

> ARTES E FESTA: UM DESTAQUE AO DIA D'ENTRUDO E À MARIMBA NAS AQUARELAS DE DEBRET

MARIANE PIMENTEL TUTUI

> marianetutui@hotmail.com

Mestra em História

Universidade Estadual de Maringá

Resumo>

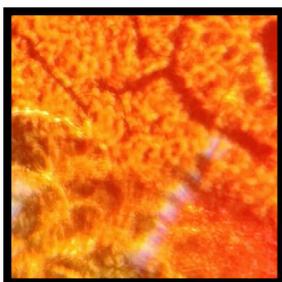
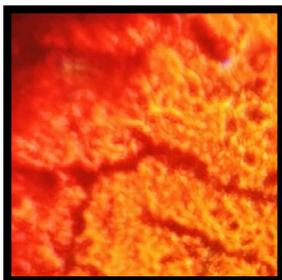
As festas são campos de distintas abordagens para pesquisas em diversas áreas das humanidades. O presente artigo tem como objetivo ressaltar a importância dos registros pictóricos do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) durante sua estada no Brasil nos anos de 1816 a 1831, dando um destaque para o Dia d'entrudo e para a marimba. Nesse caminho, a análise será por meio das aquarelas Dia d'entrudo (Carnaval) (1823); Passeio de domingo à tarde (1826) e Viola d'Angola. Música dos pretos (1820-1830). Deste modo, iniciaremos nossa discussão sobre a festa do entrudo, representada por Debret, na qual o artista revela sob sua ótica a exuberância da festividade e das cores nos trópicos.

Palavras-chave>

Jean-Baptiste Debret; Dia d'entrudo; aquarela, Festas.

Apresentação em vídeo>

<https://youtu.be/3g-iVunr16g>



> ARTES E FESTA: UM DESTAQUE AO DIA D'ENTRUDO E À MARIMBA NAS AQUARELAS DE DEBRET

MARIANE PIMENTEL TUTUI

> Universidade Estadual de Maringá

1. Introdução

Era no tempo em que ao carnaval *se chamava* entrudo, o tempo em que em vez das máscaras brilhavam os limões de cheiro, as caçarolas d'água, os banhos, e várias graças que foram substituídas por outras, não sei se melhores se piores.

Um dia de entrudo, Machado de Assis¹.

Podemos estudar diversos aspectos da construção da identidade brasileira e do período do Brasil oitocentista mediante pinceladas expressivas que o artista francês Jean-Baptiste Debret realizou nos trópicos no século XIX. Nas aquarelas debretianas identificamos representações de festas, dos costumes, da flora e da fauna, entre outras peculiaridades.

Debret pinta cenas do cotidiano nos trópicos incluindo tipos humanos: índios, negros, brancos, pardos, dentre outros. São nessas pinturas que localizamos também os escravos de rua, escravos domésticos, senhores, tropeiros, chefes indígenas etc. Aos olhos do estrangeiro, não raro, eram tomados como *locus* de excentricidades e barbárie. Neste espaço, cumpre-nos ressaltar que as aquarelas de Debret devem ser pensadas criticamente, à luz do contexto na qual foram produzidas, assimiladas e apropriadas pelo próprio artista e por seus observadores.

Debret nasceu na França no ano de 1768, sobrinho-neto do renomado artista do estilo Rococó, François Boucher (1703-1770), tinha como mestre seu “primo”² Jacques-Louis David (1748-1825), considerado pelos estudiosos de arte³ o representante mais característico do Neoclassicismo e o artista oficial da Revolução Francesa.

David exerceu um papel fundamental na formação artística e intelectual de Debret. Ambos exaltavam o período revolucionário e, posteriormente, as campanhas napoleônicas. No decorrer desse processo, o estilo Neoclássico se separa dos mitos gregos e romanos e passa a enfatizar os fatos históricos da atualidade francesa, amalgamando arte e política a

1 ASSIS, Machado de. **Um dia de Entrudo**. Publicado originalmente em Jornal das Famílias, de 6/1874 a 8/1874. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn049.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2019.

2 Jean-Baptiste Debret não era primo de David e sim apenas havia se casado com sua prima Elisabeth-Sophie Desmaisons. Ver BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 700.

3 **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Júlio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006, p. 93. Ver também: FRANCASTEL, Pierre. **Histoire de la peinture française**. Editora Elsevier, 1955. FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Editora Cosac Naify, 2001. Hauser, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Editora Martins Fontes, 1995.

serviço do Estado⁴. Podemos destacar aqui as cenas inspiradas nas campanhas militares do expansionismo francês na Europa, as quais enalteciam batalhas com a figura de Napoleão no centro das telas e outras obras renomadas de cunho histórico, como a morte de Marat, a ida de Maria Antonieta ao cadafalso, dentre outras.

De acordo com o filósofo e crítico Jacques Leenhardt, Debret “deixou a França da Revolução Francesa do império, no momento em que Napoleão partiu para o exílio e seu mestre Jacques-Louis David teve de fazer o mesmo com a chegada da Restauração (1815)”⁵. Os artistas encontravam-se de mãos atadas, estes acontecimentos causaram impacto sob a vida de ambos e foi nesse contexto de escassez de encomendas de obras e questões ideológicas que envolviam todo o período pós-Napoleão e a Restauração que se formou o que hoje conhecemos como “Missão Artística Francesa”⁶.

Jean-Baptiste Debret e os demais artistas com o intuito de estabelecer no Novo Reino Português, localizado nas Américas, uma Academia de Ciências, Artes e Ofícios, e propagar o ensino acadêmico no país, aportaram no Brasil em março de 1816. Segundo Schwarcz,

tendo Joachim Lebreton (ex-secretário perpétuo da classe de belas-
-artes do Instituto de França) como líder e os artistas Nicolas-Antoine Taunay (pintor do mesmo Instituto), Auguste-Marie Taunay (escultor), Jean-Baptiste Debret (pintor de história e decoração), Grandjean de Montigny (arquiteto), Charles-Simon Pradier (gravador), François Ovide (engenheiro e mecânico, que trazia como companhia um serralheiro com seu filho e um carpinteiro de carros), François Bonrepos (assistente de Auguste-Marie), Louis Symphorien Meunié (especialista em cortes de pedra e materiais de construção, assim como assistente de Grandjean de Montigny), Nicolas Maglioti Enout (mestre serralheiro), Jean-Baptiste Level (mestre ferreiro e perito em construção naval), Louis Joseph e Hippolyte Roy (pai e filho, ambos carpinteiros e fabricantes de carretas e rodas), Charles Louis Lefebvre (auxiliar de Grandjean), Fabre e Pilite (surrados de peles e curtidores), e finalmente Dillon, secretário e homem de confiança de Lebreton, a colônia chegou ao Brasil. Eram no total cerca de quarenta pessoas que aportavam, depois da viagem no *Calphe*; isso contabilizando as famílias que acompanhavam os profis-

4 Lilia Moritz Schwarcz desenvolve essa assertiva em sua obra *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

5 Catálogo de exposição: *Debret e a missão artística francesa no Brasil: 200 anos – curadoria de Jacques Leenhardt*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, Artepádua, 2016, p. 9.

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

sionais (SCHWARCZ, 2008, p. 197).

Recebidos por D. João VI, esses artistas foram encarregados de representar os acontecimentos e os cerimoniais da corte portuguesa instalada nos trópicos. Debret que havia perdido seu único filho de dezenove anos no ano de 1814 e se separado de sua esposa no ano seguinte, aportara nos trópicos com seus quase quarenta e oito anos e aqui permaneceu durante quinze anos registrando todo o tipo de acontecimento e atuando como pintor, desenhista, gravador, decorador, professor e cenógrafo.

