcar no recipiente e os bagaços da cana no chão. Na parte de cima do rótulo, parte da obra é cortada, deixando de fora os detalhes das portas do engenho, assim como a prateleira ao alto com as ânforas e vasilhames.

Já na embalagem da bebida, os quatros lados da caixa são ilustrados com a mesma aquarela de Debret, nesta reprodução também podemos notar alguns cortes nas imagens, como por exemplo, as ânforas e vasilhames (ao alto) que aparecem pela metade, assim como a mesa com o banco de madeira, localizada no canto esquerdo da obra. Somente com base na aquarela original do artista podemos ter a percepção destes minuciosos detalhes, os quais são imprescindíveis para o conjunto da obra.

Ainda sobre o rótulo da bebida, notamos as bordas da imagem arredondadas; a reprodução de Debret é inserida sobre um quadrado na cor verde escuro, nele são contidas algumas informações sobre a bebida: composição, registro do produto, número do lote, endereço e telefone da empresa, conteúdo, etc... Ao centro do rótulo, inserido na cor vermelha, o logotipo da marca do produto chama a atenção do observador; o rótulo também frisa que se trata de uma embalagem comemorativa dos 150 anos do produto e que a produção da mesma é limitada.

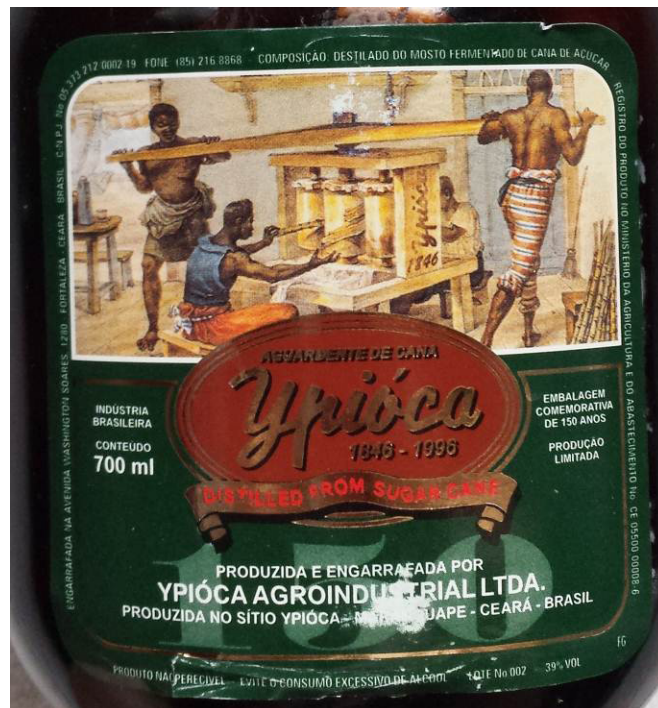


Figura 6: Rótulo de Ypióca 150 anos²¹.

A reprodutibilidade provoca dúvidas e debates entre estudiosos e pesquisadores, os quais contestam a qualidade e a durabilidade da reprodução mecânica, a legitimidade da massificação da obra por meio da criação de diversas cópias e a comercialização da arte como um produto popular em oposição à primazia da obra original.

Quando tomada como fonte na pesquisa documental, a arte, segundo Pelegrini²², deve partir da observação da "intencionalidade" da obra e de sua "comunicabilidade", verificadas a partir da percepção das mensagens que a orientam e da capacidade da linguagem utilizada para explicitar e propagar as ideias que a fundamentam; desta maneira, as obras adquirem repercussão em exercício de sua comunicabilidade e da aceitação social que adquirem. A observação da "receptividade" da obra, como a de sua "materialidade", constitui indícios indispensáveis para a análise de uma obra de arte, pois a composição, as

21 Imagem fotográfica: TUTUI, Mariane Pimentel, 2013.

22 PELEGRINI, Sandra C. A. A arte pública e a materialização das memórias históricas na cidade de Maringá. *Revista Esboços*. Florianópolis - SC: UFSC - Programas de Pós-graduação em História, n. 19, p. 217-242, 2008.

