

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARCELO GONCZAROWSKA JORGE

Estética da cópia: por uma filologia histórica de algumas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)

Brasília - DF
2016

MARCELO GONCZAROWSKA JORGE

Estética da cópia: por uma filologia histórica de algumas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Brasília
2016

JJ82e JORGE, Marcelo G.
 ESTÉTICA DA CÓPIA: por uma filologia histórica de
 algumas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)
 / Marcelo G. JORGE; orientador BIAGIO D'ANGELO. --
 Brasília, 2016.
 239 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) --
 Universidade de Brasília, 2016.

 1. Arte acadêmica. 2. Ensino do desenho. 3.
 Gravuras . 4. Neoclassicismo. 5. Jean-Baptiste
 Debret. ? . I. D'ANGELO, BIAGIO, orient. II. Título.

MARCELO GONCZAROWSKA JORGE

Estética da cópia: por uma filologia histórica de algumas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Data de aprovação: ____ de _____ de ____.

Prof. Dr. Biagio D'Angelo – UnB

Profa. Dra. Valéria Alves Esteves Lima – UNIMEP

Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim – UnB

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não poderia ter sido realizada sem o apoio e a cooperação de várias pessoas. Listá-las em um documento como este é sempre uma armadilha, porque invariavelmente cometemos o pecado de deixar alguém de fora. Para não correr esse risco, estendo, desde já, meus mais sinceros agradecimentos a meus amigos, pela paciência que tiveram com a virtual abolição da minha vida social, a meus colegas, sempre interessados e motivadores, e a meus parentes e conhecidos que viabilizaram tanto as pesquisas propriamente ditas quanto as condições para realizá-las.

Apesar disso, preciso destacar algumas pessoas que contribuíram particularmente para esta dissertação. Em primeiro lugar, ao Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, que concedeu a bolsa com a qual eu fiz um intercâmbio para Paris em 2015, fundamental para este trabalho. No Ibram, um agradecimento especial à servidora Fabiana Ferreira. À Escola do Louvre, em Paris, e ao Museu d’Orsay, em particular a Xavier Rey, meu chefe e Diretor de Coleções desta instituição, o qual adaptou meus horários para que eu pudesse realizar minhas pesquisas. A Estelle Servier-Crouzat e a Noémie Retailleau e demais funcionários do Cabinet des Estampes da Bibliothèque nationale de France – àquela por ter sido a primeira a me indicar o texto de Daniel Harlé e a estes pela diligência e paciência sobre-humana de me encaminhar dezenas de volumes de gravuras e verificar os números de chamada dos cursos de Debret, que estavam desatualizados no catálogo de Harlé. A Pedro Alvim, sem o qual eu jamais teria começado este percurso, e que tem se provado um amigo de todas as horas, beneficiando-me com sua suas opiniões e seus conselhos. A Valéria Lima, sem cujas pesquisas e sugestões o meu texto estaria inegavelmente mais pobre, e que tem servido como verdadeira inspiração e modelo de pesquisador. E a Biagio d’Angelo, meu professor e orientador, por ter acreditado em mim e viabilizado a concretização deste trabalho.

Em especial, tenho que expressar minha eterna e sincera gratidão à minha família, que tem apostado em mim e nas minhas pesquisas há muito mais tempo do que seria razoável esperar, e sem os quais eu jamais poderia ter feito uma milésima parte do que pude realizar; a minha tia, Sandra, e a meus irmãos e cunhada, Luciano, Humberto e Ana Paula, pela ajuda – pela ajuda

material e com o transporte de uma infinidade de livros e catálogos da Europa e da América do Norte, sem me pedir nada em troca –; e a meus pais, José e Mônica, por todos os motivos descritos anteriormente e por tantos outros que não conseguiria jamais terminar de enumerar.

“Existem no nosso organismo, sem percebermos, os germens de todas as doenças, como também, sem percebermos, existem os germens do saber e das energias creadoras, porque somos formados da mesma substancia de que é formada a terra e, portanto, que guarda em estado latente os germens do bem e do mal. Segundo este principio, depende unicamente de nós mesmos desenvolver as forças físicas e as intelectuais. O homem, se quer conseguir ser alguma cousa na vida, deve reunir suas forças, pois assim como para desenvolver os músculos tem à sua mão os exercicios ginasticos, para o desenvolvimento intelectual tem o estudo e os exercicios feitos com criterio para desenvolver o cérebro.”

(Modesto Brocos, 1933, p. 43)

RESUMO

Esta dissertação versa sobre a primeira etapa do método acadêmico de aprendizado do desenho, a cópia de gravura. Nesta pesquisa, estuda-se o tema por meio de três conjuntos de estampas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), encontrados nas coleções do Département des Estampes e de la Photographie da Bibliothèque nationale de France, em Paris: um gravado por Gilles-Antoine Demarteau (1750-1802) em 1802 e dois outros por L. M. Petit entre c. 1809-1813, o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* e as *têtes d'étude d'après David*. Neste trabalho, examinam-se as características do método de ensino do desenho utilizado na França, nos séculos XVIII e XIX, e o contexto institucional e econômico no qual se desenvolvia a produção das pranchas didáticas para desenho. A metodologia adotada foi a análise e a comparação de bibliografia sobre o tema, de documentos de época e de cursos de desenho em pranchas, somada à interpretação dos modelos a partir da experiência do pesquisar no aprendizado e no magistério dessa disciplina. Os objetivos principais da pesquisa foram buscar uma melhor compreensão do universo da produção de gravuras didáticas no início dos 1800, das características e das finalidades dos cursos em modelos-estampa, as particularidades das pranchas produzidas por Debret e a maneira pela qual a biografia desse artista pode ser reinterpretada a partir das informações colhidas.

Palavras-chave: Arte acadêmica. Ensino do desenho. Gravuras. Neoclassicismo. Jean-Baptiste Debret.

RÉSUMÉ

Cette dissertation plonge dans la première étape de la méthode académique d'apprentissage du dessin, soit la copie de gravures. Dans cette recherche, l'on étudie le sujet par moyen de trois ensembles d'estampes de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) trouvés dans les collections du Département des Estampes e de la Photographie da Bibliothèque nationale de France, à Paris: le premier fut gravé par Gilles-Antoine Demarteau (1750-1802) et les deux autres par L. M. Petit (1784-?) entre c. 1809-1813 (le *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* et les *têtes d'étude d'après David*). Dans ce travail, on examine les caractéristiques de la méthode d'enseignement du dessin adoptée en France au XVIII^e et au XIX^e siècles et le contexte institutionnel et économique dans lequel se développait la production de planches didactiques. On a opté pour une méthodologie basée sur l'analyse et la comparaison de la bibliographie publiée sur le sujet, des documents de l'époque et des cours en modèles-estampe, outre l'interprétation de ces modèles par le biais de l'expérience personnelle du chercheur en ce qui concerne l'enseignement et l'apprentissage de cette discipline. Les buts les plus importants de la recherche ont été la quête d'une compréhension amélioré de l'univers de la production de gravures didactiques au début des années 1800, des caractéristiques e des objectifs des cours en modèles-estampes, des singularités des planches de Debret par rapport aux autres et de la façon dont la biographie de cet artiste peut être réévaluée d'après les résultats de la recherche.

Mots-clés: Art académique. Enseignement du dessin. Estampes. Néoclassicisme. Jean-Baptiste Debret.

LISTA DE FIGURAS

A legenda das imagens foi criada segundo os padrões mais usuais para esse tipo de texto. Em primeiro lugar, aparece o nome do(s) autor(es), com sobrenome em maiúsculas. Em seguida, o título da obra (tradicional ou descritivo, quando for o caso) e a data de produção. Em terceiro, vem a técnica e materiais utilizados, com as dimensões. Em quarto, a localização e acervo da mesma. Por último, a fonte de onde foi reproduzida a imagem. Aquelas cuja fonte aparece como “Marcelo Gonczarowska Jorge” foram fotografadas pelo autor da dissertação. Fizemos um grande esforço para obter as informações das figuras com a maior precisão possível, mas nas situações em que não encontramos referência confiável para algum dado (como dimensão, por exemplo), optamos por omiti-lo.

Nos casos em que o formato acima não se aplica, inserimos uma explicação sobre a figura na legenda, o que ocorreu com frequência nos recortes fac-similares de periódicos da época.

Salientamos que uma mesma legenda de figura pode incorporar informações sobre mais de uma imagem. Quando isso ocorreu – em geral, por questões de diagramação – buscamos deixar claro a que imagens a figura e sua legenda se referem.

Por último, devemos alertar que, por alguma razão técnica que fomos incapazes de solucionar, a numeração automática das figuras no texto e nesta lista sofre um salto do número 55 para o 63. Sem opção, adotamos a numeração imposta, mas ressaltamos que não há figuras numeradas de 56 a 62, sendo a 63 aquela que deveria ser numerada 56 e daí em diante.

Figura 1 – Reprodução fac-similar de detalhes das páginas 5, 14 e 15 do Catálogo de Harlé (1975), onde constam as referências aos cursos de Debret. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 32

Figura 2 – Jean-Baptiste DEBRET; LAMBERT. Pietro Nardini, c. 1802-1806. Calcogravura, 34 x 25,5 cm. Paris, BnF. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422946b/f1.item.r=debret.zoom> 37

Figura 3 – Exemplos de "assinaturas" de Debret nos cursos de modelos-estampa da BnF. De cima para baixo: prancha *Néron*, nº 708 (1802), gravada por Demarteau; Prancha *Tête de l'aîné des fils Horaces* (1812), das *Têtes d'étude d'après David*; prancha nº 12 (1813), do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 39

- Figura 4 – Exemplar da prancha *Tête de l'ainé des fils Horaces*, das *Têtes d'étude d'après David*, pertencente ao Teyler Museum, do Haarlem (Holanda). Fonte: <http://teylers.adlibhosting.com/internetserver/Details/kunst/27098#> 40
- Figura 5 - Ch. ALBERTI. *2^e Leçon de Méthode pour apprendre l'art du dessin sans maître* (1822). Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 48
- Figura 6 – Pablo PICASSO. Cópia da prancha nº 56 do *Cours de Dessin* de Charles Bargue, 1893-1894. Carvão e crayon noir sobre papel. Paris, Museu Picasso. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 52
- Figura 7 - François BOUCHER (des.); Gilles DEMARTEAU (grav.). *Academia de homem agachado, nº 15, c. 1771-1776*. Calcogravura *en manière de crayon*, 28 x 38 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: RMN-Grand Palais (musée du Louvre). 55
- Figura 8 - Charles ALBERTI. *1^{ère} étude sur nature*: dessiné dans l'atelier et sous la direction de L. David, 1826. Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 56
- Figura 9 - Capa do primeiro fascículo do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, de J.-B. DEBRET (autor) e L. M. PETIT (grav.), 1812. Tipografia sobre papel acinzentado, 47,2 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 59
- Figura 10 – Reprodução fac-similar da edição de 05 de setembro de 1812 da *Bibliographie de la France*. Fonte: Google Books. 62
- Figura 11 – Reprodução fac-similar da edição de 21 de maio de 1813 da *Bibliographie de l'Empire Français*. Fonte: Google Books. 62
- Figura 12 – Reprodução fac-similar de notícia sobre a publicação do primeiro fascículo do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, de Debret, na edição de 09 de março de 1813 do *Journal de L'Empire*. Fonte: Hathi Trust. 63
- Figura 13 – Capa do álbum *Costumes Italiens* (1809), da BnF, atualmente atribuído a J.-B. Debret. Paris, BnF. Fonte: Gallica. 73
- Figura 14 – Aquarelas do fundo *Voyage en Italie: De Rome à Naples*, contendo desenhos, gravuras e itens diversos, documentando a viagem de François Debret à Itália, c. 1807-1809. Conservado na ENSBA de Paris. À esquerda, *Gaeta et Mola* (PC 77832 (6, 108bis)) e à direita, *Mola di Gaeta, femmes* (PC 77832 (6, 110)). Fonte: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3950-voyage-en-italie-de-rome-a-naples/?n=6>. 75

- Figura 15 – Pranchas nº 23 e nº 2 do caderno *Costumes italiens*: dessinés à Rome en 1807 (1809), atribuído a J.-B. Debret, gravado por L. M. Petit. Calcogravura colorida. Paris, BnF. Fonte: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39136944z>. 75
- Figura 16 – Prancha nº 18 do Caderno *Costumes Italiens*: dessinés à Rome en 1807 (1809), atribuído a J.-B. Debret, e aguada *Fondi: femme de dos* (PC 77832 (6, 105)), do fundo *Voyage en Italie: de Rome à Naples*, de François Debret. Fontes: Gallica e Institut national d'histoire de l'art (INHA). 76
- Figura 17 - Jean-Baptiste DEBRET. *Caboclas lavadeiras vivendo na cidade do Rio de Janeiro, 1827*. Aquarela sobre papel, 15,5 x 21,8 cm. Rio de Janeiro, Museu Castro Maia. Fonte: BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2008, p. 133. 76
- Figura 18 – Reprodução fac-similar da edição 13 de fevereiro de 1809 do *Journal Typographique et Bibliographique*. Fonte: Hathi Trust. 77
- Figura 19 – Prancha nº 33 do caderno *Costumes italiens*: dessinés à Rome en 1807 (1809), atribuído a J.-B. Debret, gravado por L. M. Petit. Calcogravura colorida. Paris, BnF. Fonte: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39136944z> 79
- Figura 20 – Bernard-Romain JULIEN. *Prancha 2 do curso Nouvelles Académies* (c. 1842). Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 87
- Figura 21 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 1 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura *en manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 90
- Figura 22 Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 2 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura *en manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 93
- Figura 23 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 3 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura *en manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 95
- Figura 24 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 4 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura *en manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. 98
- Figura 25 – Bernard-Romain JULIEN. Prancha 44 do *Cours élémentaire de dessin*, séc. XIX. Litografia. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/400609329326582627/> 100

- Figura 26 – Jules LAURENS. Prancha nº 7 do *Cours élémentaire et gradué de dessin de la figure humaine*, 1870. Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 102
- Figura 27 – Charles BARGUE. Prancha nº 11 do *Cours de dessin*, 1867 (detalhe). Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 103
- Figura 28 – Jacques-Louis DAVID. *O juramento dos Horácios*, 1784. Óleo sobre tela, 329,8 x 424,8 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: Wikimedia Commons. 106
- Figura 29 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 5 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 112
- Figura 30 – C. BRUNARD. 2ª prancha do 4º caderno do *Méthode Élémentaire de Dessin* [1836]. Litografia. Fonte: Gallica. 114
- Figura 31 – P. LACOUR. 2ª folha dos primeiro e segundo cadernos do *Cours complet de dessin* (1826). Calcogravura. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 115
- Figura 32 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 6 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 117
- Figura 33 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 7 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. 120
- Figura 34 – C. BARGUE. Prancha nº 4 do *Cours de Dessin* (1867) (detalhe). Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 122
- Figura 35 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 8 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 124
- Figura 36 – Detalhe do rosto de moldagem de gesso tirada da escultura do *Laocoonte* (c. II a.C.), original pertencente aos Museus do Vaticano. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 126
- Figura 37 – Jacques-Louis DAVID. *Lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789. Óleo sobre tela, 323 x 422 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: Wikimedia Commons. 128

- Figura 38 – Jules LAURENS. Pranchas nº 35 e nº 71 dos *Études Classiques de Dessin* (1867). Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 131
- Figura 39 – C. BARGUE. Pranchas nº 40 e nº 42 do *Cours de Dessin* (1867). Litografia. Fonte: ACKERMAN, 2011, p. 67 e 69. 132
- Figura 40 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 10 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 133
- Figura 41 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 11 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 135
- Figura 42 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 12 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 137
- Figura 43 – Jean-Baptiste DEBRET. *Retrato de D. Pedro de Alcântara*, 1826. Óleo sobre tela, 25 x 33 cm. Brasília, Palácio do Itamaraty. Fonte: Wikimedia Commons. 139
- Figura 44 – François BOUCHER (des.); Gilles DEMARTEAU (grav.). *Cabeça de menina* (nº 34), s. XVIII. Calcogravura *en manière de crayon*, 28,4 x 21,5. Liège, Universidade de Liège. Inv. nº 1210. Fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/demartea/demartea_021 145
- Figura 45 – Gilles-Antoine DEMARTEAU (des. e grav.). *Lantim d'après l'Antique* (c. 1798). Calcogravura *en manière de crayon*, 58 x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 153
- Figura 46 – Gilles-Antoine DEMARTEAU. *Cabeça de mulher* (1788) e *Cabeça de mulher* (1788), *d'après Vincent*. Calcogravuras *en manière des trois crayons*, 50,7 x 37,2 cm e 50,5 x 37,3 cm. Williamstown, Clark Art Institute. Fonte: <http://www.clarkart.edu/Collection/5295> 156
- Figura 47 – Prancha nº 1 do *Cours de Dessin* de C. Bargue, com a mão do pesquisador sobreposta, de maneira a indicar a escala da estampa. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 157
- Figura 48 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); Gilles-Antoine DEMARTEAU (grav.). *Tête de Néron d'après l'Antique*, 1802. Calcogravura *en manière de crayon*, 58,5 x 43,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 158

- Figura 49 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); Gilles-Antoine DEMARTEAU (grav.). *Tête d’Achille*, 1802. Calcogravura *en manière de crayon*, 57 x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 159
- Figura 50 ANÔNIMO. *Cabeça de Nero*, séc. I d.C. (com restaurações do séc. XVII). Mármore, 66 cm (h). Roma, Museus Capitolinos. Inv. MC0427. Fonte: http://en.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/sala_degli_imperatori/ritratto_di_nero 162
- Figura 51 – Detalhe da prancha IV, representando o *Ódio* (d’après *A mulher adúltera*, de Poussin) do *Des Passions et de leur expression générale et particulière sous le rapport des beaux-arts* (1804). Paris, BnF. Fonte: Gallica. 164
- Figura 52 – ANÔNIMO. *Hermes Farnese* (Também conhecido como *Lantin e Antinoo do Belvedere*). Cópia de original helenístico do final do século IV a.C. Mármore, 195 cm (h). Roma, Museus Vaticanos. Inv. 907. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermes_Pio-Clementino_Inv907_n7.jpg?uselang=fr 168
- Figura 53 – ANÔNIMO. *Busto de homem* (título atribuído). Moldagem de c. séc. XIX colocada à venda pelo antiquário Bertrand de Metz-Noblat, de Nancy, França, no site www.proantic.com. Fonte: <http://www.proantic.com/display.php?mode=obj&id=150605> 168
- Figura 54 - Jean-Baptiste DEBRET. *Régulo partindo para Cártago*, 1791. Óleo sobre tela, 130 x 146 cm. Montpellier, Musée Fabre. Fonte: <http://museefabre.montpellier3m.fr/> 169
- Figura 55 – Jean-Baptiste DEBRET. *Retrato de D. João VI*, 1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Wikimedia Commons. 171
- Figura 63 – R. REVERDIN (des.); François Alexis GIRARD (grav.). *Cabeça de Atalá*, séc. XIX. Calcogravura *en manière de crayon*, 48 x 58,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI da EBA-UFRJ. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 175
- Figura 64 – Charles ALBERTI. Adição às lições XIV e XV (primeira prancha suplementar). Modelo-estampa pertencente ao *Méthode pour apprendre l’art du dessin sans maître* (1822). Litografia, 40 x 30 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 175
- Figura 65 – Reprodução fac-similar de notícias das edições de 07 de maio de 1812 e de 23 de abril de 1813 da *Bibliographie de la France*, informando a publicação da *Tête de l’ainé des fils Horaces* e da *Tête de la Camille*. Fonte: Google Books. 178

- Figura 66 – Adrien-Jean-Baptiste JOLY (des.), L. M. PETIT (grav.). *Marchand de bière* (vendedor de cerveja), prancha nº 8 dos *Cris de Paris*, 1810. Gravura em metal (água forte?) colorida, 29,5 x 21 cm. À venda em David Brass Rare Books (Calabas, CA, EUA). Fonte: http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/books_img/02689/02689_2808.jpg 180
- Figura 67 – Jean-Julien DELTIL (des.); MOTTE (grav.). *La mère des fils de Brutus, d'après Mr. David*, c. 1821. Calcogravura. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 184
- Figura 68 – Edmé-Gratien PARIZEAU (des.); A. M. PERROT (grav.). *Tête de la Mère des fils de Brutus*, s. XIX. Calcogravura en manière de crayon. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 184
- Figura 69 – Edmé-Gratien PARIZEAU (des.); ENGELMANN (lit.). *Hersilie, d'après le tableau des Sabines, peint par M^r. David*, s. XIX. Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 186
- Figura 70 – Jean-Baptiste DEBRET. *A Primeira distribuição das insígnias da Legião de Honra em 14 de julho de 1804*, 1812. Óleo sobre tela: 403 x 531 cm. Versalhes, Museu Nacional do Château. Fonte: <https://www.histoire-image.org/etudes/creation-legion-honneur> 192
- Figura 71 – Jean-Baptiste DEBRET. *Combate de Montelezino*, 1812. Sépia e bico de pena, 30 x 44,7 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: Base Joconde. 192
- Figura 72 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête de la mère des fils de Brutus*, c. 1809-1811. Calcogravura en manière de crayon, 47 x 47 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 196
- Figura 73 – François GÉRARD (1770-1837). *Elisa Bonaparte e sua filha Napoleona Baciocchi* (detalhe), 1810. Óleo sobre tela. Roma, Museu Napoleônico. Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/u/0/asset-viewer/elisa-bonaparte-with-her-daughter-napoleona-baciocchi/OwEBXl6wZ35DUA?hl=pt-br&projectId=art-project> 199
- Figura 74 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête du père des Horaces*, c. 1809-1811. Calcogravura en manière de crayon, 54 x 41 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 201
- Figura 75 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête de l'aîné des fils Horaces*, 1812. Calcogravura en manière de crayon, 62 x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 203
- Figura 76 – C. BRUNARD (des.); P. BINÉTEAU (lit.). 4ª prancha do 10º caderno do *Méthode Élémentaire de Dessin*, [1836]. Litografia. Fonte: Gallica. 205

- Figura 77 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête de la Camille*, 1813. Calcogravura *en manière de crayon*, 47 x 47 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 206
- Figura 78 – A.-L. GIRODET-TRIOSON. Cópia do *Juramento dos Horácios*, de David, 1786. Óleo sobre tela, 130,2 x 166,2 cm. Toledo, Museu de Arte de Toledo. Fonte: Wikimedia Commons. 208
- Figura 79 – Cópia litográfica que Debret fez de um desenho de 1780-1781 de Jacques-Louis David, com a primeira ideia para o quadro dos Horácios. A litografia é reproduzida no livro de Péron, *Examen du tableau des Horaces* (1839). Fonte: Google Books. 210
- Figura 80 – A. J. d'ALMEIDA JÚNIOR. *Guerreiro grego* (título forjado), 1828. Lápis sobre papel, 63,0 x 47,9 cm. Rio de Janeiro, Museu D. João VI da EBA-UFRJ. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge. 218
- Figura 81 – Jean-Baptiste DEBRET. *Mon atelier à catumbi*, agosto de 1816. Aquarela sobre papel, 13 x 18 cm. Rio de Janeiro, Museu Castro Maia. Fonte: BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2008. 219

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 GRAVURAS: AUTORIA E ATRIBUIÇÃO	30
2 GRAVURAS DIDÁTICAS NO CONTEXTO DA TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX	45
3 O <i>NOUVEAU RECUEIL ÉLÉMENTAIRE DE DESSIN</i> (1812-1813)	58
3.1 PRINCÍPIOS GRÁFICOS (PRANCHAS 1 A 4)	88
3.1.1 Prancha 1	90
3.1.2 Prancha 2	93
3.1.3 Prancha 3	95
3.1.4 Prancha 4	97
3.2 PROCEDIMENTO DE CÓPIA (PRANCHAS 5 A 8)	110
3.2.1 Prancha 5	112
3.2.2 Prancha 6	117
3.2.3 Prancha 7	120

3.2.4 Prancha 8	124
3.3. PRATICAR (PRANCHAS 10 A 12)	127
3.3.1 Prancha 10	133
3.3.2 Prancha 11	135
3.3.3 Prancha 12	137
4 AS GRAVURAS EDITADAS POR DEMARTEAU (1802)	140
5 AS TÊTES D'ÉTUDE D'APRÈS DAVID (c. 1809-1813)	172
5.1 ANÁLISE DAS PRANCHAS	194
5.1.1 <i>Tête de la mère des fils de Brutus</i>	196
5.1.2 Cabeças tiradas do <i>Juramento dos Horácios</i> , de David	200
5.1.2.1 <i>Tête du père des Horaces</i>	201
5.1.2.1 <i>Tête de l'aîné des fils Horaces</i>	203
5.1.2.3 <i>Tête de la Camille</i>	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS	220

APÊNDICE – A *Bibliographie de la France* 239

“Abstraites de leur contexte, isolées sur un fond blanc, agrandies et ramenées à des proportions identiques, ces têtes et bustes définissent des types. Chacun croise plusieurs caractéristiques: ce sont à la fois différents âges de la vie, des époques, des costumes, des classes sociales, des attitudes, et des expressions. Tout se passe alors comme si ces figures décontextualisées formaient une vaste réserve d’éléments épars, prêts à être assemblés et redistribués dans une nouvelle composition, une sorte de magasin des accessoires dans lequel les apprentis artistes viendraient piocher au gré de leurs besoins.”

(Pierre-Lin Renié, 2010, p. 153-154)

INTRODUÇÃO

“Comprometi-me com alguns amigos a abrir um ateliê e estou procurando um local. Mas, até lá, você não deve perder seu tempo. Vou te dar algumas gravuras, que você vai copiar, e vai voltar aqui para me mostrar o que você fez”¹ (AMAURY-DUVAL, 1924 [1878], p. 13). Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) deu início, dessa maneira, à formação artística do então adolescente Amaury-Duval (1808-1885) em 1825. Conscientemente ou não, o grande pintor do classicismo francês estava inserindo o estudante em uma tradição de aprendizado do desenho que remontava, mesmo, às raízes da arte moderna.

No momento em que Amaury-Duval ingressou no ateliê de Ingres, o esquema de formação de artistas e o processo de aprendizado do desenho já estavam cristalizados em costumes que recuavam, ao menos, aos tempos de Leonardo da Vinci² (1452-1529). Esse sistema preconizava a supremacia do desenho sobre as outras linguagens artísticas das belas artes, já que estaria na base de todas elas. Alain Bonnet, um dos principais estudiosos do ensino do desenho e da formação de artistas no século XIX, na França, afirma que, entre as possíveis definições de

¹ “Quelques-uns de mes amis m’ont engagé à ouvrir un atelier, et je suis à la recherche d’un local. Mais jusque-là il ne faut pas que vous perdiez votre temps. Je vais vous donner quelques gravures, que vous copierez, et vous viendrez me montrer ici ce que vous aurez fait [...]”. (Todas as traduções nesta dissertação são minhas, a não ser quando se alerte em sentido contrário. Eventuais grifos são sempre do original, sendo quaisquer exceções imediatamente apontadas.)

² Ou até antes, no tempo das oficinas medievais, conforme ensina A. Perrig em seu estudo sobre a formação dos artistas na transição entre a Idade Média e o Renascimento:

os aprendizes de pintores eram formados [nos séculos XIV e na primeira metade do século XV, na Itália], essencialmente, na aquisição de conhecimentos de desenho, aperfeiçoando os desenhos de outras pessoas, passando-os a limpo, para logo transformá-los em pinturas. Aprendiam a desenhar copiando inúmeros modelos – primeiro com a ponta de metal sobre a tabuleta, depois com giz, pena e pincel sobre papel ou pergaminho. Adquirir destreza na cópia de modelos não era um produto residual da aula de desenho, mas seu objetivo essencial. Requeria aplicação e paciência, nada mais, e tornava o desenho uma *ars* mecânica na mera acepção da palavra, já que no primeiro ano se devia completar peça por peça, traço por traço, todo o livro de modelos do mestre. (PERRIG, 2005, p. 423) (“[...] los aprendices de pintores eran entrenados esencialmente en la adquisición de conocimientos de dibujo optimizando los diseños de otras personas, pasándolos a limpio, para luego transformarlos en pinturas. Aprendían a dibujar copiando numerosas muestras – primero con el punzón de metal sobre la tablilla, luego con tiza, pluma y pincel sobre papel o pergamino. Adquirir maestría en la copia de muestras no era un producto residual de la clase de dibujo, sino su objetivo esencial. Requería aplicación y paciencia, nada más, y hacía del dibujo una *ars* mecánica en la mera acepción de la palabra, ya que en el primer año había de completarse pieza a pieza, trazo a trazo, todo el libro de muestras que conservaba el maestro.”)

desenho, havia uma particularmente relevante para o contexto acadêmico, pois explicitava não o cerne da prática em si, mas seu papel estrutural na formação de artistas e de eruditos. Segundo ele, o desenho, enquanto “desenho de imitação” (*dessin d’imitation*), “pode ser definido como o fundamento universal das artes” (*Le dessin peut être défini comme le fondement universal des arts*) (2007, 2010, p. 265). A instrução gráfica seguia, portanto, nesse contexto, uma metodologia rígida e hierarquizada – particularmente na França³ –, baseada em graus crescentes de dificuldade: começava-se copiando desenhos do professor ou gravuras, seguia-se para o desenho de esculturas ou moldagens e, por último, para o modelo-vivo⁴. Uma vez alcançado certo grau de proficiência no estudo do desenho, o aluno poderia especializar-se na linguagem com que tivesse mais afinidade, como a pintura ou a escultura⁵.

É importante salientar que o estudo do desenho focava-se, na França, ao menos desde a fundação da Académie Royale de Peinture et Sculpture, em 1648, no aprendizado da representação da figura humana. André Félibien (1619-1695), um dos acadêmicos fundadores e um dos principais teóricos da arte francesa, resumizou, na década de 1660, a crença dos mais importantes membros da instituição, segundo a qual o gênero – ou tema – mais nobre que poderia haver na arte é o que trata da figura humana, já que, na pintura, há diferentes especialidades de artistas, assim como

há diferentes operários que se aplicam a diferentes temas; é evidente que, assim que eles se ocupam de coisas mais díceis e nobres, eles saem daquilo que há de mais baixo e mais comum, e se enobrecem por um trabalho mais ilustre. Desse modo, aquele que faz paisagens perfeitamente está acima de outro que só faz frutas, flores e conchas. Aquele que pinta animais vivos é mais estimável do que aqueles que não representam senão coisas mortas e sem movimento; e, como a figura do homem a obra mais perfeita de Deus sobre a terra, é certo que aquele que se torna imitador de Deus, ao pintar figuras humanas, é muito mais excelente do que todos os outros. (apud Démoris, 2016)

³ Carlos Miranda (2005, p. 35), referenciando a lógica cartesiana que parece ter presidido a fundação da Academia de Pintura e Escultura de Paris, afirma, “Ao que parece, o século XVII, pelo menos na França de Luís XIX, queria, para tudo, um método”.

⁴ Harrison e Cynthia White (1991, p. 81) fazem uma rara concessão – parcial e em nota – às virtudes desse sistema: “Mesmo que muito tenha sido dito sobre os defeitos desse método, deve-se a ele, sem dúvida, a qualidade tradicionalmente superior do desenho francês” (*Bien que l’on ait beaucoup parlé des défauts de cette méthode, on lui doit sans doute la qualité traditionnellement supérieure du dessin français*).

⁵ No sistema acadêmico francês, os estudantes jamais cessavam de estudar o desenho, principalmente do modelo-vivo. Desse modo, praticavam simultaneamente a pintura ou escultura e o desenho, o que demonstra a importância que essa prática tinha na formação dos artistas. Sobre o assunto, há imensa bibliografia, mas nos limitamos, aqui, a sugerir a leitura do texto de Nina Struckmeyer (2013), indicado nas referências, por ser um retrato bastante vivo do aprendizado de arte de alto nível no começo do século XIX, na França.

Félibien é ainda mais específico ao informar que não basta apenas ser um bom pintor da figura, mas que tem de ser capaz representa-las engajadas em ações, de preferência compostas por várias figuras – o que viria a ser chamado de “pintura de história”. Esse gênero, segundo o teórico, seria “particularmente o que se deve aprender desde cedo, e o qual deve ser ensinado aos alunos”⁶ (apud Démoris, 2016).

Alain Bonnet (2007, p. 39-42) explica que o sistema de formação de artistas nos séculos XVIII e XIX, em Paris, girava em torno da *École des beaux-arts* (EBA), a qual acabava determinando, colateralmente, o currículo – ou as práticas – adotado nos ateliês privados e por professores de desenho dos níveis básicos de maneira geral. Efetivamente, já que o ensino de desenho na EBA se limitava ao trabalho semanal a partir de modelos vivos ou moldagens de gesso, a instrução gráfica basilar ficava a cargo de instâncias de aprendizado preliminares.

Quando o aluno ingressava na *École des beaux-arts*, já sabia, de certa maneira, desenhar. As bases desse aprendizado estavam na cópia de modelos gravados⁷ (BONNET, 2007, p. 42), os quais deviam ser reproduzidos enquanto o estudante ainda estivesse em tenra idade. Não por acaso, como vimos, Ingres aconselhou Amaury-Duval a começar a praticar a cópia de gravuras desde logo. Em seu relato do episódio, Duval contou, ainda, que o professor lhe entregou duas gravuras de Marcantonio Raimondi, uma com um Cristo e outra com um Apóstolo de Rafael, recomendando que as copiasse com “um zelo religioso” e apontando “todas as

⁶ “La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes, ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique ; C'est pourquoi comme dans cet Art il y a différents Ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux Élèves.”

⁷ “L'élève entraît [...] à l'École [des beaux-arts] en ayant appris à rendre les formes en copiant les modèles gravés.”

belezas” nas imagens⁸ (AMAURY-DUVAL, 1924 [1878], p. 13). Fica mais do que claro, nessa narrativa, que o processo de cópia das gravuras não visava apenas à mera aquisição de habilidades motoras ou cognitivas, mas, também, à educação do gosto e à formação intelectual do jovem artista, já que, além do desenvolvimento da técnica, preocupava-se, também, com as referências que o aluno iria copiar, inserindo-o, desse modo, em um sistema de valores formulados durante o classicismo renascentista, os quais reconheciam não apenas uma rígida hierarquia de gêneros, como os princípios de harmonia e beleza ideal que deveriam reinar sobre uma obra de arte. Particularmente ilustrativo dessa mentalidade, vigente na França entre os séculos XVIII e XIX, é o comentário dos pesquisadores Philippe Comar e Morwena Joly sobre o popular manual de desenho publicado por Charles-Antoine Jombert em Paris, em 1755. Segundo eles, nesse livro, o autor

preconiza o estudo do corpo por fragmentos: ‘Os mais famosos artistas pensam, com razão, que se deve (...) começar sempre a desenhar por cabeças, mãos e pés’. Assim, o essencial da obra se apresenta como um catálogo – uma loja do corpo onde se podem adquirir peças separadas, as quais evocam, no entanto, mais precisamente membros mutilados ou fragmentos de esculturas quebradas do que partes suscetíveis de encaixar-se anatomicamente. Essa abordagem, que remete a construção de uma figura a uma combinatória, uma colagem de elementos selecionados por sua perfeição, não deixa de lembrar o modelo que serve de referência para a doutrina clássica: Zeuxis escolhendo, entre as moças de Crotona, as características mais perfeitas de cada uma, para compor a figura ideal de Helena.⁹ (COMAR; JOLY, 2012, p. 172)

O advento do Iluminismo e, posteriormente, da Revolução de 1789 promoveu uma relativa generalização do ensino do desenho na França, o qual, acreditava-se, tinha um papel civilizatório sobre a sociedade¹⁰. Nesse contexto, o sistema acadêmico de aprendizado do desenho – o qual era, evidentemente, voltado à formação de artistas – acabou sendo adotado para o público em geral, sem maiores adaptações. Dessa maneira, a prática de ensino dos fundamentos

⁸ “Il alla prendre dans un carton deux petites gravures de Marc-Antoine [Raimondi], je les voire encore, un Christ et un Apôtre d’après Raphaël, et, en en faisant ressortir toutes les beautés, il me recommanda de les copier avec un soin religieux.”

⁹ “[...] préconise d’étudier le corps par fragments: ‘Les plus fameux artistes pensent, avec raison, qu’il est à propos (...) de commencer toujours par dessiner des têtes, des mains, des pieds.’ Ainsi l’essentiel de l’ouvrage se présente comme un catalogue – un magasin du corps où l’on peut s’approvisionner en pièces détachées, mais qui évoquent plutôt des membres mutilés ou des morceaux de sculptures brisées, que des pièces susceptibles de s’emboîter anatomiquement. Cette approche qui ramène la construction d’une figure à une combinatoire, un collage d’éléments élus pour leur perfection, n’est pas sans rappeler le modèle qui sert de référence à la doctrine classique: Zeuxis choisissant parmi les filles de Crotona les morceaux les plus parfaits de chacune d’elles pour composer la figure idéale d’Hélène.”

¹⁰ A disseminação do ensino do desenho no final do século XIX e suas razões são discutidas com mais profundidade no capítulo 2 desta dissertação.

do desenho, tal qual era exercida nas instituições artísticas, foi absorvida, também, pelas escolas de ensino básico. Considerando que, dentro desse sistema, cabia a essas escolas a parte de ensinar as bases do desenho, vindo, desse modo, a juntar-se a escolas de desenho e a ateliês privados, a sociedade dos séculos XVIII e XIX lançou-se em uma busca ávida por modelos, para que os alunos copiassem¹¹. Isso gerou um crescimento vertiginoso do mercado de produção de gravuras didáticas – também conhecidas como modelos-estampas (*modèles-estampe*) –, o qual passava a atender, como vimos, além do público escolar, um “vasto público”, dos mais diversos perfis, interessado “na vulgarização da arte” e no “domínio dos rudimentos do desenho”¹² (RENIÉ, 2010, p. 150).

É nesse contexto que esta dissertação busca mergulhar, particularmente por meio de três grupos de gravuras de Debret, conservados na Bibliothèque nationale de France (BnF), os quais, supomos nesta pesquisa, ainda não foram objeto de análise pela bibliografia brasileira especializada no artista. Com base nessas imagens, buscamos compreender o universo de produção e edição de pranchas didáticas no século XIX, principalmente em suas primeiras décadas, as transformações estruturais e ideológicas que vinham ocorrendo no sistema de formação de artistas e no ensino artístico no contexto pós-Revolução Francesa e as preocupações e filiações estilísticas e ideológicas dos autores das imagens, partindo sempre do pressuposto de que a filtragem dessas informações através da análise das gravuras de Debret nos permitirá entender melhor não apenas os fatores envolvidos na elaboração dessas figuras, como também a biografia e a didática desse artista.

A metodologia adotada nesta pesquisa seguiu, basicamente, duas linhas mestras, as quais buscamos entrelaçar naturalmente no decorrer do texto, de maneira a tirar o melhor proveito de ambas. A primeira se refere à extensa e tão exaustiva quanto possível análise

¹¹ A necessidade por gravuras tinha chegado a tal ponto no começo do século XIX, que o governo central francês precisou, em 1801, encaminhar às escolas provinciais um catálogo de modelos produzidos pela Calcografia Nacional (RENIÉ, 2010, p. 163).

¹² “Qu’il s’agisse d’estampes ou de photographies, cette industrie de la reproduction telle que la pratique Gouppil est indissociable de l’idée même de l’apprentissage de l’art. Il ne s’agit pas pour autant du type d’enseignement dispensé à l’École des beaux-arts, mais plutôt de la vulgarisation de l’art et de la maîtrise des rudiments du dessin à destination d’un plus vaste public”. Renié não fornece números, mas é de imaginar que os professores de desenho, mesmo que artistas de carreira, não tivessem desenhos suficientes para fornecer às dezenas de alunos sob sua responsabilidade, ou, talvez, simplesmente não o quisessem. A necessidade de modelos para copiar continuava, no entanto, a mesma, o que, por si só, já justificaria a adoção de um procedimento industrial para a fabricação dessas estampas.

bibliográfica dos temas que estão no cerne das investigações, quais sejam, as gravuras didáticas do século XIX e a biografia de Debret, buscando variar entre referências oitocentistas e contemporâneas. Efetivamente, nos pareceu fundamental ouvir – e dar voz a – pesquisadores e autores do século XIX francês, no intuito de buscar entender o que significava, para eles, tanto o ensino de desenho quanto o universo da gravura didática. Essas fontes foram estudadas paralelamente e, quando necessário, sob a lente de pesquisas mais recentes, essencialmente francesas, as quais foram fundamentais tanto para a compreensão do significado quanto para a contextualização das estampas. A isso, agregamos os textos fundamentais sobre Debret, como o de Taunay (1983 [1956]), e as investigações mais recentes sobre o artista, como os livros de Bandeira e Corrêa do Lago (2008) e o de Valéria Lima (2007). A segunda linha, como não poderia deixar de ocorrer em uma pesquisa em arte, concerne à análise das imagens em si, assim como à comparação entre elas, de forma a apreender, tanto quanto possível, o que havia de comum e de particular em cada uma delas. Por último, acreditamos oportuno acrescentar, eventualmente, comentários baseados em nossa própria experiência tanto no aprendizado quanto no ensino do desenho, de maneira a relativizar as leituras e agregar apreciações pessoais sobre as pranchas discutidas, não no que se refere a perspectivas estéticas, mas sobretudo a metodologia e a dificuldades comuns dos iniciantes na formação gráfica.

Em todos os casos, fizemos um cotejamento entre as gravuras, as fontes de época e as pesquisas mais recentes, de modo a buscar compreender as preocupações e os objetivos dos agentes do ensino artístico na França do século XIX. Ingres, como vimos, esperava que os alunos realizassem as transposições dos modelos para o desenho com a máxima acuidade e ficava satisfeito, apenas, quando esses estudantes executavam suas cópias com o máximo de “zelo” e “exatidão”¹³, conforme testemunha Amaury-Duval (1924 [1878], p. 14). Entender as expectativas dos professores em relação à tarefa é um exemplo do que procuramos entender neste estudo.

Ressalte-se que o campo amostral de pranchas didáticas selecionadas abrange, essencialmente, a primeira metade do século XIX. Mesmo que, nesse período, tenham ocorrido importantes mudanças estilísticas, o método progressivo de aprendizagem do desenho por meio de estampas – segundo buscamos demonstrar e de acordo com todos os autores consultados – manteve-se essencialmente o mesmo desde o século XVIII (ou mesmo antes) até, ao menos, o

¹³ “zèle” e “exactitude scrupuleuse”.

final do XIX. A falta de uma atualização desse método permite uma comparação, no que se refere a esse quesito, entre obras de diferentes épocas. Os casos excepcionais – tanto em se tratando de Debret quanto de outros autores relevantes para a discussão – são devidamente salientados, e os fatores circunstanciais levados em conta tanto quanto possível.

De maneira a assegurar um método mais claro para a expressão de nossas ideias e para a apresentação das imagens e das informações, pareceu-nos mais conveniente dividir esta dissertação em determinados capítulos. O primeiro trata de questões preliminares, concernentes à autoria e à atribuição dessas pranchas a Debret, as quais, por sua importância, exigem uma discussão prévia e específica. O segundo capítulo forma uma contextualização para a análise das gravuras, desde um panorama do ensino de desenho na França, na transição entre os séculos XVIII e XIX, até uma apreciação sobre a produção das gravuras didáticas. No Capítulo 3, discutimos a mais interessante série entre as gravuras encontradas: o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, criado para o *Collège Sainte-Barbe* em 1812. No quarto capítulo, tratamos do grupo de estampas mais antigo que encontramos, datado de 1802, editado pela célebre casa francesa Demarteau. Em seguida, no quinto capítulo, discutimos outro conjunto, as soberbas *Têtes d'étude d'après David*, as quais acreditamos estar relacionadas à série do Sainte-Barbe. Por último, nas considerações finais, além de revisitar brevemente os temas discutidos, vamos sugerir modos de relacionar a pesquisa aos estudos sobre Debret.

Em relação ao texto que foi apresentado para a qualificação, esta versão não sofreu mudanças substanciais no cerne do conteúdo, sendo o raciocínio essencialmente o mesmo. Buscou-se, no entanto, aprimorar a forma. As falhas na norma culta da língua foram depuradas tanto quanto possível, assim como a formatação foi adequada às regras da ABNT. Parágrafos ou textos com construções que dificultavam a compreensão das ideias também foram alterados. Uma mudança profunda na estrutura do texto tornou-se inviável em razão dos prazos, mas buscou-se incorporar, tanto quanto possível, nas condições dadas, as sugestões trazidas pelos membros da banca. Essas e outras adições estão distribuídas por todo o texto, tornando impossível destacar uma por uma, mas ressaltamos a inclusão de um trecho sobre a importância dos estudos fisiognômicos na arte francesa dos séculos XVIII e XIX, no Capítulo 4, o que ajuda a interpretar as pranchas gravadas por Demarteau, e do cotejamento estilístico entre as gravuras de Debret e sua produção contemporânea nesse capítulo e no seguinte. O texto, em sua nova forma, visa,

enfim, a provocar uma nova reflexão sobre os modelos-estampa e sobre o percurso desse personagem que serviu como uma espécie de demiurgo da formação dos artistas brasileiros.