O artista não era um jovem em busca de aventura e inspiração, explica a socióloga e historiadora Carla Mary S. Oliveira⁷, pelo contrário, Debret já contava com uma formação artística sólida adquirida na Europa. Há ainda a importância do neoclássico davidiano e do período napoleônico, os quais exercem influência na vida do artista e corroboram o entendimento de sua vinda para o Novo Mundo.

A arte predominante durante o período colonial ao do reino era de inspiração barroca, a qual enaltecia o clero, o rei e a Igreja Católica. Neste novo momento a linguagem artística no Brasil fora atualizada sob o arquétipo da cultura francesa, o estilo neoclássico, o qual se opunha ao barroco e ao rococó. Os artistas franceses se deixariam contagiar pela paisagem tropical e pelas cores vivas, Debret esforça-se para fazer uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do país. As cenas do cotidiano passaram a figurar em quase tudo o que era esboçado ou representado pelo artista, e a convivência entre várias etnias lhe chamava a atenção. Além disso, o céu límpido e o sol fulgurante do Rio de Janeiro lhe permitiam outras experimentações no âmbito de seu ofício, pois a intensa luminosidade oferecia aos seus registros pictóricos uma vibração praticamente impossível de se adquirir na atmosfera europeia. De acordo com Schwarcz,

ninguém compreendia o colorido das “vistas da América”: os tons rubros incandescentes, os verdes e azuis ofuscantes, os amarelos ferozes tão distantes das escalas cromáticas dos holandeses (SCHWARCZ, 2004, p. 49).

Em relação aos suportes técnicos, os contratemplos encontrados por aqui eram diversos. De acordo com Schwarcz⁸, a tinta era um artigo escasso e de má qualidade, além de seu alto preço, e ainda, faltavam cores e outros materiais. O clima tropical também não favorecia a pintura a óleo, por exemplo, pois é uma tinta de secagem lenta – explica Schwarcz.

Foi nesse intervalo de tempo que Debret começara a executar as aquarelas (técnica de pintura na qual os pigmentos são dissolvidos em água), o que possibilitava uma ampla gama de cores, agilidade e leveza no traçado. A aquarela também exigia muito domínio e

⁷ OLIVEIRA, Carla Mary S. O Cotidiano Oitocentista pelos olhos de Debret. Saeculum – Revista de História. João Pessoa, n° 19, jul/dez. 2008.

⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 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/Schwarcz49.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2018.

técnica, pois não permite retoques devido à sua absorção imediata. Para Siqueira (2006), apesar de ser considerada uma forma artística menor e hierarquicamente inferior à pintura a óleo, é por meio dessa técnica que Jean-Baptiste Debret consegue realizar uma interpretação crítica em suas pinturas. Sob a ótica de Naves (2011), é na aquarela que Debret pôde alcançar o que almejava.

As aquarelas debretianas serviram de base para as gravuras – litogravuras/litografias⁹ em cores (mais uma técnica utilizada) que o artista reúne em formato de álbum quando retorna a Paris em 1831. Entre 1834-1839¹⁰ *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, é publicado. A obra reúne os quinze anos de trabalho de Debret no Brasil, incluindo gravuras, aquarelas e comentários tecidos pelo próprio artista.

Em quase todas as cenas de rua, os escravos são representados em primeiro plano, recebendo um destaque nas gravuras. Sob a ótica de Naves,

na alegria ou na tristeza, nas festas ou nos trabalhos, são os gestos humanos 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 relação às imagens, seu conceito como representação abarca uma série de pressupostos entre o tempo, o objeto de observação e o observador. Ler uma imagem sempre pressupõe partir de inquietações, valores e indagações que, assim, criam possibilidades de interpretações e leitura. Sobre esse prisma, pensamos as aquarelas de Debret não como fontes documentais da realidade, mas como fontes para o historiador ir compondo sua análise crítica. Nesse viés, não podemos compreender a obra do artista somente pela sua perspectiva estética, já que ela nasce interligada ao contexto vivido por ele mesmo. Suas obras estão imbricadas em sua sólida formação, na mudança para os trópicos, dentre tantos outros âmbitos que devemos considerar.

9 Técnica utilizada para reproduzir a impressão de desenhos feitos com um corpo gorduroso em pedra calcária. A litografia foi 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, 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. 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: 13 mar. 2018.

10 A obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, é constituída por três tomos, sendo o primeiro lançado em 1834, o segundo em 1835 e o terceiro e último volume em 1839. Debret pretende mostrar aos leitores uma visão que ultrapasse a simples ideia de país exótico e longínquo partida do ponto de vista de taxonomistas e da história natural.

Para Gombrich¹¹, há um determinismo que repele por completo à existência de um vínculo entre o contexto vivido pelo artista e sua obra, mas para ele estes podem abranger, por exemplo, fatores como as condições de saúde física do artista, o clima etc.

Por essa via, para entrecruzarmos nossos olhares perante as obras debretianas, levantamos questões que apontam aspectos instigantes para a reflexão do historiador que pretende trabalhar com fontes iconográficas, qual seja, o mundo que ela se insere e traduz, e a perspectiva que ela revela e constrói. Assim, tais obras, como qualquer tipo de documento histórico, trazem informações que foram filtradas pelos seus criadores. Deste modo, pensamos a produção de Debret no Brasil como parte da reflexão histórica, pois isolar arbitrariamente determinados elementos presentes em suas aquarelas, as enfraquecem como fonte.

Exposto isso, ao adotarmos a iconografia como fonte para a realização deste artigo, depreendemos que ela nos reserva procedimentos teórico-metodológicos importantes. Em primeiro lugar, é necessário atentar-nos para o momento histórico no qual o sujeito que executa as obras está inserido. Datado historicamente, ele é portador de uma bagagem cultural e recebe influências dos acontecimentos culturais, sociais e políticos de seu tempo.

Se ambas as obras debretianas foram fidedignas ou não, cabe-nos considerar que “todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado”¹².

Jacques Aumont¹³, nos coloca a seguinte questão: “Por que se olha uma imagem? Para que queremos que elas sirvam?”

Na linha de E. H. Gombrich, Aumont assinala que: “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de descoberta do visual” (1995, p. 81).

Aumont escreve que o espectador constrói a imagem, esta mesma imagem constrói o espectador e para finalizar, Gombrich conclui que ambas, imagem e espectador estão ligadas à imaginação. Para Aumont,

a relação “existencial” do espectador com a imagem tem, pois, uma espacialidade referente à estrutura espacial em geral; tem, além disso, uma temporalidade referente aos acontecimentos representados e à estrutura temporal que deles decorre (AUMONT, 1995, p. 108).

O que Aumont propõe é chamado por ele de metáfora da distância psíquica. A pesquisa da origem desta teoria foi proposta pelo escultor Aldolf Hildebrand (1847-1921), no final do século XIX. Hildebrand distinguiu o modo próximo do modo distante e associou o polo óptico (o da visão de longe) ao polo háptico (visão de perto). As visões óptica e tátil correspondem, segundo Aumont (1995), a toda uma série de escolas da história da arte e

11 GOMBRICH, Ernst H. *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. Tradução de Alfonso Montelongo. México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [1984], p. 62.

12 GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, 2012, p. 15.

13 AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

ainda é encontrada em toda a geração dos historiadores da arte do início do século. Essas visões se coincidem com o “se aproximar” e o “tocar com os olhos”.

Portanto, podemos dizer que a relação do espectador com a imagem engloba uma série de “acontecimentos”: temporalidade, imaginação, memória, história, percepção, diálogo, afeto, cultura. Assim como um leitor, o espectador ao observar uma imagem, inicia um diálogo com o objeto e o despertar dos sentidos.