técnicas utilizadas e materiais empregados, são reveladores tanto de parâmetros, quanto de escolhas estéticas. A aceitação ou não das obras no contexto de sua produção podem apontar inter-relações de tempo e espaço, percepção do público, entre outros aspectos. Portanto,

a interpretação de uma obra não pode negligenciar que uma leitura atenta implica a percepção detalhada dos seus elementos formais, compositivos e de gênero, entre os quais destacamos, no mínimo, seis aspectos, quais sejam: o tema; a técnica; as formas de representações de espaço e luz; o simbolismo expresso nos elementos figurativos ou abstratos; o estilo a que se vincula ou se aproxima, sem deixar evidenciar a necessidade de tecermos uma interpretação pessoal relacionada a cada uma das produções estudadas²³ (PELEGRINI, 2008, p. 03).

Para Benjamin²⁴, o que os homens faziam poderia sempre ser imitado por outros homens, portanto a obra de arte em sua essência, sempre foi reproduzível como meio de exercício entre discípulos e mestres, difusão das obras e com fins lucrativos realizados por terceiros.

Em seu ensaio, *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, Carlo Ginzburg²⁵ reforça a importância de se observar os detalhes minuciosos contidos nas obras de arte. Segundo Ginzburg, o "método morelliano" consistia em examinar as particularidades mais despercebidas em uma obra de arte, como, por exemplo, as unhas, os lóbulos das orelhas. Já Castel Nuovo aproxima o método indiciário de Morelli ao que era atribuído a Sherlock Holmes e compara o conhecedor de arte ao detetive, pois ambos descobrem os autores dos crimes utilizando métodos investigativos. Este paradigma se consolidou nas ciências humanas no final do século XIX, baseando-se na semiótica. Portanto, são nos mínimos detalhes que podem estar contidas informações importantes para a análise de uma obra de arte e conseqüentemente quando uma obra sofre alterações, acaba omitindo o que o artista queria transmitir ao público.

De acordo com Chartier, em *A história ou a leitura do tempo*²⁶, a partir da

23 Os principais argumentos de Pelegrini fundamentam-se em Robert Cummings, "Para entender a Arte" e em Ernst Gombrich, "A História da Arte".

24 BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In. Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

25 GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo – Companhia das Letras, 1989.

26 CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte:

história das representações, uma imagem deve ser lida, escutada e observada através de diversas categorias, dentre elas: mentais, sociais, as quais são as matrizes fundamentais das classificações e julgamentos.

Em suma, é necessário reforçar a importância das referências completas em uma obra de arte. A veiculação e a exposição de obras não devem negligenciar a citação destes dados, nos quais devem constar: o nome do artista, o título da obra e suas dimensões, a técnica utilizada, o ano de produção, o local em que foi realizada, onde se encontra salvaguardada e se a obra passou por possíveis alterações sofridas pela original ou por novas edições.

As obras debretianas são reproduzidas e utilizadas em diversos meios na atualidade, apesar da maior parte destas reproduções não incluírem as devidas referências, constatamos o quanto Jean-Baptiste Debret está presente em nosso cotidiano por meio de suas produções artísticas e o quanto suas obras são importantes para a representação de um período histórico brasileiro (como referência de Brasil oitocentista e de século XIX no país). As obras do artista quando reproduzidas nos revelam a sua contínua atualidade, contribuindo como parte essencial da nossa história, da construção de nossa identidade, como para a preservação de nossas memórias coletivas (concernentes aos bens patrimoniais e às manifestações culturais).

É importante ressaltarmos que a inserção das referências completas às obras de arte corrobora para que a autenticidade das obras do artista, seu legado e sua memória sejam salvaguardados.

Para finalizar, concluímos que os estudos sobre o artista Jean-Baptiste Debret não se encontram esgotados; mesmo depois de quase duzentos anos de sua chegada ao Brasil, sua obra ainda se faz presente na contemporaneidade nos fazendo refletir sobre o passado e também sobre os caminhos do futuro.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009.

Autêntica Editora, 2009.