“The first step of the process of art reproduction is the imitation of the original composition into the printing plate or photographic negative. By this means, the image can be multiplied in the next step to several ‘identical’ prints; this distinguishes the reproduction from the drawn or painted copies, reductions and replicates. The special interaction between the original image and its interpretation results in the special quality of reproductions. This special interaction has also been related to the question of the ‘author of a reproduction’. Firstly, the author of the original work had a special mental relation with his work, which expands to its reproductions. This special bond between the original author, his work and its reproduction became the essence of the modern copyright law protection.”

(Robert Verhoogt, 2007, p. 526)

1 GRAVURAS: AUTORIA E ATRIBUIÇÃO

Jean-Baptiste Debret (1768-1848) é um artista célebre no Brasil, principalmente em razão de sua obra iconográfica *Voyage historique et pittoresque au Brésil* (1836-1839), na qual representou aspectos da sociedade brasileira, observados enquanto habitou no país, entre 1816 e 1831¹⁴. Antes de embarcar para o continente americano, esse pintor construiu uma carreira de relativa importância em Paris, durante a qual exerceu e aplicou os princípios do neoclassicismo aprendidos com seu parente e professor, Jacques-Louis David (1748-1825). São precisamente desse período, anterior a 1816, três conjuntos de gravuras de Debret pertencentes às coleções da BnF, os quais, ao que tudo indica, são desconhecidos dos especialistas no artista. Apesar disso, supomos que elas possam esclarecer aspectos não apenas do percurso profissional de seu autor, mas também de sua filiação estética.

As gravuras possuem caráter pedagógico e podem trazer pistas sobre a didática adotada por Debret, enquanto atuou como professor. Elas pertencem a três conjuntos: as mais antigas foram publicadas em 1802 e representam dois bustos antigos, um de Nero e outro de Aquiles, sendo Demarteau o gravador-editor; as seguintes são cópias parciais de pinturas célebres de Jacques-Louis David, a exemplo de *Os lictores trazendo os corpos dos filhos de Brutus* (1789), tendo sido publicadas por L. M. Petit em torno de 1809-1813 com o título de *Têtes d'étude d'après David*; o último grupo, certamente o mais interessante, compreende uma série de 11 pranchas, formando um “curso” de desenho elaborado por Debret e publicado entre 1812 e 1813, o *Nouveau Recueil élémentaire de Dessin*, também gravado por L. M. Petit. Deve-se frisar que, em cada caso, Debret é o autor dos desenhos originais, tendo o trabalho técnico de gravação sido realizado por diferentes profissionais, conforme vimos.

A referência a essas gravuras foi encontrada, por acaso, enquanto eram realizadas pesquisas sobre as estampas didáticas do século XIX na BnF¹⁵. Entre os documentos consultados, havia uma *mémoire* de Mestrado de 1975, de Daniel Harlé, em que foram catalogados os cursos

¹⁴ “[...] será sempre e sobretudo a contribuição de Debret à iconografia brasileira que o singularizará na história da arte e tornará seu nome lembrado.” (BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2008, p. 13)

¹⁵ As pesquisas realizadas no Département des Estampes et de la photographie da BnF, em Paris, foram possíveis em razão da concessão ao pesquisador, em 2015, de uma bolsa de intercâmbio para estágios em museus franceses, outorgada pelo Instituto Brasileiro de Museus – Ibram/MinC.

de desenho conservados no Cabinet des Estampes dessa instituição. Nesse documento, Jean-Baptiste Debret é listado como autor dos três conjuntos supracitados. Essa dissertação será uma das referências desta pesquisa¹⁶. **(Figura 1)**

<p>19 - Têtes d'étude, d'après l'antique et d'après Raphaël, dessinées par Jean-Baptiste DEBRET (élève de David). Suite de pl. gravée par G. A. Demarteau, 1801-1803.</p> <p style="text-align: right;">Ef 10 Rés.</p>
<p>56 - "Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin" par Jean Baptiste DEBRET (élève de David), chez L.M. Petit, vers 1810. Douze pl., in-folio, gravées en manière de crayon L. Petit. (En trait et ombre et plus grand que nature : <i>pl.</i> éléments du visage et profils).</p> <p style="text-align: right;">Kc 33.</p>
<p>57 - Têtes d'étude d'après le tableau des "Horaces" de David par Jean Baptiste DEBRET, Chez L.M. Petit, vers 1810. Quatre pl., in-plano, gravées en manière de crayon par L.M. Petit.</p> <p style="text-align: right;">Dc 22 (Tome III).</p>

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

Considerando o reconhecimento e a fama de que Debret goza no Brasil, acreditamos ser conveniente dedicar este capítulo a algumas considerações preliminares sobre as gravuras,

¹⁶ Alguns esclarecimentos devem ser feitos sobre o trabalho acadêmico de Harlé. Não fomos capazes de encontrar informações que esclarecessem mais sobre a biografia de seu autor. Em relação a sua pesquisa de mestrado, no entanto, encontramos mais elementos: foi realizada no âmbito da École du Louvre e orientada por Jean Adhémar (1908-1987), curador (*conservateur*) e diretor do Cabinet des Estampes da BnF e autor de diversos catálogos da mesma, alguns citados nesta pesquisa. Essa dissertação goza de credibilidade suficiente para que o próprio Département des Estampes et de la Photographie conserve um exemplar dela – o qual me foi indicado pelo pessoal da BnF. Além disso, ela é tratada como bibliografia e referência por diversos autores fundamentais para o estudo do ensino do desenho nos séculos XVIII e XIX, como d'Enfert (2003) e Bonnet (2010), o qual chega, mesmo, a recomendar sua leitura (2007, p. 43).

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

Algumas hipóteses podem explicar o porquê de essas gravuras serem pouco conhecidas – talvez, mesmo, desconhecidas – dos pesquisadores brasileiros em geral. Para discuti-las, consideramos necessário compreender um pouco melhor a recepção da obra de Debret no Brasil e na França. Para isso, nos baseamos principalmente no catálogo *raisonné* da obra brasileira do artista, elaborado por Pedro Corrêa do Lago e Julio Bandeira (2008). Na introdução a esse livro, os autores reconhecem que, se Debret goza de imensa popularidade no Brasil em razão da *Viagem Pitoresca*, sua reputação atual na França é pequena e, talvez mesmo por isso, “sua obra francesa é pouco conhecida em seu próprio país”¹⁷ (2008a, p. 12). Na realidade, segundo os pesquisadores, a reputação do artista no Brasil também sofreu grandes variações nos últimos 200 anos, dependendo do período histórico.

Bandeira e Corrêa do Lago (2008a, p. 13-17) explicam que, após a grande celebridade de que desfrutou enquanto artista da Corte no Rio de Janeiro e professor da Academia Imperial de Belas Artes, seu nome caiu rapidamente em esquecimento, logo que deixou o Brasil, na década de 1830, mas principalmente a partir de meados do século XIX. Isso se deu, possivelmente, também, pelo fato de que Debret levou consigo para a Europa, em 1831, praticamente todas as obras que conhecemos dele atualmente, inclusive, as que foram produzidas no Brasil¹⁸.

A partir das primeiras décadas do século XX, alguns estudiosos voltaram a debruçar-se sobre o artista e sua produção, como Afonso Taunay, a partir de 1911, Oliveira Lima, a partir de 1914 e Laudelino Freire, em 1916 (TREVISAN, 2011, p. 99, 103 e 309). É desse período, de

¹⁷ Anderson Trevisan, em um artigo que versa exatamente sobre a retomada de interesse por Debret no século XX, é especialmente esclarecedor, ao comentar o status do pintor na França atual, onde seu “anonimato” torna “raro encontrar alguém por lá que o conheça, inclusive em grupos mais intelectualizados” (2012, p. 19).

¹⁸ Segundo os autores, mesmo os quatro óleos que o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, possui hoje, foram adquiridos na Europa, em 1859, por um diplomata brasileiro (2008a, p. 13). Curiosamente, até a imensa (340 x 640 cm) *Coroação de D. Pedro I*, de 1828, hoje no acervo do Palácio do Itamaraty, em Brasília, foi levada do país em 1891 (TREVISAN, 2012, p. 21) e só retornou em meados do século XX, quando foi adquirida, junto com o *Château d’Eu*, dos descendentes franceses da família imperial brasileira pelo colecionador Assis Chateaubriand, que a doou ao Ministério das Relações Exteriores em 1968 (SCOREL, 2002, p. 25).

1914 em diante, a publicação pela *Revista da Semana*, voltada essencialmente para o público feminino, de várias gravuras da *Voyage Pittoresque*, informa Trevisan (2012, p. 24). De acordo com esse pesquisador, jamais o livro de Debret havia sido reeditado no Brasil (o *Voyage Pittoresque* fora publicado na França), o que explicaria, em grande parte, seu desconhecimento relativo entre os brasileiros, até então. Contudo, o grande marco para o ressurgimento do interesse por Debret ocorreria apenas no final da década de 1930, quando o colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maia adquiriu uma coleção de mais de 500 aquarelas originais do pintor, as quais ainda pertenciam a seus descendentes. Segundo os Bandeira e Corrêa do Lago, foi em razão dessa aquisição que surgiu, no país, a partir dos anos de 1940, “uma verdadeira ‘Debretmania’ e suas imagens foram reproduzidas *ad nauseum* em folhinhas, revistas, jornais, livros de história e manuais escolares”. Seria, portanto, dos anos de 1930 em diante, que novas obras de Debret seriam “redescobertas” – até com certa regularidade – e passariam a integrar importantes coleções públicas e privadas no Brasil. Bandeira e Corrêa do Lago listam essas redescobertas, demonstrando que sua frequência (mas não necessariamente sua importância) aumentaria progressivamente com a retomada de interesse pelo artista: 1930 (óleo adquirido por Guilherme Guinle), 1968 (estudos e aquarelas), 1970 (álbum de aquarelas compradas em Paris na década de 1920), 1987 (descoberta, por Mario Carelli, de um caderno com aquarelas realizadas no Brasil, também no acervo da BnF), 1992 (desenhos e decalques) e 2007 (sete óleos descobertos pelos autores e por Patricia Telles)¹⁹.

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

Razões ainda mais específicas podem ajudar a explicar a virtual omissão a essas gravuras nas pesquisas mais recentes. O número de pesquisadores e especialistas voltados para a obra *pré-1816* de Debret é muito inferior àquele de interessados na parcela brasileira de sua

¹⁹ Seria interessante, também, somar a essa lista as litografias *d’après* David produzidas por Debret entre 1830 e 1850 e “encontradas” por Phillipe Bordes em 1979.

produção, o que já diminui o espectro de investigações propensas a deparar-se com esse material. Além disso, a raridade e a falta de menção a essas estampas nos documentos e estudos brasileiros mais antigos sobre Debret contribuem para colocá-las fora do radar. No entanto, acreditamos que essas não são as razões principais para explicar essa omissão, mas, sim, a peculiar catalogação que a BnF confere a elas, catalogação essa que impede que apareçam entre os resultados nas bases de dados da instituição, quando se realizam pesquisas sobre o artista. Efetivamente, os inventários do Département des Estampes et de la Photographie da BnF privilegiam a catalogação por gravador e, eventualmente, por tema, mas não pelo autor dos desenhos, com raras exceções²⁰. Dessa maneira, nos catálogos do Departamento, ou a autoria de Debret é simplesmente ignorada, como no caso do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, encadernado com outras obras em um volume catalogado apenas como “Recueil factice contenant divers principes de dessin” (Álbum forjado²¹ contendo diversos fundamentos de desenho, em BOUCHOT, 1895, p. 188); ou a autoria é atribuída ao gravador (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, t. 6, p. 230 e BOUCHOT, 1895, p. 62) e Debret é citado apenas como “desenhista”, sem entrada específica. Por essa razão, a autoria – ou contribuição – de Debret, no caso das obras objeto desta dissertação, não consta da base de dados da BnF, particularmente daquela disponível na internet, tornando seu acesso aos pesquisadores especializados no pintor quase uma questão de sorte.

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

²⁰ Séverine Lepape (2016), curadora (*conservatrice*) da BnF até 2014, escreveu no blog do Département des Estampes et de la Photographie da BnF que, ao redigir os *Inventaires du Fonds Français*, catálogos das gravuras francesas pertencentes ao departamento, os autores priorizaram a catalogação por gravador, e não por criador do modelo ou do original:

o “autor não constitui a diretriz da elaboração desses trabalhos [de redação dos *Inventaires*]. É necessário, portanto, frequentemente, quando se trabalha com um artista que não foi o gravador mas, sim, o gravado, ter uma noção dos gravadores que traduziram suas obras para a gravura, a fim de encontrar as estampas.” ([...] *la prise en compte de l'inventeur ne constitue pas la ligne directrice de la constitution de ces travaux. Il faut donc bien souvent, si l'on travaille sur un artiste qui n'a pas gravé mais qui a été gravé, avoir une idée des graveurs qui ont traduit ses œuvres dans l'estampe afin de retrouver les gravures.*)

²¹ “Factice”, traduzido aqui como forjado, significa, nesse contexto, que não foi um “álbum” editado dessa maneira, mas, na verdade, que as gravuras foram “juntadas” a posteriori, provavelmente pelo pessoal da própria BnF.

Há várias respostas possíveis para a questão de quem deveria ser considerado o autor de uma reprodução. No contexto da reprodução artística do século XIX, é vital que nenhum candidato seja excluído *a priori*. Tanto o criador/desenhista da imagem [o artista] quanto seu intérprete [o fotógrafo ou gravador] tem o direito de ser considerado autor de uma reprodução em razão da contribuição particular de cada um para um trabalho específico. O laço intelectual daquele com a sua criação não fica prejudicado pela relação individual que este tem com sua própria interpretação da composição pré-existente. As contribuições individuais dos dois para o processo de reprodução podem, portanto, produzir uma forma de ‘autoria conjunta’, da qual tanto o artista original quanto o gravador, ou fotógrafo, participam. [...] A partir dessa perspectiva de coautoria, é possível designar mais de um autor para uma reprodução em particular: o pintor [ou criador do original], responsável pela imagem, e o gravador, responsável por sua interpretação ou adaptação específica dessa imagem. [...] não há resposta nítida para a questão de quem foi o autor de uma reprodução no século XIX²². (2007, p. 58)

²² “There are several feasible answers to the question of who should be regarded as the author of a reproduction. Within the context of nineteenth-century art reproduction it is vital not to exclude candidates in advance. Both the image creator/designer and the image interpreter are entitled to be regarded as the author of a reproduction, on the basis of their own particular contribution to a specific physical work. The former’s individual intellectual bond with his creation does not detract from the latter’s individual relation to his personal interpretation of this pre-existing composition. Their individual contributions to the reproductive process can thus produce a form of ‘combined authorship’, in which both the original artist and the printmaker/photographer participate. [...] From this perspective of combined authorship it is possible to designate more than one author for a particular reproduction: the painter, who is responsible for the image, and the printmaker, who is responsible for his specific interpretation or adaptation of this. [...] there is no clear-cut answer to the question of who was the author of a reproduction in the nineteenth century.”

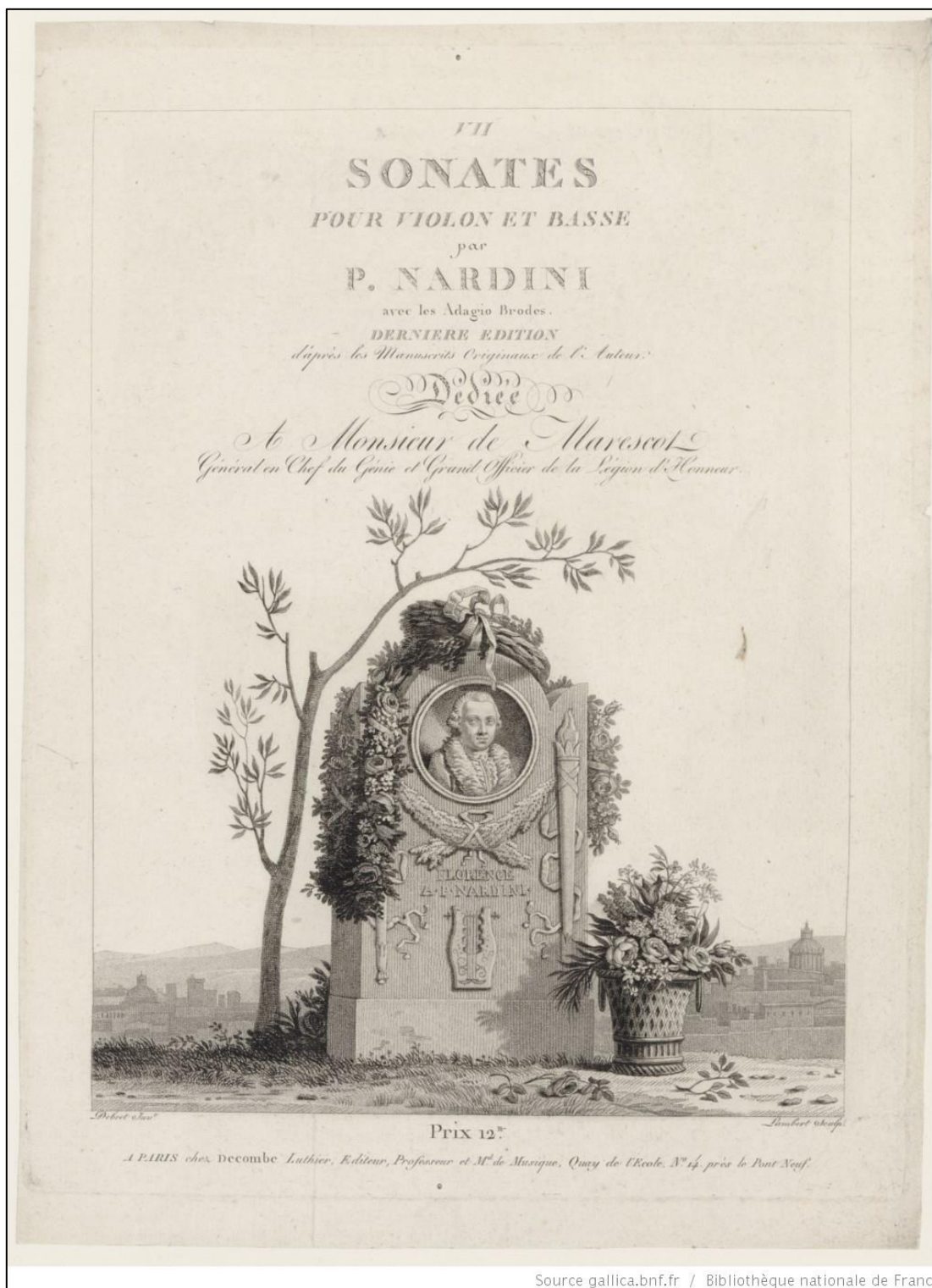


Figura 2 – Jean-Baptiste DEBRET; LAMBERT. Pietro Nardini, c. 1802-1806. Calcogravura, 34 x 25,5 cm. Paris, BnF. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422946b/f1.item.r=debret.zoom>

A abordagem de coautoria parece ser a atualmente adotada pela BnF, pois, em sua base de dados de documentos digitalizados e disponíveis na internet, Gallica (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016a), ela considera outra gravura desenhada por Debret e gravada por Lambert, *Pietro Nardini*, como sendo de autoria de ambos (**Figura 2**). É lícito, portanto, deduzir que, com a progressiva digitalização do acervo da Biblioteca, as questões de autoria passem a ser tratadas dessa maneira – diferentemente do que vinha ocorrendo com os *Inventaires* e outros catálogos do Cabinet des Estampes -, permitindo acesso a trabalhos de Debret até então desconhecidos dos pesquisadores. No âmbito de nossa pesquisa, consideramos o pintor autor das gravuras, por acreditar, conforme argumenta Verhoogt (2007, p. 526), que a “relação mental especial” do autor “se expande às suas gravuras”, o que, segundo o pesquisador holandês, fez com que esse laço particular do criador com sua obra e as reproduções dela “se tornasse a essência da proteção garantida pela legislação moderna sobre direito autoral”²³.

No que se refere à atribuição das gravuras a Jean-Baptiste Debret, a discussão do tema é fundamental, para que fiquem claras as fontes e as razões que nos levam a acreditar que o desenhista dessas pranchas não apenas era precisamente esse pintor, como não poderia ter sido outro. A principal referência para a atribuição não são aspectos estilísticos²⁴ ou circunstanciais, mas as inscrições impressas nas próprias estampas, que declaram, expressamente, terem sido desenhadas por Debret. Em todas as pranchas descobertas, está gravada a menção à autoria de Debret, seja por meio da expressão “Dessiné par Debret”, como no caso das gravuras de Demarteau, seja por meio da expressão mais completa, “Dessiné par Debret [...] élève de Mr.

²³ “[...] the author of the original work had a special mental relation with his work, which expands to its reproductions. This special bond between the original author, his work and its reproduction became the essence of the modern copyright law protection.”

²⁴ As gravuras analisadas nesta dissertação têm pouca ou nenhuma relação estilística evidente com aquelas produzidas por Debret para a *Viagem Pitoresca*. Essa constatação não é necessariamente desabonadora, já que a mesma afirmação pode ser feita para as pinturas a óleo produzidas pelo artista antes e depois de 1816: dificilmente se poderia dizer, a partir de uma análise puramente visual, que a mão que executou a *Première distribution des décorations de la Légion d'honneur* (1812, Musée de l'Histoire de France, Versalhes) foi a mesma que pintou *A Coroação de D. Pedro I* (1828, Palácio do Itamaraty, Brasília). Efetivamente, a profunda mudança estilística que se operou na obra debretiana é reconhecida pela historiografia brasileira, conforme atesta Rodrigo Naves em seu célebre estudo sobre as adaptações formais e temáticas operadas por Debret na sua produção nacional. Segundo esse autor, um número significativo de historiadores, críticos de arte e outros estudiosos reconhece que “o trabalho brasileiro de Debret se diferencia de sua produção neoclássica francesa [...]” (1997, p. 45). Se a falta de correspondência formal entre os dois períodos pode ser decepcionante para o estudo das gravuras pré-1816, tem-se que reconhecer que elas apresentam indiscutível coerência com a produção contemporânea de grandes telas do artista, principalmente no que se refere a sua submissão intelectual ao neoclassicismo davidiano; isso, para não citar alguns empréstimos explícitos de figuras de quadros do mestre para suas próprias composições (como o grupo de oficiais à esquerda, no mencionado *Première Distribution*, que se baseiam no *Serment de l'Armée fait à l'Empereur après la distribution des aigles, 5 décembre 1804*, Versalhes, que David concluiu em 1810).

David”, presente nas pranchas editadas por L. M. Petit. Harlé (1975, p. 5, 14 e 5 do Catálogo) atribui a autoria, em todos os casos, a Jean-Baptiste Debret, sem levantar dúvidas sobre a mesma. Segundo os dicionários de artistas franceses, livros e documentos que consultamos sobre a arte francesa da transição entre os séculos XVIII e XIX (a exemplo de BELLIER DE LA CHAVIGNERIE; AUVRAY, 1882, t. 1, p. 368-369; BENEZIT, 1999, t. 4, p. 322; GABET, 1831, p. 183-184; GUYOT DE FÈRE, 1833, p. 34 e 84; SARRUT; SAINT-EDMÉ, 1837, t. 3, p. 2, p. 116-120), não há menção a qualquer artista, artesão ou profissional do mundo das artes desse período com o nome de Debret ou variações²⁵, como “de Bret”²⁶ ou “Debré”²⁷, que não seja Jean-Baptiste Debret ou algum de seus parentes diretos, basicamente, seu irmão e os filhos únicos de ambos. **(Figura 3)**

Dessiné par Debret.

Dessiné par Debret élève de M^r. David.

Dessiné par Debret, élève de M^r. David, pour le Cours de dessin de l'Institution de S^{te} Barbe.

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

²⁵ Gabet, em seu dicionário de artistas (1831, p. 184), cita um Achille-Hector-Camille Debray (1799-1842). Esse pintor de paisagens dependeria de uma série de condições improváveis para ser o *Debret* das assinaturas. Ele teria que ter produzido as gravuras de Demarteau com três anos de idade e os desenhos para o curso de desenho do *Collège Sainte-Barbe* e para as *Têtes d'étude d'après David* com 13 anos de idade. Além disso, não consta como aluno de David na lista de Jules David (1880, p. 626) ou em qualquer outro documento que tenhamos consultado, mas, sim, como aluno de Louis Étienne Watelet (1780-1866), outro paisagista (BELLIER DE LA CHAVIGNERIE; AUVRAY, 1882, t. 1, p. 368).

²⁶ As menções a “de Bret” ou “De Bret” que encontramos referem-se, em todos os casos, a Jean-Baptiste Debret, configurando-se, dessa forma, apenas em erros ou variações na redação do sobrenome do artista. Citamos algumas ocorrências a título de exemplo: em uma carta de 1793, David refere-se a Debret como “deBret” (BANDEIRA, 2008a, p. 22). No relatório do júri encarregado dos prêmios decenais de 1810 (RAPPORT, 1810, p. 145-146), Debret é tratado como “M. de Bret”. No *Projecto do plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro* (1827, prefácio), a assinatura do artista no prefácio/dedicatória a D. Pedro I é tipografado “de Bret”.

²⁷ Há um pintor modernista francês chamado Olivier Debré (1920- 1999), autor de algumas obras pertencentes à coleção do Centre Georges Pompidou de Arte Moderna e Contemporânea (<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxAKkke/rqaK94#undefined>), em Paris, que não pode, por razões óbvias, ser o autor das gravuras em análise, as quais estão na BnF desde, ao menos, 1848, conforme será explicado nesta pesquisa.



Figura 4 – Exemplar da prancha *Tête de l'aîné des fils Horaces*, das *Têtes d'étude d'après David*, pertencente ao Teyler Museum, do Haarlem (Holanda). Fonte: <http://teylers.adlibhosting.com/internetserver/Details/kunst/27098#>

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

Se a discussão sobre a atribuição parece despropositada no caso das gravuras editadas por Petit, já que circunscrevem, nas inscrições das próprias pranchas, a autoria a Debret, aluno de David²⁸, a atribuição das gravuras de Demarteau merece uma análise mais detida, já que haveria, ao menos, dois outros “Debret”, que, em princípio, poderiam ser apresentados como candidatos a autores: François e Honoré – respectivamente, seu irmão e seu filho²⁹.

A atribuição a Honoré Debret (1795-1814) pode ser descartada de início. Segundo o Tomo VI do *Inventaire du Fonds Français après 1800* (ADHÉMAR; LETHÈVE, t. 6, 1953, p. 230), as gravuras de Demarteau desenhadas por Debret teriam sido publicadas em 1802. Nessa data, o filho de Jean-Baptiste teria apenas sete anos de idade (BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2007, p. 62). Conforme será discutido mais adiante, é possível que os desenhos de Debret para essas gravuras tenham sido realizados ainda antes de 1802, o que torna a alternativa de Honoré tê-las executado ainda mais remota, para não dizer completamente inviável³⁰.

²⁸ Segundo a lista de alunos de Jacques-Louis David estabelecida por Jules David (1880, p. 626), neto e biógrafo do artista, houve apenas um Debret aluno de David, o qual seria “pintor de história, nascido em Paris em 1768, morto em 1848”, portanto, Jean-Baptiste Debret. Nossa pesquisa não encontrou, nessa ou em outras fontes, referências a outros possíveis *Debret*, alunos de David.

²⁹ Para fins de precisão, poderíamos citar, ainda, um terceiro candidato Debret, também aparentado a Jean-Baptiste: Francisque, filho único de François. Esse jovem, segundo a nota biográfica presente no terceiro volume da *Voyage Pittoresque* de seu tio (1839, t. 3, p. 241), teria sido um promissor estudante de Arquitetura. Morto em 1836 com apenas 27 anos de idade, teria, portanto, nascido em torno de 1809. Apenas esse dado já descarta, inteiramente, a possibilidade de ser o autor das gravuras de Demarteau, datadas de 1802, e torna impraticável ter sido o autor dos desenhos para o *Nouveau Recueil* (1812-1813) e para as *Cabeças copiadas de David*, produzidas até 1813.

³⁰ Honoré Debret (1795-1814), filho único de Jean-Baptiste, não é mencionado em nenhuma fonte como aluno de David, nem nas obras fundamentais para o estudo desse pintor: a biografia de Jules David (1880), a qual, como dissemos, contém uma lista de alunos de David com mais de 400 nomes; a obra histórica de Delécluze (1983 [1855]); e a brochura de Péron (1839). Nesses livros, Jean-Baptiste Debret é citado inúmeras vezes. Uma *Note Biographique* publicada no terceiro volume da *Voyage Pittoresque* (1839, t. 3, p. 241) – a qual, certamente, contou com a contribuição do próprio Jean-Baptiste em sua redação – afirma que, após terminar os estudos secundários com 18 anos, Honoré passou um ano e seis meses na casa do pai, antes de morrer aos 19 anos, tempo em que desenvolveu “felizes disposições para as artes, por meio de um primeiro ensaio em gravura” (*d’heureuses dispositions dans les arts, par un premier essai de gravure*). Considerando que o Debret que assina as gravuras discutidas nesta pesquisa o faz como autor dos desenhos, não como gravador; que Honoré não aparece em registro disponível nenhum como aluno de David; e que ele teria que ter sido um adolescente particularmente precoce para realizar as incrivelmente belas e complexas imagens que estamos discutindo (o curso do *Nouveau Recueil*, de 1812-1813, por exemplo, foi publicado quando ele tinha em torno de 17 anos, período em que ainda estudava em um internato, e em uma idade em que dificilmente teria sido confiado com a tarefa de elaborar um curso de desenho da figura humana para um colégio célebre e respeitado como o Ste. Barbe); acreditamos que não há, segundo as fontes disponíveis, elementos capazes de justificar com um mínimo de razoabilidade uma possível atribuição a Honoré. Pelo contrário: acreditamos e buscamos demonstrar, no decorrer do texto e por meio de inúmeras referências, que o Debret autor das mesmas não pode ter sido outro, senão seu pai, Jean-Baptiste. Schwarcz (2008, p. 201) afirma que Honoré teria sido “pintor como

A atribuição a François (1777-1850), apesar de improvável, não pode ser imediatamente desconsiderada sem uma discussão prévia dos aspectos envolvidos. Segundo explica Harlé (1975, p. 12), os autores desse tipo de gravura são, “na maioria, pintores menores no estilo da pintura histórica ou de gênero”³¹, constatação à qual Pierre-Lin Renié (2010, p. 154) faz eco, ao afirmar que “o grosso dessas séries é alimentado por pequenos mestres”³². Nesse perfil, encaixa-se perfeitamente Jean-Baptiste (François foi arquiteto). A informação de Harlé confirma-se, caso se examine a biografia dos outros autores dos desenhos para as gravuras de Demarteau, publicadas no século XIX e conservadas na BnF (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, t. 6, p. 229-230), os quais são, na quase totalidade, pintores de história³³: Carle Vernet (1758-1836), pintor de gênero e de história; Le Barbier l’Aîné (1738-1826), pintor de história e ilustrador; Henri Guillaume Châtillon (1780-1856), pintor, gravador e professor de desenho na Escola Militar de Saint-Cyr; Antoine-Denis Chaudet (1763-1810), escultor, mas também pintor de história; Charles Meynier (1768-1832), pintor de história; François-Louis Dejuinne (1786-1844), pintor de história e de gênero; e Gatteaux, que pode ser Nicolas-Marie (1751-1832) ou Jacques-Édouard (1788-1881), ambos gravadores de medalhas. Como se observa por meio desses dados, Jean-Baptiste tem um perfil mais parecido com o dos outros autores que trabalharam com Demarteau do que François.

Além disso, nada na biografia de François sugere que ele tenha tido inclinação ou habilidade técnica para produzir esse tipo de gravura pedagógica, ao contrário de Jean-Baptiste, que foi professor de desenho na Escola Politécnica e no Colégio Sainte-Barbe (BARATA, 1959, p. 299) e de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro (BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2007, p. 62-63) e, ao que tudo indica, autor das gravuras didáticas editadas por Petit. François, irmão dois anos mais novo, estudou com os arquitetos oficiais de Napoleão Bonaparte, Percier e Fontaine, concorreu ao *Prix de Rome* de arquitetura em 1798, ficando em segundo lugar, e levantou edificações enquanto esteve conscrito nas Forças Armadas da França revolucionária. Em 1806, partiu com o arquiteto Lebas para a Itália, onde

o pai”, mas não cita a fonte da informação, a qual não se confirma em nenhuma outra fonte que consultamos, o que nos leva a concluir que se tenha tratado de uma distração da autora ao atribuir-lhe essa profissão.

³¹ “Il faut ajouter que ces auteurs sont, en majorité, des peintres mineurs dans le style de la peinture d’histoire ou de genre [...]”

³² “[...] le gros de ces séries reste alimenté par des petits maîtres.”

³³ As informações biográficas quanto às especialidades dos artistas foram recolhidas de GABET, Charles. *Dictionnaire des artistes de l’École Française au XIXe siècle*. Paris: Madame Vergne, 1831.

produziria enorme quantidade de desenhos, alguns dos quais dariam origem à *Œuvre complète de Jacques Barozzi de Vignole* (sic), um arquiteto renascentista, publicada pelos dois em 1815. Tornar-se-ia um dos arquitetos mais importantes da França, tendo sido eleito para o Institut de France e condecorado oficial da Legião de Honra (SAINT-EDMÉ; SARRUT, 1837, t. 3, p. 2, p. 118-120). Em seu livro sobre Vignola ou entre seus desenhos conservados na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, há belas elevações, plantas e vistas arquitetônicas, mas nenhuma obra com tema semelhante ou que demonstrasse remotamente capacidade técnica e artística para realizar as gravuras de Demarteau, ou quaisquer outras baseadas na representação realística da figura humana. Dessa maneira, baseando-se tanto na carreira, nas aparentes inclinações e na formação de François Debret, não há nada que indique ou sugira que ele possa ser o autor das gravuras discutidas – pelo contrário, tudo aponta para Jean-Baptiste.

Por essas razões, acreditamos plausível, e mesmo certo, considerar as pranchas como sendo de Jean-Baptiste Debret, já que, após extensa e cuidadosa pesquisa, não encontramos fatores que pudessem colocar seriamente em questão essa atribuição, ao menos com os dados que possuímos atualmente. Vimos que diversos autores e instituições corroboram essa atribuição, sem, em momento algum, colocá-la em dúvida. Além disso, o perfil de Debret e sua biografia o tornam um candidato perfeito para a autoria dos modelos dessas pranchas, as quais, devemos lembrar, trazem, todas, a inscrição, gravada na matriz, de que foram desenhadas por Debret. No decorrer do texto, discutiremos, oportunamente, alguns desses argumentos e apresentaremos novos, os quais validam o nome de Jean-Baptiste Debret e tornam ainda mais improváveis quaisquer outras atribuições.

Um aspecto de importância fundamental, ainda ligado à questão da atribuição, é a eventualidade de se tratarem de falsificações. Bandeira e Corrêa do Lago (2008a, p. 17) contam, em seu livro, o caso de um *marchand* franco-brasileiro que teria sido o responsável por fornecer uma grande quantidade de falsos Debrets ao mercado nacional em meados do século XX. Segundo os autores, Roberto Heymann ter-se-ia aproveitado da sua boa reputação por ter intermediado a venda dos genuínos Debrets adquiridos por Castro Maya em 1938 para produzir, nas décadas seguintes, uma infinidade de falsas aquarelas do artista, com a finalidade de atender a uma clientela ávida por Debrets. Apesar de não citar qualquer investigação oficial sobre o assunto ou mesmo provas, os autores afirmam ter tomado conhecimento de diversas histórias nesse

sentido, e formaram um comitê de autenticação para seu catálogo, que descartou a autoria de dezenas de aquarelas e de alguns óleos até então atribuídos a Debret, mesmo que, em muitos casos, reconheçam que a atribuição pode não ter sido maliciosa. Cabe-nos, portanto, analisar se a hipótese de falsificação é plausível no caso das gravuras da BnF.

Deve-se salientar, de antemão, que as gravuras que discutimos pertencem ao acervo do Cabinet des Estampes da BnF desde, ao menos, 1848 (conforme comprova o carimbo presente nas mesmas, que será discutido no desenvolvimento da dissertação) e, no caso das gravuras de Demarteau, desde 1808 (ano em que foram adquiridas, em leilão, pela Biblioteca). Em 1880, Jules David (p. 636 e 638) já menciona gravuras de Debret entre aquelas produzidas a partir de telas de Louis David (provavelmente se baseando no acervo do próprio Cabinet des Estampes e citando as *têtes d'étude d'après David*). Além disso, a publicação do *Nouveau Recueil* e de *duas Cabeças de estudo a partir de David (L'aîné des fils Horaces e Camille)* é mencionada em um periódico oficial do Império, nos anos de 1812 e de 1813. Com base nisso, a pergunta que nos fazemos é, efetivamente, que interesse alguém teria em falsificar obras de Debret – autor que nenhuma fonte sugere ter sido um pintor particularmente valioso ou reconhecido no mercado de arte do século XIX³⁴ – ainda durante sua vida, e, ainda por cima, correndo o risco de ser denunciado pelo próprio autor? Mais ainda, qual seria o interesse de falsificar gravuras didáticas, muitas delas cópias de quadros de David, e assiná-las como Debret? O que estamos tentando dizer é que não parece haver motivação razoável para suspeitar da autenticidade das gravuras, nem elementos que justifiquem uma suspeita nesse sentido. Ora, caso fossem gravuras, aquarelas ou obras de Debret referentes a seu período brasileiro, é possível compreender a motivação econômica, mas, em se tratando de gravuras do período anterior à estadia no Brasil, que pertencem a uma coleção pública francesa desde o século XIX, das quais não há notícia sobre exemplares em coleções privadas, não nos parece plausível levantar dúvidas sobre a legitimidade das mesmas. Por isso, considerando as informações disponíveis no momento, descartamos essa hipótese para as finalidades desta pesquisa.

³⁴ Efetivamente, segundo Valéria Lima (2007, p. 113), ao que tudo indica, a situação financeira de Debret na França, após sua volta do Brasil, dava sinais de grande deterioração, o que possivelmente o levou a assumir a incumbência de criar vitrais para a reforma da Abadia de Saint-Denis.

“Le dessin d’imitation est la forme la plus ancienne d’apprentissage, employé indifféremment pour la formation des artistes, des artisans et des ouvriers. Les modalités de l’instruction se transmettaient de façon traditionnelle au sein de l’atelier par la copie répétitive d’un catalogue de modèles graphiques. L’enseignement du dessin, qui était à l’origine exclusivement pratique [...] se codifia peu à peu à partir de la Renaissance. L’édition de recueils gravés se substitua alors à la collection des dessins du maître d’atelier, la progression s’établit de façon linéaire des éléments constitutifs du corps humain (le nez, l’œil, les membres) à la reproduction d’une figure entière dessinée d’après une estampe, puis un plâtre, puis le modèle vivant. [...] La doctrine académique faisait du dessin l’essence même de l’art et le moyen d’appréhender et de reproduire la beauté idéale; les techniques spécifiques de la peinture et de la sculpture étaient réputées ne participer que de façon contingente, sinon accessoire, à la perfection formelle dévoilée par le dessin. [Na definição do Dictionnaire de l’Académie des beaux-arts, 1858-1909,] ‘Le dessin est la raison essentielle de l’art; il est le verbe de ce langage presque divin. C’est par le dessin que les conceptions de l’artiste sont déterminées et qu’elles pénètrent jusqu’à l’intime de l’âme. En définitive, le dessin est l’art même, puisque sans dessin, l’art ne peut exister; le reste n’est que complément et agrément’.”

(Alain Bonnet, 2010, p. 265)

2 GRAVURAS DIDÁTICAS NO CONTEXTO DA TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX

Pevsner, em seu livro sobre a história das academias de arte (2005, p. 96-99) explica que, na transição entre os séculos XV e XVI, operou-se uma mudança na formação do artista, em que o foco transitou, lentamente, da aquisição de conhecimentos práticos relacionados à parte material do ofício, para uma preparação baseada na concepção e no planejamento da obra, o que exigia um ensino racional do desenho para os jovens candidatos a artista. Segundo Pevsner, Leonardo preceituava que aos estudantes a

perspectiva devia ser a primeira matéria a ser ensinada; depois, o aluno seria iniciado na teoria e na prática da proporção; em seguida, começaria a exercitar-se na cópia de desenhos dos mestres, no desenho a partir de relevos, no desenho com modelo-vivo [sic] e, por fim, na prática de sua arte. (2005, p. 97)

O estudioso alemão conclui, ainda, que a teoria de Leonardo da Vinci teria fornecido “os princípios básicos para todos os sistemas posteriores de ensino acadêmico existentes até o século XIX”³⁵ (2005, p. 98).

Na França do século XVIII, esse sistema foi simplificado em três etapas básicas: a cópia de desenhos ou de gravuras, o desenho a partir de esculturas (ou de moldagens de gesso) e o desenho do modelo-vivo³⁶. De acordo com Renaud d’Enfert (2003), que estudou o ensino de

³⁵ Harlé agrega à base do sistema acadêmico de aprendizado do desenho, além dos escritos de Leonardo, os ensinamentos da academia dos Carracci em Bolonha e os princípios da doutrina clássica (1975, p. 24).

³⁶ A importância da cópia de modelos no início do aprendizado do desenho não pode deixar de ser enfatizada, particularmente na França do final do século XVIII, começo do século XIX. Especialmente ilustrativo desse fato, é o depoimento que o pintor François-Joseph Navez (1787-1869), aluno de David, deu, no final de sua vida, sobre seus primeiros passos na arte:

Durante o cerco de Charleroi, 1794, julho, nós nos refugiamos junto a M. Clays, onde vivemos em adegas bem iluminadas. Quando a cidade rendeu-se aos franceses, M. Ledieu, engenheiro municipal, me deu, para passar o tempo, pequenos desenhos que eu copiava. Desde a infância, eu rabiscava no berço, com papeis e lápis que minha mãe me dava para adormecer. Em 1797 ou 98, M. Aubry [...] fez uma viagem a Paris, e me trouxe um caderno de cabeças gravadas que eu copiei e que ainda está na minha pasta [...]. (apud COEKELBERGHS; JACOBS; LOZE, 1999, p. 11) (*Au siège de Charleroi, 1794, juillet, nous étions réfugiés chez M. Clays où nous habitons les caves bien éclairées. Lorsque la ville fut rendue aux Français, M. Ledieu, l’ingénieur de la ville, me donna pour m’amuser des petits dessins que je copiais. Dès ma jeunesse, je griffonnais des dessins lorsque, couché dans mon petit lit-berceau, à côté de ma mère, celle-ci pour m’endormir, me donnait du papier et un crayon, je m’amusais à dessiner.*)

desenho na França entre 1750 e 1850, esse método, chamado por ele de “acadêmico”, foi a regra no Antigo Regime e “suas características continuaram válidas durante boa parte do século XIX”³⁷ (2003, p. 56-57). Ele apresenta essas etapas da seguinte forma, baseando-se na descrição do método de ensino do desenho fornecida pela *Encyclopédia* de Diderot e d’Alembert:

A cópia de modelos em duas dimensões – desenhos ou gravuras – constitui o ponto de partida da formação gráfica do jovem aluno. Este começa a desenhar as diferentes partes constitutivas do corpo humano: a cabeça e seus detalhes (olhos, nariz e boca), depois as mãos, os pés etc., ‘dedicando-se a agrupá-los com correção’ antes de progredir para as ‘academias ou figuras inteiras’. Tendo adquirido ‘essa precisão do olhar, esse hábito e essa facilidade de manejar o lápis, que se chama de *prática*’, o aluno, agora adolescente, pode desenhar *d’après la ronde-bosse*, ou seja, os modelos tridimensionais, em geral moldagens de gesso. A última etapa, o estudo do modelo-vivo, de observação, vem coroar sua formação gráfica.³⁸ (D’ENFERT, 2003, p. 57, grifos nossos)

Ainda segundo d’Enfert (2003, p. 57-58), esse processo busca estabelecer uma progressão de etapas baseada em um grau crescente de dificuldade, em que se começa pela cópia de desenhos bidimensionais, estudando-se as partes do corpo humano por separado, para depois progredir para a cópia do conjunto³⁹ e, então, para o desenho de objetos tridimensionais e, em seguida, para a figura humana. Deve-se ressaltar, no entanto, a ausência de menção ao desenho da perspectiva, que seria o primeiro passo do método preconizado por Leonardo da Vinci. O pesquisador francês reconhece essa omissão, e acrescenta que

Algumas noções de geometria elementar geralmente acompanham as primeiras lições, mas o redator da *Encyclopédia* parece ignorá-las. No máximo, ele aponta

En 1797 ou 98, M. Aubry [...] fit un voyage à Paris, et me rapporta un cahier de têtes gravées d’après lequel je dessinai et qui est encore dans mon portefeuille [...]