São essas discussões que abrilhantam nosso debate e corroboram para uma investigação da imagem do entrudo de Debret. Posto isso, iniciaremos nossa discussão sobre as aquarelas debretianas dando um destaque à festividade do *Dia d'entrudo*¹⁴ e à marimba (instrumento musical africano utilizado durante o entrudo).

Retomando a nossa epígrafe pertencente a um conto de Machado de Assis: *Um dia de entrudo*, publicado na segunda metade do século XIX no *Jornal das Famílias* de 1874 (finais do Império brasileiro), o literato narra como uma família de posses confeccionava os limões de cheiro para a festividade¹⁵ e descreve como este artigo de folia somado aos jatos d'água ocupavam o lugar das máscaras em um tempo no qual o carnaval se chamava entrudo.

O *entrudo*, do latim *introitus*, que significa entrada, foi introduzido no Brasil pelos portugueses por volta do século XVI¹⁶. Com essa manifestação artística e cultural desenvolveu-se o costume das brincadeiras que ocorriam sistematicamente durante o período dos três dias anteriores à quarta-feira de cinzas¹⁷. Nesses dias a folia transformava-se em verdadeiras guerras de rua, cujas armas utilizadas eram os limões de cheiro, o polvilho, a farinha, os cartuchos de pó de goma, barro, cal e a água abundante dos chafarizes. Posteriormente começaram a utilizar materiais insalubres, como urina, frutas podres e lama.

São poucos os registros sobre o entrudo no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII. Os estudos sobre essa festividade datam do século XIX, no período em que elas se repetem e se ampliam nas diferentes regiões brasileiras, tornando-se assim uma tradição. Esse fato atraiu a atenção dos artistas viajantes estrangeiros, entre os quais, Debret, que realizou registros em suas aquarelas sobre a festa.

Sob os olhos de Debret, o tumulto dominava as ruas, o entrudo se reduzia aos três dias gordos que se iniciavam no domingo às 5 horas da manhã e encerravam-se na Quarta-feira de cinzas com a Ave Maria e os jejuns. Segundo Priore,

o período de matança de porcos, para o preparo de embutidos a consumir na semana gorda, permitia aos jovens tingir o rosto com cinzas, encapuzar-se, vestir-se com sacos, roupas de mulher ou suas roupas ao avesso. Assim vestidos, assustavam outras pessoas, entravam em

14 Ortografia utilizada por Jean-Baptiste Debret em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834) para se referir a festividade do Dia de Entrudo.

15 No conto, os filhos de D. Angélica (a matriarca da família Sanches), se preparam desde o domingo de manhã para o entrudo, enchendo as caçarolas de cera derretida, mergulhando limões e laranjas nesta cera e organizando os tabuleiros com os limões de cheiro para as batalhas dos dias seguintes.

16 Maria Clementina Pereira Cunha em *A capital cai na folia*, executa uma cronologia na qual coloca que o Entrudo é trazido em 1723 para o Brasil por imigrantes portugueses das ilhas da Madeira e Açores. Ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. *A capital cai na folia*. Revista Nossa História, Rio de Janeiro, nº 16, fevereiro de 2005.

17 Refere-se ao período da Quaresma, data cristã, utilizada para referir-se ao período dos quarenta dias que antecedem a Páscoa (iniciando na Quarta-feira de Cinzas e cessando no Domingo de Ramos).

casas, comiam, bebiam e beijavam as moças, que tentavam reconhecê-los (PRIORE, 2005, p. 16).

Conforme o artista, a fabricação dos limões de cheiro envolvia toda a família desde homens, mulheres, idosos, crianças, até o pequeno capitalista, a viúva pobre e a negra livre (que às vezes economizava com dois meses de antecedência para a produção de limões de cheiro). Para Debret,

o Carnaval no Rio e em todas as províncias do Brasil não lembra em geral nem os bailes nem os cordões barulhentos de mascarados que, na Europa, comparecem a pé ou de carro nas ruas mais frequentadas, nem às corridas de cavalos chucros tão comuns na Itália. Os únicos preparativos do carnaval brasileiro consistem na fabricação dos limões de cheiro [...] (DEBRET, 1978, p. 298, v. I).

O limão de cheiro imitava uma laranja envolvida por uma cera transparente, a qual permitia a visibilidade interna; que segundo Debret, variava do branco ao vermelho e do amarelo ao verde. Seu tamanho era o de uma laranja e vendia-se por um vintém, sendo as menores a dez réis. A fabricação dos limões consistia em pegar uma laranja verde, mergulhá-la em cera derretida quente e depois na água fria; cortava-se o molde ao meio retirando a laranja e preenchendo-a com água perfumada, perfume de canela ou alguma outra essência, e assim estava pronta a munição mais importante para os dias de entrudo.

Algumas senhoras negras mais velhas perambulavam pelas ruas com seu tabuleiro à cabeça repleto de limões de cheiro, todos vendidos em benefício dos fabricantes. Muitos negros de todas as idades eram empregados nesse comércio. De acordo com Debret,

vemo-los aí, cheios de alegria e de saúde, mas donos de pouco dinheiro, satisfazerem sua loucura inocente com a água gratuita e o polvilho barato que lhes custa cinco réis. Com água e polvilho, o negro, nesse dia, exerce impunemente nas negras que encontra toda a tirania de suas grosseiras facécias; algumas laranjas de cera roubadas aos senhores constituem um acréscimo de munições de Carnaval para o resto do dia. Ao contrário, um tanto envergonhada, a infeliz negra despenseira vestida voluntariamente com sua pior roupa, quase sempre azul-escura ou preta, volta para casa com o colo inundado e o resto do vestido marcado com o sinal das mãos do negro que lhe enlambuzou de branco o rosto e os cabelos. Quanto ao rosto, ela se apressou em limpá-lo para evitar o motejo das companheiras, mas ainda permanecem desenhadas em branco as rugas dos trejeitos que fez para se lavar; e essa expressão fixa, dominando a mobilidade habitual de seus traços, dá a seu rosto uma feiura monstruosa difícil de descrever; por outro lado a face achatada do negro, igualmente pintada de branco, perde suas saliências e sua expressão (DEBRET, 1978, p. 300, v. I).

Já as seringas de folha de flandres (com maior capacidade de armazenar líquido), transformavam-se em pistolas para disparar água e, pouco a pouco, conquistavam um grande espaço na brincadeira de entrudo¹⁸.

Em relação às indumentárias, alguns negros se fantasiavam de europeus e imitavam de maneira majestosa seus gestos de cumprimento; provocavam os vizinhos a fim de atraí-los às ruas e atirar-lhes um limão de cheiro. Era natural que no meio deste combate as pessoas se retirassem para trocar de roupa (a “ducha”¹⁹ dos limões equivalia a mais ou menos a um copo d’água, o que era considerado agradável em vista do calor). Para as moças, era sempre um motivo de orgulho desfilarem com vários tipos de vestidos²⁰.

Na aquarela do artista francês os negros são representados com exuberância, destacando nas vestes cores e adereços expressivos de uma criatividade tamanha. Nas indumentárias²¹ Debret destaca os escravos usando cartolas, camisas com gola, chapéus com incrementos, capas e as mulheres escravas com decotes, vestidos longos, lenços, xales, de forma a valorizar a silhueta.

Os balcões e as sacadas eram utilizados como estratégicos esconderijos, fechados por treliças, os balcões permitiam quem estava do lado de dentro ver quem estava do lado de fora sem ser visto; já as sacadas, acomodavam as mulheres brancas de famílias abastadas ou medianas a se divertirem arremessando lá de cima seus limões de cheiro em seus oponentes que se encontravam lá em baixo, nas ruas.