BLADÉ, Rafael. La Estética de la Revolución – El Regalo del “Ciudadano” David. **Revista Historia Y Vida**, Barcelona, n. 480, p. 99-102, mar. 2008.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BERTONHA, Ivone. A Arte de Nicolas-Antoine Taunay: Um diálogo com o Iluminismo. **Anais do IV Congresso Internacional de História da UEM**, Maringá-Paraná, 2009.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COLI, Jorge. Claro-Escuro. **Diálogos – Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá**. Maringá – PR, v.1, p. 53-66, 1997.

DEBRET, Jean-Baptiste, 1768-1848. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. - tradução e notas de Sérgio Milliet / apresentação de M. G. Ferri – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. Tomo I, volumes I e II.

_____. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. - tradução e notas de Sérgio Milliet, notícia biográfica de Rubens Borba de Moraes. São Paulo, Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972. Tomo II, volume III.

_____. **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

DIAS, Elaine. **Pano de boca para a Coroação de D. Pedro I, de Jean Baptiste Debret**. Revista Nossa História, Rio de Janeiro, nº 11, setembro de 2004.

_____. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 14, n. 12, p. 301-313, jul./dez. 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo – Companhia das Letras, 1989.

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. Tradução Christine Nazareth. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MIGLIACCIO Luciano. Um pintor de paisagem e gênero. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz e DIAS, Elaine: **Nicolas-Antoine Taunay Uma leitura dos trópicos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In. **A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996 e 2011.

_____. Três vezes Debret. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 22-26, abril. 2004.

OLIVEIRA, Carla Mary S. O Cotidiano Oitocentista pelos olhos de Debret. **Saeculum Revista de História**. João Pessoa, n. 19, jul/dez. 2008.

PELEGRINI, Sandra C. A. e ZANIRATO, Silvia H. Dimensões da imagem. Maringá: EDUEM, 2005.

PELEGRINI, Sandra C. A. A arte pública e a materialização das memórias históricas na cidade de Maringá. **Revista Esboços**. Florianópolis - SC: UFSC - Programas de Pós-graduação em História, n. 19, p. 217-242, 2008.

REZENDE, Livia Lazzaro. **Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros**. (Dissertação de Mestrado). Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

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

_____. **As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos**, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

_____. **A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay**. Oxford, UK: Centre for Brazilian Studies/ University of Oxford, 2004. Disponível em: <http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Schwacz49.pdf>. Acesso em 26 de abril de 2012.

STAROBINSKI, Jean. **1789: Os Emblemas da Razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. (Tese de Doutorado). Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

TUTUI, Mariane Pimentel. **As Representações da Festa em Debret: Um destaque ao Dia d'Entrudo e à Marimba.** (Dissertação de Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá, 2014.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS:

Instituto Moreira Salles - Glossário de Técnicas e Processos Gráficos e Fotográficos do Século XIX: <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix>. Último acesso em: 10 de junho de 2015.

Museus Castro Maya – Instituto Brasileiro de Museus/ MinC: <http://museuscastromaya.com.br/>. Último acesso em: 12 jul.2015.

Página Ypióca: <http://www.ypioca.com.br/historia.html>. Último acesso em: 28 de janeiro de 2015.



REVICE - Revista de Ciências do Estado
ISSN: 2525-8036
v2.n.1 JAN-JUL.2017
Periodicidade: Semestral

seer.ufmg.br/index.php/revice
revistadece@gmail.com

TUTUI, Mariane Pimentel. Do rótulo de tônico capilar ao rótulo de aguardente: obras debretianas e sua contínua atualidade.
Data de Submissão: 09/01/2017 | Data de aprovação: 14/04/2017

A REVICE é uma revista eletrônica da graduação em Ciências do Estado da Universidade Federal de Minas Gerais.

Como citar este artigo:
TUTUI, Mariane Pimentel. Do rótulo de tônico capilar ao rótulo de aguardente: obras debretianas e sua contínua atualidade. In: **Revive** - Revista de Ciências do Estado, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 432-452, jan./jul. 2017.