³⁷ “[...] ses caractéristiques resteront valables pendant une bonne partie du XIX^e siècle.”

³⁸ “La copie de modèles en deux dimensions – dessins ou estampes – constitue le point de départ de la formation graphique du jeune élève. Ce dernier commence par dessiner les différentes parties constitutives du corps humain: la tête et ses détails (yeaux, nez, oreilles), puis les mains, les pieds, etc., qu’ensuite ‘il s’appliquera surtout à mettre ensemble bien juste ‘avant d’aborder les ‘academias ou figures entières’. Une fois acquis ‘ce coup d’œil juste, cette habitude et cette facilité à manier le crayon, que l’on nomme pratique’, l’élève devenu adolescent peut ensuite dessiner d’après la ronde-bosse, c’est-à-dire d’après des modèles tridimensionnels, le plus souvent des moulages en plâtre. Ultime étape, l’étude du modèle vivant, ‘d’après nature’, vient couronner sa formation graphique.”

³⁹ Deve-se salientar que certas séries de gravuras especializavam-se apenas no fornecimento de modelos de desenhos de cabeças (como as *têtes d’étude d’après David*, de c. 1809-1813, de Debret), de figuras acadêmicas inteiras (como as *Nouvelles Académies*, de Bernard-Romain Julien, de meados do século XIX), não cobrindo, dessa maneira, o percurso inteiro determinado pelo método, mas focando em determinadas partes.

para a necessidade de colocar os alunos para traçar ‘linhas paralelas em todos os sentidos’, para ensiná-los a manejar o lápis.⁴⁰

Esse é precisamente o exercício proposto na 2^e Leçon do curso de desenho de Alberti (1822, p. 3), o qual sugere que os alunos sejam colocados para desenhar linhas retas e paralelas na vertical, na horizontal e nas diagonais. (Figura 5)

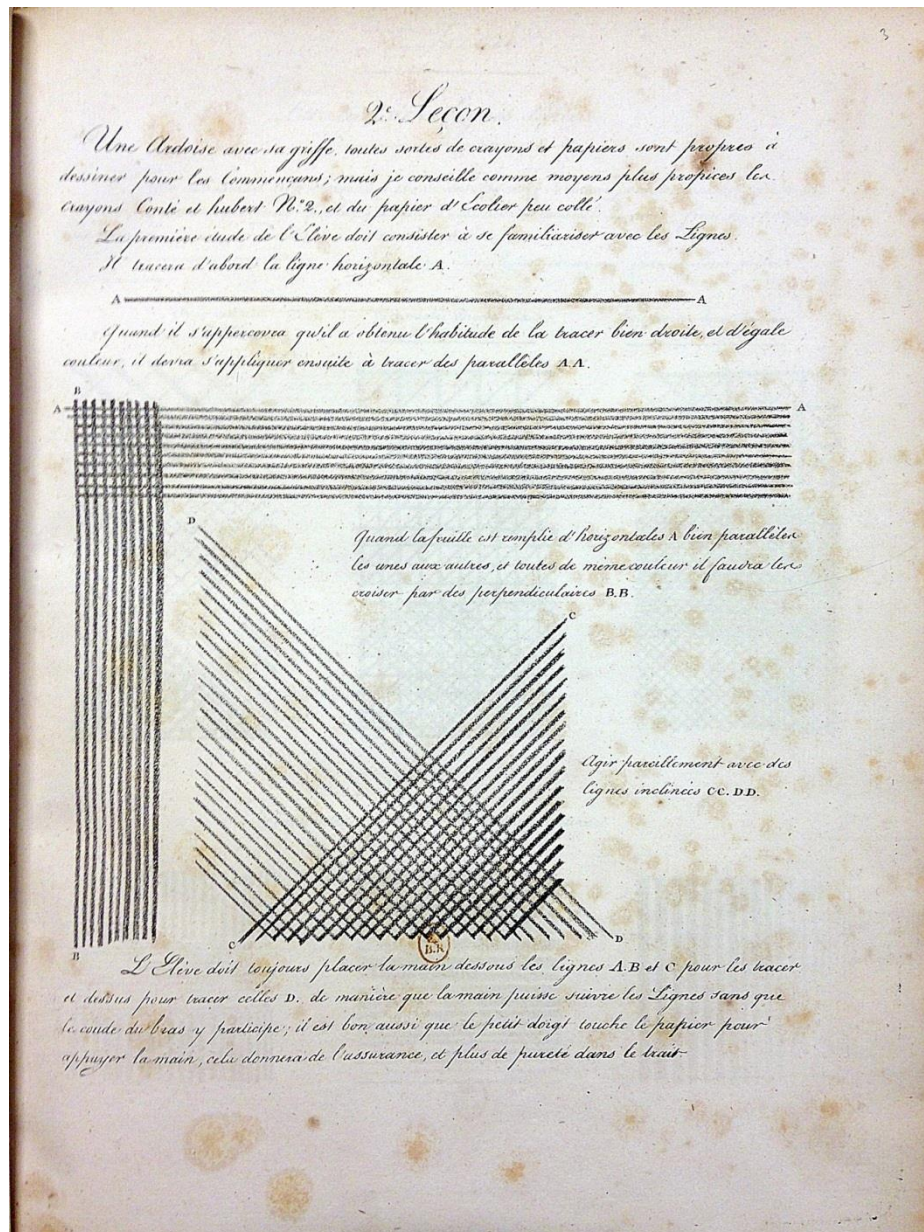


Figura 5 - Ch. ALBERTI. 2^e Leçon do *Méthode pour apprendre l'art du dessin sans maître* (1822). Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

⁴⁰ “Quelques notions de géométrie élémentaire accompagnent généralement les premières leçons, mais le rédacteur de l'Encyclopédie feint de les ignorer. Tout au plus signale-t-il la nécessité de faire tracer aux élèves ‘des lignes parallèles en tous sens’ pour leur apprendre à manier le crayon.”

Essa elisão da perspectiva é importante, porque Debret também a faz em seu curso de desenho, o *Nouveau Recueil*, apesar de que propõe exercícios com hachuras aos alunos nas primeiras pranchas. Esse assunto será discutido com mais propriedade adiante, mas é importante salientar que havia um discurso, na época, que justificava o início do aprendizado de desenho por meio de modelos da figura humana, baseando-se no argumento de que o desenho do rosto apresenta muito mais dificuldade do que o desenho de outras formas e que, por isso, um artista que dominasse a figura seria capaz de representar qualquer outra coisa. Segundo Thonnesse, professor de desenho da École Polytechnique e aluno de David, o desenho “é a imitação perfeita de todos os objetos que estão à nossa vista sob uma infinidade de formas”⁴¹, e, para bem praticar, a fim de chegar à excelência gráfica, “Deve-se sempre começar pelo desenho de cabeças, porque os defeitos nesse gênero são muito mais sensíveis do que na imitação de árvores e de flores [...]. Portanto, o aluno que saiba desenhar uma cabeça saberá facilmente desenhar outros objetos”⁴² (1810, p. 1).

Como afirmado anteriormente, no século XVIII, os modelos para cópia, na primeira fase do processo de aprendizado acadêmico do desenho, podiam ser desenhos originais, em geral do professor responsável, ou, mais comumente, a partir dos anos de 1700, gravuras editadas com esse fim específico (D'ENFERT, 2003, p. 60-62). Neste caso, principalmente quando eram editadas em grupo e apresentavam um método progressivo de aprendizado, são chamadas por Harlé (1975, p. 24) de “cursos em modelos-estampa” (*cours en modèles-estampes*)⁴³. De qualquer maneira, a gravação dependia da reprodução de desenhos originais (não se gravava diretamente nas chapas sem essa referência), cuja transposição podia ser realizada de duas maneiras,

⁴¹ “Le dessin est l’imitation parfaite de tous les objets qui s’offrent à notre vue sous une infinité de formes.”

⁴² “On doit toujours commencer par dessiner des têtes, parceque [sic] les défauts dans ce genre sont beaucoup plus sensibles que dans l’imitation des arbres et des fleurs [...]. D’ailleurs l’élève qui sait dessiner une tête, saura bientôt dessiner d’autres objets.”

⁴³ A tradução do termo francês *modèles-estampes* é particularmente problemática, pois a escolha na ordem da colocação dos substantivos na expressão, em português, pode alterar-lhe fundamentalmente a interpretação. Se optarmos por “estampas-modelos”, ou “estampas-modelo”, a conotação parece recair com mais ênfase na ideia de modelos como “referência estética ou técnica”, ou como “modelo estético ou técnico a ser seguido”, como se se ressaltasse a qualidade das mesmas, inferindo que seriam trabalhos exemplares ou típicos de certo padrão a ser seguido. Se optarmos pela manutenção da ordem francesa, “modelos-estampas” ou “modelos-estampa”, a conotação recai sobre o aspecto funcional das gravuras, ou seja, sua finalidade de servir como referência visual a ser copiada. Nesta pesquisa, pareceu-nos mais conveniente manter a ordem francesa por seu aspecto menos “subjetivo” e mais “técnico”, mesmo que reconheçamos, no decorrer de todo o texto, que uma das funções dessas pranchas é efetivamente fornecer critérios estéticos a serem incorporados pelos jovens estudantes.

Ou o autor se encarregava, ele mesmo, dessa transposição (os procedimentos litográficos facilitaram essa tarefa; as pranchas autográficas de Joséphine Ducollet e de Bernard-Julien Romain são o melhor exemplo disso), ou o autor dependia de gravadores ou de litógrafos de reprodução (a exemplo de Bourgeois ou de Reverdin, cujos cursos foram gravados à maneira de lápis por N. Bertrand, Anspach...).”⁴⁴ (HARLÉ, 1975, p. 12)

De acordo com Harlé (1975, p. 5), no começo do século XIX, a gravura à maneira de lápis (*gravure en manière de crayon*) era praticamente a única a ser empregada para esses cursos de desenho, sendo raras aquelas realizadas com técnica de buril ou de água-forte. A partir de 1817, a litografia suplantara, paulatinamente, os outros métodos, até sobrepujá-los quase completamente, em meados dos 1800 (HARLÉ, 1975, p. 56). Stéphane Roy cita a *Encyclopédie méthodique* (editada entre 1788 e 1791) para fornecer uma definição dessa técnica de gravação:

‘A gravura à maneira de lápis é a arte de imitar ou de forjar, sobre o cobre, desenhos feitos a lápis sobre papel. A finalidade dessa técnica de gravação é criar uma ilusão, a ponto de que, em um primeira inspeção, o verdadeiro especialista não saiba diferenciar o desenho original da gravura que o imita’. (2011, p. 41)⁴⁵

Stephen Bann (2001, p. 153) complementa essa conceituação com algumas informações. Segundo ele, a gravura à maneira de lápis deriva da técnica de granulação ou pontilhado e é uma tentativa de simular a espontaneidade do desenhista por meio da reprodução dos efeitos do giz ou do lápis sobre papel texturizado, utilizando um agrupamento de pontos para estabelecer tom e textura.

Stéphane Roy (2011, p. 42-43) explica, ainda, que há controvérsia sobre quem teria sido o verdadeiro inventor da técnica, mas reconhece que a “posteridade conservou, principalmente, o procedimento desenvolvido por Gilles Demarteau”⁴⁶, tio de Gilles-Antoine (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, t. 6, p. 229), editor e gravador do grupo de gravuras de Debret de 1802. Segundo a pesquisadora, a inovação proposta por essa técnica granjeou imensa popularidade e admiração no século XVIII, conforme os exemplos que ela apresenta:

⁴⁴ “[...] soit que l’auteur se charge lui-même de cette transposition (les procédés lithographiques ont facilité cette tâche, les planches autographiées de Joséphine Ducollet et de Bernard-Romain Julien en sont l’exemple extreme), soit que l’auteur s’adresse à des graveurs ou lithographes de reproduction (à l’exemple de Bourgeois ou de Reverdin dont les cours furent gravés en manière de crayon par N. Bertrand, Anspach...).”

⁴⁵ “La gravure en manière de crayon, est l’art d’imiter ou de contrefaire sur le cuivre les desseins faits au crayon sur le papier. Le but de cette manière de graver est de faire illusion, au point qu’à la première inspection le vrai connoissuer ne sache faire la différence du dessein original d’avec l’estampe gravée qui en est l’imitation.”

⁴⁶ “La postérité a principalement retenu de ce procédé qu’il fut développé par Gilles Demarteau [...]”

Ao comentar a publicação de uma estampa alegórica sobre a morte do Delfim desenhada por Cochin e gravada por Demarteau [à maneira de lápis], um apreciador se pergunta [em 1767]: ‘Isto é uma gravura? A gente acredita perceber, nela, o traço, o granulado, a beleza do lápis’. No Salão de 1767, Diderot fala de sua fascinação pelas gravuras de Demarteau, que ‘são enganadoras. São verdadeiros desenhos a lápis’⁴⁷. (ROY, 2011, p. 42-43)

A importância das técnicas de gravação que imitavam o lápis (como a *manière de crayon* e a litografia) fica evidente se considerarmos que o método acadêmico, em sua origem, preconizava a cópia de desenhos do mestre – ou, ao menos, de algum desenhista mais avançado. A ponta-seca e a água-forte, por exemplo, por mais que sejam elegantes, não reproduzem fielmente as variações sutis que o traço do lápis e outros materiais de desenho deixam sobre o papel. Além disso, o baixo custo da reprodução em estampas permitia que um amplo público de estudantes de desenho tivesse acesso a símiles (ou quase isso) de obras de grandes mestres da arte, que, teoricamente, seriam capazes de produzir modelos de melhor qualidade.

Conforme será discutido mais adiante, o público alvo dessas gravuras, que constituíam a etapa inicial do aprendizado de belas artes segundo o modelo clássico vigente desde o século XVI até o XIX, eram estudantes de desenho, fossem crianças ou adultos. Fora do contexto escolar, utilizavam-se esses modelos no âmbito de instituições de ensino de desenho ou em momentos de lazer, como um passatempo edificante (HARLÉ, 1975, p. 13-14). De fato, a cópia de gravuras já era um procedimento tão trivial no século XIX⁴⁸ (**Figura 6**), que as pranchas eram muitas vezes editadas sem nenhuma instrução por escrito sobre como copiá-las⁴⁹, baseando-se, inteiramente, na capacidade autoexplicativa das próprias imagens.

⁴⁷ “Alors qu’il commente la parution d’une estampe allégorique sur la mort du Dauphin par Demarteau d’après Cochin, un amateur s’interroge [em 1767]: ‘Est-ce une Estampe? Est-ce un dessin? On croit y apercevoir le pâteux, le grénu, la fleur du crayon.’ [...] Au Salon de 1767, Diderot fait part de sa fascination pour les gravures de Demarteau qui ‘sont à s’y tromper. Ce sont de vrais dessins au crayon.’”

⁴⁸ Sabe-se, por exemplo, que Van Gogh e Picasso copiaram as gravuras Bargue, aquele por conta própria e este na Academia de Belas Artes de Barcelona (ACKERMAN, 2011, p. 11).

⁴⁹ As gravuras Bargue, por exemplo, editadas na década de 1860, não possuíam nenhuma instrução nesse sentido (ACKERMAN, 2011, p. 10).



Figura 6 – Pablo PICASSO. Cópia da prancha nº 56 do *Cours de Dessin* de Charles Bargue, 1893-1894. Carvão e crayon noir sobre papel. Paris, Museu Picasso. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Essa vulgarização do aprendizado do desenho por meio dos modelos-estampa, ao menos na França, eliminou a prática do currículo da Escola de Belas Artes de Paris, a qual não a previa em seus regulamentos, desde, pelo menos, 1879. É possível que essa etapa tenha sido abolida do ensino acadêmico oficial ainda antes, já que os cursos gravados analisados por Harlé (editados a partir de 1789), “nunca se destinam abertamente ao ensino específico nas Academias de Belas Artes”⁵⁰, mesmo que frequentemente sejam direcionados a outras instituições ou a grupos específicos (HARLÉ, 1975, p. 15).

Deve-se ressaltar, ainda, outro aspecto essencial da prática de cópia de gravuras no século XIX: a educação do gosto. A finalidade dos cursos não era somente ensinar a técnica, mas também inculcar determinados padrões estéticos na mentalidade dos jovens estudantes. Nesse sentido, Thonnesse, em seu manual de desenho de 1810, é enfático: “Todos os alunos que queiram aprender o desenho devem se propor [...] a formar seu gosto de acordo com as produções

⁵⁰ “Il est déroutant de constater que les cours, tout au moins dans la lettre, ne se destinent jamais ouvertement à l’enseignement spécifique des Académies des Beaux-Arts[...].”

[artísticas] mais estimadas”⁵¹ (THONNESSE, 1810, p. 1), principalmente de acordo com aquelas realizadas segundo os cânones da Antiguidade Clássica (HARLÉ, 1975, p. 24). Segundo Gerald Ackerman (2011, p. 11), um dos objetivos da educação artística e da formação de artistas no século XIX era o de ensinar os estudantes a assimilar o *grand goût*, o bom gosto, o qual era “baseado nas formas clássicas, definidas pelo altivo estilo da estatuária antiga”⁵² e o qual, combinado com o estudo da natureza, realizado principalmente por meio do desenho, geraria o *beau idéal*, a beleza ideal nas obras de arte.

No que se refere mais particularmente ao período em que foram produzidas as gravuras de Debret que analisaremos nesta pesquisa, ou seja, às duas primeiras décadas do século XIX, cabe ressaltar que elas tinham como função – intencional ou não – disseminar o estilo neoclássico⁵³, então hegemônico na Europa, “graças a David e às centenas de jovens artistas que vieram trabalhar em seu ateliê”⁵⁴, em Paris (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 581). Muito se fala das inovações formais do neoclassicismo davidiano em termos de composição e de seus aspectos morais – mais sérios, cívicos e severos do que aqueles do rococó –, principalmente no caso dos *Horácios* (FRIEDLAENDER, capítulo 1 e p. 31-34). No entanto, para as finalidades de nossa pesquisa, interessa mais compreender as características desse movimento em termos de representação das formas, já que as pranchas didáticas não costumam ser mais do que figuras acadêmicas ou fragmentos de personagens e elementos de pinturas maiores, em geral isolados de qualquer contexto composicional ou temático, nos quais predominam os aspectos mais puramente relacionados à *maneira* de execução dessas formas.

Os pesquisadores que se debruçaram sobre o estudo do neoclassicismo (a exemplo de IRWIN, 1997, p. 8 e 133; LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 579-580; COLI, 2010, p. 20; e BIETOLETTI, 2009, p. 9) são unânimes em afirmar que as principais influências desse estilo repousam não apenas sobre a estatuária da Antiguidade, mas também na filtragem da tradição

⁵¹ “Tous les élèves qui veulent apprendre le dessin, [sic] doivent se proposer trois choses: 1°. d’accoutumer leurs yeux à la justesse. 2°. d’acquérir de la facilité dans le coup de crayon, pour l’exécution des traits; et la dernière de se former le goût d’après les productions les plus estimées.”

⁵² “Good taste, or *le grand goût*, was based on classical form, which was defined by the rarefied style of the antique statuary. The combination of good taste and the study of nature resulted in *le beau idéal* – the rendering of nature in its most perfect manifestation – sometimes referred to more specifically as *la belle nature*.

⁵³ David Irwin (1997, p. 9) explica que o termo “neoclassicismo” seria usado pela primeira vez, em sua acepção moderna, por um crítico de arte britânico em 1893, mas tornar-se-ia popular a partir de 1920, e designaria uma tipo de arte produzido principalmente entre 1750 e 1830.

⁵⁴ “[...] grâce à David et aux centaines de jeunes artistes venus travailler dans son atelier [...]”

clássica por meio dos artistas do Renascimento e daqueles dos séculos posteriores que adotaram uma tendência mais clássica, em particular o francês Nicolas Poussin⁵⁵ (1594-1665). Isso resultaria em uma combinação paradoxal, principalmente na obra de David, de realismo e de idealismo (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 580-581; FRIEDLAENDER, 2001, p. 44). Talvez esse oxímoro possa ser resolvido se interpretarmos o idealismo em termos de concepção (ou tradução) da forma, enquanto o realismo presidiria sua execução, tornando-a verossímilante. Efetivamente, segundo Irwin (1997, p. 28-29), Johann Joachim Winckelmann, célebre teórico do novo classicismo, incentivava os artistas a aprimorar os modelos fornecidos pela natureza, visando a alçá-los a uma espécie de “perfeição”, afirmando acreditar que as esculturas gregas haviam atingido esse ideal ao evitar “contornos vagos”⁵⁶ e detalhes “supérfluos”⁵⁷.

A concepção winckelmanniana de abordagem artística sumaria as bases do estilo neoclássico. A primeira seria o aspecto escultural dos desenhos e das pinturas, em que as figuras seriam eivadas de “uma compreensão sólida da construção geométrica”⁵⁸ e de uma “qualidade marmórea de contornos”⁵⁹ (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 580), o que lhes atribuiria um aspecto claramente definido (*clear-cut*) (IRWIN, 1997, p. 145), formando “volumes nítidos”, nos quais o movimento pareceria ausente, restando a aparência eminentemente escultórica de “seres cristalizados num mundo sólido e atemporal” (COLI, 2010, p. 21). A segunda seria a preferência por um contorno “preciso e bem definido” (FRIEDLAENDER, 2001, p. 34), “rigorosamente controlado”⁶⁰ (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 580), que prezava pela “clareza de estrutura e de linhas”⁶¹ (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 579), gerando um “estilo linear, austero e estático”⁶² (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 580), em que a “virtuosidade brilhante e rápida” dos pintores rococós (**figura 7**) é abandonada em prol de “um fazer pensado, refletido, dentro do qual a razão intervém a cada etapa” (COLI, 2010, p. 21). Em resumo, refletiria um estilo “bien dessiné” (“bem desenhado”), que Diderot teria reconhecido nas obras de David desde 1781 (apud LEVEY, 1998, p. 292), e que pode ser compreendido como pertencente a uma estética que aprecia contornos

⁵⁵ Aqui vale recordar que Debret teria copiado a *Morte de Gêrmanico* de Poussin em algum momento de sua carreira. A tela, não assinada, pertence à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

⁵⁶ “[...] vague outlines [...]”

⁵⁷ “[...] superfluous accretions [...]”

⁵⁸ “[...] un sens solide de la construction géométrique [...]”

⁵⁹ “[...] qualité marmoréenne de contours [...]”

⁶⁰ “[...] rigoureusement contrôlé [...]”

⁶¹ “[...] clarté de structure et de lignes.”

⁶² “[...] style linéaire, austere et statique [...]”

claros e precisos, um modelado suave e contínuo (LACLOTTE; CUZIN, 2003, p. 581) e um resultado geral caracterizado por grande acabamento e pela dissimulação do traço e da pincelada (de acordo com Ingres, apud DELABORDE, 1870, p. 126), como podemos observar na *academia* de Charles Alberti (1781?-?) – segundo o autor, realizada sob a supervisão do próprio Jacques-Louis David. **(Figura 8)**



Figura 7 - François BOUCHER (des.); Gilles DEMARTEAU (grav.). *Academia de homem agachado, n° 15*, c. 1771-1776. Calcogravura *en manière de crayon*, 28 x 38 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: RMN-Grand Palais (musée du Louvre).



Figura 8 - Charles ALBERTI. *1^{ère} étude sur nature*: dessiné dans l'atelier et sous la direction de L. David, 1826. Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Considerando que os cursos de desenho estavam na base de toda a cadeia de ensino da arte no século XIX, fica clara a importância deles na formação dos artistas e, mesmo, na educação artística de gerações de jovens estudantes que aprendiam os princípios do desenho a partir deles. Sua relevância era compreendida pelos contemporâneos, conforme testemunha um discurso de 1865 do então diretor da *École des Beaux-Arts de Paris*, Eugène Guillaume (1822-1905):

Colocar diante dos olhos dos iniciantes, em nossas escolas, modelos desprovidos de todo sentimento de nobreza, obrigá-los a copiar gravuras e litografias de um estilo falso, de desenho incorreto, de método esquemático – isso equivale à corrupção do gosto da nação [...].⁶³ (apud ACKERMAN, 2011, p. 12)

Para a análise de cada conjunto de gravuras objeto da nossa pesquisa, não partiremos de uma abordagem cronológica, começando, por exemplo, com as gravuras mais antigas, de Demarteau, mas, sim, iniciaremos com o *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* (1812-1813), a partir do qual poderemos discutir questões relevantes e comuns a todos os grupos. Em seguida retornaremos às de Demarteau (1802) e, por último, às *Têtes d'étude* (c. 1809-1813).

⁶³ ““To place before the eyes of the beginners in our schools examples devoid of all ennobling sentiments, to have copied engravings and lithographs of a false style, of incorrect drawing, of schematic method – this amounts to the corruption of the taste of the nation [...].””

“[...] a good academic drawing [...] should be accurate and finished, concerned with organic unity, and devoid of superfluous details. Careful academic practices not only develop patience but also train the student to see mistakes and correct them. In addition, academic theory urges the student to make continuous reference to nature in order to avoid excessive personal expression or mannerisms (maniera). The human figure is viewed and painted with respect, without detachment or a sardonic air of superiority on the part of the artist. The academic tradition exalts the human body.”

(Gerald M. Ackerman, 2011, p. 12)

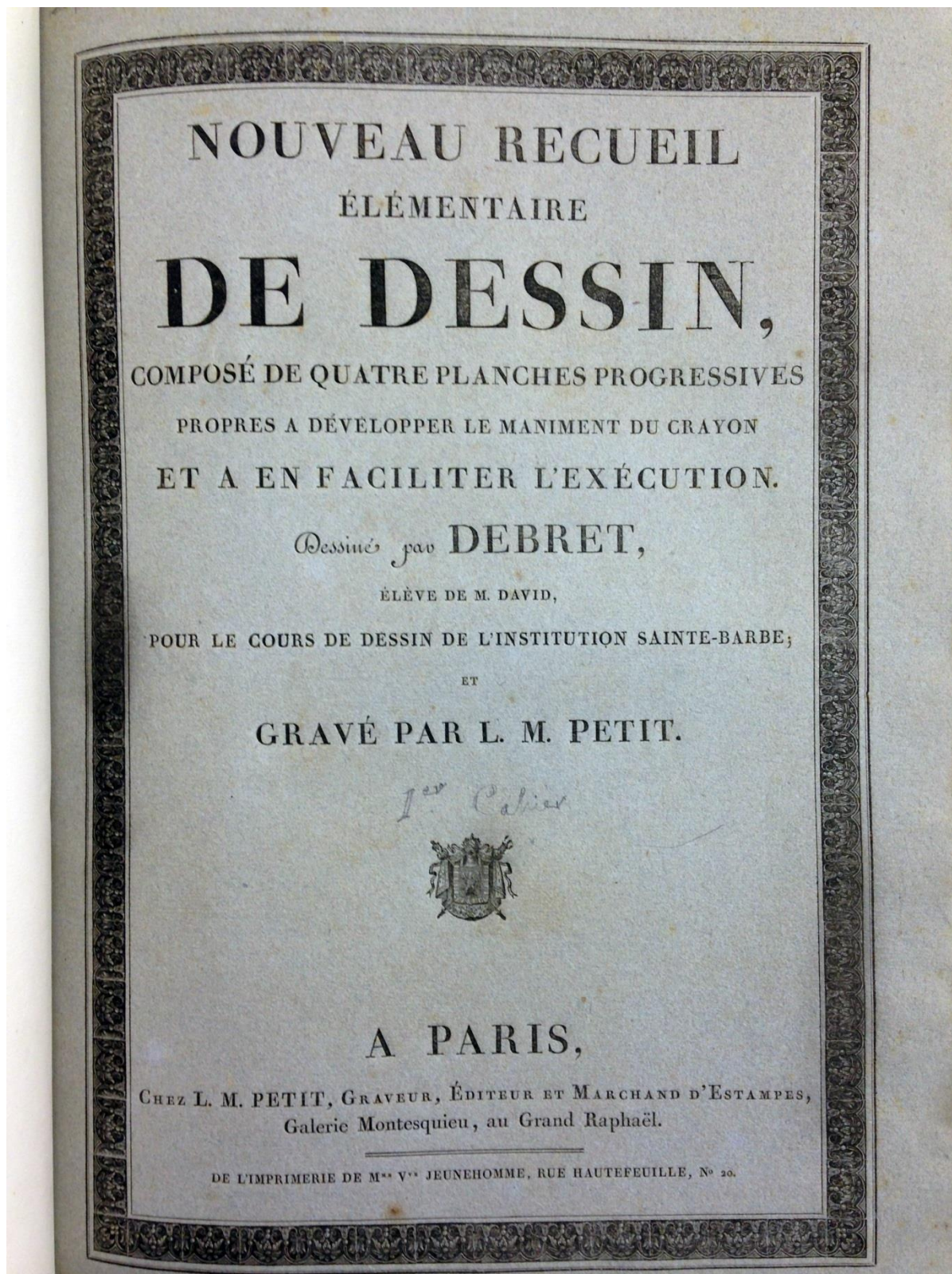


Figura 9 - Capa do primeiro fascículo do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, de J.-B. DEBRET (autor) e L. M. PETIT (grav.), 1812. Tipografia sobre papel acinzentado, 47,2 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3 O NOUVEAU RECUEIL ÉLÉMENTAIRE DE DESSIN (1812-1813)

O *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, publicado entre 1812 e 1813, é certamente o conjunto de gravuras mais fascinante e revelador que encontramos entre as estampas de Debret conservadas na BnF. Trata-se de um curso de desenho, no molde daqueles descritos anteriormente, que fornece modelos para cópia aos jovens estudantes. **(Figura 9)**

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

Nouveau Recueil
Élémentaire
De Dessin
Composé de quatre planches progressives
propres à développer le maniment [sic] du crayon
et a [sic] en faciliter l'exécution.
Dessiné par DEBRET,
Élève de David,
Pour le cours de dessin de l'Institution Sainte-Barbe,
et
Gravé par L. M. Petit
A [sic] Paris,
Chez L. M. Petit, Graveur, Éditeur et Marchand d'Estampes,
Galerie Montesquieu, au Grand Raphaël.
De l'Imprimerie de Mme V[eu]ve Jeunehomme, rue Hautefeuille, n° 20.⁶⁴

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

O termo *Recueil* [álbum, coletânea] é raramente empregado [em comparação com aqueles de *Principes* – este sendo o mais usual no começo do século XIX -, *Éléments*, *Méthode*, *Cours*]; duas exceções devem ser realçadas: o *Recueil*

⁶⁴ *Novo álbum básico de desenho*: composto de quatro pranchas progressivas, próprias a desenvolver o manejo do lápis e a facilitar sua execução. Desenhado por Debret, aluno de David, para a aula de desenho da Instituição Sainte-Barde e gravado por L. M. Petit. Em Paris, junto a L. M. Petit, gravador, editor e comerciante de estampas, Galeria Montesquieu, no Grand Raphaël. Da gráfica da Sra. Viúva Jeunehomme, rua Hautefeuille, n° 20.

élémentaire de dessin de Laurent Dabos, de 1804, e o *Nouveau Recueil Elémentaire* [sic] *de Dessin* de Jean-Baptiste Debret, publicado em torno de 1810.⁶⁵ (1975, p. 9)

Se não é clara a razão pela qual Debret ou seu editor optaram por uma designação tão pouco usual no século XIX, é lícito suspeitar que uma semelhança tão evidente de títulos entre a obra de Debret signifique que o *Nouveau Recueil* seja uma nova edição do *Recueil* de 1804. No entanto, essa hipótese não pôde ser confirmada nesta pesquisa, já que o curso de Dabos não foi consultado na BnF nem há informações sobre ele em outras fontes que indiquem concretamente uma ligação entre as duas publicações⁶⁶.

O subtítulo, *Composé de quatre planches progressives propres à développer le maniment* [sic] *du crayon et a* [sic] *en faciliter l'exécution*, permite supor que o curso tenha sido publicado em partes. Efetivamente, dois volumes da *Bibliographie de la France*⁶⁷, aqueles referentes aos anos de 1811/1812 e de 1813, citam, entre as publicações editadas nesse período, gravuras pertencentes ao *Nouveau recueil* e sugerem que essa obra foi disponibilizada originalmente em fascículos. Em 1812 (*BIBLIOGRAPHIE*, [1813], p. 638), na sessão de Gravuras, listado sob o número 570, é citado o “*Nouveau Recueil élémentaire de dessin*, par Debret”, indicando (L.M.) Petit como editor, mas sem fazer referência a fascículos. No volume seguinte da *Bibliographie* (1814, p. 239), por outro lado, aponta-se a continuação da publicação em 1813, listada sob o número 256. Nesse caso, comunica-se a publicação do segundo e do

⁶⁵ “Le terme de ‘Recueil’ est très rarement employé; deux cas sont à citer: le *Recueil élémentaire de dessin* de Laurent Dabos, de 1804, et le *Nouveau Recueil Elémentaire de Dessin* [sic] de Jean-Baptiste Debret, paru vers 1810.” (Sublinhados no original)

⁶⁶ O catálogo online da BnF sugere que Harlé pode ter cometido um pequeno erro ortográfico ao citar o título da obra de Dabos. Segundo a Biblioteca (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016e), o curso desse autor teria por título *Recueil élémentaire de dessins*, no plural, ressalte-se, e por subtítulo “gravés au trait, d’après les grands maîtres de l’école d’Italie” (“no contorno, copiados dos Grandes Mestres da Escola Italiana”). Na descrição, informa-se que seria composto por reproduções de Rafael, do Domeniquino, Giulio Romano, Guido Reni, Guercino, Aníbal Carracci, Seb. Del Piombo e Daniel de Volterra (*d’apr. Raphaël, Dominique, Jule Romain, le Guide, le Guerchin, Annibal Carrache, Seb. del Piombo, Daniel de Volterre*). Não nos parece, portanto, ter relação de conteúdo com o *Nouveau Recueil*, sendo apenas um álbum de desenhos a copiar.

⁶⁷ Esses livros são, na verdade, volumes encadernados que reúnem as edições de um periódico semanal publicado na França a partir de 1811, a *Bibliographie de l’Empire Français ou Journal de l’imprimerie et de la librairie*. Esse semanário listava os livros, as gravuras e as partituras de música publicados na França, teoricamente na semana coberta pela edição, eventualmente trazendo informações complementares sobre a obra. O volume referente ao primeiro ano da publicação, de novembro de 1811 a dezembro de 1812 (*BIBLIOGRAPHIE*, [1813], p. 833) recebeu o título de *Bibliographie de la France ou Journal de général l’imprimerie et de la librairie*. Nele, o curso de desenho de Debret aparece na edição nº 53, de 05 de setembro de 1812, página numerada 638 do volume encadernado. Já a edição de 1814, intitulada *Bibliographie de l’Empire Français* e referente ao ano de 1813, cita o curso de Debret na edição nº 21, de 21 de maio de 1813 (*BIBLIOGRAPHIE*, 1814, p. 239). Considerando a importância dessas publicações para uma série de datações que propomos nesta pesquisa, inserimos um Apêndice ao final desta dissertação, com um breve resumo sobre sua história, suas características e suas funções.

terceiro fascículos (*livraisons*) do *Recueil*, tendo como editor/vendedor, desta vez, Pilot (apesar de que esse é, certamente, um erro de redação do texto⁶⁸). Segundo a definição fornecida na edição de 1813 *Bibliographie*– definição ausente da edição do ano anterior -, o curso é descrito como sendo “composto de quatro pranchas sucessivas próprias a desenvolver o manejo do lápis [*crayon*], etc., a partir dos desenhos de Debret”, texto quase idêntico ao da capa do exemplar do *Nouveau Recueil* conservado na BnF. (Figura 10 e Figura 11)

**570. Nouveau Recueil élémentaire de dessin , par Debret.
A Paris , chez Petit.**

Figura 10 – Reprodução fac-similar da edição de 05 de setembro de 1812 da *Bibliographie de la France*. Fonte: Google Books.

**256. Nouveau Recueil élémentaire de dessins , composé de
quatre planches progressives propres à développer le manie-
ment du crayon , etc. , d’après les dessins de Debret ; 2^e et 3^e
livraisons. — A Paris , chez Pilot , galerie Montesquieu.**

Figura 11 – Reprodução fac-similar da edição de 21 de maio de 1813 da *Bibliographie de l’Empire Français*. Fonte: Google Books.

Com base nessas informações, podemos supor que a obra tenha sido publicada em fascículos. Segundo as informações supracitadas, presentes no volume de 1814 da *Bibliographie*, o segundo e o terceiro fascículos do curso foram publicados no ano de 1813. Isso permite deduzir que, em 1812, fora publicado o primeiro fascículo. Mesmo que no texto do próprio álbum não haja qualquer menção a fascículos, uma inscrição a lápis na capa da edição pertencente à BnF, onde se lê “1^o Caderno” (*1^{er} Cahier*), sugere que havia, de fato, mais de um volume da obra. Além disso, apesar de a capa do *Nouveau Recueil* e de sua descrição na *Bibliographie* indicarem que o curso é composto de quatro pranchas sucessivas, há, no exemplar da biblioteca, 11 pranchas diferentes, todas efetivamente numeradas de 1 a 12 (com exceção da prancha número 9,

⁶⁸ É possível deduzir que a substituição de Petit por Pilot como editor/vendedor tenha sido um erro de redação dos elaboradores da *Bibliographie*. O endereço da casa editorial, por exemplo, é o mesmo na *Bibliographie* e nas pranchas do *Nouveau Recueil*: em Paris, na galerie Montesquieu. Ora, a Galerie Montesquieu é o mesmo endereço da editora de L. M. Petit. Além disso, todas as pranchas do *Nouveau Recueil* trazem Petit como editor/gravador, sem fazer qualquer referência a um “Pilot”. Dessa forma, considerando a coincidência de endereços e o fato de que as próprias gravuras indicam L. M. Petit como editor, o qual era também vendedor das pranchas, parece plausível concluir que a referência a Pilot seja um descuido dos organizadores da *Bibliographie*.

ausente). Isso indica que a capa e as quatro primeiras pranchas pertencem ao primeiro fascículo, enquanto as quatro seguintes (5 a 8) pertenceriam ao segundo, e as três últimas (10 a 12, em razão da falta da prancha nº 9) ao terceiro fascículo. A dúvida sobre a divisão da obra em fascículos parece ser definitivamente esclarecida com uma notícia publicada na edição de 09 de março de 1813, do *Journal de l'Empire* (1813), indicando o lançamento do primeiro opúsculo do *Nouveau Recueil*, “composto de quatro pranchas progressivas”⁶⁹. (Figura 12)

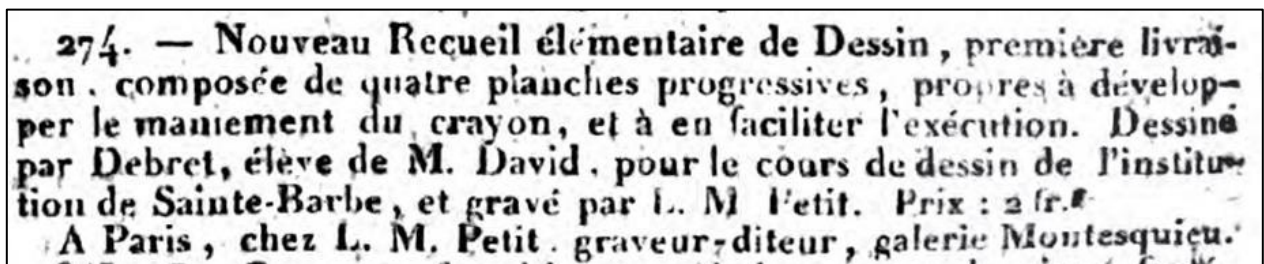


Figura 12 – Reprodução fac-similar de notícia sobre a publicação do primeiro fascículo do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, de Debret, na edição de 09 de março de 1813 do *Journal de L'Empire*. Fonte: Hathi Trust.

Na capa do curso, aparece, em seguida, o nome do autor, Debret, seguido de um predicativo, “aluno de David”. Essa inscrição visa, evidentemente, a distinguir o status de Debret, ligando-o a Jacques-Louis David, seu professor e maior celebridade das belas artes então atuando na França. É interessante notar que Debret, ou seu editor, optou por destacar essa informação, e não outras que assegurassem mais diretamente sua capacidade como artista – como a de que fora finalista do *Grand Prix de Rome* de Pintura, em 1791, ou de que fora também finalista dos prestigiosos *Prix Décennaux* de 1810. Isso sugere que, em termos de relevância, os laços com o grande pintor neoclássico predominavam sobre as realizações artísticas do próprio Debret⁷⁰. Efetivamente, conforme será discutido mais a frente, a sombra de David parece ter sido projetada sobre sua carreira de maneira constante.

⁶⁹ “274. – Nouveau Recueil élémentaire de Dessin, première livraison, composée de quatre planches progressives, propres à développer le maniement du crayon et à en faciliter l'exécution. Dessiné par Debret, élève de M. David, pour le cours de dessin de l'institution de Sainte-Barbe, et gravé par L. M. Petit. Prix: 2 fr.

“A Paris, chez L. M. Petit, graveur-diteur [sic], Galerie Montesquieu.”

⁷⁰ Essa relação, de preeminência de David sobre o próprio autor do curso, não é uma exclusividade de Debret. Bosio (ano IX [1801]), em seu manual de desenho, publicado uma década antes do de Debret, também destaca em maiúsculas esse epíteto, de “aluno de David”, na folha de rosto de seu livro, mesmo que o acompanhe de outros títulos – esses com menor destaque –, de “pintor de história” e de “professor de desenho na École Polytechnique”. Além dele, diversos autores, cujas gravuras estão reunidas em um álbum forjado pertencente ao Cabinet des Estampes (*Recueil: Figures académiques*, cota: KC-43-FOL), adotam a mesma qualificação, a exemplo de Alberti e Hervier. Outros, como Léon Noël, informam ser alunos “dos Srs. Gros e Hersent” (*de M^{rs}. Gros et Hersent*).

A informação seguinte, presente na capa do *Nouveau Recueil*, fornece uma pista sobre dados da biografia de Debret até então pouco discutidos ou inteiramente omitidos pelos pesquisadores especializados no artista. Segundo o documento, o curso foi elaborado “para a aula de desenho da Instituição Sainte-Barbe”⁷¹. Harlé explica que o texto impresso na capa dos cursos de desenho ou mesmo nas pranchas, “fornece, em relação aos autores, indicações sobre a qualidade de professores em tal ou tal estabelecimento de ensino e esclarece, eventualmente, a qual público se dirigem autor e editor”⁷² (1975, p. 13). Se a inscrição na capa do *Nouveau Recueil* não informa explicitamente que Debret teria sido professor em Sainte-Barbe, essa vinculação é confirmada em outras fontes.

O *Collège Sainte-Barbe* foi, segundo Annabelle Lebarbé (2007), uma célebre instituição laica de ensino secundário que existiu em Paris, entre 1460 e 1997, tendo permanecido fechado durante um intervalo de cinco anos no século XVIII(1793-1798). A Legislação francesa das duas primeiras décadas de século XIX criou sérias restrições para a atuação da iniciativa privada no campo do ensino, o que tornou o Colégio em, principalmente, uma pensão para estudantes secundaristas, a qual, nem por isso, deixou de ministrar uma série de matérias aos pensionistas. Apesar disso, era considerado uma instituição moderna, preocupada com a formação profissional dos alunos e com a adaptação de seus espaços físicos às necessidades do ensino.

Segundo Jules Quicherat (1864, t. 3, p. 71-72), historiador especializado no Sainte-Barbe, a escola ministrou aulas de desenho para seus estudantes durante toda a sua existência. Após a reabertura do colégio em 1798, a classe de “desenho da figura” (*dessin de la figure*) foi “organizada no ano IX [aprox. 1801] pelo escultor Boichot [Guillaume, 1835-1814], da antiga Academia Real, e dirigida pelo pintor Debret em seguida”. Como se não bastasse esse dado bastante esclarecedor, deve-se citar uma carta redigida por Joaquim Lebreton, idealizador e chefe

⁷¹ No original em francês, “*pour le cours de dessin de l’Institution Sainte-Barbe*”. O termo francês *cours* pode ser traduzido de diversas maneiras para o português, incluindo as acepções de aula, matéria ou curso. Optamos pelo significado de aula, por ser mais neutro, porém igualmente adequado, já que a natureza curricular das aulas de desenho nesse colégio não ficaram inteiramente claras segundo as fontes consultadas, conforme veremos adiante.