2. Cena de Carnaval

A aquarela sobre papel, intitulada por Debret: *Dia d’entrudo* e posteriormente chamada de *Cena de Carnaval*, compõe a prancha de número 33 (a qual integra o primeiro tomo da obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*). Realizada em 1823, possui muitas cores e pequenas dimensões (18 cm x 23 cm) como as demais aquarelas do artista.

18 Importadas da Inglaterra, as folhas de flandres eram utilizadas para a confecção de seringas, utilizadas no carnaval que, por sinal tinham o mesmo formato cônico das máscaras de folha de flandres (usadas nos castigos dos escravos). A máscara era um instrumento colocado na cabeça dos escravos e fechado atrás por um cadeado, na frente apresentava várias fendas para ver e respirar, por cobrir a boca. Essas máscaras faziam com que os escravos perdessem o vício pelo álcool e não cometessem o suicídio comento terra.

19 Conforme Debret (1978, p. 300, v. I).

20 É interessante destacar aqui o papel das mulheres no dia d’Entrudo. As mulheres que não participavam do meio social, de certa forma, podiam participar da folia. Sobre as mulheres no Carnaval ver: PEREIRA, Cristiana Schettini. **Os Senhores da Alegria: A presença das Mulheres nas grandes Sociedades Carnavalescas Cariocas em fins do século XIX**. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

21 Debret retratou os costumes da época e também criou trajes para a corte portuguesa, que até hoje são referências para diretores de arte criarem figurinos e cenários para filmes que se passam no Brasil do século XIX. Para se aprofundar mais ver: DIAS, Elaine Cristina. **Debret, a pintura de História e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**. 2001. Tese (Mestrado) – Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2001.



Figura 1 – Dia d' entrudo (sic) (Carnaval) (Jean-Baptiste Debret, 1823). Aquarela sobre papel; 18 cm x 23 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.²²

Conforme Debret,

eis em resumo, a história do carnaval brasileiro; quanto ao episódio aqui desenhado, eis a explicação: a cena se passa à porta de uma venda, instalada como de costume numa esquina. A negra sacrifica tudo ao equilíbrio de seu cesto, já repleto de provisões que traz para seus senhores, enquanto o moleque, de seringa de lata na mão, joga um jacto de água que a inunda e provoca um último acidente nessa catástrofe carnavalesca. Sentada à porta da venda, uma negra mais velha ainda, vendedora de limões e de polvilho, já enlambuzada, com seu tabuleiro nos joelhos, segura o dinheiro dos limões pagos adiantado que um negrinho, tatuado voluntariamente com barro amarelo, escolhe, como campeão entusiasta das lutas em perspectiva. Perto deste e da porta pequena da venda, outro negro, orgulhoso da linha vermelha traçada na testa, adquire um pacote de polvilho a um pequeno vendedor de nove a dez anos; em cima, uma negra dispõe-se a vingar com um limão o punhado de polvilho que lhe recobre a face e parte do olho; ao lado da mesma porta, outro negro, grotescamente tatuado, está de tocaia. O vendeiro, tendo retirado precipitadamente

²² Item da coleção do acervo dos Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM/MinC. 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 (para a conclusão da dissertação de mestrado). Imagem fotográfica: TUTUI, Mariane Pimentel, 2013.

todos os comestíveis que de costume expõe à sua porta, deixou tão-somente garrafas cobertas de palha trançada, abanadores e vassouras. No fundo do quadro podem-se observar famílias tomadas da loucura do momento, uma vendedora ambulante de limões, negros lutando e um pacífico cidadão escondido atrás de seu guarda-chuva aberto e que circula por entre restos de limões de cera (DEBRET, 1978, p. 301-302, v. I).

O cenário urbano revelado pelas construções suntuosas é influenciado pelas vogas europeias, as quais misturam-se às paisagens que compõem a cena. Os tradicionais casarões de dois andares, chamados de sobrado, possuíam grandes janelas com sacadas e marquises que serviam para proteger as pessoas da chuva ou do sol forte.

O horizonte é visível ao fundo, Debret apresenta a festa de maneira pitoresca e jocosa, expressando seu olhar por meio de múltiplas cores e minuciosos detalhes. Os escravos se destacam em primeiro plano e também ao fundo, contrastando com a cena palaciana. O artista representa as brincadeiras do entrudo por meio dos jatos d'água e dos limões de cheiro (principais atrativos da festa), ao mesmo tempo em que buscavam se proteger de qualquer momento levarem um jato d'água no rosto ou que um limão de cheiro manchasse suas vestimentas, os senhores assistiam tudo o que ocorria nas ruas de camarote, através de suas janelas e/ou sacadas.

Debret representa as sacadas lotadas, onde as pessoas pareciam disputar um lugar para observar a folia; ao fundo um senhor se protege com seu guarda-chuva, sair às ruas seria um risco para ser alvo de um jato d'água. A cena é repleta de movimento: o cachorro correndo, a agitação do esguicho d'água na mão do menino, o balançar dos vestidos e xales das mulheres e as mãos hábeis sobre os limões de cheiro etc. O artista é metucioso nos detalhes, até o cachorrinho não escapa da folia ao correr de um jato d'água.

A vendinha de esquina recolhe seus produtos e dá espaço para a venda de limões e polvilhos; podemos observar alguns utensílios pendurados na parede e na porta, como por exemplo, vassouras, garrafas e abanadores. O menino que segura a seringa de folha de flandres olha fixamente para o homem de camisa azul (alvo de sua brincadeira). As finas pinceladas do artista francês proporcionam movimento ao jato d'água o qual nos possibilita observar as pequenas gotículas de água dispersando-se pela cena. A escrava ao centro com seu vestido longo cor de carmim, com decote aberto e xale estampado, equilibra sobre a cabeça uma cesta com produtos (provavelmente para a venda ou para entrega): uma ave semelhante a uma galinha, uma bebida engarrafada, um abacaxi e um pato. Esta mulher que tenta se proteger com um manto de cor escura, é atingida por um jato d'água e tem seu rosto coberto por um pó branco (polvilho); o homem negro que a lambuza veste uma camisa listrada em tons de azul e uma cartola amarela também listrada, imitando os trajes europeus. No canto direito, um menino de calças curtas e suspensório em diagonal, já com o rosto lambuzado de polvilho revida a brincadeira com uma bisnaga d'água. Atrás dele, um homem negro

também com o rosto branco carrega um tabuleiro repleto de esferas brancas sobre a cabeça (eram os limões de cheiro); o homem com o guarda-chuva parece caminhar rapidamente para escapar das peripécias que os outros dois que estão próximos a ele pretendem realizar.

No chão, observamos alguns limões de cheiro esmagados, os pés descalços de todos denotam uma marca da escravidão naquele meio social.

Debret deixa evidente na imagem que mesmo em meio à folia, a maioria dos escravos continua trabalhando, seja no comércio de limões, na entrega de produtos, numa temperatura elevada de até 45 graus estão todos descalços, ou seja, o artista demonstra com sensibilidade que o trabalho dos escravos de rua não é interrompido pela festa, nem ao menos pelo calor.

No canto esquerdo da cena, uma mulher negra sentada com um lenço vermelho na cabeça, saia longa azul marinho e blusa branca decotada, protege-se com um manto escuro sobre os ombros; tem em seu colo um tabuleiro farto de limões de cheiro e seu rosto branco de polvilho evidencia que nem a vendedora de limões escapava de ser alvo das brincadeiras. Ao seu lado, um homem negro de calça branca, camisa rosa estampada e chapéu branco com plumas, tem a testa lambuzada de polvilho; segura em sua mão direita dois limões de cheiro, sendo que a mão esquerda já está preparada para a posição de ataque, revidando a brincadeira e dando continuidade à folia. Dentro do estabelecimento, uma mulher negra com lenço azul na cabeça, limpa-se com um xale e já impulsiona sua mão para arremessar o limão. Ao seu lado um garotinho de vestimenta azul parece espiar o que acontece lá fora, ao mesmo tempo em que um homem negro compra um pacotinho de polvilho de uma outra criança.