⁷² “La lettre des couvertures ou des pages de titre, parfois celle des planches, donne, à propos des auteurs, des indications sur leur qualification de professeurs dans tel ou tel établissement d’enseignement; elle précise, parfois, le public auquel s’adressent auteur et éditeur.”

da “Missão Francesa”⁷³ de 1816, datada de 12 de junho desse mesmo ano, na qual o ex-Secretário Perpétuo da Academia de Belas Artes da França declarou, expressamente, que Debret foi professor do Sainte-Barbe:

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

A carta de Lebreton foi “redescoberta”, em 1958, por Mario Barata⁷⁴, que publicou uma tradução dela no ano seguinte, a qual é tradicionalmente utilizada como referência pelos historiadores que a citam. Nessa epístola (talvez apenas um rascunho, conforme reconhece Barata), Lebreton, além de fazer diversas sugestões sobre a instalação de uma escola de belas artes no Brasil, sugere, ainda, a criação de uma escola de artes e ofícios vinculada àquela e baseada no modelo da École Gratuite de Dessin de Paris, fundada por Bachelier no século XVIII (BARATA, 1959, p. 300-301). É precisamente nesse contexto que ressalta as qualidades de Debret como professor das bases do desenho.

Segundo Lebreton (apud BARATA, 1959, p. 299-305), seria de grande valia para a monarquia portuguesa instalar no Rio de Janeiro uma “Escola gratuita de desenho para as artes e os ofícios”, voltada para a formação de operários para a indústria. Os cursos dela iniciar-se-iam por uma base comum em desenho, “dos seus princípios básicos” até “o estudo que se diz baseado no vulto” (desenho de moldagens). Para ministrar esse curso, Lebreton sugere dois artistas, entre os quais Debret, apto a ensinar até os “mínimos elementos do desenho”, os quais “lhe são familiares e não o atemorizam”⁷⁵, precisamente pelas razões expostas no exerto supracitado, quais sejam, o de ter supostamente sido diretor do ateliê de David e professor do *Collège Sainte-Barbe*.

⁷³ A expressão “Missão Francesa” ou “Missão Artística Francesa” de 1816 deve ser relativizada, e, por isso, colocamo-na entre aspas aqui. Há intenso debate entre os historiadores sobre a conveniência do termo, em razão da mistificação criada em torno dele, já que as condições em que os artistas franceses que imigraram para o Brasil em 1816 dificilmente poderiam ser consideradas como “oficiais” ou orquestradas pelo governo do Príncipe Regente. Sobre o tema, consultar o capítulo 7 do livro de Lília Schwarcz (2008, p. 175-196) e a tese de Anderson Trevisan (2011, p. 97-104).

⁷⁴ Mario Barata (1921-2007) foi museólogo, crítico e historiador da arte, além de professor de história da arte na então Escola Nacional de Belas Artes (atual EBA-UFRJ).

⁷⁵ Lebreton escreve, ainda, que Debret concorda em ministrar aulas de desenho de “flores e animais”.

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

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

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

Caso se usassem modelos gravados, eles deveriam ser adotados por deliberação conjunta dos professôres. É precaução para o futuro, contra a preguiça e a fraqueza dos mestres. (apud BARATA, 1959, p. 288, ortografia do original)

Como se vê, Lebreton preocupava-se com o ensino das bases do desenho, as quais seriam as mesmas tanto para o curso de belas artes quanto para o de artes aplicadas (BARATA, 1959, p. 298). Para isso, indicava o nome de Debret, o qual, segundo afirmou, tinha ampla experiência no magistério dos rudimentos dessa linguagem⁷⁶.

Curiosamente, apesar da importância das informações contidas nesse documento sobre Debret, os historiadores costumam referir-se, com frequência, apenas ao trecho em que Lebreton afirma ter sido ele o *massier* do ateliê de David⁷⁷, afirmação, diga-se de passagem, que é encarada com ceticismo por alguns pesquisadores, precisamente pelo fato de não haver outras fontes francesas a confirmar o dado (LIMA, 2007, p. 72).

A clara confirmação de que Debret foi professor do Collège Sainte-Barbe no começo dos 1800, por inúmeras fontes diferentes, ganha ainda mais importância, se contextualizada em sua biografia. O artista ingressou ainda jovem no ateliê de seu parente Jacques-Louis David, o qual acompanhou a Roma em 1784. Em 1785, matriculou-se como aluno na Academia Real de Pintura e Escultura, em Paris. Em 1791, foi finalista do Prêmio de Roma, o mais prestigioso entre

⁷⁶ Deve-se esclarecer que, para Lebreton, os aspectos elementares do desenho seguem o modelo acadêmico francês, focado na figura humana. Para o estudo da geometria, de ornatos, de flores etc, ele sugeria cursos específicos (BARATA, 1959, p. 298-300).

⁷⁷ Algumas exceções são Bittencourt (1967, p. 34) e Dias (2006).

aqueles dedicados a encontrar novos talentos das belas artes na época. Em 1793, foi aceito como aluno na *École Nationale des Ponts et Chaussés*, voltada para a formação de engenheiros, provavelmente para evitar a conscrição e assegurar um pequeno subsídio. Em 1795, tornou-se professor de desenho na *École Polytechnique*, também voltada para a formação de quadros técnicos⁷⁸. Entre 1798 e 1805, colaborou com os arquitetos Percier e Fontaine na realização de painéis decorativos para residências privadas e estabelecimentos públicos e, de 1806 a 1812, ingressou na grande massa de artistas votados à produção de obras celebratórias dos feitos de Napoleão. Em 1814, exporia sua última tela no Salão de Paris, *Andrômeda libertada por Perseu*⁷⁹.

Júlio Bandeira acredita que, ao menos do começo do século XIX até a abdicação de Napoleão em 1814, “Debret vive o melhor dos mundos” (2008, p. 26). O dado de que ele trabalhou como professor secundarista nesse período nos obriga a relativizar essa avaliação. Como dito anteriormente, os autores dos cursos de desenho gravados são, majoritariamente, pintores menores de História ou de gênero, ao que se deve acrescentar que produziam essas pranchas por motivos econômicos e pedagógicos, até porque a maior parte deles também tinha o magistério do desenho como uma das principais fontes de renda⁸⁰ (HARLÉ, 1975, p. 13). A aceção da motivação financeira é descrita por Harlé como decorrente do caráter de “*métier d’appoint*” dessa atividade, expressão francesa que pode ser traduzida com mais propriedade para

⁷⁸ Bosio, também ex-aluno de Louis David, publicou um manual de desenho no ano IX, no qual, em sua contracapa, aparece a qualificação do autor como “*Professeur de Dessin à l’Ecole [sic] Polytechnique*”. Se cotejarmos essa informação com o dado fornecido por Quicherat, de que o curso de desenho da figura foi fundado no Sainte-Barbe no ano IX e logo assumido por Debret, podemos deduzir que este artista, que se tornara professor de desenho na Polytechnique em 1795, teria deixado, possivelmente, esse mesmo posto no ano IX ou antes dessa data e assumido o magistério no Collège Sainte-Barbe, abrindo a vaga na outra instituição a Bosio. Se levarmos em consideração os relatos dos historiadores sobre Debret (DEBRET, 1839, t. 3, p. 237), parece ter havido um espírito de corpo entre os ex-alunos de David, já que Gérard teria cedido sua vaga na École Polytechnique a Debret, e este, a Bosio. Efetivamente, nesse sentido opina a historiadora Nina Struckmeyer (2013, p. 134) que identifica um nítido “espírito de corpo” (*sentiment de corps*) a distinguir o ateliê de David dos outros da época.

⁷⁹ Informações sobre a biografia de Debret baseadas principalmente em Bandeira (2008) e em Lima (2007). Alguns autores, como Trevisan (2011, p. 100) e Schwarcz (2008, p. 201) afirmam, ainda, que Debret teria sido primeiro pintor do rei da Westfália, sem indicar datas. Se Schwarcz não informa a fonte dessa informação, Trevisan cita um artigo de 1911 de Afonso Taunay no qual o autor teria inserido esse dado. O fato é que nenhuma outra fonte confirma essa informação, nem Lebreton, nem o próprio Debret, o que é de se estranhar em se tratando de um cargo tão importante. Parece-nos ter sido um erro de Taunay, o qual ele suprimiria em sua obra de 1956 sobre a Missão Francesa (da qual consultamos a reedição de 1983), na qual compila e revisa suas pesquisas sobre o assunto e na qual não faz mais menção a esse dado.

⁸⁰ Não se trata, aqui, do papel do artista como chefe de ateliê, conforme a prática muito difundida na Europa até o final do século XIX. Referimo-nos ao artista como professor em escola primária, secundária, ou em disciplinas de desenho em cursos técnicos.

a gíria brasileira de *bico*. Esse aspecto seria “enobrecido” em razão da finalidade didática das gravuras⁸¹.

Apesar de Debret expor com frequência, nos salões parisienses, grandes telas de temática napoleônica, ele não era, necessariamente, bem-sucedido de um ponto de vista econômico. Segundo explica Lima (2007, p. 76-77), a produção – talvez o termo *fabricação* seja mais adequado – de obras de arte narrando os feitos napoleônicos decorria de uma política de propaganda do regime, o qual, por meio do Diretor dos Museus, Vivant Denon, encomendava as obras, pré-estabelecendo seus temas, suas dimensões e, até mesmo, a abordagem que deveria ser dada pelo artista. Se esses pintores tinham pouca ou nenhuma liberdade de criação, podiam, ao menos, contar com a segurança financeira de trabalhar para a máquina de publicidade do regime. Obviamente, artistas capazes de vender obras sem precisar se submeter a esse sistema, como David, Boilly ou Gérard, conduziam uma produção mais independente. Denon, no entanto, para assegurar que se produzissem peças de propaganda e para

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

Não por acaso, o historiador E. Delécluze descreveu as pinturas decorrentes dessa política como “maus quadros (...) que, pela natureza dos temas, excitavam a curiosidade, mas para os quais era impossível olhar duas vezes” (apud LIMA, 2007, p. 76-77).

A tela que Debret apresenta no Salão de 1806, *Napoléon rend hommage au courage malheureux* – a qual simbolizou seu ingresso na massa de pintores do Regime e a qual é certamente sua obra mais célebre na França, tendo sido indicada aos *Prix Décennaux* de 1810 – foi, segundo explica O’Brien (2006), uma iniciativa arriscada do artista, já que ele não constava da lista inicial de autores considerados para a encomenda. De acordo com esse historiador, o tema escolhido pelo pintor era justamente aquele que

⁸¹ Não encontramos, efetivamente, nesta pesquisa, a informação de que qualquer artista tenha sobrevivido apenas da produção de modelos para cursos de desenho em pranchas. Uma possível exceção seria o célebre Bernard-Romain Julien (1802-1871), pintor, desenhista e litógrafo, mas não há fonte que confirme uma dedicação exclusiva ou principal a essa ocupação (ÁLVAREZ, 2003, p. 821).

a Secretaria do Corpo Legislativo queria submeter a um concurso entre François Gérard, Pierre-Narcisse Guérin, Charles Thévenin e Lethière para um quadro destinado à Sala de Conferências do Palácio Bourbon. Estando, no entanto, todos esses pintores ocupados, o Corpo Legislativo decidiu, por fim, comprar a tela já pronta de Jean-Baptiste Debret.⁸² (O'BRIEN, 2006, p. 121-122)

Apesar de reconhecer a qualidade de certas telas de Debret, como a do Salão de 1806 (2006, p. 130) e de considerá-lo um dos “mestres do gênero” (*maîtres du genre*) da pintura monumental napoleônica nos últimos salões do regime (2006, p. 148), O'Brien aponta que, em 1807, ou seja, aos trinta anos de idade, o artista ainda era um dos “jovens talentos ainda não confirmados”⁸³ no cenário artístico parisiense (2006, p. 160). Nesse ano, Vivant Denon havia lançado um concurso para a pintura da Batalha de Eylau, com determinações absurdamente precisas sobre a maneira em que deveria ser executada, descrevendo personagens, suas posições e mesmo a cenografia. Fora artistas menores, como Debret, o único pintor realmente importante a se candidatar foi Gros, sendo que David, Girodet, Guérin e Gérard se recusaram a inscrever-se. Isso reforça a tese de dependência de Jean-Baptiste das encomendas governamentais, já que, durante o Primeiro Império, “O sucesso profissional dos pintores de história apoia-se, cada vez mais, em sua aptidão em chamar a atenção das instâncias oficiais da arte por meio do tratamento talentoso de temas nacionais. Em todos os casos, é a estratégia adotada por vários jovens pintores dotados que começam a ser reconhecidos”⁸⁴ (2006, p. 154), entre os quais, Debret, o qual nunca viria a alcançar efetivamente o pleno sucesso ou a plena independência artística e financeira do Estado.

O quadro de temática napoleônica que Debret expôs em 1810 foi destinado, inicialmente, a Gérard. Segundo O'Brien (2006, p. 124), em 1809, Vivant Denon submeteu ao Imperador uma lista de telas a serem encomendadas pelo governo em comemoração à campanha da Alemanha. Entre as sugestões, consta uma, prevendo “O momento no qual Sua Majestade discursa para os bávaros comandados pelo marechal Duque de Dantzig. O Príncipe Real e o

⁸² “C’était justement le sujet que la questure du Corps législatif voulait mettre en concours entre François Gérard, Pierre-Narcisse [p. 122] Guérin, Charles Thévenin et Lethière pour un tableau destiné à la salle des Conférences du Palais-Bourbon. Tous ces peintres étant occupés ailleurs, le Corps législatif décide finalement d’acheter la toile déjà peinte par Jean-Baptiste Debret.”

⁸³ “[...] plusieurs jeunes talents pas encore confirmés à cette date, notamment Jean-Baptiste Debret [...]”

⁸⁴ “La réussite professionnelle des peintres d’histoire repose de plus en plus sur leur aptitude à retenir l’attention des instances officielles de l’art par le traitement talentueux des sujets nationaux. En tout cas, c’est la stratégie adoptée par plusieurs jeunes peintres doués qui commencent à faire parler d’eux [...]”

marechal explicam aos bávaros o discurso do Imperador”⁸⁵, a qual se propunha a François Gérard, mas que nunca foi levada a cabo. Quem apresentou uma pintura com o mesmo tema foi Debret, que expôs *Napoleão discursando para as tropas bávaras e de Würtemburgo em Abensberg, 20 de abril de 1809*⁸⁶. Fica evidente, desse modo, o desprestígio relativo de Debret, convocado como segunda opção.

Infelizmente, Debret parece ter sido um dos artistas que dependia dessas encomendas governamentais para sobreviver, já que não produziu quase nada – de que tenhamos conhecimento – entre 1806 e 1814, que não tivesse a saga napoleônica como tema. A recorrência a essa fonte de recursos sugere uma carreira que não era sustentável. Mais do que isso, conforme argumentamos acima, indica que as finanças de Debret deviam ser uma área delicada de sua vida pessoal, já que à produção dessas telas teve que acrescentar a renda de professor secundarista no *Collège Sainte-Barbe*, o que não era uma atividade comum para pintores mais bem-sucedidos na época, como David, Gros e Girodet, estes últimos, seus antigos colegas de ateliê. Não se pode, portanto, descartar que a vinda de Debret para o Brasil tivesse uma forte motivação econômica, já que a queda do Primeiro Império significava o encerramento de uma fonte até então fundamental de recursos, e já que a pensão a ser possivelmente assegurada pelo governo de D. João seria uma nova fonte de sustento, aliviando-o da alternativa de conduzir uma carreira privada de pintor que, ao que tudo indica, não era realmente promissora.

Essa hipótese parece ser confirmada pela atribuição da qualificação de “aluno de David” a Debret na capa do *Nouveau Recueil*, peculiaridade que apontamos acima. Alguns de seus mais bem sucedidos ex-colegas de ateliê, como Girodet (1767-1824), podiam dispensar inteiramente com essa ou qualquer outra qualificação nas gravuras que produziam⁸⁷. Isso sugere que o nome de Debret ainda não era suficiente, mesmo em 1812, quando este já contava com 44

⁸⁵ “Le moment où Sa Majesté harangue les Bavaois commandés par le Maréchal duc de Dantzic. Le prince royal et le maréchal expliquent aux Bavaois le discours de l’Empereur’.”

⁸⁶ De acordo com Jérémy Benoît (2016), o quadro de Debret representa justamente “o momento em que o Príncipe Real da Baviera se vira para seus soldados, para traduzir as palavras de Napoleão (*Il représente le moment où le prince royal de Bavière se tourne vers ses soldats pour traduire les paroles de Napoléon.*). Esse pesquisador ainda comenta que a composição de Debret, em friso, se inscreve “fielmente na tradição neoclássica” ([...] *fidèlement dans la tradition néoclassique.*). Assim como na tela da distribuição das insígnias da Legião de Honra (Salão de 1812), Debret apresenta uma cena de juramento (os soldados alemães deviam prestar juramento a Napoleão como comandante das tropas aliadas), ato tão caro aos artistas da tradição davidiana.

⁸⁷ Girodet, por exemplo, fez os desenhos para as gravuras publicadas em 1801 por Pierre Didot para sua obra sobre Racine. Nas gravuras, não há qualquer menção a David, contra quem, aliás, nutria indisfarçada inimizade (JOBERT, 2005, p. 155).

anos de idade e em torno de 20 anos de carreira, para avaliar ou impulsionar as vendas de seu curso de desenho, o que também é um indício de uma carreira artística pouco brilhante.

Algumas hipóteses importantes podem ser levantadas a partir da constatação de que Debret foi efetivamente professor de desenho no Sainte-Barbe. Os editores, responsáveis pela *Note Biographique* sobre o artista, publicada no terceiro tomo da *Voyage Pittoresque* (DEBRET, 1839, t. 3, p. 238-241), informam que Honoré Debret, filho único do artista, teria terminado seu curso secundário no Collège Sainte-Barbe em torno de 1813 e morrido no ano seguinte. Isso nos leva a supor duas coisas: que Honoré Debret tenha sido bolsista dessa instituição – a qual, como vimos, era de elite –, em razão do cargo do pai; e que, sendo este professor da mesma e mantendo contato frequente com o filho, a morte de Honoré tenha tido um caráter ainda mais doloroso do que já se poderia imaginar.

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

pintor de gênero, r. Pavée-St.-André-des-Arcs, 5, nascido em Fontainebleau em 1784, aluno de David e de M. Moitte. [...] Esse artista tem um ateliê de alunos de desenho e pintura; ele ministra um curso de perspectiva para desenho e pintura e dá aulas particulares.⁸⁸ (1831, p. 545-546)

Como se observa, não há nenhuma menção à ocupação de gravador ou editor. O dicionário de Bellier-Auvray (BELLIER DE LA CHAVIGNERIE; AUVRAY, 1885, t. 2, p. 248-251), por outro lado, faz referência a três “Petit” gravadores: um, apenas gravador, sem primeiro nome, que teria atuado entre 1793 e 1822; Louis-Marie (nascido em 1784, ativo até 1826), pintor, gravador, miniaturista e aquarelista; e Louis-Michel (1791-1844), escultor e gravador em medalhas. Porém,

⁸⁸ “[...] peintre de genre, r. Pavée-Dt.-André-des-Arcs, 5, né à Fontainebleau en 1784, él. De David et de Moitte. [...] Cet artiste tient atelier d’élèves pour le dessin et la peinture; il fait un cours de perspective à l’usage de ces arts et donne des leçons particulières.”

no caso de nenhum deles, o endereço coincide com aqueles que conhecemos de L. M. Petit – Rue du Battoir St. André, nº 3; Galerie Montesquieu, no Grand Raphaël; ou Rue Mignon, nº 7 -, nem se faz qualquer menção ao *Nouveau Recueil* ou às *Têtes d'étude d'après David*. Já no *Dicionário de gravadores do século XIX*, de Beraldi, não há uma entrada específica para L. M. Petit, mas há, no verbete dedicado a Jacques-Louis Petit, uma nota de rodapé, informando que esse não deve ser confundido com

L. M. Petit, comerciante de estampas, rue Mignon, ou Rue du Battoir-St.-André, ou Rue St.-Martin, 95, no interior do Grand-Raphaël, que publicou as cabeças de estudo *d'après Monsieur David* e uma série de *Cris de Paris* que já citamos no artigo do comerciante de estampas Martinet⁸⁹. (1890, t. 10, p. 265)

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

O interessante sobre o fato de ter sido Petit o gravador/editor do curso de Debret, é que isso indica que pode ter havido uma espécie de parceria contínua entre esses dois profissionais. Efetivamente, além do *Nouveau Recueil*, Petit também foi o responsável pela gravação e edição das *Têtes d'étude* desenhadas pelo pintor e publicadas em torno de 1809-1813, as quais estudaremos mais adiante. Ademais, foi ele, também, possivelmente o gravador e editor de um álbum de viagem à Itália publicado em 1809, supostamente desenhado por Debret no final da década de 1800. Dizemos “supostamente”, pois a existência dessa viagem já foi colocada em dúvida. De acordo com Valéria Lima (2007, p. 85):

A literatura sobre Debret informa-nos que, em 1809, o artista teria publicado um álbum de costumes italianos. O exemplar pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Paris traz o seguinte título e informações: *Costumes Italiens*, dessinés à Rome par Debret, gravés p. L.M. Petit en 1809. Essas informações, assim como as referências das 30 imagens que compõem o álbum, são manuscritas. As gravuras são coloridas, registrando hábitos e costumes da população italiana. É natural que essas imagens tenham um significado

⁸⁹ “[...] L. M. Petit, marchand d'estampes, rue Mignon, ou rue du Battoir-St.-André, ou rue St.-Martin, 95, à l'enseigne du Grand-Raphaël, chez qui ont été publiées des têtes d'études 'd'après Monsieur David' et une suite de *Cris de Paris* que nous avons déjà signalée à l'article du marchand Martinet.”

importante para sua iconografia brasileira, demonstrando o interesse e o talento de Debret para esse tipo de representação. Não há, porém, notícias mais concretas a respeito da publicação desse álbum e, nem mesmo, de uma viagem de Debret à Itália nesse período. **(Figura 13)**

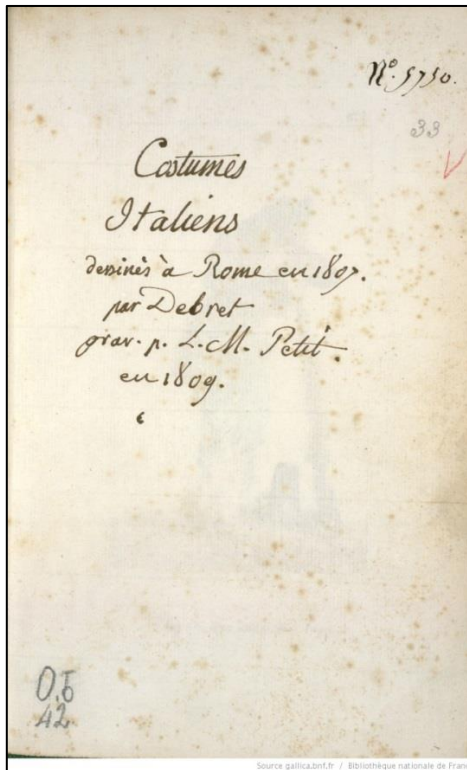


Figura 13 – Capa do álbum *Costumes Italiens* (1809), da BnF, atualmente atribuído a J.-B. Debret. Paris, BnF. Fonte: Gallica.

No entanto, estudiosos, como Julio Bandeira, reconhecem a existência dessa viagem e a autoria de Debret⁹⁰, mesmo que identifiquem peculiaridades estilísticas no desenho:

Os desenhos de Debret durante a sua segunda viagem a Roma em 1807 regridem [...] a uma excessiva influência do neoclassicismo de Joseph-Marie Vien. A série *Costumes Italiens*, fruto da jornada à Itália, se comparada às *Quatro Estações*, é um retrocesso. Artificial, ela traz uma excessiva severidade que busca em exagero um rigor inspirado na ‘Antiguidade’ que beira a taxidermia. Seus tipos italianos, que seriam gravados por L. M. Petit em 1809 numa série de 31 pranchas, são duros como estátuas. Parte dessa rigidez irá perdurar no Brasil nos

⁹⁰ O catálogo da BnF atribui o álbum *Costumes italiens: dessinés à Rome en 1807* a Jean-Baptiste Debret e sua gravação a L. M. Petit, sem levantar qualquer dúvida quanto a isso (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2016d). Rodrigo Naves (1997, p. 99) adota o mesmo posicionamento de Bandeira e chega a afirmar que “em 1807 Debret recebe uma bolsa de estudos para a Itália” e que ficaria em Roma por dois anos. Esse autor não aponta, no entanto, a fonte das informações tanto no que se refere a uma possível bolsa quanto à duração da suposta estadia italiana, dados que não são confirmados, inclusive, por nenhuma outra referência que tenhamos consultado.

seus índios e quadros históricos; ele se livraria desse engessamento greco-romano apenas nas calçadas e ruas cariocas. (BANDEIRA, 2008, p. 23-24)

Apesar de esse não ser o objeto principal de estudo deste trabalho, consideramos pertinente emitir uma opinião sobre o assunto, já que a relação entre o artista e o gravador L. M. Petit é relevante para a compreensão das gravuras ora analisadas. Como informamos anteriormente, François Debret, irmão de Jean-Baptiste, efetivamente empreendeu uma viagem à Itália em 1806 – a qual, segundo Sarrut e Saint-Edmé (1837, t. 3, p. 2, p. 119), teria durado vários anos -, essa bem documentada, da qual resultou um livro, as *Œuvres complètes de Barozzio de Vignole* (sic), publicado em coautoria com Louis Hyppolyte Lebas por Didot l'Ainé em 1815. Durante sua viagem, François realizou grande quantidade de desenhos, majoritariamente de plantas baixas, elevações e detalhes arquitetônicos de edifícios italianos. Contudo, entre os raros desenhos de figuras humanas, há alguns, conservados na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, que são, segundo nosso ponto de vista, estudos evidentes para as pranchas do álbum *Costumes Italiens* da BnF.

Como se pode observar a partir da comparação das imagens, as aquarelas *Gaeta et Mola*, PC 77832 (6, 108bis), e *Mola di Gaeta, femmes*, PC 77832 (6, 110), realizadas por François Debret na Itália, não são senão estudos feitos *in loco* para a prancha nº 23 dos *Costumes Italiens*, *Choucharde de Mola*, que é praticamente uma *reprise* da personagem central da segunda aquarela, apenas invertida - em razão, certamente, do espelhamento decorrente do processo de reprodução das calcogravuras. A prancha nº 2 dos *Costumes Italiens*, *Frascatane*, traz uma personagem cuja pose e detalhes de vestimenta são extremamente semelhantes às da figura à esquerda, na aquarela que acabamos de citar, *Mola di Gaeta, femmes*. Essa analogia iconográfica pode ser encontrada, ainda, em outras gravuras e aquarelas. Além disso, o estilo duro, pontiagudo das pranchas do caderno *Costumes Italiens*, da BnF (como as de nº 2, 9, 18 e 19), apontado por Bandeira no trecho citado acima, é o mesmo nos desenhos do arquiteto François, principalmente nas já citadas *Femmes de Mola* e *Femmes de Gaeta*. Já as gravuras e aquarelas de Jean-Baptiste, principalmente aquelas realizadas para a *Voyage Pittoresque*, como as *Caboclas Lavadeiras*, de 1827, apresentam figuras com um aspecto muito mais arredondado e dinâmico – demonstrando, mesmo, maior domínio da representação da figura humana – do que aquelas dos *Costumes Italiens*. **(Figuras 14 a 17)**

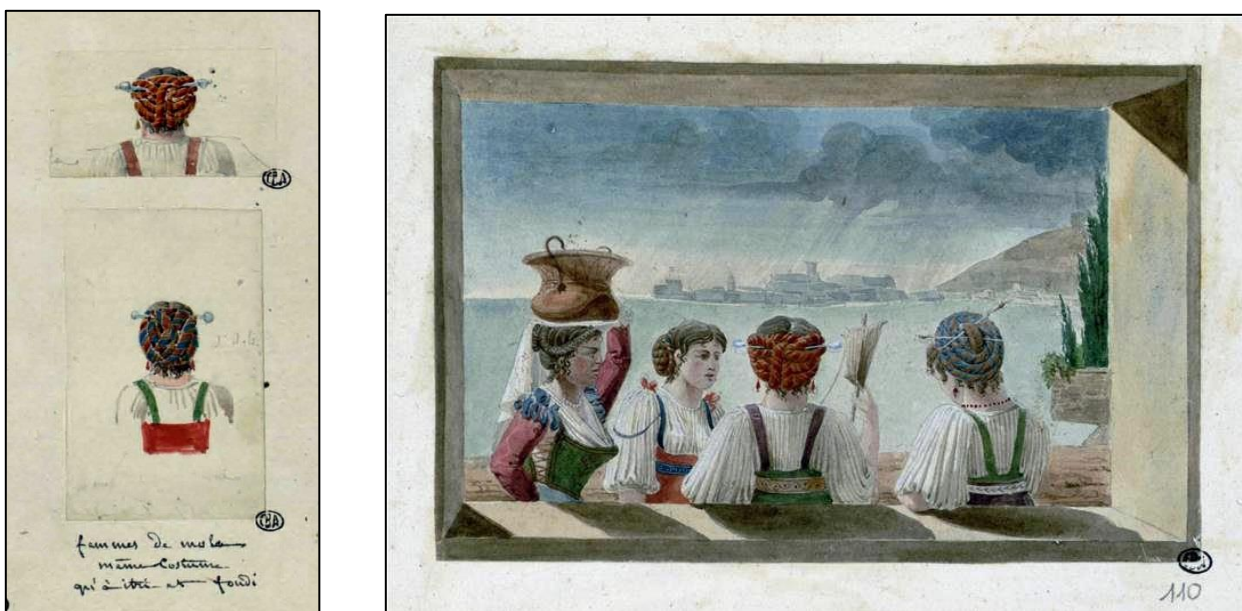


Figura 14 – Aquarelas do fundo *Voyage en Italie*: De Rome à Naples, contendo desenhos, gravuras e itens diversos, documentando a viagem de François Debret à Itália, c. 1807-1809. Conservado na ENSBA de Paris. À esquerda, *Gaeta et Mola* (PC 77832 (6, 108bis)) e à direita, *Mola di Gaeta, femmes* (PC 77832 (6, 110)). Fonte: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3950-voiage-en-italie-de-rome-a-naples/?n=6>.



Figura 15 – Pranchas n° 23 e n° 2 do caderno *Costumes italiens*: dessinés à Rome en 1807 (1809), atribuído a J.-B. Debret, gravado por L. M. Petit. Calcogravura colorida. Paris, BnF. Fonte: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39136944z>.



Figura 16 – Prancha nº 18 do Caderno *Costumes Italiens*: dessinés à Rome en 1807 (1809), atribuído a J.-B. Debret, e aguada *Fondi: femme de dos* (PC 77832 (6, 105)), do fundo *Voyage en Italie: de Rome à Naples*, de François Debret. Fontes: Gallica e Institut national d'histoire de l'art (INHA).



Figura 17 - Jean-Baptiste DEBRET. *Caboclas lavadeiras vivendo na cidade do Rio de Janeiro, 1827*. Aquarela sobre papel, 15,5 x 21,8 cm. Rio de Janeiro, Museu Castro Maia. Fonte: BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2008, p. 133.

Considerando, portanto, tanto a biografia de Jean-Baptiste e de François, quanto a comparação iconográfica e estilística entre o caderno *Costumes Italiens*, os desenhos de François realizados na Itália e as pranchas de Jean-Baptiste para a *Voyage Pittoresque*, parece-nos lícito atribuir os *Costumes Italiens* àquele e não a este. Se esses elementos não forem o suficiente para constituir a prova dessa atribuição, há um documento que confirma – a nosso ver, de maneira definitiva – que esses desenhos não são da mão de J.-B. Debret.

O *Journal Typographique et Bibliographique* (1809, p. 392), espécie de antecessor da *Bibliographie de la France*, em sua edição nº VII, ano 12, de 13 de fevereiro de 1809, acusa o seguinte, na seção de Gravuras:

Acabam de ser publicados os doze primeiros números de uma série de *Costumes Italiens* no formato das Modas Francesas, desenhados *in loco* por F. D. e H. L. e gravados por L. M. Petit, abrangendo os reinos de Nápoles, da Itália e os Estados Papais. Serão publicados dois semanalmente, até um total de trinta, quando terminará a coleção. Preço 30 cent. cada número.

Em Paris, junto a Martinet, livreiro, rue du Coq Saint-Honoré, nº 13 e 15; rue des Mathurins-St.-Jacques, nº 18; e junto a L. M. Petit, gravador-editor, rue du Battoir Saint-André-des-Arcs, nº 3.⁹¹ (Figura 18)

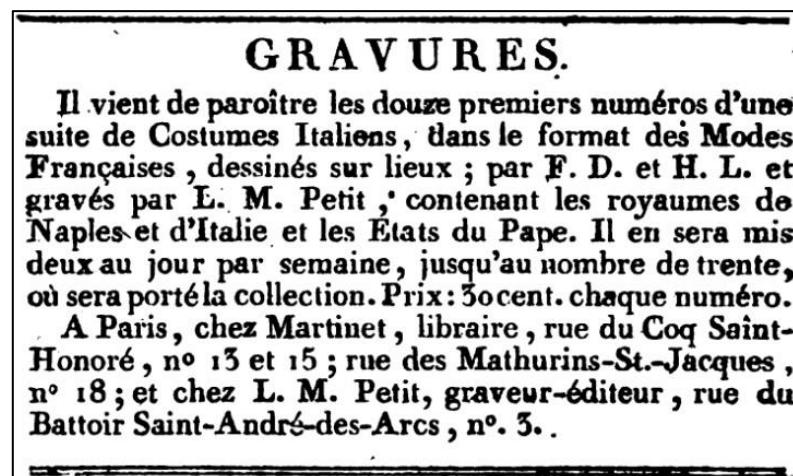


Figura 18 – Reprodução fac-similar da edição 13 de fevereiro de 1809 do *Journal Typographique et Bibliographique*. Fonte: Hathi Trust.

Como se lê, os desenhos originais são de F. D. e de H. L., respectivamente, François Debret e Hyppolite Lebas, os quais, como vimos, efetivamente realizaram uma viagem para a

⁹¹ “Il vient de paroître les douze premiers numéros d’une suite de *Costumes Italiens*, dans le format des Modes Françaises, dessinés sur lieux; par F. D. et H.L. et gravés par L. M. Petit, contenant les royaumes de Naples et d’Italie et les Etats [sic] du Pape. Il en sera mis deux au jour par semaine, jusqu’au nombre de trente, où sera porté [sic] la collection. Prix: 30 cent. chaque numéro.

“A [sic] Paris, chez Martinet, libraire, rue du Coq Saint-Honoré, nº 13 et 15; rue des Mathurins-St.-Jacques, nº 18; et chez L. M. Petit, graveur-éditeur, rue du Battoir Saint-André-des-Arcs, nº. 3.”

Itália em torno de 1806-1809. As informações manuscritas na capa do caderno dos *Costumes Italiens* estão, portanto, até onde pudemos averiguar, corretas:

COSTUMES ITALIENS
Dessinés à Rome en 1807.
Par Debret
Grav. p. L. M. Petit.
En 1809⁹²;

apenas sua interpretação está errada: o Debret de que se fala é François, não Jean-Baptiste. O caderno da BnF corresponde à descrição da notícia de 1809 perfeitamente. Trata-se, efetivamente, de pranchas com tipos italianos oriundos de cidades de reinos como os então Estados Papais, o Reino (napoleônico) da Itália e o Reino de Nápoles. A única incongruência em relação ao artigo é o fato de o caderno da BnF conter 31, e não 30 pranchas, mas acreditamos que isso se explique facilmente.

No nº XXVII do *Journal Typographique et Bibliographique*, de 5 de julho de 1809 (p. 550), os editores publicam a seguinte notícia: “Acaba de ser publicada uma série de *Costumes Italiens*, no formato das Modas francesas, desenhados *in loco* por P. D. [sic] e H. L. e gravados por M. Petit, abrangendo os reinos de Nápoles e da Itália e os Estados Papais. Essa coleção, em trinta números, é vendida a 9 francos em Paris”⁹³, seguida dos mesmos pontos de venda da notícia anterior, junto a Martinet e a Petit (p. 551). Se considerarmos que “P. D.” é apenas um erro tipográfico para “F. D.”, fica evidente que esse é o conjunto de gravuras que foi vendido em fascículos nos meses anteriores, a contar de fevereiro, data da primeira notícia. A série possui, portanto, trinta pranchas, o que sugere que a última prancha foi, na realidade, inapropriadamente juntada às anteriores. **(Figura 19)**

A última gravura do caderno de *Costumes Italiens* conservado na BNF possui características que a colocam à parte das trinta primeiras. Enquanto as outras não possuem textos impressos, apenas manuscritos, essa possui uma série de informações tipografadas: no topo do quadro da imagem, o número da gravura (*Nº 33*) e o título da série (*Costume Italiens*); abaixo do quadro, à direita, há uma assinatura, possivelmente do gravador (ilegível, possivelmente Maleute

⁹² “*Costumes italiens*: desenhados em Roma, em 1807, por Debret, grav[ados] p[or] L. M. Petit em 1809”.

⁹³ “Il vient de paroître une suite de *Costumes italiens*, dans le format des Modes françaises, dessinés sur les lieux; par P. D. et H. L., et graves par M. Petit: contenant les royaumes de Naples et d’Italie, et les Etats [sic] du Pape. Cette collection, au nombre de trente numéros, se vend 9 fr. pour Paris.”

ou Malevie), seguida de uma legenda (*Donne di Cascano*) e o endereço do ponto de venda: “À Paris, chez Martinet, Libraire, rue du Coq, N° 13 et 15”. As informações manuscritas se resumem a indicar a localização da cidade italiana (*Roy[au]me de Naples*) e a esclarecer que se trata de uma duplicata (*double*). A partir desses dados, podemos deduzir que Martinet, ou outra pessoa, tenha decidido seguir com a série de tipos italianos, desta vez sem a parceria com Petit, dos quais produziu ao menos três números, já que essa prancha trata-se da de número 33. Não nos arriscamos a atribuir o desenho a François Debret, já que pode ser de sua mão ou de qualquer outra pessoa, na falta de mais informações, as quais esta pesquisa não encontrou.



Figura 19 – Prancha nº 33 do caderno *Costumes italiens*: dessinés à Rome en 1807 (1809), atribuído a J.-B. Debret, gravado por L. M. Petit. Calcogravura colorida. Paris, BnF. Fonte: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39136944z>

Com base nessa discussão, nos parece razoável chegar a algumas conclusões. As pranchas do caderno sobre tipos italianos pertencente ao acervo da BnF não foram desenhadas por Jean-Baptiste, mas sim por François Debret e por seu colega Hyppolite Lebas. O editor-gravador foi, sim, L. M. Petit. A data de impressão é provavelmente correta, 1809, como indica a capa. A última prancha, de nº 33, não pertence à edição original de trinta números e sua atribuição a Debret repousa sobre bases menos sólidas. No que se refere à biografia de Jean-Baptiste,

podemos supor que sua ligação com Petit, editor do *Nouveau Recueil* e das *Têtes d'étude d'après David* (c. 1809 a 1813) tenha ocorrido por intermédio de seu irmão, com quem esse gravador teria trabalhado, pelo que vimos, por volta de 1809. Além disso, podemos excluir, por falta de evidências, a alegação de que Jean-Baptiste teria feito uma segunda viagem à Itália em 1807, o que reforça a hipótese de que compromissos importantes, talvez a própria necessidade financeira, o tenham retido em Paris nessa época.

Uma vez discutidas essas questões, convém analisar as 11 pranchas do *Nouveau Recueil* conservadas no Cabinet des Estampes da Bibliothèque Nationale de France⁹⁴. Há, em cada gravura, no canto superior esquerdo, o número da prancha: estão presentes todos os números de 1 a 12, com exceção da estampa de número 9, cujo conteúdo não conhecemos, mas que podemos deduzir se tratar de uma cabeça de estudo, conforme discutiremos posteriormente. Cada uma mede 47,5 x 32 cm, mesma dimensão da capa, e a técnica utilizada é a gravura à maneira de lápis sobre papel branco (a capa é feita de papel cinza). A orientação das páginas varia entre os formatos retrato (prs. 1, 2, 5, 6, 7 e 8) e paisagem (prs. 3, 4, 10, 11 e 12), segundo as exigências de composição da lição proposta. Em cada prancha, aparece a informação de que foi gravada por L. M. Petit (*Gravé par L. M. Petit*) e a seguinte inscrição:

“Dessiné par Debret, élève de Mr. David, pour le Cours de dessin de l’Institution de S^{te}. Barbe.”⁹⁵,

seguida da referência ao depósito legal junto aos órgãos do governo (*Déposé à la Direction Générale de l’Imprimerie et de la Librairie*) e do endereço do editor (*à Paris, chez L. M. Petit Graveur, Editeur [sic], M[archan]d d’Estampes, Galerie Montesquieu au Grand Raphaël*).

As pranchas seguem uma progressão simples, começando com o aprendizado do manejo do lápis, passando por noções de sombreamento e construção das formas, e terminando com o desenho de rostos e de cabeças. Não há qualquer texto explicativo sobre como os gravuras devem ser copiadas ou sobre qual é a finalidade do exercício, a não ser por breves expressões ou palavras impressas nas pranchas 3 e 4. Devemos lembrar, contudo, que a elisão de qualquer

⁹⁴ Não nos pareceu relevante investigar a gráfica da Viúva Jeunehomme, para compreender melhor o documento e o percurso de Debret no âmbito desta pesquisa. Efetivamente, segundo observamos, os pesquisadores da gravura, nos séculos XVIII e XIX, parecem ignorar completamente o papel dos impressores no processo, o que limita, mesmo, nossa capacidade de adentrar o assunto com mais profundidade.

⁹⁵ “Desenhado por Debret, aluno do Sr. David, para a Aula de desenho da Instituição Ste. Barbe”.

instrução por escrito nas pranchas era comum nos cursos de desenho gravados no século XIX. Apesar disso, os desenhos são de uma qualidade e de uma elegância raras nas gravuras da época, e atestam a habilidade tanto do desenhista quanto do gravador. As estampas serão discutidas em grupos temáticos mais adiante, porém, antes, debateremos alguns aspectos relacionados ao público alvo e ao contexto artístico em que o *Recueil* foi editado.

Harlé explica, em sua *mémoire* (1975, p. 12), que o papel do autor na concepção de um curso de desenho é o de estabelecer a progressão pedagógica das figuras, escolher os exemplos estéticos e executar os desenhos-modelo. Essa posição de autoridade não significa, no entanto, que os elaboradores não estivessem submetidos a uma série de condicionantes, tanto sociais quanto culturais. No caso do curso de Debret, ele estava particularmente limitado – conscientemente ou não – pelo perfil do público para o qual escrevia, os alunos do *Collège Sainte-Barbe*, e pela tradição acadêmica então em voga na França.

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

Renaud d'Enfert (2003, p. 179-180) explica que Napoleão I instituiu a divisão do currículo escolar em níveis primeiro e secundário. O primário, cobrindo de 8 a 12 anos de idade, seria votado à educação do povo e concentrava-se na transmissão de conteúdos úteis e práticos. O secundário, a partir de 12 até 20 anos ou mais⁹⁶, seria reservado às elites sociais, preocupando-se, particularmente, com o cultivo intelectual dos alunos. Previu-se para essa etapa, dessa maneira, o ensino do desenho, mesmo que ocupando uma posição marginal no plano de estudos. Não por acaso, informa Harlé (1975, p. 14-15), os alunos de instituições de nível médio são os principais consumidores de pranchas de cursos de desenho no século XIX, o que deu novo fôlego a esse tipo de publicação na França pós-revolucionária.

⁹⁶ As informações sobre as idades é fornecida por Harlé (1975, p. 12).

D'Enfert (2003, p. 179-180) admite que, se cada instituição tinha a liberdade de optar por uma didática em particular para o ensino do desenho – a qual dependeria, obviamente, de seu público, de seus professores e de sua finalidade institucional –, o modelo acadêmico, baseado na formação tradicional de pintores e de escultores, ainda predominava na educação secundária no século XIX. Não por acaso, na maioria das vezes, os professores de desenho dessas escolas eram artistas plásticos e fundamentavam seu programa no estudo da figura humana, “gênero nobre que conduz a todos os outros”⁹⁷ e cerne de todo o sistema de instrução dos artistas nos 1800. Harlé (1975, p. 15), complementando as constatações anteriores, explica que, “às vezes, certos cursos são editados especialmente para as instituições religiosas e diversos pensionatos. Esses cursos tem um aspecto mais banal: eles favorecem uma atividade mais próxima de uma disciplina de recreação [*agrément*] que de uma disciplina escolar”⁹⁸, recreação essa, devemos lembrar, no sentido de arte liberal, como o ensino da música, na qual se esperava que os alunos fossem capazes de, pelo menos, dominar as bases técnicas da arte.

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

Os cursos em modelos-estampa apresentam, portanto, uma síntese primária dos princípios acadêmicos da alta pedagogia do desenho. Essa síntese compreende princípios lineares e geométricos, princípios gráficos, princípios progressivos e princípios estéticos: os princípios lineares e geométricos concernem às bases do desenho e às proporções canônicas do traçado da cabeça e do corpo humano; os gráficos se referem à natureza do traço e do sombreamento; os progressivos abrangem, por um lado, as diretivas de *mise en place* do *esquisse*⁹⁹, do contorno e do modelado final e, por outro, a regra de dificuldade crescente dos modelos para cópia; os princípios estéticos determinam a seleção e a transposição gráfica de obras de arte exemplares¹⁰⁰. (1975, p. 14)

⁹⁷ “[...] genre noble qui mène à tous les autres.”

⁹⁸ “[...] parfois certains cours sont édités spécialement pour les institutions religieuses et divers pensionnats. Ces cours offrent un aspect plus puéril; ils favorisent une activité plus proche d’une discipline d’agrément qu’une discipline scolaire [...]”

⁹⁹ *Mise en place* e *esquisse* são termos franceses que podem ser traduzidos como “esboço” e “contorno”. Mais a frente, neste capítulo, questões de vocabulário como essas serão discutidas mais aprofundadamente.

¹⁰⁰ “Les cours en modèles-estampes présentent donc une synthèse primaire des principes académiques de la haute pédagogie du dessin; cette synthèse comprend des principes linéaires et géométriques, des principes graphiques, des principes progressifs et des principes esthétiques: les principes linéaires et géométriques concernent les charpentes du dessin et les proportions canoniques du tracé de la tête et du corps humain; les principes graphiques s’attachent à la nature du trait et de l’ombre; les principes progressifs comprennent, d’une part, les directives de mise en place de

Ainda no que se refere ao conteúdo dos cursos de desenho, podemos, neste ponto, levantar uma hipótese no que concerne à elisão do ensino de perspectiva no *Nouveau Recueil*, se levarmos em conta o método preceituado por Leonardo. Conforme apontado anteriormente, da Vinci recomendava que se iniciasse o ensino do desenho pela perspectiva, para, então, progredir para a cópia de desenhos – substituídos no decorrer do século XVIII por gravuras – e, por fim, para o desenho de observação. Além disso, julgava que era mais recomendável começar pela cópia de partes do corpo humano para, depois, proceder à integração dos elementos em um conjunto. As pranchas de Debret encaixam-se, de maneira geral, na segunda parte desse processo. Por que ele começaria desse ponto, e não da perspectiva? Talvez não haja resposta definitiva, mas podemos supor que, ao suprimir esse aspecto do ensino do desenho, ele estivesse simplesmente seguindo o costume da época.

D’Enfert (2003, p. 25-105 para as informações deste parágrafo e dos seguintes) explica que, até as primeiras décadas do século XIX, na França, o ensino do desenho para os jovens era deixado a cargo, em geral, de artistas – pintores, em particular –, os quais adotavam o procedimento acadêmico descrito previamente, baseado na representação da figura humana: cópia de gravuras, de moldagens de gesso (de esculturas antigas e, eventualmente, de fragmentos arquitetônicos) e do modelo-vivo (isto, em casos raríssimos e, em geral, apenas em escolas públicas de desenho). A perspectiva era considerada uma disciplina teórica, à parte do ensino do desenho propriamente dito, e frequentemente era ministrada pelos professores de matemática, nas aulas de geometria, e não pelos mestres de desenho nas escolas. Desse modo, entre os séculos XVII, XVIII e início do século XIX, o ponto de vista predominante era o de que a perspectiva não era essencial para formar um bom artista (logo, um bom desenhista)¹⁰¹, e que dela bastava saber o básico para auxiliar no desenho de observação. Esse ponto de vista era compartilhado pelos autores da *Encyclopédie*, os quais, como vimos anteriormente, omitem a perspectiva de sua explicação sobre o ensino do desenho.

l’esquisse, du contour et du modelé final, d’autre part, la règle de difficulté croissante des modèles à copier; les principes esthétiques déterminent la sélection et la transposition graphique des oeuvres d’art exemplaires.”

¹⁰¹ Nesse sentido, é sintomático o comentário de Charles-Antoine Jombert, autor de um manual muito popular de desenho do século XVIII, já citado nesta pesquisa, o qual julgava que o estudo da geometria poderia ser útil para um artista, mas que o “necessário para saber bem a perspectiva não vai muito longe” (apud D, ENFERT, 2003, p. 64). (*‘Ce qu’il est nécessaire d’en savoir pour bien apprendre la perspective ne s’étend pas bien loin’.*)

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

Considerando o exposto acima, podemos deduzir que Debret, ao elaborar seu curso nos primeiros anos da década de 1810, não fez mais do que seguir, em seus contornos gerais, o método comum em sua época. Não se deve, no entanto, julgá-lo precipitadamente de conformista ou desinformado, particularmente se levarmos em consideração que foi colega de magistério, na École Polytechnique, de Gaspard Monge, professor de matemática que fundou, em 1795, o que se chama hoje de Geometria Descritiva e que serviria de base para os cursos de desenho linear da Restauração. Levando em conta que, segundo Quicherat, Debret era professor de desenho da figura (humana) em Sainte-Barbe, ele ministrava um conteúdo considerado, até então, como sendo o que de mais nobre e complexo havia em termos de ensino do desenho como arte liberal, principalmente porque, como repetido diversas vezes, não se considerava, até então, a perspectiva como elemento pertence ao aprendizado do desenho da figura humana, mas, mais apropriadamente, à matemática¹⁰². Por último, deve-se frisar que não se afirma, aqui, que os

¹⁰² Mesmo que o ensino do desenho iniciado pela perspectiva possa parecer natural ou até lógico, deve-se considerar que, à época de Debret, o sistema era outro, acadêmico, e quase universalmente adotado pelos professores de desenho, mesmo em escolas voltadas para a formação de operários e de profissionais de artes decorativas, como a École Gratuite de Dessin, de Paris. Os exemplos citados por D'Enfert no parágrafo abaixo são sintomáticos do longo debate existente no começo do século XIX sobre o tema:

Na virada do século [XIX], o método [de desenho, iniciando pela Geometria Descritiva] elaborado por Monge dificilmente encontrava o favor dos professores de desenho, herdeiros de uma longa tradição acadêmica. No ano VIII [1800-1801], Jacques Sellier, professor na Escola de Artes de Amiens, julgava a

professores de desenho não ensinassem, em absoluto, a perspectiva (D'Enfert dá, inclusive, alguns exemplos nesse sentido em seu livro), mas que, em geral, esse ensino era considerado subalterno e raramente aparecia nos cursos de desenho editados no começo do século XIX.

Um ponto relevante que não deve passar sem ser discutido é o que se refere é à circunscrição do curso ao rosto humano. Efetivamente, caso consideremos o método prescrito por Leonardo da Vinci e o sistema acadêmico, partia-se do estudo de partes ou de elementos do corpo para se chegar ao objetivo maior do pintor histórico, a figura humana completa, também chamada de *académie*, ou academia. O *Nouveau Recueil* se especializa, apesar disso, apenas na cabeça e seus elementos. A bem da verdade, outros autores de cursos de desenho por *livraisons*, ou fascículos, se limitaram, também, a ensinar, no que concerne à figura humana, o desenho do rosto: Garson (1840, p. I do Prospecto), por exemplo, apesar de descrever seu curso como “completo” e ensinar, até mesmo, o desenho de animais, não vai mais longe do que a cabeça em termos de figura humana; o curso de Brunard ([1836]) também se limita à cabeça humana. Não temos elementos suficientes para responder à questão de por que eles optaram por publicar pranchas apenas até a cabeça, mas pode ser que considerassem que a figura completa pertencia a outro nível de dificuldade e que merecesse uma atenção especial, particular. Outras publicações, como as de Bague (1867), de Yvon (1867) e de Jules Laurens (1870), cobrem o percurso inteiro, desde os elementos do rosto até academias completas, o que sugere que a extensão em termos de conteúdo era um aspecto que ficava a cargo dos autores, ao menos entre as duas fórmulas: apenas até a cabeça ou até a figura completa.

Geometria Descritiva excessivamente abstrata para ser realmente apropriada à formação de artesãos e de artistas e se insurge contra esses ‘matemáticos mercenários e sem prática’ que pretendem substituir os métodos acadêmicos por essa disciplina. De fato, o ensino da geometria descritiva ficará ausente em grande parte das escolas de desenho até os anos 1820-1830. Se a Escola de Desenho de Dijon se beneficia das lições de Charles Sainte-Père, antigo aluno da primeira turma da École Polytechnique, o diretor da Escola de Desenho de Troyes, nos anos de 1830, continua particularmente reticente em relação à geometria descritiva. (2003, p. 96) (*Au tournant du siècle, la méthode élaborée par Monge reconte encore difficilement les faveurs des professeurs de dessin, héritiers d’une longue tradition académique. En l’an VIII, Jacques Sellier, professeur à l’École des arts d’Amiens, juge la géométrie descriptive trop abstraite pour être réellement appropriée à la formation des artisans et des artistes et s’insurge contre ces ‘mathématiciens mercenaires et sans pratiques’ qui prétendent la substituer aux méthodes académiques. De fait, l’enseignement de la géométrie descriptive va rester largement absente des écoles de dessin jusqu’aux années 1820-1830. Si l’école de dessin de Dijon bénéficie des leçons de Charles Saint-Père, ancien élève de la première promotion de l’École polytechnique, le directeur de l’école de dessin de Troyes demeure encore, dans les années 1830, particulièrement reticente à l’égard de la géométrie descriptive.*)

Para esta pesquisa, o mais relevante é comparar as decisões de Debret com as de outros autores, com a finalidade de compreender o que havia de particular no curso desse autor. Como vimos, em outras publicações em pranchas, também se optou por uma restrição à cabeça, particularmente naqueles cursos da primeira metade do século XIX. Pode ser que, a partir de meados do século, a cultura em torno desse tipo de publicação tenha mudado, demandando percursos mais completos. Não podemos descartar, no entanto, que, nas primeiras décadas do século XIX, a pudicícia e a modéstia cobrassem seu preço sobre os cursos, interditando o acesso dos jovens a imagens de homens (e eventualmente de mulheres) nus, ao menos da maneira livre e íntima que o manejo das gravuras permitiria. Isso parece coerente, particularmente nos casos do *Nouveau Recueil* e do curso de Garson, explicitamente destinados a jovens e a crianças. Além disso, havia cursos de desenho especificamente com modelos de nus acadêmicos, como o *Études Académiques* (1841) e o *Nouvelles Académies* (c. 1842), ambos de Bernard-Romain Julien¹⁰³. É de se notar que as figuras, nesse tipo de curso, eram quase sempre masculinas e eram ou representadas de costas, ou com um tecido cobrindo a genitália¹⁰⁴ (**Figura 20**)

Uma vez considerados os aspectos gerais do curso de Debret e contexto em que foi produzido, pode-se proceder à análise das pranchas contidas no *Nouveau Recueil*. Elas serão discutidas por grupos temáticos, sendo o primeiro (prs. 1 a 4) focado no ensino de princípios gráficos de execução do desenho; o segundo (prs. 5 a 8), nas partes do rosto humano; e o terceiro (prs. 10 a 12), no conjunto dos elementos do rosto. Ao apresentar cada um desses conjuntos, discutiremos questões relacionadas tanto às características didáticas quanto à filiação estética de seu autor.

¹⁰³ As datas para os cursos de Julien foram tiradas de Adhémar, Gardey e Lethève (1960, t. 11, p. 547 e 549).

¹⁰⁴ É sintomático que o próprio Jacques-Louis David tenha vivenciado esse tipo de censura quando expunha seus nus heróicos. Em 1808, na esperança de vender a tela das *Sabinas* (1799) ao governo de Napoleão, o artista pintou uma bainha sobre o pênis de *Tatius*, o guerreiro à esquerda do quadro, para torná-la mais aceitável – apesar da tentativa, a obra só seria adquirida pelo Estado francês em 1820 (LEE, S., 1999, p. 214 e 307).



Figura 20 – Bernard-Romain JULIEN. *Prancha 2 do curso Nouvelles Académies* (c. 1842). Litografia. Paris, BnF.
Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.1 PRINCÍPIOS GRÁFICOS (PRANCHAS 1 A 4)

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

Efetivamente, ao iniciar seu curso por meio de uma demonstração detalhada do hachurado¹⁰⁵, de como realizá-lo e de como a luz atua sobre as superfícies, Debret adota um procedimento atípico¹⁰⁶. Via de regra, nos cursos de desenho em pranchas, costumava-se tratar primeiro dos contornos das figuras, para depois se ocupar de seu sombreado. Além disso, a prática de oferecer exercícios específicos para a prática do hachurado não parece ter sido comum nas publicações análogas do século XIX. A *Encyclopédie du dessin* (1811), de Dubucourt, e o *Cours de Dessin* (1867), de Bague, por exemplo, apesar de apresentarem inúmeras figuras

¹⁰⁵ Para uma definição relativamente contemporânea a Debret do que seria o *hachurado*, citamos o periódico voltado para o ensino de desenho *L'Album*:

Hachurar ou sombreado por meio de hachuras é colocar traços, uns ao lado dos outros, com certa simetria, de modo que o conjunto deles produza ao olho o efeito que as formas naturais apresentam elas mesmas. Hachura-se não apenas nos desenhos a lápis, mas também nas gravuras, e, mesmo, nos diversos gêneros de pintura. A disposição e a forma das hachuras dependem do formato dos objetos representados. Elas podem ser tanto retas quanto curvas; cruzar-se em losangos ou em quadrados; sobrepor-se em séries ou camadas, seja de três, seja de quatro; sofrer as modificações que o gosto, o sentimento e a experiência do artista exigirem. (SALME, 1840-1841, t. 1º, s. 1, p. 95) (Hacher ou ombrer en hachures, c'est disposer des traits les uns à côté des autres, avec une certaine symétrie, et de telle sorte que leur ensemble produise à l'œil l'effet que les formes naturelles présentent elles-mêmes. On hache non seulement dans les dessins au crayon, mais aussi dans la gravure, et même dans les divers genres de peinture. La disposition et la forme des hachures dépendent de la figure des objets qu'on représente; tantôt elles sont droites, tantôt courbes; elles se croisent en losanges ou en carrés; elles sont superposées par séries ou couches, tantôt de deux, tantôt de trois; enfin elles éprouvent des modifications que le goût, le sentiment et l'expérience de l'artiste lui font adopter à propos.)

¹⁰⁶ Brunard ([1836]), por exemplo, começa seu curso, como parece ter sido o caso típico, com o contorno das figuras, sem preenchimento, e Choisnard (1843, p. 45) introduz a discussão sobre o sombreamento apenas nos capítulos finais de seu livro. Alberti (1822) sugere um exercício com linhas paralelas já na segunda lição, mas com a finalidade de ensinar o aluno a segurar o lápis e a ter regularidade e firmeza no traço, sem relacionar essa prática à hachura, conforme discutimos anteriormente, no texto, e pudemos observar na figura correspondente.

sombreadas para copiar, não oferecem nenhum modelo ou explicação sobre como proceder para sombrear.

As pranchas 1 a 4 do *Nouveau Recueil* apresentam uma gradação de exercícios de hachurado, dos mais simples aos mais complexos. Enquanto a primeira gravura propõe, basicamente, exercícios com linhas paralelas, a segunda já traz sugestões de formas; a terceira, partes do corpo e uma forma geométrica sólida; e a quarta, um rosto quase inteiro. Nas subseções seguintes, discutiremos cada uma dessas estampas individualmente.



Figura 21 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 1 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.1.1 Prancha 1

A primeira prancha do *Nouveau Recueil*, a única que possui um título, *Cahier de Hachures*¹⁰⁷ (Caderno de Hachuras), apresenta uma série de onze exercícios de hachurado, organizados de cima para baixo em grau crescente de complexidade. No topo dessa coluna, há dois modelos. O primeiro parece ser um simples exercício, em que as linhas são dispostas a intervalos regulares, paralelas, para treinar a mão do aluno. Possivelmente, sugerem um efeito de *dégradé* pelo aumento progressivo do intervalo entre elas. O segundo sugere outro modo de representar a gradação, por meio da sobreposição de séries de linhas, tornando, dessa maneira, as áreas mais densas também mais escuras. **(Figura 21)**

O terceiro e o quarto exercícios propõem, ainda, outra forma de simular o *dégradé*. Nessa terceira tarefa, à variação ritmada do intervalo entre as linhas acompanha uma variação de pressão sobre o material gráfico, produzindo linhas progressivamente mais homogêneas, mais grossas e mais escuras. Na quarta, Debret propõe, basicamente, o mesmo exercício de sombreamento, mudando apenas o polo de escurecimento em cada caso: no primeiro, as hachuras vão escurecendo da esquerda para a direita, enquanto, no segundo, vão clareando.

Os sete exercícios seguintes possuem caráter semelhante. São hachuras paralelas em formatos curvos ou sinuosos, em que há a aplicação de maior pressão sobre determinadas partes de cada hachura, para indicar tanto a gradativa mudança de direção quanto a consequente mudança de luminosidade. Visualmente, é um meio muito efetivo de representar o efeito de sombra-e-luz sobre o papel.

Nesta prancha, observamos que Debret preocupou-se em ensinar, aos alunos, ao menos quatro maneiras diferentes de realizar o sombreamento por meio de hachuras. A primeira decorre do aumento gradual de intervalo entre as hachuras. A segunda, de sua sobreposição. A terceira, da mudança de pressão realizada sobre cada hachura; e a última, de uma variação de pressão em uma mesma hachura. Por meio dessas tarefas, de complexidade crescente, Debret certamente esperava que os estudantes fossem capazes de dominar os principais métodos de

¹⁰⁷ Apesar de que esse título, até por incluir o termo “caderno”, provavelmente se refere ao conjunto das quatro gravuras que compõem esse primeiro fascículo.

hachurado, e que estivessem preparados para empregar o mais adequado, segundo a necessidade objetiva de cada caso real com que se deparassem.

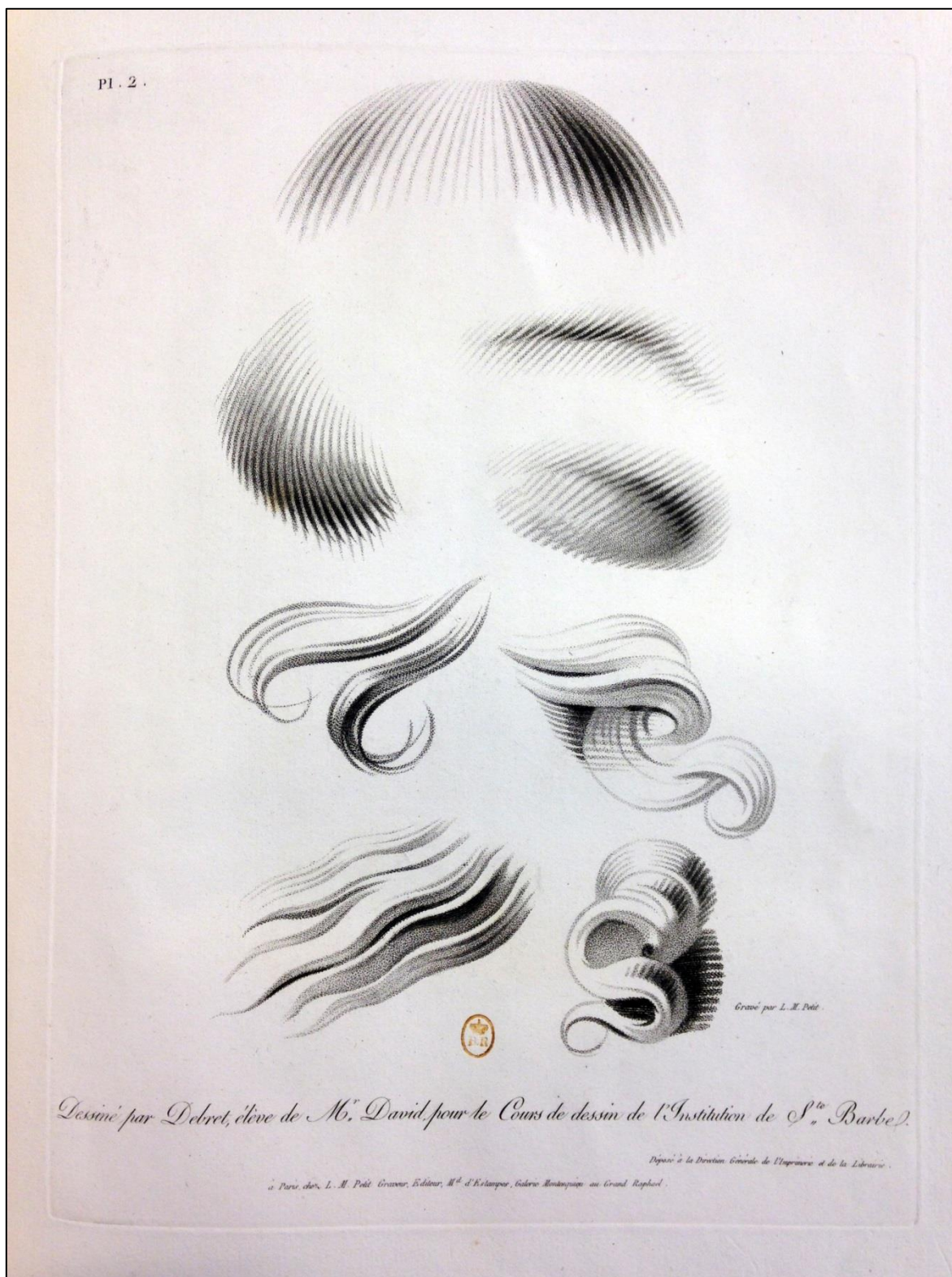


Figura 22 Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 2 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura em *manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.1.2 Prancha 2

A segunda prancha segue com os exercícios de hachurado. Como na primeira, eles estão organizados em uma coluna, em que o grau de complexidade aumenta de acordo com a posição mais baixa do exercício na folha. **(Figura 22)**

A primeira figura retoma os últimos exercícios da prancha anterior, já que propõe uma combinação de ao menos três métodos de hachurado: por espaçamento das linhas, por pressão do lápis e por variação da pressão nas linhas. Desse modo, sugere a representação de um objeto de formato abaulado.

Os três exercícios seguintes combinam sombreado por meio de hachuras com variação de pressão nas linhas ao sombreado por meio de cruzamento das mesmas. As formas resultantes aparentam transições mais suaves e possuem um aspecto menos gráfico do que os exercícios anteriores. Além disso, pode-se dizer que o efeito de tridimensionalidade que propõem é mais convincente.

O último grupo apresenta quatro desenhos de mechas de cabelo sombreadas. Estes exercícios se diferenciam dos anteriores por aplicar o sombreado a objetos sólidos e reconhecíveis. Neste caso, as hachuras são combinadas ao sombreado contínuo, esfumado, sugerindo, possivelmente, o recurso ao esfuminho. Outra informação relevante é o partido adotado por Debret para representar a textura de pelos: ao privilegiar formas onduladas e espiraladas, opta por uma estética evidentemente escultórica, com formas homogêneas e bem definidas, ao invés do aspecto desorganizado e texturizado dos fios de cabelo, mesmo que agrupados. Esse recurso a uma abordagem sintética, idealizada, é típica dos artistas neoclássicos e, mesmo, recomendada por teóricos do movimento clássico do século XVIII, como Winckelmann (1765, p. 15).

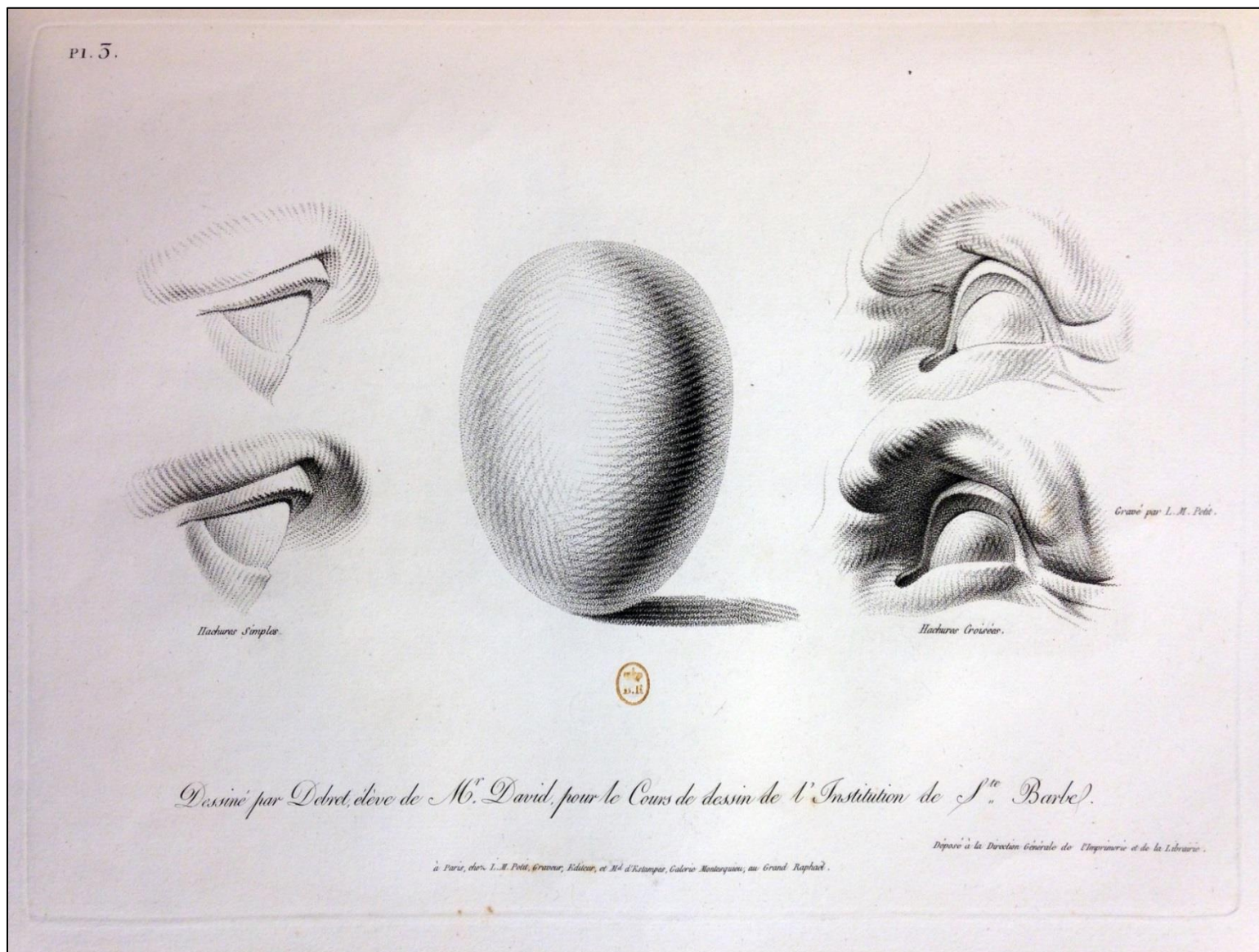


Figura 23 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 3 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura em *manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.1.3 Prancha 3

A prancha número 3 segue com os exercícios de sombreado, só que um grau acima. Esta interessante gravura, de curiosa composição, é composta por três colunas: na primeira, propõe imagens de duas fases gradativas de um hachurado “simples” de olho; na segunda, um ovo sombreado, apoiado sobre uma superfície; e, na terceira, duas novas imagens de olhos, com fases de execução de um hachurado “cruzado”. Esses exercícios, que, por sua organização, têm finalidade em grande parte autoevidente, dão pistas sobre algumas importantes preocupações de seu autor, conforme veremos nos parágrafos seguintes. **(Figura 23)**

Na primeira coluna, são representados, como dissemos, dois olhos. A imagem de cima é, evidentemente, uma etapa anterior à da imagem de baixo, finalizada. Debret opta por representar o olho de uma escultura, ao invés de um olho humano, o que parece ter sido uma prática razoavelmente frequente em cursos de desenho da figura humana editados em pranchas, no século XIX, como atestam os cursos de Bargue (1867) e de Laurens (1870). Essa opção pela escultura pode não estar baseada apenas no princípio de imitação dos antigos, cara aos neoclássicos, mas também pela simplificação que a escultura, branca, evidentemente é em relação à infinidade de cores, detalhes e texturas do corpo humano. Nesse primeiro exercício, o autor propõe a execução por meio de hachuras simples, ou seja, apenas paralelas, sem cruzamento. Na etapa de cima, há apenas uma indicação das sombras principais, que são levadas a maior acabamento na etapa de baixo, em que as hachuras se multiplicam e ganham mais pressão, tornando-se mais escuras e ressaltando o efeito de volume.

Neste ponto, vale interromper por um momento a descrição e a análise da prancha, para discutir um aspecto interessante que identificamos nesta coluna de exercícios e na terceira, em que aparece outro olho. Se observarmos cuidadosamente os dois pares, veremos que os desenhos de baixo, finalizados, possuem variações importantes em termos de contorno – ou proporção – em relação aos anteriores. Isso fica especialmente evidente no que se refere à altura da sobrancelha e ao limite inferior do globo ocular no primeiro par de desenhos, e à linha que sobe a partir da sobrancelha no segundo par. Essa variação, intencional ou não, demonstra que o não se espera que o primeiro contorno estabelecido seja perfeito ou definitivo, podendo sofrer

variações no decorrer do desenho e em benefício da exatidão, o que é uma concessão à prática real do desenho de observação, em que a precisão é obtida aos poucos, conforme demonstra, com especial clareza, o método apresentado por Bargue repetidamente, em seu curso.

Na coluna da direita, na nossa prancha, o olho também é representado em duas etapas de sombreado. A diferença, neste caso, é que é utilizada a hachura por cruzamento das linhas. O serpenteado destas e a multiplicação de detalhes neste desenho apresentam evidente aumento no grau de dificuldade em relação aos exercícios anteriores.

Voltando ao centro da prancha, o curioso ovo que observamos tem uma função que vai além de servir de modelo para os alunos copiarem. A partir dessa forma simples, podem ser ensinados diversos princípios relacionados à maneira com que a luz bate nos objetos reais. Por esse desenho, aprende-se que a luz muda de intensidade, seguindo uma mudança de direção na forma do objeto. Como o ovo é esférico, a mudança de direção é constante, provocando o mesmo efeito contínuo na variação de tons de cinza do modelado. A faixa mais escura é a sombra principal (em inglês, *core shadow*), que representa o local no objeto a partir do qual a luz para de incidir diretamente. Logo após essa faixa, entre a *core shadow* e o contorno direito do ovo, estão as luzes refletidas, que são de importância fundamental para a representação de figuras abauladas – e, por consequência, da figura humana, formada essencialmente por formas cilíndricas e esféricas. A luz refletida é um desvio na direção da luz principal, que rebate na superfície onde o objeto está apoiado e volta a iluminá-lo, porém com menos intensidade. Nessa superfície, identificamos, também, a sombra projetada pelo objeto, à direita, o qual perde definição progressivamente, de acordo com seu distanciamento da base do objeto. Por meio dessa demonstração simples, Debret se propôs a ensinar os alunos não apenas a hachurar, mas também a *ver* os objetos, por meio da identificação dos principais padrões de sombra a serem encontrados em formas similares às existentes no corpo humano¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Foge ao escopo desta pesquisa averiguar quais os antecedentes ou quais as tradições nas quais Debret possa ter-se inspirado para propor o estudo da iluminação por meio de um ovo, mas é relevante notar que a utilização de formas esféricas para explicar os efeitos da luz e do sombreado foi também adotada por outro aluno de David, Bosio, em seu manual de desenho publicado cerca de dez anos antes (BOSIO, ano IX, p. 102). Nele, Bosio descreve os efeitos da luz sobre um globo branco, os tipos de sombra que se formam e suas características. É possível deduzir, então, que, ou essa maneira de estudar o sombreado era corrente no ateliê de David, ou tinha raízes ainda mais antigas e disseminadas. Atualmente, a utilização desse método para estudar os efeitos da luz sobre os objetos tem sido uma constante em manuais de desenho da figura humana, como nos de Juliette Aristides (2011, p. 160), de Antony Ryder (2000, p. 99) e de Nicolas Lee (2011, p. 34 e 36).



Figura 24 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 4 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1812. Calcogravura em *manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF.

3.1.4 Prancha 4

Esta é a última prancha do primeiro fascículo do *Nouveau Recueil*. Não nos parece que tenha sido por acaso que seu autor tenha deixado a primeira imagem da figura humana propriamente dita por último. Por meio dela, é ensinado o procedimento para o sombreamento, com a atribuição de nomes para cada etapa, e também são transmitidos valores estéticos, já que a figura escolhida é um personagem da tela de Jacques-Louis David, o pai Horácio, de *O juramento dos Horácios* (1784). **(Figura 24)**

A prancha possui duas imagens, ambas representando diferentes etapas do processo de sombreamento de uma mesma cabeça. À esquerda, o desenho está apenas indicado pelo contorno e por algumas sombras. Debret coloca por escrito o nome dessa etapa: “*trait préparé*”, que poderíamos traduzir como *traço* ou *traçado preparatório*. Nesse caso, pela simples observação da imagem, podemos deduzir que o importante é o estabelecimento dos contornos das principais formas, dentro das quais são indicados, por meio de hachuras simples, os locais onde serão colocadas, posteriormente, algumas das sombras mais marcantes da figura. Podemos dizer que essas hachuras indicam as principais “quinas”, onde a forma muda de direção de maneira mais enfática¹⁰⁹. Neste ponto da execução, os contornos e as linhas são prodigalizados, descrevendo uma série de detalhes, principalmente nos cabelos e na barba.

É relevante discutir, antes de seguir adiante, a importância que o autor atribui à “linha”, ao contorno. Se Bargue, meio século depois, propunha, em seu curso, um método de execução que demonstrava que não se chegava ao – ou não se devia buscar o – contorno nas primeiras etapas do desenho, Debret adota um partido completamente diferente. Para ele, segundo as imagens que observamos no *Nouveau Recueil*, o primado era do contorno – mesmo que, como argumentamos anteriormente, ele não receasse alterá-lo, caso a precisão o exigisse. Segundo ponto de vista, as linhas limítrofes de cada elemento deviam ficar rigorosamente definidas, antes que fossem completadas com o sombreamento. Mesmo que essa abordagem fosse comum nas gravuras didáticas do século XIX – como podemos observar no cursos de Brunard e de Julien, por exemplo **(Figura 25)** -, isso não significa que não devamos questionar o

¹⁰⁹ Poderíamos dizer que marcam as *core shadows*.

porquê de Debret adotar esse método. Efetivamente, sua crença na importância do contorno pode estar fundamentada nas lições de seu mestre, Louis David.

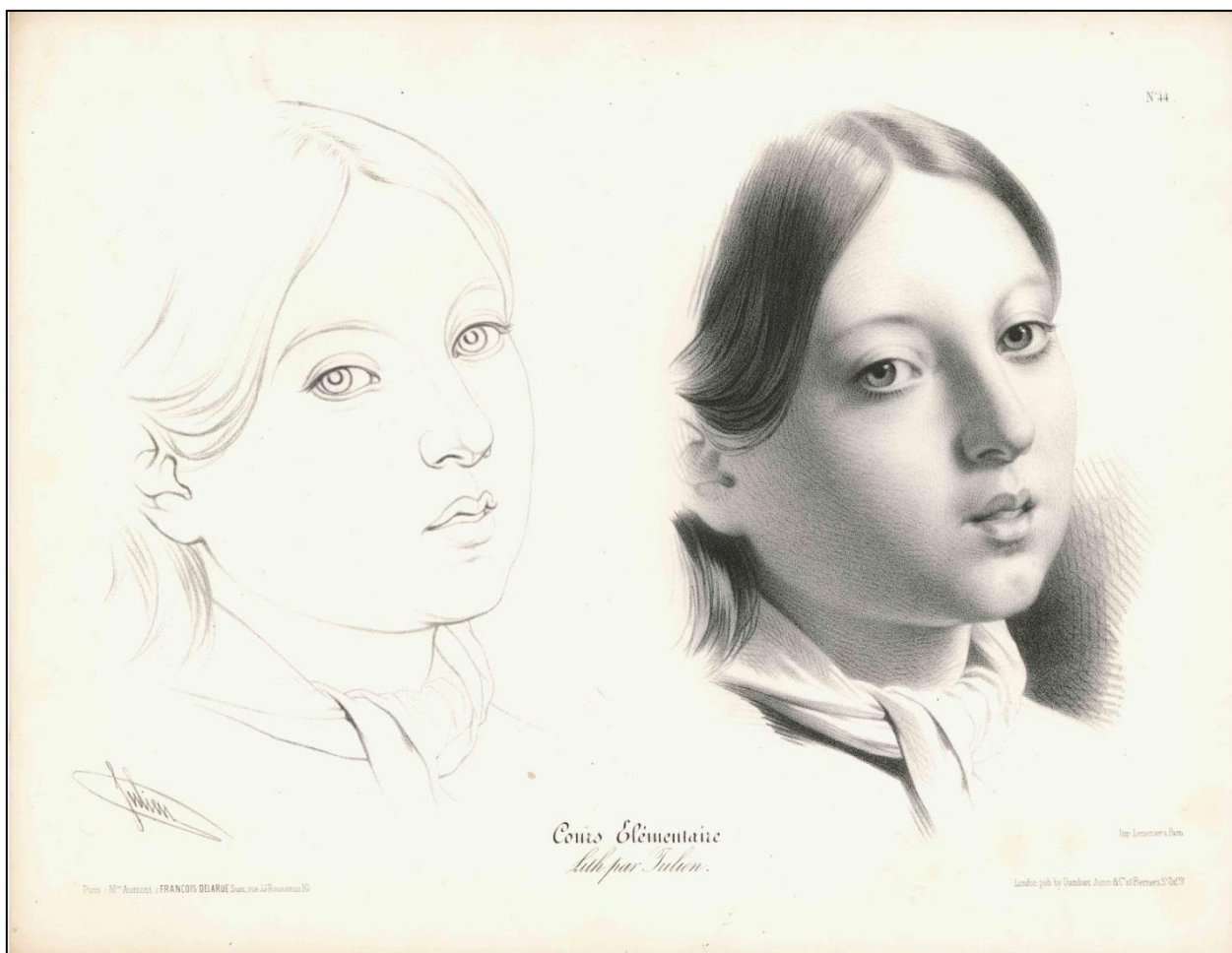


Figura 25 – Bernard-Romain JULIEN. Prancha 44 do *Cours élémentaire de dessin*, séc. XIX. Litografia. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/400609329326582627/>

Segundo Simon Lee (1999, p. 43), biógrafo de Louis David, “A excelência no desenho era fundamental para o desenvolvimento do estilo de David; o domínio sobre a pureza da linha permitia a eliminação daquilo que fosse decorativo ou supérfluo. O contorno era usado tanto como delimitação quanto para indicar volume”¹¹⁰. Desse modo, fica evidente que, para David e, deduz-se, para sua escola, o contorno assumia grande importância, uma importância fundamental, dir-se-ia, já que ele deveria ser capaz de evocar a integralidade da figura

¹¹⁰ “A command of drawing was fundamental to the development of David’s style; a mastery of the purity of line allowed for a purging of the decorative and the inessential. Contour was used as both an outline and to suggest volume [...]”

representada, destituída de todos os elementos prescindíveis, até mesmo do sombreamento¹¹¹. Debret, que, como discutimos anteriormente, e veremos ainda mais adiante, tinha forte ligação com seu mestre, adotava um estilo frequentemente avaliado como derivativo do davidiano¹¹². Por isso mesmo, é natural que adotasse o primado do contorno como um dos princípios do seu curso.

O rosto que aparece à direita da prancha número 4 do *Nouveau Recueil* é uma continuação da execução do sombreamento. Neste caso, Debret adotou um modo original de representar duas etapas de execução em um único desenho, ao dividir o rosto na horizontal, utilizando a parte de cima para uma etapa intermediária do hachurado e a inferior para o acabamento. Essa escolha didática será discutida logo adiante, porém, neste momento, nos deteremos no estudo das lições que Debret parece ter buscado ensinar por meio dessa figura.

Na metade de cima do rosto do velho Horácio, Debret avança em termos de sombreamento em relação à etapa anterior, assim como faz alguns ajustes no desenho. Nessa parte, as áreas de sombra são preenchidas de maneira mais sólida, assim como escurecidas em geral, avançando na busca pelo efeito de volume na figura. No cabelo, alguns cachos são suprimidos. O artista designa essa etapa como “Ébauché”, que poderíamos traduzir como “esboço” – essencialmente, esboço das sombras, como podemos observar. Na parte inferior da divisão estabelecida, Debret leva o sombreamento às últimas consequências, estendendo o modelado sobre as áreas mais claras, e acentuando os tons escuros. Detalhes são inseridos, como pelos na barba, e a sugestão de profundidade fica especialmente convincente. A esta etapa da execução, o autor chama de “Fini”, traduzível como “finalização” ou, mais apropriadamente, “acabamento”. Desse modo, Debret demonstra aos estudantes como proceder para completar o

¹¹¹ Curiosamente, esse estilo, para não dizer essa ideologia, baseado no primado do contorno, teria sido sugerido a David por um colega escultor. De acordo com Simon Lee (1999, p. 43), certa vez, enquanto gozava de sua bolsa de estudos em Roma, David observou outro bolsista, o estudante de escultura Jacques Lamarie (1750-1782), desenhar o modelo-vivo e questionou-o, curioso: “Você não vai colocar sombras dentro da sua figura?”, ao que Lamarie respondeu “Você crê realmente que o desenho se apoia em um hachurado mais ou menos bem executado? Não; ele se baseia inteiramente em contornos. Você pode preenchê-los como preferir”. (*Lamarie advocated a concentration on outline. Watching Lamarie draw, David asked: ‘Aren’t you going to put shadows inside your figure?’ Lamarie replied by saying: ‘Do you believe that drawing lies in some more or less well-executed hatching? No, it lies wholly in contour. Put inside what you like.’*)

¹¹² Devemos ressaltar que a dependência da *maneira* de David não era uma exclusividade de Debret, mas, na realidade, uma constante na obra de diversos artistas egressos do mesmo ateliê, como Girodet ou Michel Drölling (1789-1851), ou, mesmo, de outros ateliês, como Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), que, apesar de ter sido aluno de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), possuía um estilo claramente inspirado no de David, particularmente daquele empregado na tela *A intervenção das mulheres sabinas* (1799). Nas considerações finais desta pesquisa, indicaremos a grande constância com que historiadores e críticos de arte identificaram o estilo de David no trabalho de Debret.

sombreamento de uma figura segundo o método que espousa, qual seja, o da progressão controlada da execução, respeitando o primado do contorno e a aplicação paulatina do hachurado por toda a figura, ao invés de, por exemplo, acabar sessões por separado, como um olho ou um nariz.

Ao literalmente dividir o segundo rosto em dois níveis de execução, Debret opta por uma maneira atípica de representar as fases de compleição de um desenho, o que é particularmente interessante. Demonstrar as fases que o aluno deve seguir para realizar o desenho de uma figura não era, absolutamente, incomum no século XIX; pelo contrário, era a regra nos cursos em pranchas, conforme testemunham as gravuras de Laurens e de Bague (**Figuras 26 e 27**), por exemplo. No entanto, como se pode observar nesses dois casos, os autores designam uma figura diferente para cada etapa, ao invés de sobrepor essas etapas em uma mesma imagem.