Segundo os estudos de Trevisan (2011), Escragnolle Doria²³ publica um artigo em uma revista (*Revista da Semana*)²⁴ sobre o Carnaval e utiliza a aquarela de Jean-Baptiste Debret como ilustração da matéria. Com o propósito de reforçar a ideia de que a festa era perigosa e bárbara, relata o caso do arquiteto da “Missão Artística Francesa”, Grandjean de Montigny, que teria se molhado tanto com os limões de cheiro e jatos d’água que teria morrido em virtude da festa.

Mesmo se tratando de uma festa em que escravos como também senhores participavam, aos olhos do artista francês, o entrudo é descrito como algo distante da chamada “civilização”. Já, sob a ótica de Heloisa Pires Lima, entre “violência” e divertimento, “civilização” e “barbárie”, a pesquisadora apresenta as seguintes conclusões²⁵ sobre a aquarela de Jean-Baptiste Debret, *Dia d’entrudo*. Para Lima,

23 Luís Gastão d’Escragnolle Doria (1869-1948), nascido no Rio de Janeiro, Doria foi um professor, escritor, arquivista, compositor e também um dos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

24 A *Revista da Semana*, foi uma das primeiras revistas ilustradas do Brasil, circulou semanalmente no Rio de Janeiro entre 1900 e 1962. O sociólogo Anderson Ricardo Trevisan estuda em sua tese de doutoramento as imagens de Debret que foram reproduzidas nesta revista. Ver TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

25 LIMA, Heloísa Pires. **Negros debretianos: representações culturais na obra Voyage Pittoresque et Historique au Brésil [1816-1839]**. Tese de doutorado em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2005.

[...] naquela sociedade os habitantes negros trabalham como homens e mulheres livres, integrados nos distintos elos da produção econômica e que, mesmo os escravizados mantêm relações de amizade entre si, se divertem nas brincadeiras (LIMA, 2005, p. 14).

Após os “três dias gordos”, nos quais segundo Debret, o tumulto dominava as ruas, a festa chegava ao fim na Quarta-feira de Cinzas com as rezas e os jejuns. O entrudo se cessava com a Ave Maria e a resguarda, seu marco final precedia o período da Quaresma (período do ano litúrgico que antecede a Páscoa cristã), do latim *quadragésima dies* (quadragésimo dia), referente ao período de quarenta dias de preparação para a Páscoa, o qual é feito pelo jejum, da abstinência de carne, da caridade e das orações. Tem início na Quarta-feira de Cinzas findando após os quarenta dias com o Domingo de Ramos (celebrado no domingo antes da Páscoa).

Na prancha 128, inserida no terceiro volume de *Viagem Pitoresca*, o artista relata suas percepções de uma manhã de Quarta-feira Santa. De acordo com Debret,

no Rio de Janeiro, como em Roma, as leis da igreja católica relativas à comunhão impõem igualmente ao cura a obrigação de proceder ao recenseamento de seus paroquianos no início da quaresma, a fim de poder controlar mais tarde a obediência dos fiéis no cumprimento dos atos religiosos. Entretanto esse recenseamento é tanto mais complicado no Brasil quanto o senhor se sente conscientemente no dever não apenas de obrigar todas as pessoas de sua família a comungarem, mas ainda o maior número possível de seus escravos, principalmente suas negras, as quais, empregadas exclusivamente nos serviços das amas, devem compartilhar escrupulosamente com elas as práticas religiosas [...] Essa providência favorece, sobretudo, os funcionários das repartições e aumenta especialmente a afluência a partir da quarta-feira santa, porquanto coloca dia e noite nas diversas igrejas da cidade, confessores à disposição dos fiéis. Por isso, durante os últimos dias, em todas as paróquias tanto as catacumbas como as sacristias e os corredores de comunicação ficam apinhados de penitentes de pé, agrupado em torno dos confessores sentados em banquinhos ou outros assentos improvisados. Os confessionários de dentro das igrejas são especialmente reservados às senhoras de todas as classes (DEBRET, 2016, p. 521).

No penúltimo dia da Quaresma, denominado de Sábado Santo ou Sábado de Aleluia, se faz a tradicional Malhação de Judas²⁶, a qual representa a morte de Judas Iscariotes (um dos doze apóstolos de Jesus Cristo e que, de acordo com o evangelho cristão²⁷, veio a

26 Representada por Debret na aquarela: Queima de Judas, 1823. Aquarela, 17cm x 23,5 cm, Acervo Museológico | Museu Castro Maya/IBRAM/MINC.

27 Ainda que haja antepassados do Carnaval na longínqua Babilônia e na Roma Antiga, é no calendário cristão que brotam suas raízes mais evidentes. [...] PRIORÉ, Mary Del. Outros Carnavais. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, nº 16, fevereiro de 2005, p. 16.

ser o traidor que entregou Jesus aos seus capturadores). Em algumas localidades, adotou-se o costume de malhar e queimar publicamente, no Sábado de Aleluia, um boneco de palha que personifica o traidor de Cristo.

Retomando ao entrudo e a sua durabilidade, Bakhtin argumenta que as festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Segundo o filósofo,

na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa (BAKHTIN, 1993, p. 8).

Complementando o pensamento de Bakhtin, Peter Burke, em seu artigo sobre o *Carnaval de Veneza*, estuda o ritual sugerindo que a função principal deste seja a de abolir a História, “ou substituir o tempo linear, o tempo de mudança, pelo tempo circular, o tempo de repetição.”²⁸ De acordo com o historiador, um estrangeiro sugeriu que o Carnaval era um artifício para “distrair o povo”; em registros dos séculos XV e XVI falava-se que o Carnaval de Veneza e região compunha-se por um grande consumo de comidas e bebidas, fazer insultos aos vizinhos sujando-os com laranjas, limões, ovos e de cantar músicas com duplo sentido referindo-se a política ou ao sexo. Segundo Burke, um cronista do século XIII fez registros sobre a matança de porcos e touros para os “dias gordos” de Carnaval. Conforme o historiador,

[...] o carnaval era o tempo do permitido; permitia-se não apenas comer e beber em demasia e abandonar-se aos atos sexuais antes da abstinência da quaresma, mas também realizar atos ritualizados de agressão. [...] (BURKE, 2002, p. 31).

Sobre o tradicional uso de máscaras no Carnaval de Veneza, Burke relata que a partir do século XVI torna-se moda escolher máscaras da *commedia dell' arte*, com isso, as ruas se ocupavam de personagens que não só se fantasiavam, mas também representavam os soldados, reis, loucos, camponeses, serviçais cômicos (como o Arlequim, Zanne, Pulcinella), dentre outros. Sob o prisma do historiador,

[...] de acordo com a descrição do século XVII, feita em versos por um cidadão de Veneza, “o porteiro arruma-se como aristocrata, um cavaleiro como padeiro [...] uma mulher plebeia com ares de dama, enquanto uma condessa se transforma em camponesa” (BURKE,

28 BURKE, Peter. *O Carnaval de Veneza*. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002, p. 27.

2002, p. 31).

Era comum o uso de alguns atrativos no Carnaval de Veneza, como por exemplo, os chamados “ovos aromáticos”; as pessoas arremessavam os ovos uns aos outros, os quais eram cheios de água perfumada (água de rosas), tinta ou às vezes uma água não tão cheirosa assim, colocadas em seu interior. Uma das principais fontes para o Carnaval de Veneza, segundo Burke (2002), “são as ilustrações dos *ovi odoriferi* (ovos aromáticos)²⁹, alguns ovos eram lançados nas pessoas que olhavam das janelas, nos amigos etc.”

Conforme Priore (2005) “o carnaval seguiu os navegadores europeus pelo resto do mundo”. Com base nessa linha, talvez os ovos cheios d’água utilizados no Carnaval de Veneza possam ter influenciado os limões de cheiro do entrudo, assim como o baile de máscaras que apareceu no Rio de Janeiro nos finais do Império.

3. Passeio de Domingo à tarde

Jean-Baptiste Debret também representou um grupo de homens negros que saía pelas ruas no período do entrudo dançando e cantando ao som de instrumentos musicais de percussão, a exemplo, as marimbas, os atabaques e as zabumbas.

Na aquarela: *Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi* (Marimba. Passeio de domingo à tarde) – 1826 (a qual não fora incluída em *Viagem Pitoresca*), fica evidente que a reunião desses grupos ocorria frequentemente nas ruas e nas praças do Rio de Janeiro.

De acordo com Bandeira e Lago,

[...] o grupo musical de oito negros passeia dançando descalços numa tarde de domingo ao som de palmas, duas marimbas e um reco-reco. É uma cena tomada a partir de uma elevação, provavelmente o desaparecido Morro do Castelo, vendo-se ao fundo o Pão de Açúcar (BANDEIRA; LAGO, 2009, p. 165).

Os negros de Angola³⁰ são mencionados por Debret como os mais musicistas pelos seus notáveis instrumentos (que eles mesmo fabricavam). Dentre estes instrumentos estava a viola de Angola, mais conhecida como marimba. Nos relatos do artista francês, a marimba era uma espécie de harmônica, feita de lâminas de ferro fixadas sobre um pedaço de madeira e presas por um cavalete. Segundo Debret,

29 Trata-se de uma coleção de gravuras seguidas dos comentários. F. Bertelli, *Il carnevale italiano mascherato*. Veneza, s.d; c. 1642; Evelyn, op. Cit; vol.2, pp. 473 e segs; Skippon, op. Cit; pp. 506 e segs. In. BURKE, Peter. **O Carnaval de Veneza**. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002, p. 31.

30 Segundo Debret, “os negros mais comuns no Rio de Janeiro são das seguintes nações: *benguela, mina, ganguela, banguela, mina nagô, mina nahijo, rebolo, cassange, mina calava, cabinda de água doce, cabinda mossuda, congo, Moçambique*. Estas últimas compreendem um certo número de nações vendidas num mesmo ponto da costa, como a *astre*, etc” (DEBRET, 1978, tomo II, p. 256).

cada lâmina vibra sob a pressão dos polegares do tocador que a obriga a vergar, o que produz um harmônico. Um pedaço enorme de cabaça colocado ao lado do instrumento dá-lhe um som muito mais grave e quase semelhante ao de uma harpa (DEBRET, 1978, tomo II, p. 341).



Figura 2 – Marimba. Promenade du Dimanche Après Midi (Passeio de domingo à tarde) (Jean-Baptiste Debret, 1826). Aquarela sobre papel; 17,5 cm x 22,6 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.³¹

Por não estar inclusa no álbum de *Viagem Pitoresca*, essa aquarela não nos fornece os comentários específicos de Debret, mas podemos identificar na pintura oito homens negros, todos descalços, porém bem vestidos, caminhando em movimentos rítmicos pelas ruas do Rio de Janeiro, em pleno domingo à tarde – como foi apontado no título da obra.

Observamos as mãos (em posição de bater palmas ritmadas) do primeiro homem negro no canto esquerdo, que parece guiar o passeio musical. Pode-se perceber a harmonia do som que possibilita a sincronicidade dos pés e do movimento dos corpos num sentido de obedecer ao toque dos instrumentos.

A cena traz movimento e uma sensação de alegria por meio dos gestos de palmas e do manuseio dos instrumentos musicais. Identifica-se na aquarela duas marimbas e um reco-reco³².

Notamos outros instrumentos que compunham o musical realizado pelos escravos nos momentos de folia, a exemplo do violão, feito por “um coco atravessado por um basto-

31 Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2009, p. 165. Imagem fotográfica: TUTUI, Mariane Pimentel, 2013.

32 O reco-reco é feito de aço ou madeira com cortes transversais, a raspagem de uma baqueta sobre os talhos produz o som.

nete que serve de cabo e no qual amarra uma única corda de latão presa a uma cravelha e da qual, pela pressão alternada do dedo, tiram sons variados com uma espécie de arco pequeno” Debret (1978, p. 341), além do urucungo,

este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador que apoia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita (DEBRET, 1978, tomo II, p. 341).

Mais uma vez, não podemos omitir na cena os pés descalços desenhados por Debret, os quais evidenciam uma condição de pobreza e de escravidão naquele lugar social. Peter Burke³³ corrobora com esse argumento ao discorrer sobre as combinações analisando uma fotografia de meados do século XIX, na qual exhibe um grupo de pessoas dentro e fora de uma casa de negócios. Um dos homens no grupo usa um chapéu, mas não usa sapatos. Esse fato pode ser tomado como evidência das convenções do vestir dessa classe social, em um lugar e tempo determinado. Para Burke,

essas convenções podem muito bem parecer um pouco estranhas para um europeu atualmente, para quem um chapéu pode parecer supérfluo e sapatos, uma necessidade. No Brasil do século XIX, entretanto, o contrário era verdadeiro, devido a causas como o clima e razões sociais. Um chapéu de palha era barato, mas sapatos de couro eram relativamente caros. Nós lemos sobre afro-brasileiros que compravam sapatos como um símbolo de status, mas preferiam não usá-los, caminhando nas ruas carregando-os nas mãos (BURKE, 2017, p. 283).

Logo, naquele período, ter um sapato ia além de ter um status, era sinônimo de liberdade.

Retomando a cena de domingo à tarde de Debret, também identificamos que todos os homens negros trajam calças compridas confeccionadas com um tecido aparentemente muito leve, nas cores branco, marrom e azul; as camisas apresentam manga comprida com golas abertas, todas coloridas com listras em tons de vermelho, verde, azul e branco. Quase todos possuem algum acessório na cabeça: lenço colorido, boina, cartolas amarelas listradas (algumas adornadas com penachos), dentre outros. O homem negro, figurado ao centro da aquarela, utiliza penas vermelhas e azuis em sua cartola, assim como um homem negro ao

33 Burke, Peter. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. – São Paulo: Editora Unesp, 2017.

fundo, o qual também utiliza uma pena azul na cabeça. Alguns vestem suspensórios, outros utilizam lenços e xales transpassados sobre a camisa ou no bolso da calça; outros usam argolas nas orelhas. O homem negro ao fundo carrega uma bandeira branca.

Debret compõe o ambiente urbano com uma suntuosa construção com sacadas e ao fundo miramos o céu, que se mescla ao mar. Avistamos também uma embarcação e logo atrás o Pão de Açúcar, o qual constitui os pés do famoso “gigante deitado”, descrito por muitos viajantes que aportavam a costa do Atlântico, inclusive por Debret em 1816³⁴.

4. Marimba

Na terceira e última aquarela de nossa análise: *Viola d'Angola. Música dos pretos*, datada de 1820-1830³⁵, Debret registra a viola de Angola ou marimba, a qual também não fora incluída em *Viagem Pitoresca*.