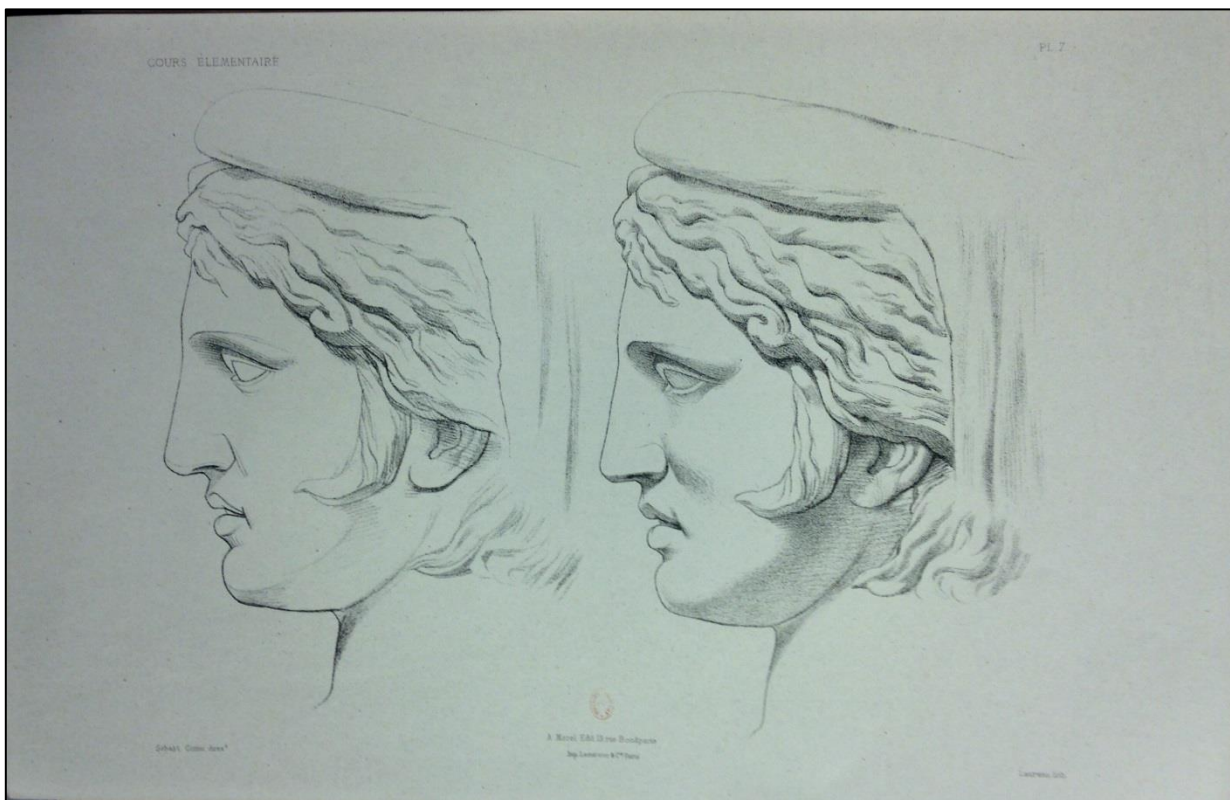


Figura 26 – Jules LAURENS. Prancha nº 7 do *Cours élémentaire et gradué de dessin de la figure humaine*, 1870. Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

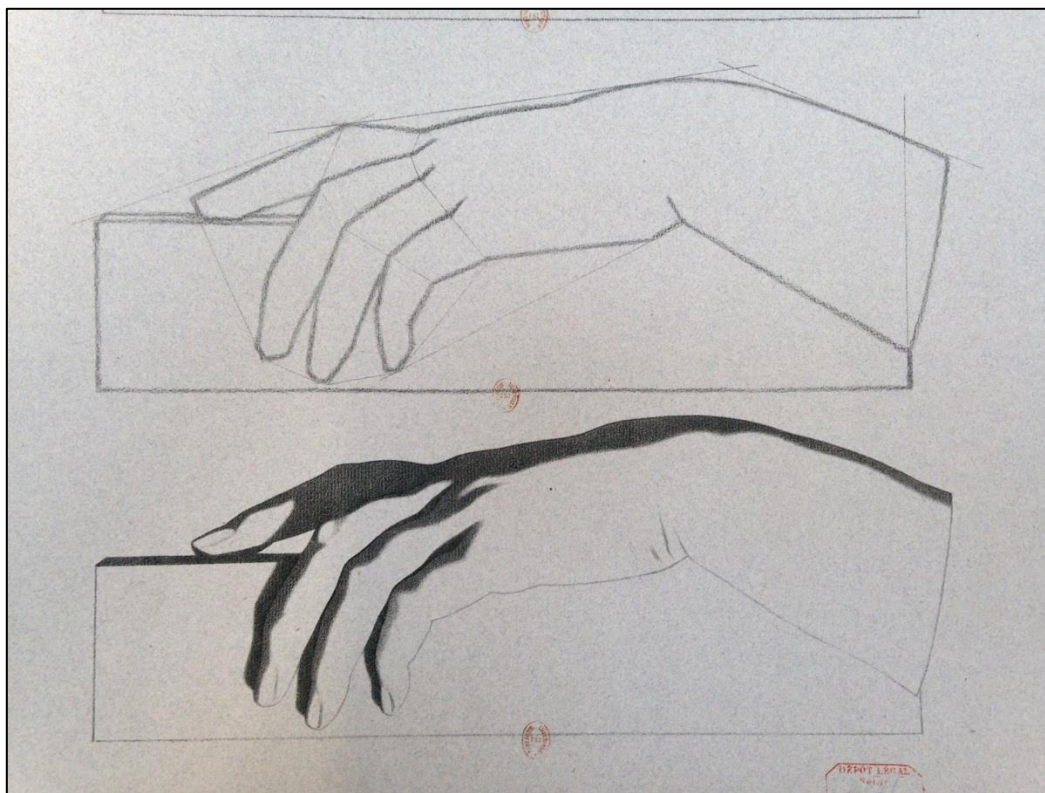


Figura 27 – Charles BARGUE. Prancha nº 11 do *Cours de dessin*, 1867 (detalhe). Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Especular sobre o porquê do posicionamento didático adotado por Debret pode parecer, à primeira vista, irrelevante, mas a atipicidade de sua escolha indica que, não apenas ele estava, de fato, tomando decisões conscientes ao produzir seu curso, como possivelmente estava fortemente escorado em sua própria experiência como professor para a elaboração das pranchas. Efetivamente, em aulas de desenho nas quais utilizamos modelos – como gravuras ou ilustrações – para explicar o processo de execução das figuras, percebemos que, frequentemente, os alunos não compreendem como realizar a transição entre uma etapa e outra. O que soaria como uma transição progressiva e natural para um desenhista mais experiente parece, para um iniciante, um salto ou uma ruptura. Fazer a ligação entre duas etapas pode exigir uma capacidade de abstração muito grande do neófito, principalmente se ele for muito jovem, o que demanda o acompanhamento constante do professor, por meio de explicações orais e demonstrações práticas, de maneira a preencher as lacunas lógicas entre as fases apresentadas no modelo. Por isso, nossa hipótese é a de que ele tenha sobreposto duas fases no mesmo desenho, de modo a facilitar a seus alunos a compreensão de como integrá-las, ou de como progredir de uma a outra. Desse modo, ao

que nos parece, ele inovou pedagogicamente, inspirado pela dificuldade que possa ter encontrado ao trabalhar com gravuras de outros autores em suas aulas¹¹³.

¹¹³ Qualquer que seja a razão da inovação proposta por Debret, deve-se-lhe dar o crédito por haver pensado o ensino de desenho de uma maneira nova, em uma época em que o modelo acadêmico estava cristalizado, conforme repetimos diversas vezes. Ao sugerir que Debret possivelmente buscou inspiração em sua própria vivência, acreditamos não estar correndo o risco de ser excessivamente hipotéticos, já que há um trecho revelador no livro de Amaury-Duval sobre sua vivência no ateliê de alunos de Ingres, em que ele relata, precisamente, ter-se inspirado em sua própria experiência para aperfeiçoar sua metodologia de ensino, o qual reproduzimos integralmente abaixo, por ser particularmente ilustrativo do que vimos dizendo:

Após passar um longo tempo copiando gravuras, eu passei para o desenho de esculturas. Eu comecei a copiar uma muito importante e difícil.

Nesse ponto, meu progresso se estancou, o que foi mal interpretado por M. Ingres, mas que era provavelmente apenas a dificuldade que eu tinha em compreender seus conselhos. Ele atribuiu essa estagnação, erroneamente, a um hipotético desânimo, que me teria sido causado pelos grandes progressos que meu camarada e amigo Maumet [...] estava obtendo. Ele não poderia estar mais equivocado nesse sentido, e fiquei surpreso quando descobri, mais tarde, que ele supunha isso.

Desde que eu comecei a desenhar esculturas, eu ouvia a palavra *meio-tom* repetida a cada instante, mas ninguém me explicava o significado daquilo.

Uma moldagem de gesso, para os meus olhos, era uma coisa branca na luz e preta nas sombras; e o que é bastante curioso, é que, efetivamente, olhos inexperientes não distinguem o que chamamos de *modelado*, ou seja, a passagem da luz à sombra por meio do *meio-tom*.

Também deve-se ressaltar que é uma deficiência presente em todos os pintores primitivos; crianças que eram (em termos de execução, esclareço), eles viam na natureza apenas superfícies quase chapadas – luzes e sombras.

Mais tarde, quando eu passei a ensinar a outros o pouco que eu sabia, eu tive o cuidado de explicar, por meio de provas palpáveis, aquilo que me havia afligido outrora.

Eu fazia um experimento bem simples quando eu queria demonstrar a um aluno que o contorno de um modelo de gesso que se destaca de um fundo escuro e parece, portanto luminoso, est, contudo, sempre acompanhado de um meio-tom que demonstra seu arredondamento; eu colocava atrás do gesso uma folha de papel branco, e, de uma vez, os contornos, que pareciam completamente luminosos, se destacavam vigorosamente.

Jamais a ideia de se rebaixar a tais experimentos teria passado pela cabeça de M. Ingres, e eu o escutava dizer constantemente: ‘não é assim, faltam meios-tons’. Mas o que poderiam ser esses terríveis meios-tons?

Um belo dia, após ter “batido cabeça” por um bom tempo, talvez por acaso ou talvez porque um objeto mais branco que meu modelo estivesse posicionado atrás dele, eu coloquei os primeiros meios-tons no meu desenho e fiquei muito contente quando M. Ingres, ao examinar meu trabalho, me disse: ‘Isso! Finalmente desencantaste, muito bem’. (AMAURY-DUVAL, 1924 [1878], p. 29-30)

(Après avoir assez longtemps dessiné d'après des gravures, j'étais passé à la bosse, comme on dit. J'en copiais une assez importante et difficile.

Il se produisit alors dans mes études un temps d'arrêt qui fut mal interprété par M. Ingres, et qui n'était probablement que l'effet de la difficulté que j'avais à comprendre ses conseils. Il l'attribua, bien à tort, au découragement que m'auraient causé les progrès très-grands de mon camarade et ami le capitaine d'état-major Maumet. Il était impossible de tomber plus à faux, et je fus plus tard bien étonné quand j'appris cette singulière supposition.

Depuis que je dessinais d'après la bosse, j'entendais répéter à chaque instant le mot demi-teinte, et ce mot ne m'était pas expliqué. Un plâtre, pour mes yeux, était une chose blanche dans la lumière, noire dans les ombres et ce qui est assez curieux, c'est qu'en effet les yeux non exercés ne distinguent pas ce que nous appelons le modelé, c'est-à-dire le passage de la lumière à l'ombre par la demi-teinte.

Aussi est-il à remarquer que c'est ce qui manque dans tous les peintres primitifs comme des enfants qu'ils étaient (en fait d'exécution, je m'entends), ils ne voyaient dans la nature que des surfaces presque plates, des lumières et des ombres.

Outro ponto que vale a pena discutir refere-se à escolha de Debret por um modelo tirado de uma tela de David, para ilustrar o exercício proposto. Devemos recordar que, de acordo com Harlé, citado anteriormente, cabia aos autores de cursos de desenho escolher obras ou detalhes de obras de arte entre aquelas de mestres do passado e do presente, que pudessem servir de referências a serem copiadas pelos alunos¹¹⁴. Essas figuras deviam corresponder não apenas à necessidade imposta pela lição a ser ensinada, mas também aos preceitos estéticos esposados pelo autor. Portanto, não surpreende que Debret tenha escolhido um detalhe de uma das pinturas mais famosas de seu professor, *O Juramento dos Horácios* (**Figura 28**), para um curso de desenho que seguia os princípios ensinados exatamente por ele. Desse ponto de vista, a escolha não poderia ser mais adequada. Além disso, é preciso considerar que Debret tinha verdadeira adoração por David, que se reflete não apenas no longo período de estudo que passou junto a ele – ao menos, até 1796 (LIMA, 2007, p. 76) -, mas também na devoção que dedicou a sua memória até o final da vida, conforme veremos mais adiante¹¹⁵. Não por acaso, Debret escolherá frequentemente obras davidianas para aparecer no *Nouveau Recueil* e nas *Têtes d'étude*, as quais analisaremos em outro capítulo.

Lorsque plus tard j'enseignai à d'autres le peu que je savais, j'eus soin d'expliquer, et par des preuves palpables, ce qui m'avait autrefois bien embarrassé.

Je faisais une expérience bien simple lorsque je voulais démontrer à un élève que le contour d'un modèle en plâtre qui se détache sur un fond obscur et paraît lumineux est pourtant accompagné toujours d'une demi-teinte qui le fait tourner je plaçais derrière le plâtre une feuille de papier blanc, et tout à coup les contours quisembaient complètement lumineux, se détachaient en vigueur.

Jamais l'idée de descendre à de pareilles expériences ne serait entrée dans l'esprit de M. Ingres, et je l'entendais toujours me dire 'Ce n'est pas ça; ça manque de demi-teintes.' Mais qu'est-ce que pouvaient bien être ces fatales demi-teintes?

Un beau jour, après m'être longtemps creusé la tête, peut-être par hasard, ou parce qu'un objet plus blanc que mon modèle s'était trouvé placé derrière, je mis sur mon dessin les premières demi-teintes, et je fus bien heureux quand M. Ingres, à la vue de mon travail, me dit 'C'est cela vous voilà parti, c'est très bien.'

¹¹⁴ E, por que não, obras de arte originais do próprio autor? Segundo explica Harlé (1975, p. 12-13), “é [...] raríssimo, salvo pelos modelos de [pintura de] gênero posteriores a 1850, ver autores propor modelos copiados de suas próprias obras” (*qu'il est [...] assez rare, sauf pour les modèles de genre postérieures à 1850, de voir les auteurs proposer des modèles d'après leurs propres oeuvres.*). Não cabe entrar a fundo nesse tema aqui, mas acreditamos que a modéstia pode ter sido um fator importante para esses autores, até porque, como informado previamente, os criadores desses cursos de desenho não costumavam ser pintores muito importantes ou muito célebres.

¹¹⁵ Essa devoção de Debret a seu mestre não era uma particularidade sua. Bosio, que também foi aluno de David, considerava que as obras desse pintor já eram clássicas, e que seu autor era uma referência artística necessária, conforme verificamos neste trecho de seu tratado de desenho, no qual recomenda o estudo do estilo de David: “Portanto, dou-lhes o exemplo do quadro das *Sabinas* [1799]. Esses nobres contornos não o colocam ombro a ombro com as obras-primas dos gregos? Essa pintura gravará nos séculos a vir o nome imortal de seu autor, a quem devemos a regeneração do bom gosto e do grande estilo” (BOSIO, ano IX, p. 91-92). (*Je vous donne pour exemple le tableau des Sabinas. Ces nobles contours ne le font-ils pas marcher, sans doute, avec les chefs-d'œuvres des Grecs? Il rappellera aux siècles à venir le nom immortel de son auteur, à qui nous devons la régénération du bon goût et du grand style.*)



Figura 28 – Jacques-Louis DAVID. *O juramento dos Horácios*, 1784. Óleo sobre tela, 329,8 x 424,8 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: Wikimedia Commons.

Antes de seguir para as próximas gravuras, é necessário discutir a nomenclatura utilizada por Debret, nesta prancha, para designar as fases do desenho. O que nos interessa saber, neste caso, é a relação desses nomes com o vocabulário utilizado no período pelos autores de cursos de desenho. Havia alguma norma ou padrão para a designação das etapas? Os artistas adotavam uma divisão semelhante do processo? Nos parágrafos seguintes, discutiremos o tema de maneira introdutória, tendo em vista que essa investigação escapa à finalidade geral desta pesquisa, mas buscaremos entender, nos dados analisados, o posicionamento de Debret sobre o tema.

Os termos utilizados pelo artista na prancha 4 de seu curso são “*trait préparé*”, “*ébauché*” e “*fini*”. Segundo nossas inquirições, essa terminologia não é utilizada por praticamente mais nenhum outro autor, o que sugere que seja um vocabulário adotado

particularmente por Debret, talvez de maneira corrente em suas aulas, talvez apenas para esse curso. Por outro lado, verificamos que há alto grau de variação na nomenclatura utilizada pelos artistas em seus modelos-estampa, o que indica não haver, ao menos no século XIX, uma denominação universal para as etapas. No entanto, ao descrever a divisão progressiva do desenho, muitos deles parecem coincidir em pontos ou momentos referenciais bastante semelhantes. Será com base nessas descrições, principalmente, que cotejaremos o curso de Debret com os demais, de maneira a avaliar a originalidade ou conformidade do *Nouveau Recueil* com seus congêneres.

A primeira expressão utilizada por Debret na prancha 4 é “*trait préparé*”, a qual, conforme sugerimos anteriormente, poderia ser traduzida para português como *traço* ou *traçado preparatório*¹¹⁶. De acordo com nossa análise, realizada em parágrafos anteriores, ela refere-se a uma etapa na qual os contornos são estabelecidos de maneira quase definitiva, porém de modo suave, e na qual há uma sugestão de delimitação das principais áreas de sombra, realizada por meio das hachuras. Outra informação importante é a de que, evidentemente, é a primeira etapa, segundo a divisão estabelecida por Debret. Também segundo o que dissemos antes, a expressão exata *trait préparé* não surgiu em nenhum dos outros manuais ou cursos que consultamos, porém podemos reconhecer a descrição de uma etapa similar nos trabalhos de outros autores.

Alberti (1822, p. 9, *8e Leçon*), explica que, sobre o esboço (*esquisse*)¹¹⁷ que o aluno fizer do desenho, ele deverá estabelecer o contorno com “linhas mais ou menos carregadas” e “mais fortes nas partes onde há privação da luz e mais fracas onde a luz bate”¹¹⁸. Debret parece sugerir o mesmo procedimento, ao deixar mais escuros os contornos da narina e da pálpebra e fazê-los mais claros na parte superior do nariz, por exemplo. Thonnesse (1810, p. 1) afirma que os alunos devem “*saisir les contours*” (encontrar os contornos) e traçar, também, os “*contours de l’ombre*” (contornos da sombra), que é o que Debret faz, ao traçar os limites das principais sombras, criando espécies de *faixas* compostas por hachuras. De forma geral, os autores utilizam

¹¹⁶ Em português, não há uma nomenclatura universalmente utilizada para as fases de execução de um desenho, diferentemente do que ocorre em inglês, língua em que termos como *block in* e *block in of the shadows* designam etapas definidas da realização de um desenho e são de uso corrente entre os desenhistas profissionais.

¹¹⁷ Esboço (*esquisse*), nesse contexto, não deve ser confundido com o “*ébauché*”, também traduzível para português como esboço, o qual discutiremos mais adiante.

¹¹⁸ “[...] Enfin établissez sur votre esquisse le contour dans lequel l’élève doit apercevoir des lignes plus ou moins chargées; elles sont plus fortes dans les parties où il y a privation du jour et plus faibles dans celles où [sic] le jour frappe [...]”

expressões com a palavra *contorno* para definir a etapa designada por Debret como *trait préparé*, apesar de que Brunard utiliza um termo semelhante ao de Debret em seu curso, ao instruir os alunos a *passer au trait* ([1836], 6º caderno, p. 1) ou *passer les traits* ([1836], 5º caderno, p. 1), traduzíveis em português como “cobrir com a linha” ou “aplicar o contorno”¹¹⁹. Adolphe Yvon (1867, p. II) chama essa fase simplesmente de *trait*. Por último, vale lembrar que Millin, ao escrever seu dicionário de belas artes em 1806 (t. 1, p. 429), chama de *dessin au trait* aquele em que apenas as linhas e os contornos são estabelecidos, sem haver qualquer tipo de preenchimento nos espaços, como sombras ou cores.

O segundo termo utilizado por Debret, *ébauché* (esboço, esboçado), indica uma etapa intermediária do desenho. Conforme descrevemos anteriormente, nessa fase, há a correção de alguns detalhes, mas, principalmente, há o preenchimento das grandes áreas de sombra por um hachurado sólido, porém claro. O procedimento de cobrir as grandes áreas de sombra, sem elaborar muito o sombreado, principalmente no que se refere aos meios-tons (*demi-teintes*), aparece com grande frequência nos cursos de desenho do século XIX. Em geral, essa etapa é designada por alguma expressão envolvendo o verbo francês *masser*, que, nesse contexto, significa estabelecer as grandes massas de luz e sombra. Alberti (1822, p. 15, *14e Leçon*), Bosio (an IX, pp. 92 e 114) e Garnier (1934, p. 53) utilizam expressamente os termos *masser* ou *masse* para se referir a essa etapa da execução – apesar de que este último prefere a expressão “indicar a sombra principal”¹²⁰ (1934, p. 55) –, enquanto Yvon (1867, p. II) utiliza simplesmente a frase “indicação das sombras”¹²¹ para descrevê-la.

¹¹⁹ Alguns esclarecimentos devem ser feitos aqui, concernentes ao método e à nomenclatura utilizados por Debret no *Nouveau Recueil*. Conforme discutido acima, Debret parte de um desenho com contornos bem definidos e com bastantes detalhes. Apesar de haver outros autores no século XIX que utilizam um ponto de partida semelhante para o desenho de cabeças (entre os quais podemos citar Brunard ([1836])), frequentemente, os artistas inseriam ao menos uma etapa anterior a essa, chamada, em geral, de *mise en place* ou *mettre (le premier) ensemble* (em português, “estabelecimento [do desenho] no lugar” ou “colocação inicial do todo”) (THONNESSE, 1810, p. 1; YVON, 1867, p. II; GARNIER, 1934, p. 13; BOSIO, ano IX, pp. 92 e 114; ROBERT, 1891, p. 17). Nessa etapa, apenas as proporções principais do desenho eram indicadas, sem que se entrasse em detalhes. Em seguida, e ainda antes do contorno, alguns autores sugerem que se faça o *esquisse* (esboço), que seria um detalhamento maior do *mise en place*, em geral com linhas retas, sobre o qual seriam, enfim, aplicados os contornos (LACOUR, 1826, folhas 4, 6 e 8; ALBERTI, 1822, p. 12; e GARNIER, 1934, p. 24). O objetivo do *esquisse*, segundo Lacour (1826, folha 6) seria evitar a necessidade de corrigir as proporções depois que o desenho já estivesse mais avançado, e indica, ainda que a origem do termo seria a palavra italiana *schizzo*.

¹²⁰ “[...] indiquer l’ombre principale [...]”

¹²¹ “[...] indication des ombres.”

Efetivamente, a palavra *ébauché* parece ser ainda menos frequente entre os artistas do século XIX do que *trait préparé*. Em nossa pesquisa, encontramos apenas dois autores que utilizam o verbo *ébaucher* no contexto do desenho. O primeiro é Karl Robert (1891, p. 17), que o utiliza no sentido de realizar o *mise en place* do desenho. Já Camille Bellanger o usa ao menos duas vezes em seu manual, sem defini-lo, no entanto: quando afirma que um desenho pode ser tanto esboçado (*ébauché*) quanto terminado com o carvão (1898, p. 12) e quando recomenda que o aluno não avance em uma parte do desenho, enquanto outra estiver apenas esboçada (*ébauchée*) (1898, p. 77-78). Deduz-se, pelo contexto, que Bellanger utiliza o termo no sentido mais largo, similar a seu uso em português, de um desenho apenas *iniciado, sugerido*. Pode ser que esse seja o caso de Debret: o termo seria antes uma indicação do ponto em que o desenho está, do que propriamente a nomenclatura da fase. Contudo, pode ser, ainda, que ambos estivessem utilizando um termo típico da execução de pinturas para se referir a uma etapa análoga do processo de produção do desenho¹²².

Fini (acabamento), conforme indicamos acima, é o último termo utilizado por Debret e significaria a etapa do desenho em que os últimos detalhes são colocados, em que as últimas

¹²² Segundo ensina Lacour, o *ébauche* é a etapa da pintura em que, sobre um desenho bem definido, as áreas de sombra são cobertas solidamente com uma camada fina de tinta, de maneira a separar as grandes massas de luz e de sombra:

[...] não se deve confundir o termo *esquisse*, com o termo *ébauche*. Seu significado é muito diferente: o *esquisse* de um quadro é a primeira concepção da obra e uma leve indicação do efeito que ela deverá ter; um *esquisse* pode ter grande ou pouco acabamento segundo o gosto do artista; ele é sempre realizado com vigor e rapidez [...] sobre uma tela ou papel separados. O *ébauche*, pelo contrário, é a primeira camada da pintura final; ele se compõe do desenho caprichado dos contornos de todas as figuras ou de todos os objetos que devem fazer parte do quadro e de uma primeira veladura de cor que indica suavemente as sombras e as luzes. As cores de um *ébauche* devem contribuir com o efeito daquelas que o cobrirão, e é em razão disso que, desde o *ébauche*, o desenho de um quadro deve ser feito esmeradamente, com precisão. Esse é um cuidado que muitos pintores acreditam poder dispensar – e esses são, em geral, os pintores que não sabem desenhar corretamente. (1826, folha 10) (*Il ne faut pas confondre non plus le mot esquisse, avec le mot ébauche, leur signification est très différente, l'esquisse d'un tableau n'offre que la première pensée de ce tableau même et une légère indication de l'effet qu'il devra avoir; une esquisse est plus ou moins terminée selon le goût de l'artiste; elle est toujours jetée, (car c'est le mot dont on se sert pour designer l'exécution prompte,) sur une toile et sur un papier séparés. L'Ébauche, au contraire est le premier travail du tableau même, elle se compose du dessin au trait et arrêté avec précision de toutes les figures ou de tous les objets qui doivent faire partie du tableau et d'une première couche de couleur qui indique légèrement les ombres et les clairs. Les couleurs d'une ébauche doivent concourir à l'effet de celles qui les couvriront, et c'est pour cela que dès l'ébauche le dessin d'un tableau doit être arrêté, avec précision; c'est une attention dont beaucoup de peintres croient se dispenser, et ce sont en general ceux qui ne dessinent pas correctement.*)

correções são realizadas e em que o sombreamento é levado a seu mais alto grau, com inteira aplicação dos meios-tons e das sombras mais escuras. Esse termo, assim como *ébauche*, parece ter sido tomado emprestado à pintura. Virgil Elliott, em seu estudo prático, teórico e histórico sobre as técnicas tradicionais de pintura, estabelece um quadro do procedimento geral em que os artistas acadêmicos trabalhavam para produzir uma tela, desde os estudos iniciais aos retoques finais. Ele designa por *fini* a última etapa de conclusão de uma pintura acadêmica, etapa essa que representaria “a culminação do processo, quando as imagens recebiam o grau de nitidez desejado pelo artista; [quando] as formas eram refinadas; o modelado, levado a termo; as cores, acentuadas ou aprimoradas conforme a necessidade; detalhes, executados; expressões faciais, ajustadas; pormenores, acrescentados etc.”¹²³ (2007, p. 103). No entanto, a bem da precisão, devemos reconhecer que ao menos um autor utiliza a palavra no contexto preciso do desenho: Garnier (1934, p. 104) escreve *fini* com o sentido de realizar o acabamento do desenho.

3.2 PROCEDIMENTO DE CÓPIA (PRANCHAS 5 A 8)

O segundo grupo de pranchas retoma o ponto do processo onde o primeiro interrompeu. Nesse momento, em que os alunos já compreendem melhor a forma, já sabem hachurar e já tiveram uma noção das etapas do procedimento de cópia dos modelos (particularmente no caso da prancha 4), Debret aprofunda o estudo da técnica. Conforme discutiremos mais adiante, ele não inova nesse tema, adotando, basicamente, as mesmas características defendidas pelos outros autores.

Nesse segundo fascículo, Debret introduz o estudo do rosto humano segundo os preceitos de Leonardo da Vinci. Conforme informamos anteriormente, esse pintor renascentista defendia a teoria de que os estudantes deveriam aprender, primeiro, a estudar as partes do corpo, para depois juntá-las em um todo coerente. Esse procedimento era aplicado, inclusive, para os elementos do rosto, os quais deveriam ser estudados paulatinamente, antes de se proceder à cabeça inteira. Essa era a prática que se adotou na França desde, ao menos, o século XVIII, de

¹²³ “Fini: the culmination of the process, wherein the images were brought into as full focus as the artist required, the forms refined, the modeling developed to finish, the accents and refinements of color attended to, details rendered, facial expressions adjusted, subtleties added, etc. [...]”

acordo com a *Encyclopédie* de D'Alembert e de Diderot, que vimos antes. Por isso, nas pranchas de 5 a 8 do *Nouveau Recueil*, são oferecidos modelos de narizes, bocas, orelhas e olhos para a cópia, apresentados em diferentes etapas de execução.

No que se refere à ordem estabelecida por Debret para a progressão das pranchas, cabe mencionar que ele inicia o curso por narizes, depois prossegue para bocas, orelhas e, por último, olhos. Essa sequência parece heterodoxa, já que, em outros cursos em fascículos do século XIX, o usual é iniciar pelo desenho do olho (LACOUR, 1826; ALBERTI, 1822), para então progredir para outros órgãos do rosto; mais precisamente, na seguinte ordem: olho; nariz ou boca ou nariz e boca; e, por último a orelha (BRUNARD, [1836]; GARSON, 1840; BARGUE, 1867)¹²⁴. Acreditamos, contudo, que seria necessária uma amostragem maior de cursos em pranchas completos, para que pudéssemos afirmar, embasamente, que Debret inovou na didática, possivelmente inspirado por sua própria experiência, ao alterar a ordem tradicional em favor de uma que lhe parecesse mais adequada¹²⁵.

¹²⁴ Para ser mais preciso, Garson (1840) começa o curso pelo desenho de cabeças inteiras, para depois retomar as partes individualmente. Yvon (1867), por outro lado, parte direto para o desenho das cabeças, sem se preocupar com os pormenores da face, talvez na expectativa de atingir um público já iniciado nos rudimentos gráficos.

¹²⁵ Alunos de desenho iniciantes costumam ter grande ansiedade em aprender a desenhar o “olho”, geralmente porque consideram que é um órgão particularmente difícil de reproduzir em razão de sua riqueza de detalhes e da importância que lhe atribuímos ao observar o rosto. Porém, a metodologia acadêmica de desenho ensina a abstrair das formas observadas e a copiá-las a partir de seus padrões abstratos, por meio da identificação da direção das linhas e das grandes massas de luz e sombra (Alberti (1822), Lacour (1826) e Garnier (1934) são particularmente insistentes nesses aspectos da cópia, que podemos observar, também, no curso de Bague (1867)). É possível que Debret tenha colocado o olho por último, para que seus alunos já estivessem bastante treinados no método, antes de abordar uma parte tão delicada da face. Dessa maneira, ao invés de colocar os alunos ainda “crus” para copiar o olho, ele teria postergado esse momento até que tivessem praticado bastante a técnica e aprimorado a capacidade de observação.

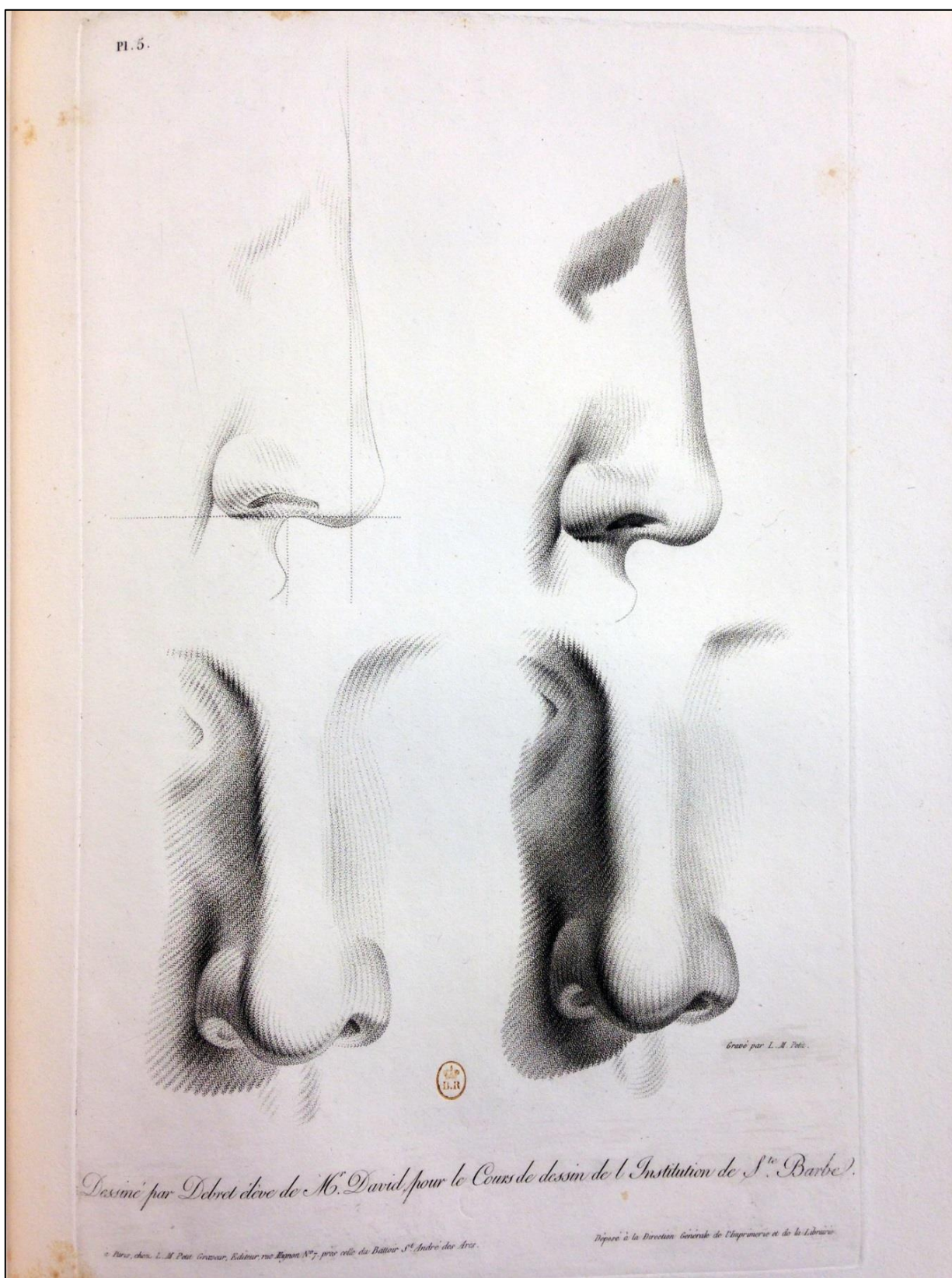


Figura 29 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 5 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura em *manière de crayon*, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.2.1 Prancha 5

A quinta prancha do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* apresenta quatro figuras, em dois pares, ambos demonstrando diferentes etapas de execução de um mesmo desenho. No par de cima, é apresentado um nariz de perfil e, no de baixo, um nariz de frente. Alguns aspectos interessantes podem ser apreendidos do exame dessa gravura. (**Figura 29**)

O primeiro par de narizes, de perfil, apresenta, como dissemos, duas etapas. Podemos considerar a primeira como correspondente ao *trait préparé* da prancha n. 4, e a segunda ao *ébauché* ou ao *fini*. Essas imagens trazem duas informações importantes. A primeira refere-se ao partido estético adotado por Debret. Caso analisemos o perfil do nariz apresentado por Debret, verificaremos que o osso e a cartilagem nasais (a ponte que liga a testa à ponta do nariz) formam uma linha quase vertical. Por isso mesmo, a linha da testa está mais pronunciada, à frente, do que o lábio superior. Mesmo para populações europeias, esse perfil é incomum, porém é o cânon para as estátuas da Antiguidade Clássica e caracteriza o famoso e inconfundível “perfil grego”. Esse efeito é tão ressaltado no desenho de Debret que podemos supor que ele tenha sido realizado a partir de uma escultura grega. Desse modo, Debret remete o aluno às referências antigas que, como discutido anteriormente, eram particularmente reverenciadas pelos artistas acadêmicos, em especial os neoclássicos. Nos parece ser mais uma evidência da educação *estética* dos alunos, acompanhando sua formação *técnica*.

Outro aspecto importante são as retas que perpassam o primeiro desenho. Se observarmos com atenção, identificaremos três seguimentos retilíneos: dois verticais (um tangenciando a ponta do nariz e outro tangenciando a ponta do lábio superior) e um horizontal (tangenciando a base da narina). Essas linhas foram colocadas para facilitar a execução da cópia, e podemos afirmar isso com certeza, porque linhas análogas aparecem em diversos outros cursos em estampas (**Figura 28**), e há inúmeras explanações por escrito, que descrevem como utilizar essas linhas para auxiliar na reprodução das imagens (YVON, 1867, p. II; LACOUR, 1826, folhas 2 e 4; ALBERTI, 1822, p. 12; GARNIER, 1934, p. 27 e 101; THONNESSE, 1810, p. 1).

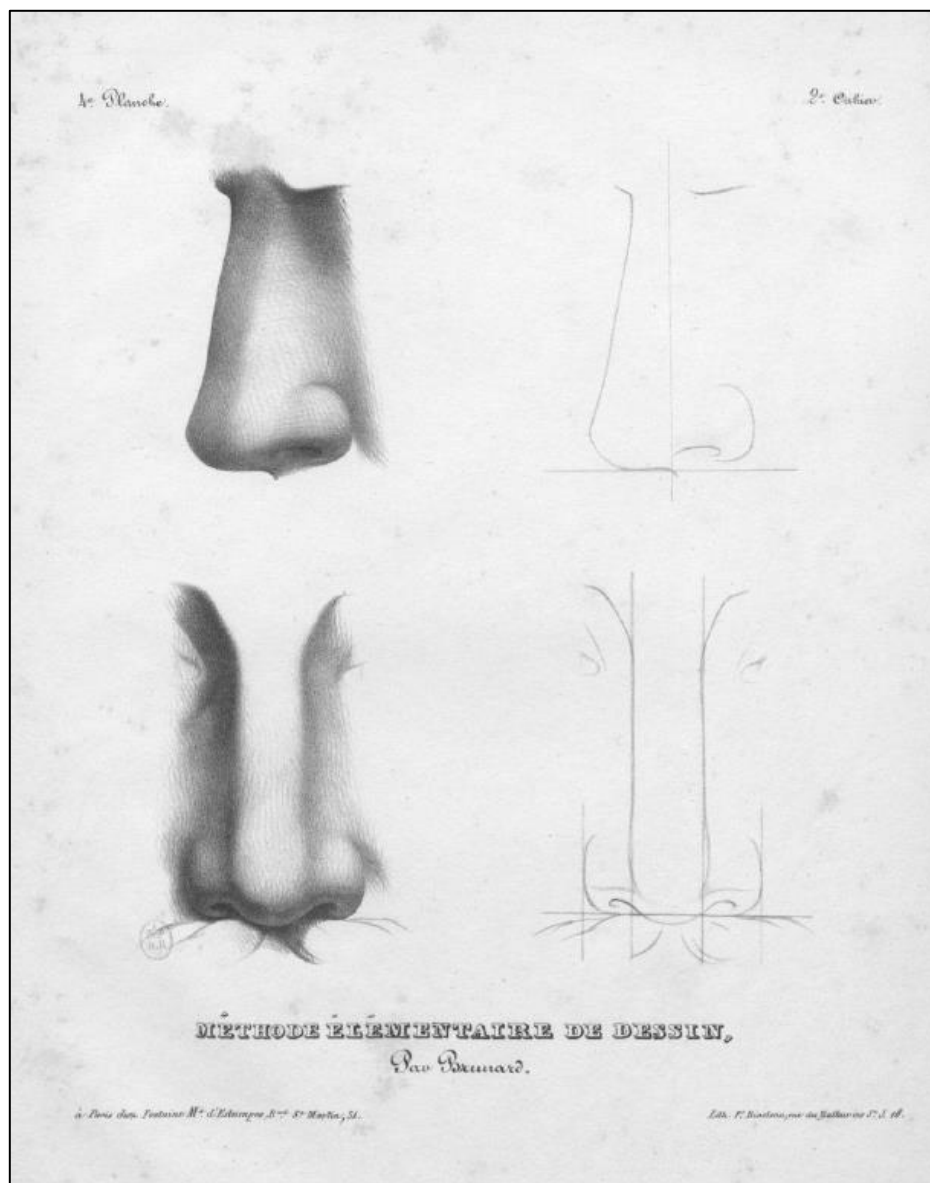


Figura 30 – C. BRUNARD. 2ª prancha do 4º caderno do *Méthode Élémentaire de Dessin* [1836]. Litografia. Fonte: Gallica.

O procedimento sugerido pelos autores, em geral, é o seguinte: primeiro devem-se copiar essas linhas retas, nas proporções da imagem original, e, a partir delas, medir outras partes do desenho, de maneira a preencher o espaço com pontos de referência (poderíamos, mesmo, chamar de coordenadas), os quais devem ser ligados para traçar o contorno das figuras. Uma vez esse contorno estabelecido, as retas devem ser apagadas e o desenho preenchido com o sombreamento e finalizado. Lacour (1826, folha 2) explica pormenorizadamente esse procedimento: **(Figura 31)**

[Uma vez] Suas duas retas traçadas e alongadas como no modelo, reforce o ponto de interseção, ou seja, o ponto onde elas se encontram e se cortam formando uma cruz. [...] É desse ponto que você deve partir para calcular todas as suas distâncias, seja em altura, seja em largura. [...] quando você acreditar tê-lo encontrado [o ponto de referência], indique-o por pequenos traços. Enquanto você copiar seu modelo [...], você passará todas as linhas do seu desenho por esses pontos, traçando, primeiramente, de maneira leve e com a mesma força [em todas as partes] [...].

Se algumas linhas do desenho se distanciarem das linhas perpendiculares [verticais] e horizontais, de maneira a não tocá-las, [...] calcule a distância entre esse ponto [...] e a linha perpendicular. É por meio do cuidado contínuo em calcular bem essas duas distâncias que se consegue desenhar corretamente.¹²⁶

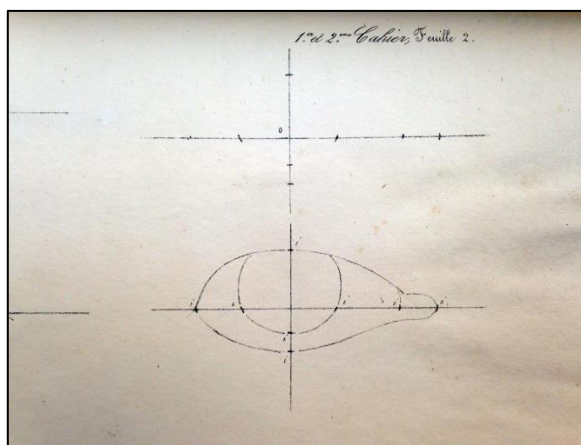


Figura 31 – P. LACOUR. 2ª folha dos primeiro e segundo cadernos do *Cours complet de dessin* (1826). Calcogravura. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Por último, Lacour (1826, folha 4) sugere que, “Depois de traçar suas linhas horizontais e perpendiculares [...], depois de calcular e marcar todas as distâncias, trace os contornos, em princípio bem de leve, sem pesar o lápis, para que você possa apagar [...] todos os lugares em que tiver errado”¹²⁷. Adolphe Yvon, que conta a seu favor o fato de ter sido professor de desenho da École des Beaux-Arts de Paris durante quinze anos (BELLIER DE LA

¹²⁶ “Vos deux lignes tracées et prolongées comme dans le modèle, remarquez leur point d’intersection c’est-à-dire le point où elles se rencontrent et se coupent en formant une croix. [...] C’est de ce point que vous devez partir pour calculer toutes vos distances soit en hauteur soit en largeur. [...] quand vous croyez l’avoir trouvée indiquez-le par des petits traits. Lorsque vous copierez votre modèle tel qu’il est trace dans la feuille suivante, vous ferez passer tous les traits de votre dessin par ces mêmes points, en traçant d’abord légèrement et d’une force égale, comme vous le voyez ici.

“Si quelques traits de dessin s’éloignent des lignes perpendiculaires et horizontales et ne les touchent pas, [...] calculez la distance qu’il y a de ce point [...] à la ligne perpendiculaire. C’est par l’attention continuelle à bien calculer ces deux distances qu’on parvient à dessiner correctement.”

¹²⁷ “Après avoir tracé vos lignes horizontales et perpendiculaires [...], après avoir calculé et marqué toutes vos distances, tracez vos contours, d’abord très légèrement, sans appuyer sur le crayon, afin que vous puissiez effacer [...] par tout où vous vous serez trompé.”

CHAVIGNERIE; AUVRAY, 1885, t. 2, p. 729) não apenas esposava esse método (seja na cópia de gravuras ou, mesmo, no desenho de observação de formas tridimensionais), como afirmava que, desse trabalho preparatório, “dependia o sucesso do desenho”, e que, se as linhas principais e as proporções estivessem corretas, o resto da execução não seria mais que “uma questão de detalhes”¹²⁸ (YVON, 1867, p. II). Desse modo, infere-se que Debret estava a par dos métodos de cópia de gravura mais usuais em sua época.

No par inferior de imagens, ainda na prancha 5, as linhas verticais e horizontais estão ausentes, mas isso ocorre, possivelmente porque ambos os narizes já estão em estado mais avançado de execução do que o primeiro nariz de perfil, ainda no *trait* (não podemos descartar, também, a hipótese de que Debret, em sala de aula, tenha ordenado aos alunos que desenhassem as próprias linhas sobre o modelo). A etapa da esquerda corresponderia, portanto, ao *ébauché* (*masser*) e o da direita, ao *fini*. Essa bela figura apresenta um modelado complexo, em que estão presentes as luzes principais, os meios-tons, as sombras principais e as luzes refletidas.

¹²⁸ “[...] c’est de lui que dépendra la réussite de son dessin. [...] le reste n’est plus qu’une question de détails [...].”