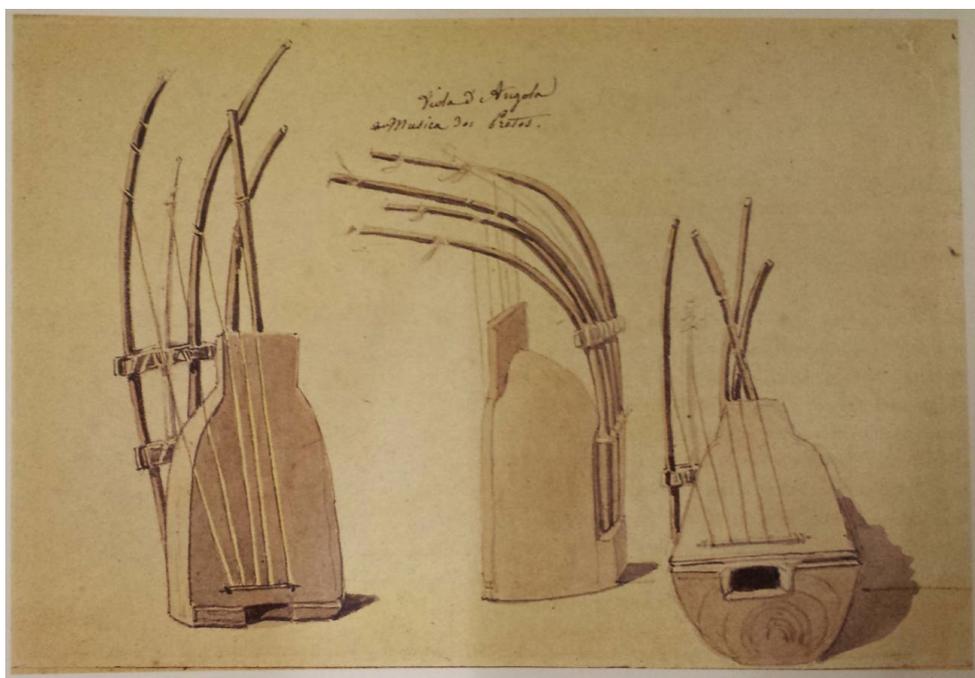


Figura 3 – Viola d'Angola. Música dos pretos (Jean-Baptiste Debret, 1820-1830 C). Aquarela; 14,4 cm x 21 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.³⁶

34 Esse panorama de abundância universal nos indicava o motivo do vai e vem de numerosas barcas carregadas, que desembocavam de todos os lados dos rios afluentes e se dirigiam para o porto da cidade, que percebíamos ao longe. Ao primeiro movimento de admiração sucedeu o desejo de fixar-lhe a lembrança. Tomando do lápis apontado na véspera pus-me a traçar com cuidado o panorama do lugar em que nos encontrávamos. [...] toda parte sul da costa do Rio de Janeiro, vista à distância de três ou quatro léguas ao largo, representa, pela reunião de diversos planos de montanhas que a constituem, um homem forte, de nariz aquilino, deitado de costas com as pernas estendidas e cujos pés são formados pelo Pão de Açúcar [...]. Chama-se esse conjunto, ainda hoje, em virtude dessa singularidade, a costa do Gigante Deitado (DEBRET, 2016, p. 176 – 177).

35 Em relação à aquarela de Jean-Baptiste Debret: *Viola d'Angola. Música dos pretos*, a qual não fora incluída em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, cuja datação é de 1820-1830, é válido frisar que embora seja um período prolongado (de 10 anos) para se realizar uma aquarela, estes são dados referentes à obra que constam no acervo dos Museus Castro Maya, ao qual tive acesso em uma pesquisa de campo (para a dissertação de mestrado) realizada no período de 21 e 22 de novembro de 2013.

36 Imagem fotográfica: TUTUI, Mariane Pimentel, 2013.

Nessa aquarela, Debret representa com detalhes os instrumentos musicais conhecidos como marimba ou viola de Angola, fabricados com lâminas e madeiras presas por um cavalete, as quais produzem sons harmônicos utilizados durante a festa do entrudo.

Há registros e alvarás contra o entrudo no Brasil que datam do século XVII, mas somente a partir de 1820-1830 que intensificou-se a proibição por parte das autoridades públicas. Com o advento da Independência em 1822, com a qual vislumbrava um novo Estado Nacional, novas campanhas de proibição ao entrudo foram criadas, alcançando maior eficácia na década de 1830, com a entrada da imprensa. Segundo Julio Bandeira (2005), o entrudo morre aos poucos, “proibido em 1854, ainda estaria cheio de viço até o final da monarquia”.

Mesmo após as proibições, o entrudo (posteriormente tido como Carnaval), prosseguiu fazendo parte do cotidiano das pessoas no final do Império, as quais continuaram levando consigo para as ruas e bailes venezianos as bisnagas com água para molhar quem estivesse por perto.

Em suma, as composições do artista, sem dúvida, oferecem possibilidades de investigação sobre as histórias, as memórias e as identidades expressas em processo de transformação, concernentes às manifestações culturais e a consolidação do que denominamos na atualidade de bens patrimoniais.

É necessário salientar novamente que as aquarelas de Debret devem ser pensadas criticamente e situadas dentro de um contexto histórico, social e político específico, uma construção muito particular sob o olhar de um artista francês inserido no mundo (com bagagens³⁷, experiências, intencionalidades, anseios), o qual nos deixa as suas perspectivas e possíveis leituras visuais contidas nas representações imagéticas cunhadas no Novo Mundo.

Consequentemente, como observa Gombrich, a representação é apenas uma parte do real que, passando pelo filtro do artista – sua *schematta*³⁸ e seu prisma dos elementos naturais – torna-se o resultado de suas escolhas, as quais estão conectadas não só com o artista, mas também com a técnica utilizada para executá-la e ainda com aqueles que entrarão em contato com a obra.

Nessa linha, este artigo teve como pretensão destacar as possibilidades que o artista nos oferece sobre os rituais do entrudo no período oitocentista, tanto em sua leitura imagética, como pelos seus escritos (os quais nos abrem vários leques de leitura por parte da

37 Para Schwarcz, “nem todos viajam, a viagem é um movimento que se desloca no tempo, no espaço e na posição social. Ninguém viaja sem a sua bagagem, sendo ela física, filosófica ou experimental” SCHWARCZ, Lília Moritz. **Visões do Brasil, século XIX – Artes Visuais / UNIVESP TV** - Curso organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - (USP), 2010: Natureza e escravidão na obra de Taunay. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=22fwPv_JD8U&t=51s. Acesso em: 26 ago. 2018.

38 Ernst Gombrich, quando explica o significado do termo *schematta*, diz que não é por ser um modelo pré-definido – um formulário em branco – que deva ser rígida e, por isso, não adequada. O “esquema”, com certo grau de flexibilidade é, antes, um auxílio e não um obstáculo, pois sem um ponto inicial, uma referência, não se pode registrar impressões. Em um sistema completamente fluido, seria impossível registrar os fatos, pois faltariam referências; o modelo ideal está entre rigidez imutável e a completa fluidez. GOMBRICH, E.H. **Art and Illusion**. London: Phaidon press, 2002, p. 55-78.

História da Arte e da História Cultural), lembrando sempre que as aquarelas não devem ser tomadas como expressão de verdade e/ou testemunhos da realidade.

As aquarelas debretianas nos propiciam uma interpretação e desta maneira, seus observadores e críticos darão sentidos que podem ou não ser aqueles imaginados pelo artista durante sua criação.