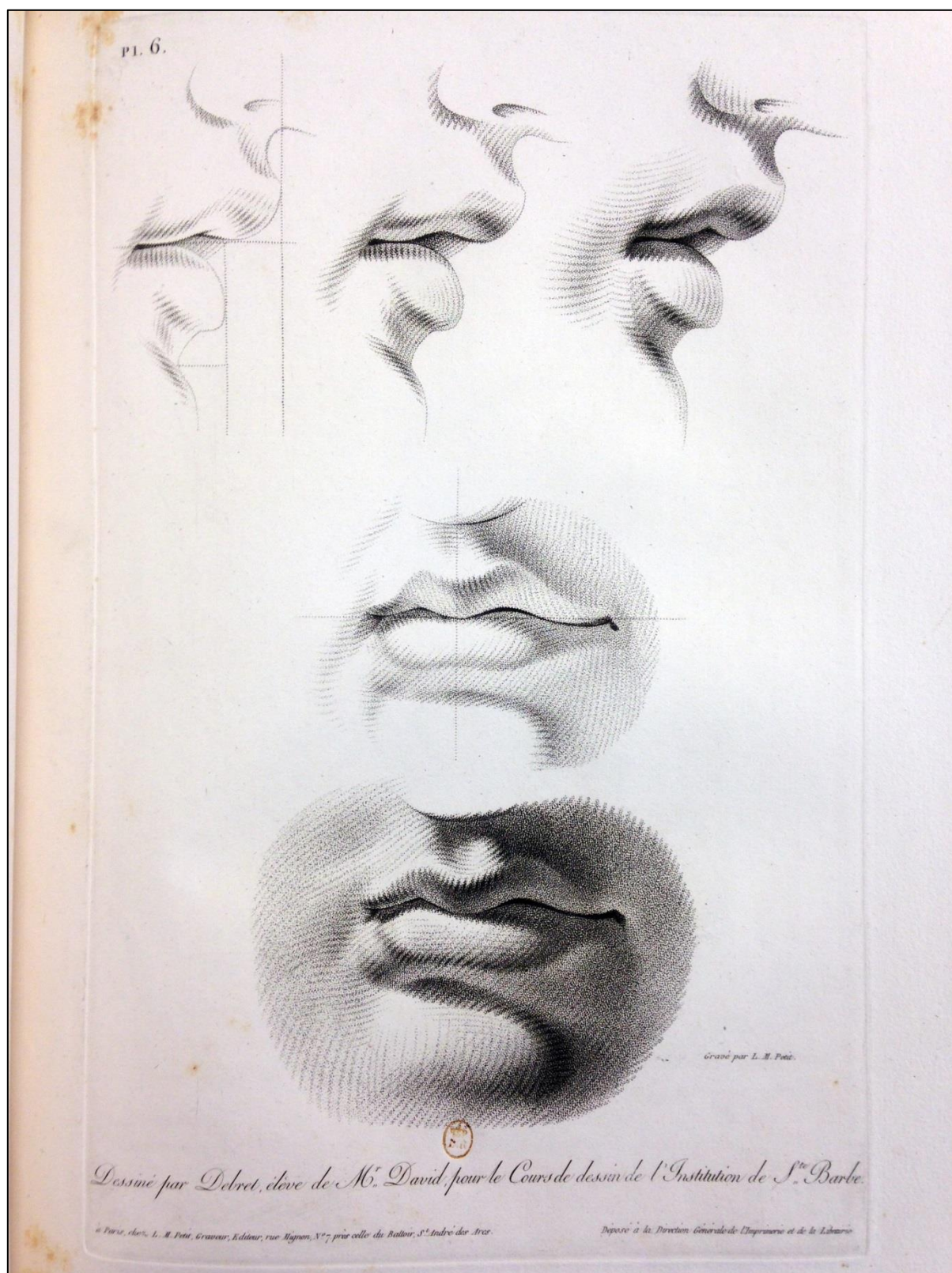


Figura 32 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 6 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.2.2 Prancha 6

A prancha 6 do *Nouveau Recueil* apresenta desenhos de bocas em diferentes etapas de execução. O conjunto de cima traz uma boca de perfil, com indicação da narina. O de baixo mostra duas fases do sombreado de uma boca vista em *três quartos* ou meio perfil. Nesta gravura, Debret segue com as demonstrações sobre como executar o desenho das partes do rosto, com uma preocupação particular pelo sombreado. **(Figura 32)**

Na parte superior da gravura, há um conjunto de desenhos da mesma boca, de perfil, sendo cada desenho representativo de uma das etapas que ele apresentou na quarta prancha. A primeira etapa apresenta os contornos da boca e do nariz levemente traçados, com uma demarcação por hachuras dos limites das principais sombras. Essa imagem corresponderia ao *trait préparé*, o contorno. Além disso, as linhas verticais e horizontais, que devem servir de guia para o copista, estão presentes aí, servindo de referência para que os alunos possam tirar as medidas e copiar com precisão a figura. Há, portanto, duas retas horizontais, uma tangenciando a divisão entre os lábios, e a outra, no topo do queixo; e duas verticais, indicando o limite exterior do lábio superior e o do lábio inferior. A segunda etapa refere-se, claramente, ao *ébauché* – sempre segundo a nomenclatura adotada pela artista -, já que as principais massas de sombra são preenchidas, sem, no entanto, elaborar o modelado até o fim, além de que as áreas mais claras seguem incompletas, sem sombreado. Por fim, a boca mais à direita corresponde ao conceito de *fini*, já que as sombras mais escuras são aplicadas com vigor e os meios-tons são aplicados, dando volume ao desenho inteiramente.

Na parte inferior da prancha, há duas etapas de execução de uma boca em perfil de três quartos, quase de frente. Na primeira etapa, acima, parece, curiosamente, haver a combinação de elementos típicos de duas fases diferentes. A *cruz* formada pelas retas horizontal e vertical, cortando a boca ao meio, própria ao *trait préparé*, está sobreposta ao *ébauché*. Podemos deduzir tratar-se, aqui, do *ébauché* e não da etapa anterior, porque as áreas de sombra estão completamente preenchidas, ao invés de ter seus limites apenas indicados por hachuras, como vinha sendo o padrão nas pranchas anteriores. Debret deixou, evidentemente, essas retas aí para facilitar a cópia. Podemos crer que a razão de colocar esse marco sobre o desenho tenha sido

alertar os alunos para o fato de que a divisão dos lábios, em perspectiva, não segue uma linha perfeitamente horizontal, mas, sim, recua para cima ou para baixo, a depender de onde está a linha do horizonte do observador. Dessa maneira, os estudantes percebem com clareza que a divisão dos lábios serpenteia ao longo de uma reta, mas não a acompanha perfeitamente. A fase de arremate, abaixo, leva o acabamento às últimas consequências, indicando todas as variações de volume e corrigindo pequenos detalhes, como o contorno dos lábios.

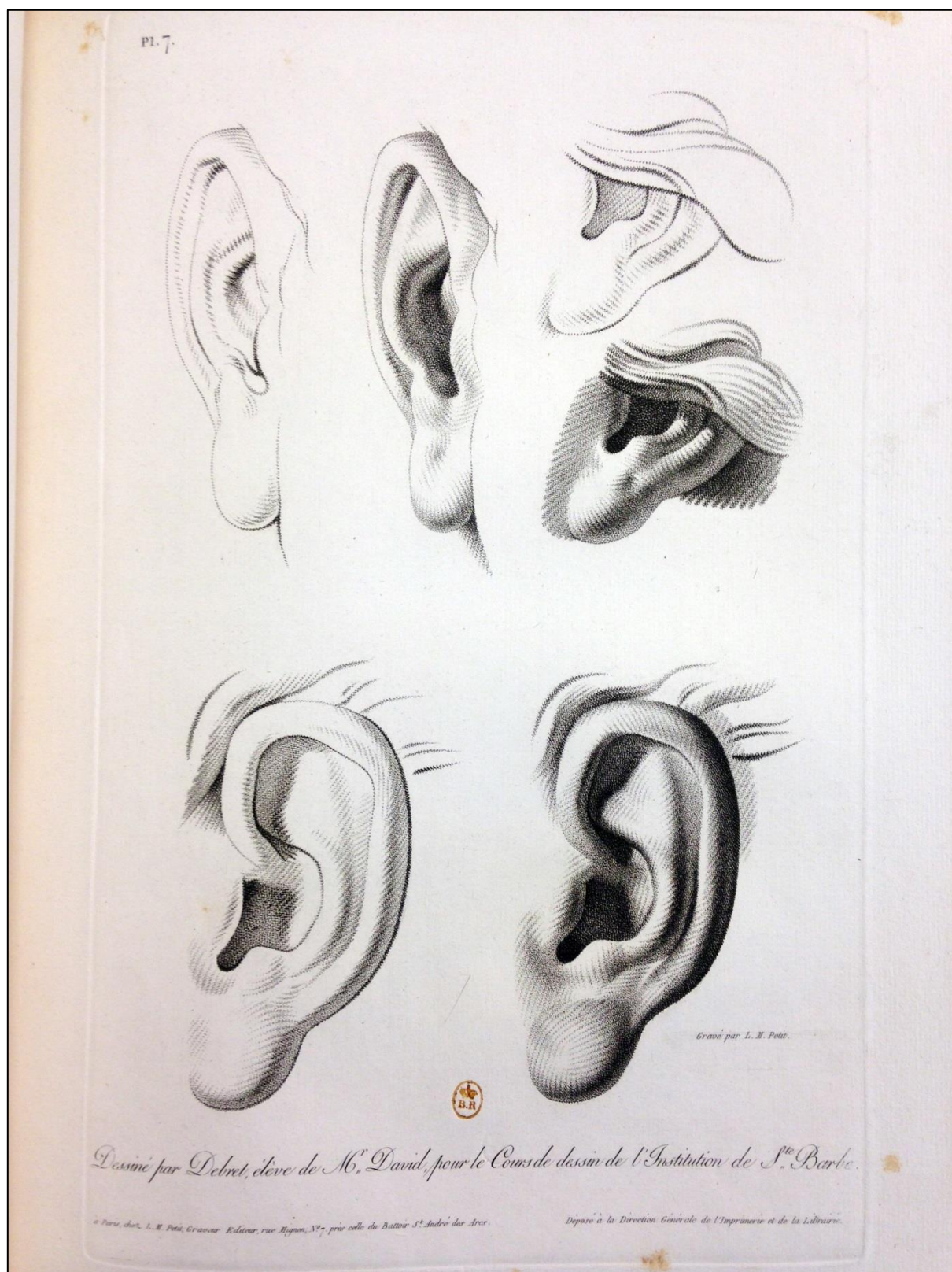


Figura 33 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha n° 7 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF.

3.2.3 Prancha 7

Nesta prancha, Debret apresenta diversas vistas da orelha humana, em diferentes etapas de execução cada uma. Antes de proceder à análise individual de cada grupo, cumpre chamar a atenção para alguns aspectos relevantes que podemos observar nesta estampa. (**Figura 33**)

A primeira questão a chamar a atenção é o número e a variedade de vistas que se oferecem da orelha, superior a todos os outros neste fascículo do *Nouveau Recueil*. Há, ao menos, três: de frente, de perfil e coberta por cabelo. Essa repetição do tema deve-se, certamente, à dificuldade apresentada pelo desenho desse órgão, cuja forma é particularmente complexa, repleta de curvas, saliências e reentrâncias, o que exige não apenas grande habilidade no desenho dos contornos e do conjunto, mas também nas miudezas do modelado. Nesse mesmo sentido, em diversos outros cursos em pranchas, como em Bague (2011, p. 31, prancha 4), Brunard ([1836], 5º caderno, pranchas 3 e 4) e Thonnesse (1810, p. 3), há uma enorme quantidade de vistas de orelhas, fornecidas, sem dúvidas, com o intuito de obrigar o aluno a observar atentamente as formas e a praticar inúmeras vezes o desenho dessa parte da cabeça. Garson (1840, prancha XXIX), por exemplo, apresenta nada menos que 7 vistas diferentes da orelha na mesma prancha, realizando um verdadeiro “giro” em torno do órgão.

A segunda questão interessante a levantar em relação às orelhas desta prancha é o fato de que, em nenhuma delas, e considerando que ao menos os dois primeiros grupos possuem desenhos ainda no *trait ébauché*, aparecem as linhas horizontais e perpendiculares que observamos no caso do nariz e da boca. Isso se torna ainda mais curioso se observarmos que, na prancha seguinte, a oitava, que trata do desenho do olho, há uma dessas retas horizontais claramente traçada. Além disso, em todos os cursos que citamos acima, há retas a servir de referência para os alunos nas figuras de orelhas, o que é particularmente compreensível, se levarmos em conta que sua forma é complexa, arredondada e, portanto, pouco privilegiada em termos de pontos de referência evidentes. Por que, então, teria Debret decidido omitir esses referenciais? Uma hipótese é a de que as formas da orelha não sejam, talvez, particularmente propícias a sua demarcação, como a boca e o nariz o eram. Efetivamente, a orelha forma uma

espécie de espiral, que começaria no lóbulo e seguiria em direção ao ouvido. Desse modo, faltariam limites e direções nítidas, razoavelmente retas, como encontramos na base da do nariz, no perfil e na divisão dos lábios. Para fins de precisão, devemos reconhecer, também, que, apesar de apresentar algumas dessas linhas retilíneas como referências, a estampa com orelhas do curso de Bague (**Figura 34**) as utilizam com menos profusão do que no caso das estampas com bocas e com olhos. Outros autores, no entanto, foram capazes de encontrar soluções para esse problema, estabelecendo suas próprias referências sobre o desenho da orelha (THONNESSE, 1810, pr. 3). É possível, então, que Debret tenha considerado desnecessária a inserção dessas coordenadas ou que, simplesmente, acreditasse que seria interessante para os alunos lidar com as dificuldades de copiar esse órgão sem o auxílio de pontos de referência evidentes – ou, ainda, que esperasse que os alunos desenhasssem as próprias linhas sobre a imagem.

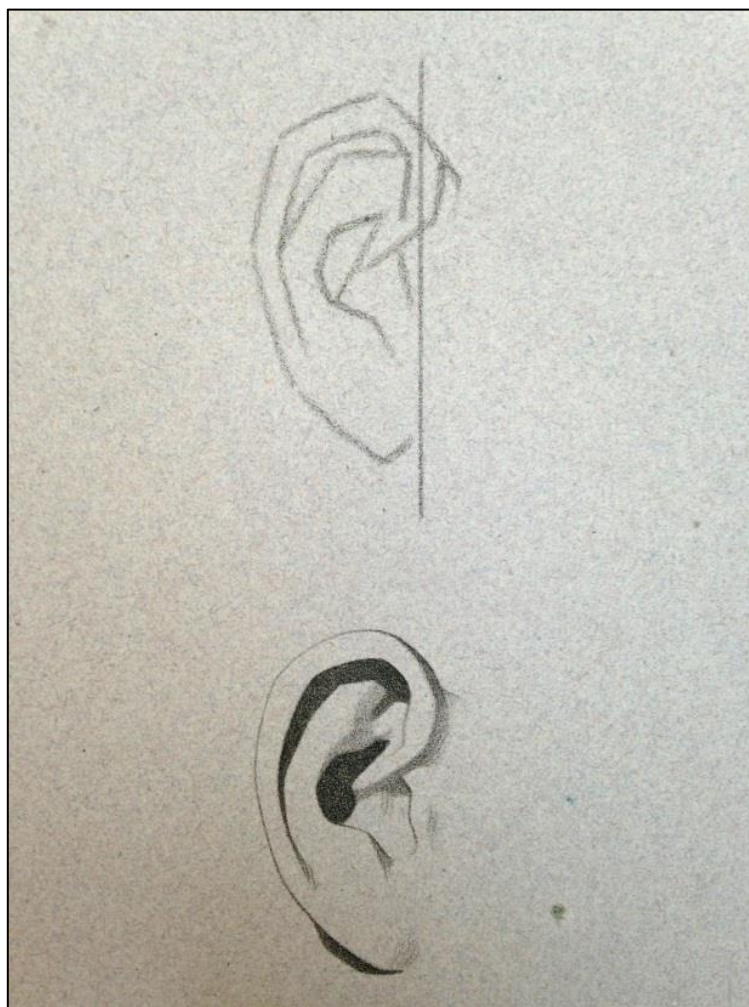


Figura 34 – C. BARGUE. Prancha nº 4 do *Cours de Dessin* (1867) (detalhe). Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

A prancha número 7 possui, conforme dito, três pares de orelhas. O primeiro par, no canto superior esquerdo, apresenta uma espécie de perfil da orelha, como se víssemos um rosto de frente. Na primeira imagem, reconhecemos o *trait préparé*, em razão da leveza nos traços e da falta de grandes massas de sombra. Na segunda, podemos identificar o *fini*, sem a etapa intermediária do *ébauché*. A nosso ver, trata-se efetivamente do *fini*, em razão do sofisticado do modelado, particularmente em razão das sombras bastante escuras. No segundo par, verifica-se, novamente, a presença das etapas do *trait préparé* e do *fini*, identificadas pelas mesmas razões do caso anterior. Nessas duas imagens, a orelha é apresentada de frente, como se víssemos um rosto de perfil, e estão parcialmente cobertas por uma mecha de cabelo, que é um elemento importante a se prever em curso de desenho da figura humana. No último par, que domina a metade inferior da gravura, há duas orelhas de frente (como se a cabeça estivesse de perfil), desta vez sem a obstrução do cabelo. A primeira está no *ébauché*, com sua característica cobertura das grandes massas de sombra por hachuras, e a segunda está finalizada, com o sombreamento bem acabado e com algumas pequenas alterações no desenho.

Dessas imagens, deduz-se que Debret se preocupou em mostrar alguma variedade de posições da orelha, antecipando, certamente, as dificuldades com que os desenhistas se deparariam caso, eventualmente, desenhassem o modelo-vivo. Com isso, fica novamente evidente o zelo do autor em oferecer uma boa preparação a seus alunos.

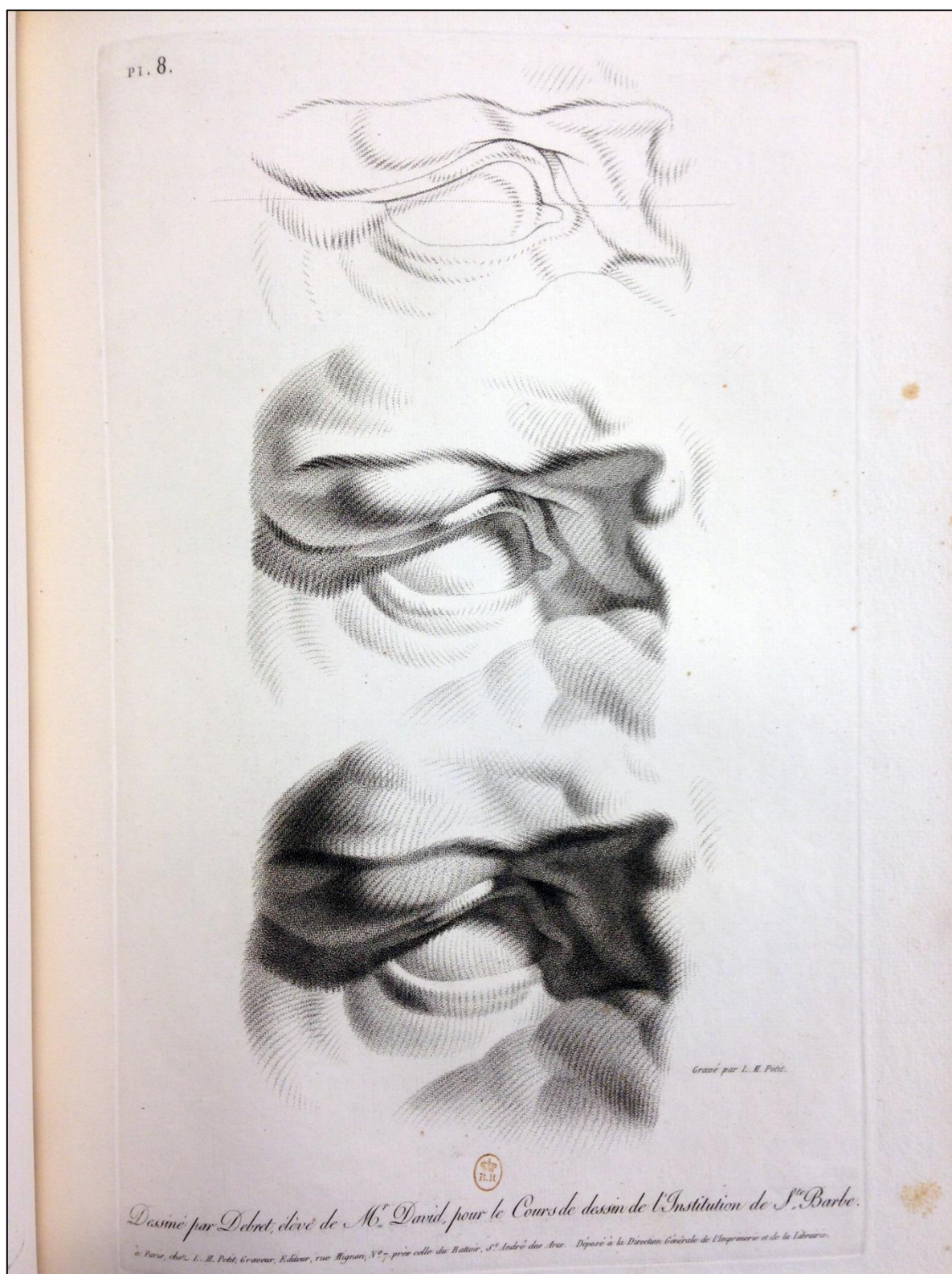


Figura 35 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha nº 8 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47,5 x 32 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.2.4 Prancha 8

A oitava prancha do curso de Debret apresenta três imagens, as quais são diferentes etapas de execução do desenho de um olho. A primeira refere-se ao *trait préparé*, identificável pela presença de contornos delicados, virtual ausência de modelado e pela demarcação dos limites das massas de sombra e luz. Além disso, está presente uma reta horizontal, cortando o olho mais ou menos na metade. É interessante notar que ela serve não apenas como ponto de referência, facilitando a medição e a reprodução do desenho, como também, possivelmente, alerta os alunos para que não coloquem a glândula lacrimal e o ponto em que as pálpebras se encontram, do lado oposto do olho, no mesmo nível. Acreditamos que esse seja um recurso particularmente inteligente, para evitar que os alunos produzam desenhos esquemáticos, de olhos excessivamente amendoados, como os iniciantes costumam fazer. A segunda imagem apresenta um *ébauché*, já que as grandes massas de sombra estão preenchidas pelo hachurado e o nível de detalhamento é claramente superior. Note-se que Debret reforça as sombras na linha das sobrancelhas, chamando a atenção dos estudantes para um dos efeitos fundamentais da perspectiva atmosférica sobre o sombreado, qual seja, a de que as quinas mais protuberantes possuem sombras mais marcantes do que as mais recessivas. Na última figura, reconhecemos o *fini*, no qual o sombreado atinge todo seu potencial, com sombras escuras e meios-tons aplicados em toda a gama de valores cabível. **(Figura 35)**

Um aspecto que deve ser discutido é a utilização de uma escultura para ensinar como desenhar o olho humano, já que uma estátua não possui elementos importantes da textura dos nossos órgãos, como cores e pelos, e, particularmente, no caso do olho, as variações decorrentes da íris, da pupila e da umidificação do globo ocular. Devemos assinalar, previamente, que outros autores também iniciam seus cursos pela cópia de detalhes de estátuas antes de partir para o desenho de figuras humanas, como Bague (1867, prancha 1) e Brunard ([1836, p. 3, primeiro caderno). Podemos supor que, do ponto de vista didático, ao iniciar o curso por uma forma simplificada do olho, como a das esculturas gregas, Debret tinha o intuito de facilitar a aprendizado, concentrando-se nas grandes formas e nos relevos mais importantes da região ocular, abdicando, nesse momento, de descrever toda a infinidade de detalhes característicos. Além disso, o modelado sobre a superfície branca das esculturas é mais contínuo, evidente – mais

inteligível, poderíamos dizer -, do que sobre a pele humana, o que permitiria aos alunos se concentrar na execução de um sombreamento caprichoso.

Acreditamos, também, reconhecer o modelo sobre o qual Debret se apoiou para realizar seu desenho. Apesar de escolher um recorte tão restrito da face como a região do olho, os traços da escultura são tão particulares que supomos ser capazes de identificar o olho do *Laocoonte* (c. I a.C.), escultura helenística de Agesandro, Atenodoro e Polidoro, obra atualmente conservada nos Museus Vaticanos (**Figura 36**). Caso observemos atentamente, reconheceremos, na gravura, os músculos da testa comprimidos, a olheira inchada e pesada e um olho profundo e caído, tal qual vemos na estátua do sacerdote troiano.



Figura 36 – Detalhe do rosto de moldagem de gesso tirada da escultura do *Laocoonte* (c. II a.C.), original pertencente aos Museus do Vaticano. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Se, por um lado, o *Laocoonte* apresenta excelentes qualidades de expressão e relevo, devemos reconhecer que, por outro, constitui um desafio para os estudantes, em razão de sua complexidade e da profusão de detalhes. Entretanto, devemos lembrar que esse não é o primeiro olho que os alunos copiam no curso, já que, na prancha 3, há, ao menos, dois pares, além do rosto do velho Horácio na prancha 4. É lícito crer que, em razão da experiência que os alunos provavelmente já possuíam nessa altura do curso, pelo menos no desenho de olhos, Debret tenha se sentido à vontade para exigir um pouco mais deles. Além disso, não podemos descartar que o autor estivesse preocupado, neste exercício, em transmitir valores estéticos aos jovens, já que o

Laocoonte era um grupo escultórico especialmente celebrado pelos neoclássicos¹²⁹, como o prova a célebre descrição que J. J. Winckelmann, principal teórico do movimento no século XVIII, faz da expressão dessa figura:

[...] o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada. (apud WERLE, 2000)

3.3. PRATICAR (PRANCHAS 10 A 12)

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

Efetivamente, das três gravuras da última parte do curso de Debret que chegaram até nós, duas são baseadas em personagens de uma pintura de Jacques-Louis David, *Lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, de 1789 (**Figura 37**). Na prancha número 10, identificamos o rosto da mãe dos Brutus, e, na de número 11, a irmã mais nova deles. O *pathos* das figuras é explicado pelo fato de que, na obra, os cadáveres dos dois rapazes Brutus são trazidos para casa, sendo recebidos com desespero pelas mulheres da família. Não se sabe por que Debret privilegiou essa tela na sua seleção, e a falta da prancha número 9 certamente atrapalha a compreensão de sua proposta, mas fica, uma vez mais, evidente o débito que o artista

¹²⁹ Para fins de precisão, cumpre admitir que a fama do *Laocoonte* era bastante anterior ao período neoclássico. Essa era considerada uma obra de referência por diferentes gerações de artistas e teóricos. Uwe Geese (2005, p. 213-214), por exemplo, nos informa que, se Plínio, o Velho, escrevendo no século I d.C., “já a havia preferido entre muitas outras obras escultóricas, Michelângelo [no século XVI, quando a escultura foi redescoberta] a qualificou como a maior obra-prima da escultura de todos os tempos. E ainda Bernini a considerou, em sua época, como o ápice da arte clássica”. (*Si Plinio ya la había preferido de entre otras muchas obras escultóricas, Miguel Ángel la calificó como la obra cumbre de la escultura de todos los tiempos. Y todavía Bernini la consideró en su tiempo como el punto álgido del arte clásico.*)

sentia em relação a seu mestre¹³⁰. Se considerarmos que ao menos três cabeças de David aparecem no *Nouveau Recueil* (pranchas 4, 10 e 11) e que identificamos ao menos três referências à estatuária grega (pranchas 3, 5 e 8¹³¹), fica evidente quais são as fontes estéticas nas quais Debret se alimenta e deseja transmitir a seus alunos.

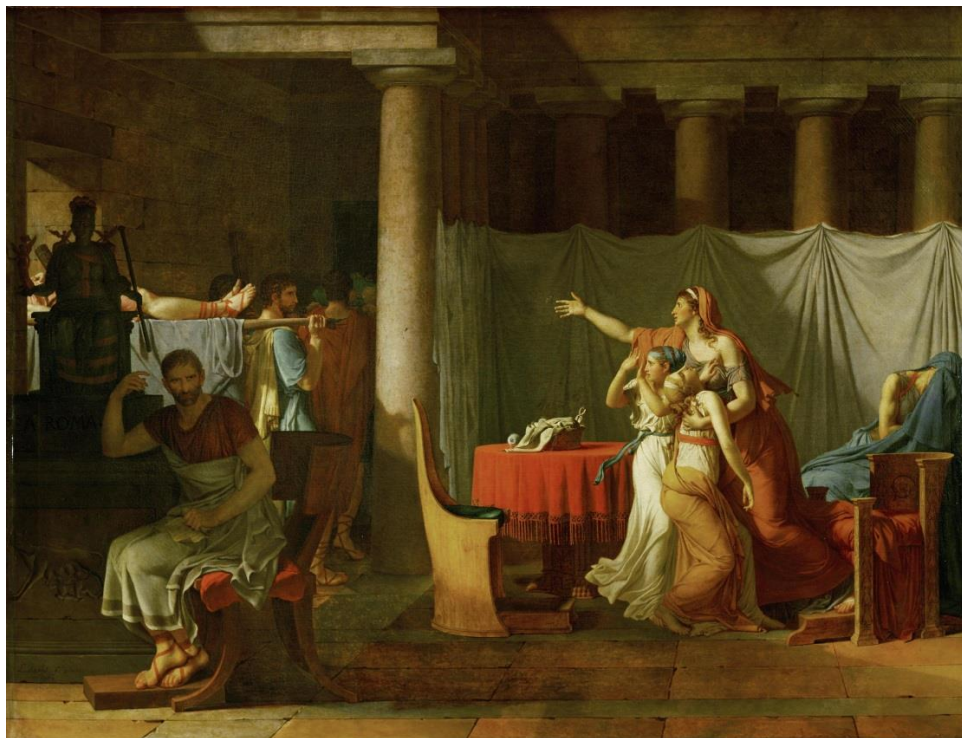


Figura 37 – Jacques-Louis DAVID. *Lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789. Óleo sobre tela, 323 x 422 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: Wikimedia Commons.

¹³⁰ Não encontramos nenhuma razão em particular que explique o porquê de Debret ter optado por duas cabeças da mesma pintura. Enquanto o *Juramento dos Horácios* e o *Rapto das Sabinas*, de David, são marcos estéticos importantes na carreira deste pintor (LEE, S., 1999, p. 88 e 202), o *Brutus* não aparece como uma referência particularmente importante nesse quesito, a não ser no que concerne à composição, uma novidade para época (LEE, S., 1999, p. 126), mas a qual não se aplica no caso das gravuras, que são apenas recortes isolados de elementos da pintura. Apesar de não ser um referencial especialmente notável em termos de estilo, deve-se considerar o *Brutus* como um exemplar típico do estilo *romano* de David, em oposição ao estilo grego que seria simbolizado particularmente pelas *Sabinas* (LEE, S., 1999, p. 202 e ROBERTS, 1989, P. 45), e deve-se reconhecer, ainda, que a tela fez enorme sucesso quando foi exposta, no *Salon* de 1789. Nessa ocasião, logo após os eventos de 14 de julho, que deram início à Revolução Francesa, houve manobras do governo francês para tentar evitar a exposição pública da obra, por causa de seu tema e de seu significado político (Brutus mandara matar seus dois filhos, que se haviam envolvido em um complô monarquista contra a recém-criada República Romana, no século VI a.C.). Essa tentativa de intervenção do governo absolutista vazou para o público, gerando grande onda de protestos, o que levou a Administração a recuar de sua pretensão de barrar o quadro no Salão (LEE, S., 1999, p. 123 e ROBERTS, 1989, P. 45). Além disso, como escreve Delécluze (1983 [1855], p. 19), tanto o *Brutus* quanto os *Horácios* estavam facilmente acessíveis nos apartamentos de David, no Louvre, nos anos de 1790, o que facilitaria a cópia dos mesmos. Em 1797, um visitante alemão, ao se deparar com os quadros no ateliê de David, reconheceu que ficara sem palavras ao admirar essas duas “admiráveis obras-primas” (*admirables chefs-d’œuvres*) (apud STRUCKMEYER, 2013, p. 131), o que testemunha a alta conta em que eram levados no período neoclássico.

¹³¹ Não está claro para nós que a cabeça infantil da prancha 12 se trate de uma escultura grega, por isso achamos melhor omitir essa referência da lista, mas fica evidente que ela é de inspiração clássica.

Antes de apreciar as pranchas individualmente, consideramos necessário discutir a ordem escolhida por Debret para apresentar as imagens. Como dissemos, a falta da prancha 9 é um empecilho ao entendimento da didática adotada no curso. Afinal, sendo a primeira estampa da última leva de gravuras, certamente tinha uma importância especial. O que haveria nela, outra cabeça copiada de David? Uma cabeça de escultura? Um rosto nas três etapas de execução, *trait préparé, ébauché e fini*? Como esse é um enigma impossível de ser resolvido com os elementos atualmente disponíveis, outra pergunta surge, a partir das pranchas que temos: por que voltar a uma escultura na prancha 12, se nas pranchas anteriores já havia proposto cabeças “humanas”? Acreditamos que, para responder a essa questão, é necessário consultar outros cursos do século XIX.

Em cursos como o de Garson (1840) ou o de Brunard ([1836]), a graduação é clara e rígida: a partir do momento em que surgem rostos ou partes do rosto humano, não há recuo para o desenho de esculturas, pelo que podemos deduzir que esses autores consideravam que, a partir do momento em que o aluno atingisse o grau de dificuldade representado pelo desenho da figura humana, exercícios com estátuas tornar-se-iam irrelevantes ou de pouca utilidade¹³². De fato, não encontramos outra ocorrência de um retorno à escultura nos cursos que consultamos. Contudo, aqueles de Jules Laurens e de Bargue trazem pistas de qual pode ter sido a motivação de Debret.

Em 1867, Jules Laurens, que já era um autor reconhecido desse tipo de curso, publicou uma série de pranchas, *Études classiques de dessin*, nas quais oferece modelos a serem copiados pelos estudantes, quase todos tirados de esculturas antigas¹³³. Entre as litografias, em torno de cem, há todo tipo de fragmentos de esculturas, desde figuras inteiras até detalhes, como pedaços de cabeças, sem que haja uma hierarquia ou uma ordem evidente entre elas. Enquanto a prancha 35 apresenta o *Fauno com cabra*, figura inteira e relativamente difícil, em razão de sua profusão de detalhes e da complexidade de sua pose, a prancha 71 apresenta uma simples cabeça de *Apolo*, do tipo *Belvedere*, e esse tipo de incongruência ocorre repetidamente em todo o curso, oferecendo-se modelos sem que haja uma clara hierarquização de grau de dificuldade (**Figura**

¹³² Para não restar dúvida, devemos deixar claro que nos referimos, aqui, a exercícios de cópia de estátuas e da figura humana por meio de estampas, já que o desenho de observação de esculturas era universalmente aceito como uma etapa posterior e de grau de dificuldade superior ao da cópia de gravuras.

¹³³ Entre as últimas pranchas do curso, há cópias de desenhos de artistas célebres, como de uma *Tête de femme*, de Flandrin, prancha 97. Mas predomina de maneira indiscutível a reprodução da estatuária antiga.

38). Percebe-se, claramente, que o objetivo é simplesmente fornecer referências a serem copiadas pelos alunos, sem uma preocupação específica com a didática. É possível que, no *Nouveau Recueil*, Debret tenha optado pela mesma abordagem de Laurens em seu último grupo de gravuras, mas esse desleixo com o aspecto pedagógico do curso parece incoerente com todo o desenvolvido dos exercícios até então e, inclusive, com o próprio perfil que Debret tem apresentado em seu curso, no qual demonstrou cuidado particular na elaboração das gravuras e na organização de sua progressão, de modo que cada uma tivesse uma lição em particular a ser aprendida e que se apoiasse nas habilidades desenvolvidas nas etapas anteriores. Essa hipótese, de que não havia uma preocupação particular com a gradação das tarefas, deve, portanto, e segundo nosso ponto de vista, ser descartada.

Outra hipótese é a de que havia, sim, uma razão especial para Debret optar por colocar essa cabeça de escultura no último exercício. A prancha 42 do curso de Barye (1867) traz duas vistas diferentes – cada uma apresentada em duas etapas de execução – de um busto de bebê. A prancha é curiosamente semelhante à prancha 12 do curso de Debret, mesmo no que se refere à fisionomia do bebê e à escolha das vistas, uma em três quartos e a outra em perfil (se bem que a versão de Barye é mais um *perfil perdido* do que um perfil propriamente dito). Além disso, de maneira similar ao *Nouveau Recueil*, essa prancha do curso de Barye surge após outras com desenhos de cabeças bem mais complexas, como a da prancha 40¹³⁴ (**Figura 39**). Acreditamos que essa cabeça infantil apareça depois de cabeças de adultos, mais detalhadas e complexas, porque as proporções da criança são diferentes das proporções do adulto, o que representaria um desafio novo para os estudantes, habituados a rostos maduros.

Segundo os cânones mais tradicionais da arte ocidental para as proporções do rosto humano, o eixo dos olhos deve estar na metade da altura entre a base do queixo e o topo do crânio (LEE, N., 2003, p. 40). Essa proporção aplica-se, no entanto, como apontamos, ao homem adulto, que já passou pela puberdade. Para os bebês, caso da gravura de Debret, a linha dos olhos costuma ficar bastante abaixo da metade do rosto, além de que suas feições sofrem outras alterações, como olhos maiores e narizes menores em comparação aos do homem formado. Por isso, seria natural que Debret – assim como Barye – previsse a necessidade de familiarizar os

¹³⁴ Nessa parte do *Cours de dessin* de Barye, são oferecidos somente estudos de esculturas.

alunos com essas características, considerando que o aluno poderia eventualmente se deparar com um modelo assim¹³⁵.

Parece-nos, também, que o estudo de um caso especial, como o da cabeça infantil, fosse de mais fácil compreensão, se realizado por meio da escultura, mais sintética do que o rosto humano. Mas acreditamos que ainda outra razão possa ser evocada para justificar a opção de Debret por uma estátua e não por um modelo vivo. O autor, possivelmente, queria duas vistas de uma mesma cabeça. Se copiasse de uma pintura, como fez com os outros rostos, não teria, evidentemente, a possibilidade de obtê-las. Desse modo, não havia outra alternativa, senão recorrer à escultura.

Antes de analisar prancha por prancha, podemos, ainda, supor que Debret tenha criado uma espécie de escala decrescente de tipos - de idades, mais especificamente – para oferecer de modelo no último fascículo de seu curso: na prancha 10, apresenta uma mulher madura; na 11, uma adolescente; e, na 12, um bebê.

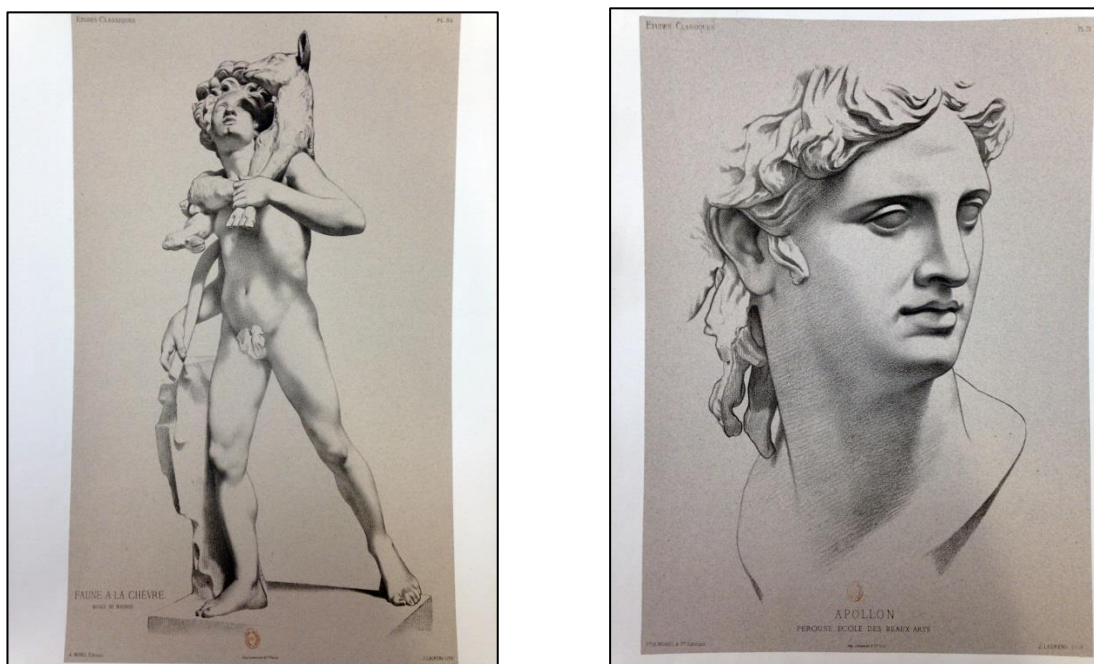


Figura 38 – Jules LAURENS. Pranchas nº 35 e nº 71 dos *Études Classiques de Dessin* (1867). Litografia. Paris, BnF.
Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

¹³⁵ Alguns autores, como Garson (1840), iam ainda mais longe: inseriam modelos de animais a serem copiados, particularmente de cavalos.

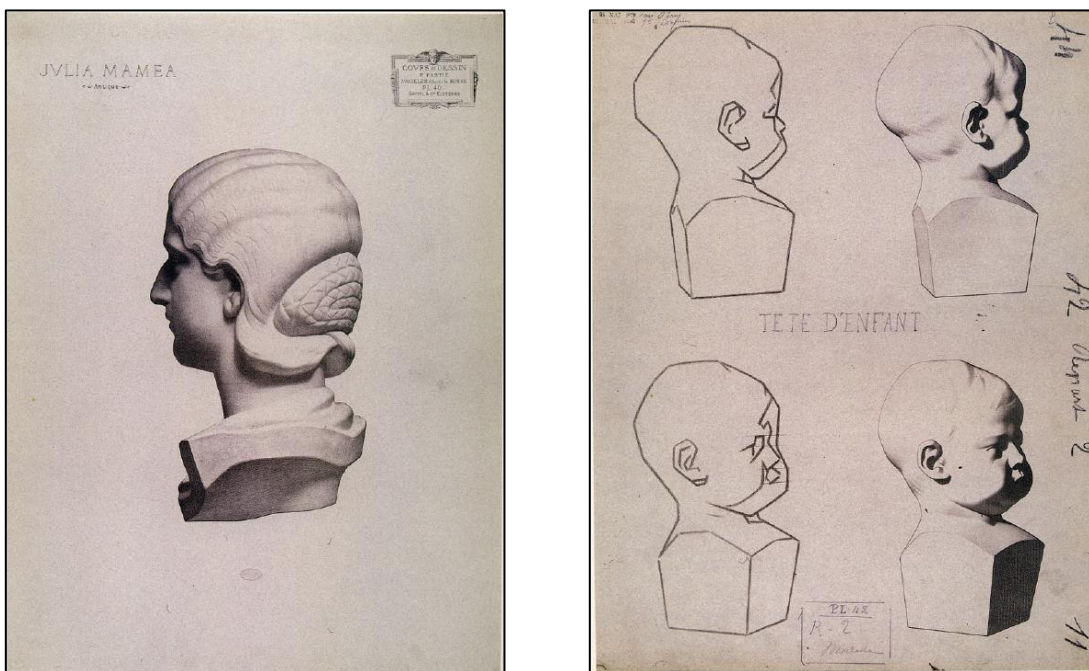


Figura 39 – C. BARGUE. Pranchas nº 40 e nº 42 do *Cours de Dessin* (1867). Litografia. Fonte: ACKERMAN, 2011, p. 67 e 69.



Figura 40 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha n° 10 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.3.1 Prancha 10

Em razão da falta da prancha 9, cujo conteúdo não se conhece, a prancha 10 é a primeira que oferece um rosto inteiro a servir de modelo, já que as pranchas anteriores não apresentavam senão partes da cabeça – com a exceção, parcial, da prancha 4. Esta é a culminação dos exercícios realizados até aqui, obrigando o aluno a coordenar os elementos da face em um conjunto proporcional e harmonioso. Como dito anteriormente, Debret copiou o rosto da esposa de Lucius Junius Brutus, Vitélia¹³⁶, do *Brutus* (1789) de David. A gravura, como de costume no *Nouveau Recueil*, apresenta duas etapas de execução do mesmo desenho e tem grande preocupação com o modelado. **(Figura 40)**

Na metade esquerda da prancha 10, encontramos o rosto de Vitélia em estado de *trait préparé*. O perfil e todos os traços principais do rosto estão delineados, inclusive as mechas de cabelo. As principais áreas de sombra estão delimitadas por faixas compostas de pequenas hachuras, assim como na linha do queixo. Na metade direita da gravura, o mesmo rosto é apresentado em *fini*, com o modelado dos meios-tons aplicado e as sombras mais escuras acentuadas. Além disso, também podemos identificar eventuais correções, como a supressão de uma mecha de cabelo sobre a fita que cruza a cabeça à guisa de tiara.