Os negros do entrudo representados por Debret são os mesmos negros de rua, os quais exercem uma diversidade de ocupações no decorrer do dia. Na aquarela *Dia d'entrudo* (1823), a escrava (personagem central da cena), se abstrai do trabalho e sai do jugo da escravidão por alguns momentos, entrando na festa mesmo sem deixar de carregar o cesto. Ela não parece estar se divertindo como os demais, o que nos leva a notar uma certa visão crítica de Debret em relação à festa. A figura feminina muitas vezes aparece associada à dependência da figura masculina, a fragilidade e até mesmo de acordo com algumas culturas, associados ao profano, tudo isso, devido ao longo período de discriminação e opressão. Neste viés, essa escrava rompe com o cerco do preconceito entrando na festa, ao contrário das mulheres livres, que apenas observam o entrudo das janelas, sacadas e só saíam às ruas acompanhadas, portando seus guarda-chuvas como escudos de defesa dos limões de cheiro e jatos d'água.

A festa em si foi se transformando nos trópicos. Segundo Burke,

são provavelmente estas tradições africanas que explicam o papel ativo das mulheres no carnaval das Américas, que saem dançando pelas ruas em vez de ficarem observando das sacadas. No Brasil, a participação das mulheres no entrudo já era notada no início do século XIX por visitantes estrangeiros como os ingleses Henry Koster e John Mawe (BURKE, 2008, p. 35).

Em *Passeio de domingo à tarde* (1826), os escravos não se deixam brutalizar inteiramente, eles reagem à subordinação e dão voz ao seu lado artístico: saem às ruas entre palmas, passos e marimbas (como observamos com mais detalhes em *Viola d'Angola. Música dos pretos* (1820-1830 c); mesmo que depois de terminada a folia, cada um volte ao trabalho interrompido.

Cumpre-nos salientar que as representações da festa em Debret expressas nas aquarelas analisadas apresentam-se como formas de resistência contra a ordem escravocrata. Sob a ótica da historiadora Martha Abreu, - “as festas tornaram-se o efetivo exercício de um direito e a bandeira de luta de muitos outros”,

celebrações herdadas do cativo sobrevivem à Abolição, atravessam o século e ainda hoje fortalecem a identidade afrodescendente [...] As festas negras criaram possibilidades para o exercício de outras dimensões da cidadania, para muito além do voto ou da representação política instituída pelas Constituições republicanas (ABREU, 2013, p.1).

Considerações finais

Para concluir, podemos dizer que o conjunto de obras debretianas são de extrema importância tanto para a nossa história, como para a preservação das memórias coletivas. Com base nestas aquarelas (as quais contemplam o Dia de Entrudo), podemos ter a dimensão de como eram os festejos no Rio de Janeiro no século XIX, as brincadeiras comuns aos chamados “três dias gordos”, as indumentárias, dentre outras percepções, a exemplo a de como a linguagem visual nos possibilita dar visibilidade aos problemas e aos impasses compartilhados pela nossa sociedade, quando estamos nos remetendo às visões de mundo, aos temas e às técnicas utilizadas por Jean-Baptiste Debret.

O historiador da arte Jorge Coli³⁹, chama a atenção para a importância do olhar como uma das atitudes mais fecundas para o estudo de nosso patrimônio artístico do século XIX. O olhar é primordial para a arte de qualquer período e de qualquer país, em particular para o século XIX, ressalta o historiador.

Partindo dessa observação, o olhar de Debret não se bastava somente com o exótico, não era apenas um olhar curioso posto à tamanha diversidade do mundo descoberto. Posto isso, os estudos sobre as obras debretianas não se encontram esgotados, há ainda muitas questões a serem debatidas e esmiuçadas por pesquisas tanto da historiografia da arte brasileira, como por outras áreas afins e interdisciplinares. O legado deixado pelo artista francês se faz presente na contemporaneidade, nos proporcionando reflexões sobre novos significados, possíveis leituras e questionamentos, os quais nos possibilitam um novo fôlego tanto para as pesquisas atuais, como para as pesquisas futuras.

³⁹ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2006, p. 18.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1995.

BAHKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo- Brasília: Edunb- Hucitec, 1996.

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

BURKE, Peter. **O Carnaval de Veneza**. In CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

_____, Peter. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. – São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução Leila Souza Mendes, Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos, Coleção Aldus 18, São Leopoldo, RS, 2008.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2006

CUNHA, Maria Clementina Pereira. A capital cai na folia. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, nº 16, fev. 2005

DEBRET, Jean-Baptiste, 1768-1848. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução e notas

de Sérgio Milliet / Organização e prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo, Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

_____, Jean-Baptiste. **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.

_____, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução e notas de Sérgio Milliet, notícia biográfica de Rubens Borba de Moraes. São Paulo, Martins, Ed. _____, Jean-Baptiste **Caderno de Viagem**. (Texto e Organização: Júlio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

DIAS, Elaine Cristina. **Debret, a pintura de História e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”**. 2001. Tese (Mestrado) – Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2001.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, 2012.

_____, Jean-Baptiste. **Art and Illusion**. London: Phaidon press, 2002.

_____, Jean-Baptiste. **Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones**. Traducción de Alfonso Montelongo. México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [1984]

LIMA, Heloísa Pires. **Negros debretianos: representações culturais na obra Voyage Pittoresque et Historique au Brésil [1816-1839]**. Tese de doutorado em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2005.

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

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

PRIORE, Mary Del. Outros Carnavais. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, n° 16, fevereiro de 2005.

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.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas Imagens, novos problemas. A redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)**. 2011. Tese (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 (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá, 2014.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Debret e a missão artística francesa no Brasil: 200 anos – curadoria de Jacques Leenhardt. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, Artepávilla, 2016.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

ABREU, Martha. A festa é dos negros. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n° 99, dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/afesta-e-dos-negros>. Acesso em: 28 jan. 2018.

ASSIS, Machado de. **Um dia de Entrudo**. Publicado originalmente em Jornal das Famílias, de 6/1874 a 8/1874. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn049.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2019.

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: 13 mar. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **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 abr. 2018.

_____. *Visões do Brasil, século XIX – Artes Visuais / UNIVESP TV* - Curso organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - (USP), 2010: Natureza e escravidão na obra de Taunay. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=22fwPvJD8U&t=51s>. Acesso em: 26 ago. 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz Cordeiro. A alegria dos amantes: Jean-Baptiste Debret na coleção Castro Maya. *Revista 19&20*. Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/debret_01.htm. Acesso em: 15 fev. 2018.

TUTUI, Mariane Pimentel. Aquarelas do Brasil: A importância dos registros pictóricos de Debret. *Artigos do Patrimônio – IPHAN*, 2015. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Aquarelas do Brasil A importancia dos registros pictoricos de Debret m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Aquarelas%20do%20Brasil%20A%20importancia%20dos%20registros%20pictoricos%20de%20Debret%20m.pdf). Acesso em 13 mar. 2019.

ARTS AND PARTY: A HIGHLIGHT TO THE DAY OF ENTRUDO AND THE MARIMBA IN THE WATERCOLORS OF DEBRET

Abstract: Festivals are fields of different approaches to research in various areas of the humanities. The present article aims to highlight the importance of the pictorial records of the French artist Jean - Baptiste Debret (1768-1848) during his stay in Brazil from 1816 to 1831, giving a special mention to the Day of Entrudo and to the marimba. In this way, the analysis will be through watercolors Dia d'entrudo (Carnival) (1823); Sunday afternoon tour (1826) and Viola d'Angola. Music of the Blacks (1820-1830). In this way, we will begin our discussion of the party of the entrudo, represented by Debret, in which the artist reveals from his point of view the exuberance of the festivity and colors in the tropics.

Keywords: Jean-Baptiste Debret; Dia d'entrudo; Watercolor; Festivals.

Recebido em 12 de abril 2018

Aprovado em 24 de setembro de 2018