¹³⁶ O nome é informado por Morgan (2006, p. 74).



Figura 41 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha n^o 11 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.3.2 Prancha 11

A prancha número 11 apresenta uma cópia da cabeça da mais jovem das meninas Brutus, do quadro de Jacques-Louis David. Neste caso, Debret opta por representar essa belíssima figura em seu perfil grego, com uma delicadeza e uma precisão admiráveis. Deve-se notar que o recorte composicional se justifica, porque, no quadro original, a cabeça de sua irmã mais velha encontra-se logo abaixo da orelha da nossa modelo, sobrepondo-se, em parte, a essa figura. A gravura está dividida em duas figuras, cada uma representando uma etapa diferente de acabamento do mesmo desenho. **(Figura 41)**

Desta vez, o autor do *Nouveau Recueil* opta por apresentar a primeira etapa já no *ébauché*. As características dessa fase são facilmente identificáveis: preenchimento das áreas de sombra com hachuras e certo grau de acabamento. No lado direito da prancha, a cabeça é mostrada em todo seu potencial de arremate: as sombras mais escuras são intensificadas e os meios-tons do rosto são levados às últimas consequências, criando um delicado modelado em cinza, que transmite, com perfeição, a ideia de tridimensionalidade do rosto da figura. Os últimos detalhes são inseridos, como fios soltos pulando do cabelo. Curiosamente, Debret decide não terminar certos elementos, como a orelha, focando-se nos traços faciais.



Figura 42 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). Prancha n° 12 do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, 1813. Calcogravura em *manière de crayon*, 32 x 47,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

3.3.3 Prancha 12

Na última prancha de seu curso, Debret apresenta a cabeça de uma escultura de criança bem pequena, em duas vistas. Como dito anteriormente, nesta gravura, o autor parece oferecer uma figura que ainda não havia discutido antes, mas que crê ser relevante: o bebê, mostrado de duas maneiras diferentes. Nessas duas imagens, parecem conviver diferentes etapas, cada uma predominando sobre uma área diferente: no perfil, à esquerda, o cabelo parece estar em *trait préparé*, a parte posterior do crânio em *ébauché* e a face em *fini*. No perfil em três quartos, à direita, o padrão se repete: cabelo em *trait préparé*, parte posterior do crânio e do pescoço em *ébauché* e face em *fini*. É evidente que, dessa maneira, o artista hierarquiza a importância dos elementos da cabeça, levando ao acabamento apenas aquilo que lhe parece mais relevante, que é a face humana, e deixando inacabados elementos secundários – basicamente, todo o restante. **(Figura 42)**

Como dissemos antes, não fomos capazes de identificar o modelo específico – caso tenha havido – utilizado por Debret para realizar os desenhos desta prancha. No entanto, é interessante comparar essas imagens com a obra que Debret viria a produzir, posteriormente, aqui, no Brasil. Em 1826, o artista pintou um adorável retrato de D. Pedro II, então recém-nascido **(Figura 43)**. Ao prescrever a seus alunos, em 1813, um exercício baseado no desenho de um bebê, não imaginava que ele próprio iria beneficiar-se da lição para executar essa charmosa pintura.



Figura 43 – Jean-Baptiste DEBRET. *Retrato de D. Pedro de Alcântara*, 1826. Óleo sobre tela, 25 x 33 cm. Brasília, Palácio do Itamaraty. Fonte: Wikimedia Commons.

Lorsque Ingres disait: 'J'ai été élevé à l'école du crayon rouge', il pensait sans doute aux études à la sanguine de Demarteau qui servaient alors de modèles aux jeunes artistes.

(Albert de Neuville, 1920, p. 20)

4 AS GRAVURAS EDITADAS POR DEMARTEAU (1802)

O segundo conjunto de gravuras que analisaremos nesta pesquisa, de 1802, é o mais antigo entre aqueles encontrados na BnF. São duas *têtes d'étude d'après l'antique* – dois desenhos de bustos de esculturas da Antiguidade Clássica –, uma representando o imperador Nero, outra representando o mítico herói grego Aquiles, realizadas à maneira de lápis. No caso dessas obras, diferentemente do que ocorreu com o *Nouveau Recueil*, editado por L. M. Petit, possuímos uma quantidade razoável de informações sobre a casa editorial responsável pela gravação e publicação, o que nos permite contextualizar com mais propriedade a finalidade das estampas e o âmbito em que foram produzidas. Desse modo, iniciaremos a discussão por uma apresentação do importante papel que Gilles Demarteau e que seu sobrinho e herdeiro, Gilles-Antoine, desempenharam no âmbito editorial francês do século XVIII, particularmente em seu nicho didático.

Gilles Demarteau nasceu na região de Liège, atual Bélgica, em 1722, mas sua carreira desenrolou-se principalmente em Paris¹³⁷. Ele foi particularmente ativo na produção de gravuras entre 1751 e 1776, ano de sua morte. Nessa época, elaborou e aprimorou seu método de gravação à maneira de lápis (*en manière de crayon*), o qual já discutimos antes, mas sobre o qual voltaremos a falar neste capítulo. Em 1757, recebeu o privilégio real de gravar e publicar livros de ornamentos e de flores. Em 1766, tornou-se *agrégé* (associado) e, dez anos depois, acadêmico da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris. Foi em 1767 que apresentou à Academia, pela primeira vez, uma série de gravuras à maneira de lápis e que expôs, no *Salon*, diversas estampas nessa técnica, *d'après* Boucher e Cochin, o que lhe granjeou enorme sucesso. Em 1770, recebeu o título de *Gravador dos desenhos do gabinete do rei*. No ano seguinte, Em 1771, foi autorizado pela Academia a gravar as obras dos professores mais célebres, “como uma forma de multiplicar os recursos adequados a formar os alunos”¹³⁸ (apud NEUVILLE, 1920, p. 9). Foi considerado, em vida, o mais importante gravador *en manière de crayon* da época. Conhecido principalmente por suas graciosas reproduções de obras rococó, como as de Boucher, também gravou *academias*

¹³⁷ Os dados presentes neste parágrafo foram retirados da biografia de Gilles Demarteau publicada em 1920 por Neuville, a qual consta das referências desta pesquisa.

¹³⁸ “[...] ‘comme un moyen de multiplier les secours propres à former des élèves’ [...].”

e retratos de Vanloo, Pierre e Bouchardon. Demarteau, que morreu sem filhos, tomou seu sobrinho e afilhado Gilles-Antoine como aprendiz e herdeiro, o qual continuou sua obra. Não por acaso, Neuville (1920, p. 21-22) estima que o estilo dos dois é quase idêntico, o que provoca dificuldades na atribuição de certas pranchas, mas o historiador reconhece que a *maneira* própria do sobrinho ficava particularmente evidente em certos trabalhos, como nas suas “grandes cabeças acadêmicas a partir de Le Barbier, Bachelier, Taillasson, Carlo Maratte [sic], Boiseau e Menier”¹³⁹.

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

[Nas décadas finais do século XVIII] Desdenhavam-se as obras que haviam feito a alegria de uma sociedade aristocrática e frívola. Em vão, Gilles-Antoine tentou substituir [em parte] a maneira de lápis pela água-tinta; em vão, abordou temas mais austeros. Sua arte já não era o suficiente para sustentar sua família. O Terror chegou, tornando sua posição difícil; ele apagou de suas pranchas a inscrição *gravador do rei* e as dedicatórias a personagens do Antigo Regime; seu nome encontrava-se na lista de suspeitos. Ele teve que se esconder e cessar sua atividade, e não retomou sua profissão a não ser durante o Diretório. No fim de sua vida, ele buscou menos gravar do que vender uma parte de seu fundo [de gravuras, desenhos etc] [...].

Quando de sua morte, em 9 de outubro de 1802, suas estampas e aquelas de seu tio foram vendidas por preços baixos. Elas tornaram-se, em grande parte, propriedade da Bibliothèque Nationale, que não acreditava particularmente estar-se enriquecendo com tal aquisição.¹⁴⁰ (1920, p. 23-24)

Em meados dos 1800, os especialistas em estampa francesa do século XVIII submeteram o conjunto da obra dos Demarteau a uma reavaliação, reconhecendo não apenas o

¹³⁹ “[...] grandes têtes académiques d’après Le Barbier, Bachelier, Taillasson, Carlo Maratte, Boiseau et Menier.”

¹⁴⁰ “On dédaigne les œuvres qui avaient fait la joie d’une société aristocratique et frivole. En vain Gilles-Antoine essaya-t-il de remplacer la manière de crayon qui n’était plus de mode par l’aquatinte; en vain aborda-t-il des sujets plus austères; son art ne suffisait plus à le faire vivre. La Terreur vint qui rendit sa position difficile; il eut beau effacer sur ses planches l’inscription: graveur du roi et les dédicaces à des personnages de l’ancien régime, on trouve son nom sur la liste des suspects. Il dut se cacher, et cesser son commerce; il ne reprit son métier que sous le Directoire. [...] À la fin de sa vie il chercha moins à graver qu’à vendre une partie de son fonds [...].

“Lorsqu’il mourut, jeune encore, le 9 octobre 1802, ses estampes et celles de son oncle furent vendues à bas prix. Elle devinrent en grande partie la propriété de la Bibliothèque Nationale qui ne croyait guère s’enrichir par une pareille acquisition.”

papel pioneiro desses artistas, mas valorizando sua habilidade técnica e a qualidade estética e suas pranchas. De fato, a partir desse momento, suas obras passaram a ter um valor especial no estudo da gravura, como explica Neuville:

A crítica foi reconhecendo, aos poucos, o lugar de destaque que os Demarteau mereciam na arte da gravura do século XVIII, e, como marca dessa consideração, os iconógrafos, que geralmente designam as gravuras dessa época pelo nome do artista interpretado e não pelo do gravador intérprete, fizeram uma exceção em favor dos Demarteau. Eles falam da seguinte forma: ‘uma gravura de Boucher’, se o quadro ou o desenho de Boucher foi gravado por Chedel, Duflos, Ingram ou Gaillard, por exemplo, ao mesmo tempo em que dizem ‘uma gravura de Demarteau’, se a obra de Boucher ou de quem quer que seja houver sido gravada por um Demarteau.¹⁴¹ (1920, p. 24-25)

Além disso, ainda no século XIX, já se reconhecia a abrangência e a influência das pranchas dos Demarteau na formação dos jovens estudantes de desenho na virada do século XVIII para o XIX¹⁴²:

Nas inúmeras escolas criadas em vários lugares, sob a influência de David, servia-se dos cursos, dos modelos de Demarteau... Gilles-Antoine Demarteau, seguindo os passos do tio e terminando onde seu tio havia começado, trabalhava para os alunos, para formar jovens desenhistas, para atrair de volta ao desenho. Os Demarteau estavam dedicados à renovar os belos modelos, as composições antigas, as *academias* da Casa, hoje, infelizmente, tão esquecidas, tão desconhecidas, mas que foram e são, ainda, tão úteis...¹⁴³ (Adrien Wittert, escrevendo na década de 1880, apud HARLÉ, 1975, p. 52)

Como repetido diversas vezes neste texto, o que trouxe a celebridade à casa Demarteau foi a invenção, na década de 1760, de uma nova técnica de calcogravura conhecida como gravura à maneira de lápis. Essa técnica era capaz de reproduzir, de maneira fiel, a aparência de um desenho sobre papel. Gilles foi capaz de chegar a esse resultado, ao abandonar o

¹⁴¹ “La critique reconnut peu à peu la grande place qui revenait aux Demarteau dans l’art de la gravure au XVIII^e siècle, et comme marque de cette considération, les iconographes, qui généralement désignent les gravures de cette époque par le nom de l’artiste interprété et non par celui du graveur interprète, ont fait exception en faveur des Demarteau. C’est ainsi qu’ils disent: ‘*une gravure de Boucher*’, si le tableau ou le dessin de Boucher a été gravé par un Chedel, un Duflos, un Ingram ou un Gaillard, tandis qu’ils disent: ‘*une gravure de Demarteau*’, si l’œuvre de Boucher ou de n’importe quel autre maître a été gravée par un Demarteau.”

¹⁴² Marcel Roux (1949, t. 6, p. 327) credits a popularidade das gravuras didáticas dos Demarteau a seus preços acessíveis e a sua qualidade, correspondendo sempre ao gosto dos clientes, em particular, dos alunos de desenho.

¹⁴³ “... Dans les nombreuses écoles créées partout sous l’influence de David, on se servait pour les cours, des modèles de Demarteau... Gilles-Antoine Demarteau suivant la même voie et finissait comme son oncle avait commencé; il travaillait pour les élèves, pour former les jeunes dessinateurs, pour rappeler au dessin. Ils s’attachait à renouveler les beaux modèles, les antiques compositions, les académies de la maison aujourd’hui malheureusement si oubliés, si méconnus, et qui furent et sont encore si utiles...”

uso do buril e ao substituí-lo por ferramentas criadas especialmente para imitar o traço do lápis. Neuville explica de maneira breve as características dessa forma de gravação:

Esse tipo de gravura se deve, principalmente, ao emprego de um instrumento que tem a forma de um estribo com diversas pontas em diferentes tamanhos, as quais giram em torno de um eixo preso a um cabo, no qual se apoia a mão. A carretilha, por meio de movimentos calculados de vai-e-vem sobre o cobre nu ou sobre o cobre envernizado – caso se queira trabalhar com um mordente para água-forte –, produz uma espécie de pontilhado, que, após ser corroído pelo ácido, dá à tiragem o aspecto do lápis.¹⁴⁴ (1920, p. 13)

É importante ressaltar, novamente, que, quando utilizamos o termo *lâpis*, estamos apenas traduzindo para o português a palavra francesa *crayon*, cujo significado não é precisamente o que entendemos por lápis atualmente, ou seja, uma mina de grafite protegida por um invólucro de madeira. Até a popularização do lápis grafite como o conhecemos, ou seja, até transição do século XIX para o século XX, *crayon* era uma “denominação genérica [utilizada] para qualificar qualquer instrumento de tipo ‘seco’ que se apresentasse sob a forma de um bastonete (giz, pedra, grafite, etc.)”¹⁴⁵ (BEGUIN, [1978], p. 184). Millin (1806, t. 1, p. 379-380), escrevendo na época de Debret, oferece uma definição para *crayon* que é sintomática dessa imprecisão: “pedaço de pedra macia, natural ou artificial, apontado e usado, sobretudo, por aqueles que começam a aprender a desenhar, porque é fácil de manejar e adequado ao acabamento de um desenho”¹⁴⁶. Por último, ressalte-se que, quando se fala em gravuras à maneira de lápis, principalmente no caso dos Demarteau, se refere, em especial, àquelas que se assemelham a desenhos a sanguínea, tipo de pedra natural particularmente adequada ao desenho, derivada da hematita (PIGNATTI, 1981, p. 384), de tom distintamente avermelhado¹⁴⁷ e extremamente popular entre os grandes artistas franceses do século XVIII, como Watteau, Boucher, Fragonard e Chardin (PIGNATTI, 1981, p. 261-286). **(Figura 44)**

¹⁴⁴ “Cette gravure est due principalement à l’emploi d’un instrument qui a la forme d’une molette d’éperon striée à plusieurs pointes inégales, tournant sur un axe adapté à un manche. La roulette par des mouvements calculés de va-et-vient sur le cuivre nu, ou bien sur le cuivre verni si l’on opère en vue d’une morsure à l’eau-forte, produit une sorte de pointillé, qui, après avoir été mordu à l’acide, donne au tirage l’aspect du crayon.”

¹⁴⁵ “CRAYON. [...] Dénomination générale pour qualifier tout instrument du type ‘sec’ qui se présente sous forme de baton (craie, pierre, graphite, etc.)”

¹⁴⁶ “CRAYON, morceau de pierre tendre, naturelle ou factice, aiguisé en pointe, et dont se servent surtout ceux qui commencent à dessiner, parce qu’il est facile à manier, et propre à finir un dessin.”

¹⁴⁷ Parece-nos importante assinalar que, no século XVIII, popularizou-se, particularmente, um técnica de desenho que combinava três pedras naturais de cores diferentes e que era chamada de técnica dos três lápis (*trois crayons*), em que se utilizavam a *pierre noire* (pedra negra, natural ou artificial), a sanguínea e o giz branco natural sobre papel em meio-tom. Os artistas rococó, como Boucher, eram apreciadores notáveis da combinação desses três materiais (LEYMARIE; MONNIER; ROSE, 1979, p. 55).



Figura 44 – François BOUCHER (des.); Gilles DEMARTEAU (grav.). *Cabeça de menina* (n° 34), s. XVIII. Calcogravura *en manière de crayon*, 28,4 x 21,5. Liège, Universidade de Liège. Inv. n° 1210. Fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/demartea/demartea_021

Apesar do predomínio das gravuras *en manière de crayon* imitando a sanguínea na produção dos Demartea, Harlé chama a atenção para o fato de que é possível identificar uma progressiva transição de gosto nas últimas décadas dos 1700, a qual acarretaria na adoção de um tom mais escuro para a produção das pranchas, “impressas em um sépia bastante escuro, mais de acordo com as vontades neoclássicas”¹⁴⁸ (1975, p. 51). Essa mudança refletiria uma transformação maior em termos de estilos artísticos, já que indica a ascensão do classicismo, com seu caráter mais severo e sensivelmente menos gracioso. Os efeitos dessa transição ficam ainda mais evidentes no relato que Harlé faz das iniciativas tomadas pelos Demartea, com o intuito de se adaptar às novas exigências da época:

[...] parece que foram selecionados, entre os modelos pré-revolucionários, aqueles que apresentavam certo caráter acadêmico, mesmo que se lhes imprima, ainda, em vermelho. Gilles Demartea e seu sobrinho Gilles-Antoine conseguiram embarcar parcialmente na transição clássica, ao menos no que se refere a sua produção de modelos didáticos, na qual Gilles-Antoine escolheu, após a Revolução [Francesa] as obras menos suspeitas e as reeditou em preto.¹⁴⁹ (1975, p. 51)

¹⁴⁸ “[...] des modèles tirés en sépia assez foncé, plus en accord avec les volontés néo-classiques.”

¹⁴⁹ “[...] il semble que l’on sélectionne parmi les modèles pré-révolutionnaires ceux qui présentent un certain caractère académique, même s’ils sont imprimés en rouge. Gilles Demartea et son neveu Gilles-Antoine avaient pris

Harlé (1975, p. 52) reconhece, contudo, que, nas décadas finais dos 1700, foi necessário não apenas reeditar as gravuras antigas em novas cores, como produzir novas estampas mais adaptadas ao gosto neoclássico, chegando, no período revolucionário, à quase total extinção da impressão em vermelho em favor do preto, cor cuja popularidade se havia beneficiado da invenção dos *crayons noirs* por Conté, em 1795. Segundo Harlé, esses novos modelos, mais “clássicos” que aqueles baseados em Boucher e Huet, são baseados “de preferência, em temas mais acadêmicos de Carle Van Loo, Jean-Baptiste Pierre ou naqueles de Bouchardon”¹⁵⁰, tendo sido utilizados nas escolas de desenho durante muito tempo.

Desse modo, novamente, quando falamos em gravuras de Debret realizadas à maneira de lápis, não nos referimos ao traço fino e preciso do grafite, mas em um traço mais grosso, escuro e, até mesmo, mais oleoso dos gizos e pedras populares no final do século XVIII e começo do século XIX na França, como aqueles proporcionados pela *Pierre noire*, natural ou artificial, ou pelo *crayon Conté*¹⁵¹.

Seguindo com nossa tarefa de contextualização da função de Debret como autor de desenhos para gravuras didáticas, parece-nos relevante comparar a carreira desse artista à de dois antigos colegas de ateliê, François Gérard e Jean-Antoine Gros, de maneira a buscar compreender o que significava, para um pintor de história na França do começo do século XIX, realizar encomendas de desenhos para modelos-estampa. Em primeiro lugar, devemos justificar a escolha desses artistas para o cotejamento.

Jacques-Louis David foi um professor extremamente popular entre os estudantes de arte, desde a abertura de seu ateliê na década de 1780 até o fechamento, quando de seu exílio em Bruxelas, a partir de 1816. Durante o período em que exerceu o magistério, instruiu dezenas, senão centenas, de alunos, os quais, como é de esperar, geriram suas carreiras em uma infinidade de maneiras diferentes, obtendo variados graus de sucesso nos campos em que investiram.

partiellement le virage classique, tout au moins dans leur production de modèles didactiques, Gilles-Antoine doit après la Révolution choisir les oeuvres les moins suspectes et les rééditer en noir.”

¹⁵⁰ “[...] ils sont fondés de préférence sur des sujets académiques de Carle Van Loo, Jean-Baptiste Pierre ou sur ceux de Bouchardon [...]”

¹⁵¹ O *crayon Conté*, também conhecido como *craie Conté* (giz Conté) ou *crayon noir* (lápiz preto), é uma espécie de *Pierre noire* artificial, um giz negro, “à base de fuligem, geralmente chamado de giz de Paris [*craie de Paris*]. Ele adquiriu, com o passar do tempo, uma tal reputação que a marca acabou por designar o material: o giz Conté, ou *Crayon Conté*, nomeia esse material bastante macio e oleoso” (VAN HOEKE; LAVERGNÉE; LIESSE, 1998, p. 22). ([...] à base de suie, généralement appelée craie de Paris. Elle acquit au fils du temps une telle réputation que la marque finit par désigner le matériau: la craie Conté, ou crayon Conté désigne cette craie assez tendre et grasse.)

Alguns deles, os galardonados no *Grand Prix de Rome*, como Drouais, Girodet e Ingres, formavam um grupo totalmente à parte, já que contavam com um impulso inicial e com uma publicidade que dava um brilho especial a suas carreiras. Outros, estrangeiros, como Navez ou José de Madrazo, desenvolveram estratégias intimamente ligadas a seus países de origem, a (futura) Bélgica e a Espanha, e não atuavam, portanto, nas mesmas condições que os franceses. Outros, como Delécluze ou Hennequin, percorreram um percurso bem menos brilhante que seus colegas, em muitos aspectos semelhante ao de Debret, não servindo, dessa maneira, de contraste suficiente para compreendermos o lugar que este ocupava na hierarquia social de pintores do século XIX. Gérard e Gros, por outro lado, tiveram um início de carreira quase simultâneo e bastante similar ao de Debret, mas obtiveram um destaque totalmente diferente, o que pode nos auxiliar a entender o que significava, para Debret, realizar os desenhos para Demarteau.

Debret tornou-se aluno de David em 1783, quando contava com menos de 14 anos de idade. Em 1784, acompanhou o mestre a Roma, onde teria observado a execução da tela do *Juramento dos Horácios*¹⁵². No ano seguinte, ingressou na escola da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris e, um ano depois, casou-se. Em 1791, ficou em segundo lugar no concurso do *Grand Prix de Rome* e, dois anos após isso, matriculou-se na École Nationale des Ponts et Chaussées, para engenheiros civis, com o objetivo de fugir ao alistamento militar obrigatório. Em 1795, tornou-se professor da École Polytechnique, “para dar aulas de desenho e escapar da escassez de clientes” (TREVISAN, 2007, p. 9), mesmo ano em que nasceu seu único filho, Honoré. Em 1798, recebeu uma menção honrosa no *Salon*, com a tela *O general messeniano Aristodemo libertado por uma jovem*, possivelmente executada na esperança de que fosse adquirida pelo Estado, já que não há informações de que tenha sido objeto de encomenda ou comprada por cliente privado. Nessa mesma época, iniciou uma parceria com os importantes arquitetos neoclássicos Percier e Fontaine, com a finalidade de realizar pinturas para compor decorações de ambientes¹⁵³. Em 1801, tornou-se, como vimos, professor de desenho da figura no *Collège Sainte-Barbe*.

François Gérard (1770-1837) ingressou no ateliê de David em 1786. Ficou em segundo lugar no *Grand Prix de Rome* de 1789, no qual seu colega de ateliê Girodet foi vencedor. No ano seguinte, concorreu novamente, mas foi obrigado a abandonar o concurso em razão da

¹⁵² O papel de Debret no que se refere a essa tela será discutido mais adiante no texto.

¹⁵³ Informações colhidas de BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2008, principalmente pp. 22 e 62.

morte do pai. Ainda em 1790, mudou-se com a mãe e os irmãos para Roma, mas todos foram obrigados a retornar a Paris em 1791, para não serem considerados *emigrados* pelo governo revolucionário francês. Em meados dessa década, casou-se com uma tia materna (GÉRARD, 1867, p. 8 e *ŒUVRE DU BARON FRANÇOIS GÉRARD*, 1857, p. 12). Estreou no *Salon* em 1795, com um retrato e uma pintura histórica e, no ano seguinte, foi consagrado pelo público e pela crítica com o *Retrato de Isabey e sua filha*. Em 1798, expõe alguns retratos e sua célebre *Psiquê recebendo o primeiro beijo de Cupido*, a qual, apesar das críticas majoritariamente positivas, não encontrou comprador de imediato, mas que seria adquirida posteriormente por colecionadores privados e trocária de mãos até ser comprada pelo Estado para o Museu do Luxembourg em 1822 (LANGWORTHY, 2012, p. 211-267). A essa altura, Gérard compreendeu, segundo Salmon (2014, p. 37), que não conseguiria, “nunca, subsistir por meio de seus quadros históricos”¹⁵⁴. Assim, o artista decidiu investir no gênero do retrato, “muito mais lucrativo”, onde “o sucesso encontrado determinou-o a perseverar nesse caminho”¹⁵⁵ (SALMON, 2014, p. 37), retratando figuras importantes como Joséphine de Beauharnais (1801), esposa do Cônsul Napoleão Bonaparte. Entre 1797 e 1801, realizou, assim como Girodet, por indicação de David, uma série de ilustrações originais para obras de Virgílio e de Racine, do editor Didot (JOBERT, 2005, p. 152-155).

Antoine-Jean Gros (1771-1835) tornou-se aluno de David em 1785, o qual demonstrou desde o início grande estima pelo estudante e o indicou para a realização de certos trabalhos, como o retrato do rei da Polônia e os desenhos, a serem gravados, das efígies de deputados da Assembleia Nacional. Em 1792, Gros concorreu ao *Grand Prix de Rome*, mas não logrou sucesso. Em 1793, partiu, por conta própria, para a Itália, com o intuito de estudar as obras de arte da península. No entanto, o clima de francofobia no país o reteve, primeiro, na França, e, depois, em Gênova e Florença, onde foi obrigado a produzir retratos e miniaturas para garantir, a duras penas, sua sobrevivência, para a qual seguia dependendo da ajuda financeira de sua família. Em 1794, recebeu a encomenda da legação francesa em Gênova de uma *Alegoria à República*. Em 1796, ainda na Itália, realizou um retrato do general francês em ascensão Napoleão Bonaparte. A partir desse momento, ingressou no círculo cortesão que envolvia a este e a sua

¹⁵⁴ “Gérard dut comprendre alors qu’il ne parviendrait jamais à vivre de ses tableaux d’histoire.”

¹⁵⁵ “[...] genre beaucoup plus lucratif [...] Le succès rencontré lui determina rapidement à perseverer dans cette voie [...]”

esposa e produziu diversos retratos de personagens importantes do grupo, entre os quais, o da própria Joséphine de Beauharnais. Bonaparte o nomeou membro da Comissão de Artes, a qual estava encarregada de supervisionar o confisco dos bens artísticos italianos e de encaminhá-los à França. Esse período marcou uma mudança na sorte de Gros no que se refere a suas finanças, colocando-o em uma situação muito mais confortável. Durante todo esse período, seguiu nutrindo esperanças de sustentar uma carreira de pintor de história, apesar de não ter produzido nenhuma pintura nesse gênero desde o *Grand Prix* de 1792. Em 1801, de volta a Paris, apresentou, enfim, uma tela histórica, *Sapho à Leucade*, que não foi muito bem recebida pela crítica. Nesse mesmo ano, ganhou um concurso público para a realização de uma pintura representando a vitória militar de Napoleão no Combate de Nazaré, encomenda que seria logo abandonada pelo governo, mas que marcaria a primeira experiência do artista no gênero que fez sua fama durante o Império. A partir de 1802, realizaria diversos retratos de Napoleão, já Cônsul da França (relato a partir de O'BRIEN, 2006; DELESTRE, 1867; e *NOTICE SUR MADAME AUGUSTINE DUFRESNE*, 1842).

Como pudemos observar, a Revolução Francesa não foi um período fácil para os alunos egressos do ateliê de David. Imbuídos do ideal acadêmico, segundo o qual apenas a pintura histórica era meritória da atenção de um verdadeiro artista, pensaram para encontrar clientes, em um momento em que os mecenas tradicionais desse gênero virtualmente desapareceram da França. Gérard e Gros optaram pelo retrato, atendendo a uma nova elite burguesa e militar ávida por registrar sua efígie, e encontrando não apenas o conforto financeiro, como também o caminho para a celebridade no período imperial e além, na Restauração. Os primeiros anos do Consulado francês (1799-1804), como vimos, já haviam indicado o caminho que tornaria esses dois artistas famosos: Gros, como pintor da saga napoleônica, e Gérard, como retratista cortesão. Debret, no entanto, não seguiria um percurso semelhante ao dos ex-colegas, e acreditamos que isso explica, em parte, seu envolvimento com Demarteau.

Enquanto Gérard e Gros buscaram soluções que os permitissem sobreviver de pintura, esse não foi o caminho adotado por Debret, cujas fontes de renda conhecidas no período até 1801 foram a bolsa de estudos como aluno da *École des Ponts et Chaussées*, o salário de professor – primeiro na *École Polytechnique* e, a partir de 1801, no *Collège Sainte Barbe* -, o

serviço como pintor de painéis decorativos para Percier e Fontaine¹⁵⁶ e a produção dos desenhos para estampas-modelo de Demarteau. Até 1802, o artista expôs apenas uma pintura no *Salon*, em 1798, a tela histórica *O general messeniano Aristodemo libertado por uma jovem*. Com base nesses dados, acreditamos que Debret tenha dedicado uma parcela menor de seu tempo à pintura, e investido mais em outras iniciativas. Enquanto seus ex-colegas de ateliê confiavam, principalmente, na produção de retratos para sobreviver, Debret optou por carreiras mais seguras, como a de professor. Isso pode ter ocorrido por diversas razões: como vimos, seu filho nasceu em 1795, o que pode tê-lo pressionado a dedicar-se a ocupações menos arriscadas do que a de artista, colocada efetivamente em segundo plano durante esse período; além disso, é possível que, mesmo com o encolhimento do mercado para a pintura histórica, tenha decidido não enveredar pelo caminho do retratismo, seja porque considerava esse um gênero menor, seja porque não tinha aptidão ou habilidade técnica para viver disso. Desse modo, o fornecimento de desenhos a Demarteau pode ter sido uma maneira de complementar suas fontes de renda. Como vimos, não era incomum para um artista da época criar modelos para gravação, o que era sempre tratado, no entanto, como uma ocupação secundária, complementar à carreira principal de pintor à óleo ou escultor. No caso de Debret, a produção de modelos-estampa para alunos de desenho pode indicar uma necessidade ainda mais premente de recursos do que seus colegas, já que a atividade era essencialmente menos artística do que a criação de ilustrações de obras literárias e de retratos, que exigiriam um grau de criatividade, e mesmo de habilidade, maior. Efetivamente, até onde se sabe, David indicou a editores os nomes de Gérard, Girodet e de Gros para a produção desse segundo tipo de modelo para gravura, mas não o de Debret. Por último, se considerarmos que, em seu auge, os Demarteau realizavam pranchas a partir de desenhos de pintores extremamente importantes, como Boucher, Pierre e Bouchardon, a opção por Debret e por outros artistas desconhecidos, nos anos finais de atividade da firma, pode indicar uma restrição orçamentária, o qual não permitiria senão a contratação de desenhistas menos célebres e, portanto, mais baratos.

¹⁵⁶ O termo “painel decorativo”, aqui, deve ser relativizado. Trata-se de pinturas, em geral de tema alegórico ou mitológico, encomendadas especialmente para compor conjuntos decorativos em residências. Seu status, evidentemente inferior ao de outros gêneros, não impedia que artistas de maior importância lançassem mão desse recurso como um complemento de renda. Girodet, por exemplo, um dos mais importantes pintores do neoclassicismo francês, realizou diversos desses painéis entre 1798 e 1814 (BELLENGER, 2005a, p. 256-271). Nada indica, no entanto, que esse artista considerasse essas encomendas como algo mais do que um “bico”, até porque raramente essas telas eram expostas nos Salões. Girodet concentrou seus esforços na produção de grandes telas históricas e napoleônicas e em retratos.

Nossa pesquisa não foi capaz de levantar dados que estabelecessem quando Debret e Gilles-Antoine Demarteau se conheceram nem os termos em que foi realizado o contrato de fornecimento dos desenhos. Entre as possibilidades, não podemos descartar a de que o editor tenha obtido a referência junto a David, o qual, como assinalado anteriormente, já havia indicado o nome de diversos de seus alunos para assumir a encomenda de desenhos originais que ele mesmo não estava interessado em executar (JOBERT, 2005, p. 152-155). Caso essa versão seja comprovada, reforçaria a impressão de dependência, em diversos níveis, de Debret em relação a seu professor. De qualquer modo, o vínculo com Debret indica que Demarteau realmente procurava promover uma atualização de seu catálogo segundo modelos mais modernos, mais neoclássicos, o que é reforçado pela edição (póstuma) de pranchas gravadas *d'après* Girodet (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, t. 6, p. 230; LEYMARIE, 1896, p. 9).

Desse modo, acreditamos que a produção desses desenhos para os Demarteau indique, antes de tudo, um estado de necessidade financeira de Debret, que, em razão de uma carreira artística instável, precisava encontrar outras fontes de recursos para complementar sua renda. Parece-nos, a partir disso, que Debret tinha uma tendência a voltar-se para a área de educação, no intuito de suprir esse tipo de carência; por isso, teria ingressado em 1801 no cargo de professor de desenho da figura no pensionato Sainte-Barbe, após ocupar posto semelhante na École Polytechnique, e produzido os modelos para Demarteau. Desdobramentos posteriores na carreira de Debret, como a elaboração do *Nouveau Recueil Élémentaire de dessin*, de 1812-1813, e a migração para o Brasil, em 1816, parecem comprovar essa ligação particularmente forte de Debret com o ensino.

No que se refere às gravuras propriamente ditas, a primeira questão que se levanta concerne à data em que foram produzidas. A *Tête de Néron d'après l'Antique* possui uma inscrição informando que um exemplar da prancha foi depositado na Bibliothèque Nationale no ano XI do Calendário Republicano (“Déposé à la Bibliothèque Natle. An XI.”), o qual corresponde, aproximadamente, a 1802-1803. Há outros dados, no entanto, que nos sugerem investigar um pouco melhor essa informação. Segundo Neuville (1920, p. 13), em 1788, Antoine-Gilles havia publicado um catálogo de obras editadas pela Casa, o *Catálogo de estampas gravadas a lápis e copiadas de diferentes mestres, vendidas em Paris, por Demarteau, Cloître St.*

*Benoît*¹⁵⁷. Como Gilles tivera o “cuidado de numerar suas estampas quase exatamente em sua ordem de publicação”, sistema esse que “foi continuado por seu sobrinho”¹⁵⁸ (NEUVILLE, 1920, p. 12), sabemos que, até esse ano, haviam sido publicados 664 números, fora os cadernos temáticos. A *Tête de Néron* e a *Tête d’Achille* possuem, respectivamente, os números 708 e 709, o que coloca sua gravação como sendo posterior ao ano de 1788. Além disso, sabemos que Gilles-Antoine editou pranchas até 1802, ano de sua morte (COURBOIN, 1924, p. 108), o que nos deixa, em princípio, com um intervalo de tempo de 14 anos em que essas estampas poderiam ter sido produzidas. Adhémar e Lethève (1953, t. 6, p. 230) informam, em seu catálogo, sem levantar qualquer dúvida quanto a isso, que as gravuras seriam datadas, efetivamente, de 1802, mas sem indicar a fonte desse dado, o que é particularmente angustiante se considerarmos que esses mesmos autores escrevem (1953, t. 6, p. 229) que as gravuras continuaram a ser publicadas mesmo um pouco depois da morte de Gilles-Antoine; ao menos, até 1806. Como as matrizes e as gravuras não foram adquiridas pela Bibliothèque Nationale senão em 1808 (ROUX, 1949, p. 329), ano da venda do espólio Demarteau, o nosso intervalo de tempo poderia ser, ainda, muito maior, no que se refere à impressão dessas imagens. Parece-nos, então, que eles tenham feito um cruzamento complexo de informações para chegar ao ano de 1802.

Conforme dito acima, o *Néron* traz, como data de depósito, o ano XI da República Francesa. O *Achille*, por outro lado, não traz uma data específica de depósito. Como dissemos antes, o ano XI do calendário republicano corresponderia, aproximadamente, a 1803, mas, para sermos mais precisos, abarca, em princípio, de 23 de setembro de 1802 até setembro de 1803¹⁵⁹. Se o ano XI corresponderia de 23/09/1802 a 22/09/1803, e se Gilles-Antoine Demarteau morreu em 9 de outubro de 1802, deduz-se, portanto, que, o *Néron* tenha sido editado – o temo *depositado* seria mais preciso - entre 23 de setembro e 9 de outubro de 1802, ou seja, entre a data de início do ano XI e a de morte do gravador. Ao menos, parece-nos ter sido essa a lógica de Adhémar e Lethève. Quanto ao *Achille*, é possível que ele tenha sido editado, ou impresso, após a

¹⁵⁷ “Catalogue des estampes gravées au crayon d’après différents maîtres, qui se vendent à Paris, chez Demarteau, Cloître St Benoît.”

¹⁵⁸ “[...] l’artiste avait eu soin de numéroter ses estampes à peu près dans leur ordre de publication. Ce système [...] fut continue par son neveu.”

¹⁵⁹ O Calendário da Era Republicana foi criado por um decreto da Convenção Nacional francesa datado de 5 de outubro de 1793, o qual determinava, como seu início, o dia do estabelecimento da República Francesa, 22 de setembro de 1792. Segundo esse decreto, o primeiro dia de cada ano cairia naquele do equinócio de outono, variando, dessa maneira, em torno do dia 22 de setembro. O calendário trouxe substanciais variações em relação ao Gregoriano, e tinha a pretensão de ser mais científico e mais laico do que aquele, sendo eliminadas as referências religiosas. Em 1806, foi abolido por Napoleão (CHAPELIN [1997]; VOVELLE, 2007, p. 79).

morte de Demarteau, por isso a data de depósito teria sido omitida, mas não se pode afirmar isso com certeza, já que em pranchas anteriores, como o *Lantin d'après l'Antique*, n. 684, a data também é eventualmente elidida, apesar de sabermos que foi depositado em 1798 (ROUX, 1949, t. 6, p. 494) pelo próprio gravador (**Figura 45**). Acreditamos que os autores do *Inventaire du Fonds Français* do Cabinet des Estampes da BnF tenham atribuído a mesma data de 1802 ao *Achille* por ser obra, também, de Debret, e, em razão disso, deduziram que teria sido editado no mesmo período que o *Néron*. Adotaremos, portanto, com ressalvas, a datação de Adhémar e Lethève, por falta de uma melhor.

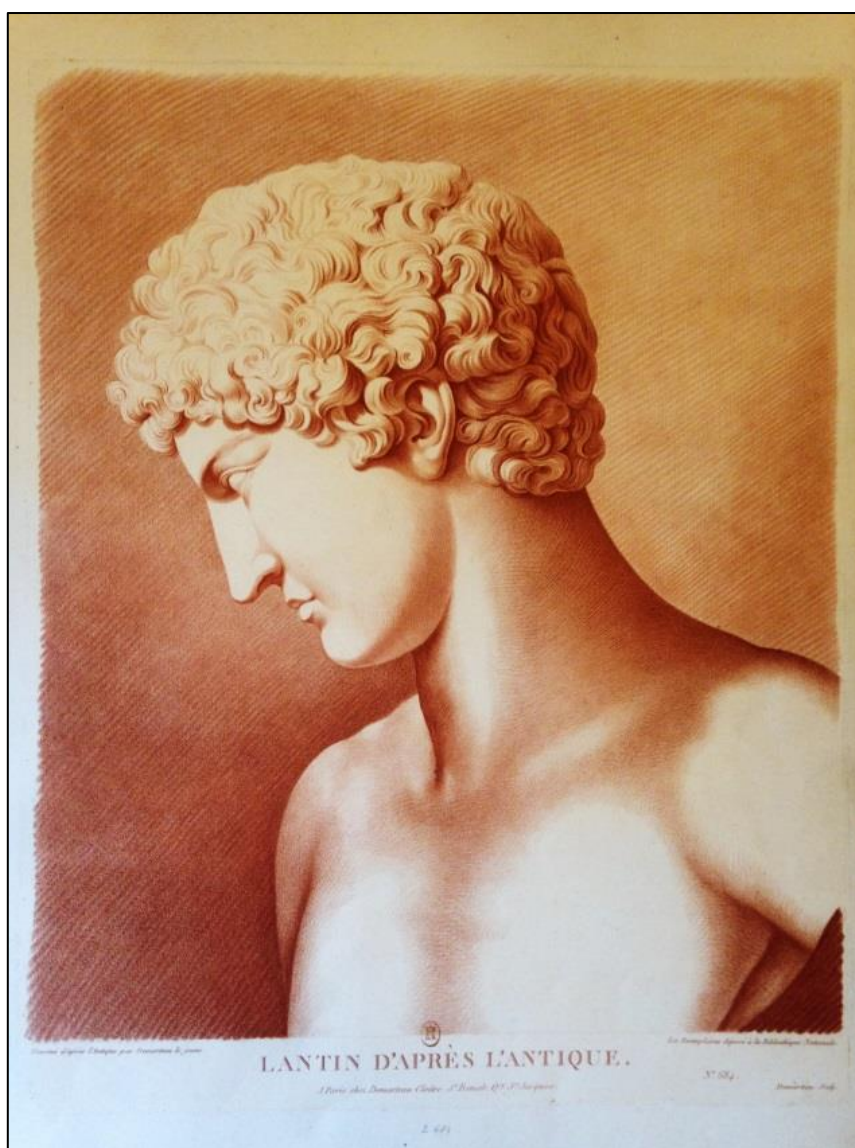


Figura 45 – Gilles-Antoine DEMARTEAU (des. e grav.). *Lantin d'après l'Antique* (c. 1798). Calcogravura *en manière de crayon*, 58 x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

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

Poder-se-ia, evidentemente, argumentar que o estilo das pranchas é uma decorrência tanto da maneira de Debret quanto da do gravador. Neuville (1920, p. 20) explica que os Demarteau tinham grande autoridade no campo de estampas didáticas, ou seja, daquelas voltadas particularmente para o ensino do desenho. O pesquisador diz, ainda, que o procedimento da gravura à maneira de lápis teve, no século XVIII, o papel de “multiplicar as boas cópias de obras dos mestres, e de torná-las mais acessíveis a todos”, em razão da “fidelidade” com que reproduziam as características dos desenhos originais¹⁶⁰. Se considerarmos essa afirmação confiável, então podemos deduzir que a transposição do desenho de Debret para a gravura foi razoavelmente fidedigna, o que reforçaria nossa tese de que a mão de Debret, ao realizar o desenho, era ainda vacilante. Harlé (1975, p. 13), ao indicar, elegantemente, que a cópia de obras “gera às vezes transposições, seja do Antigo, seja de telas de mestres, de aspecto insólito”¹⁶¹, toca no tema dos desenhos ruins ou bizarros (os quais, como vimos anteriormente, eram comuns e deixaram apreensivo o Diretor da École des Beaux-Arts em 1865). A feição caricatural das cabeças de Debret parece encaixar-se nessa apreciação, e seria devida, principalmente, ao autor do original, não ao gravador, de acordo com a hipótese de que Gilles-Antoine tenha sido um intérprete fiel.

¹⁶⁰ “L’emploi de son procédé avait d’ailleurs eu pour effet de multiplier les bonnes copies des œuvres de maîtres, et de rendre celles-ci plus accessibles à tous. C’est la gravure en manière de crayon qui, par son charme et sa fidélité, a le plus contribué à la diffusion des choses d’art, avant qu’elles ne fussent vulgarisées par les procédés photographiques.”

¹⁶¹ “Le principe d’une imitation libre donne parfois des transpositions d’antiques ou de toiles de maîtres d’aspect insolite [...]”

Apesar desses testemunhos pela boa reputação dos Demarteau, os autores reconhecem que, eventualmente, poderia haver uma queda na qualidade das reproduções. Segundo Neuville (1920, p. 13) Demarteau l'aîné, tio de Gilles-Antoine, era capaz de realizar reproduções exatas *en manière de crayon* dos desenhos originais, habilidade essa que teria sido herdada por seu sobrinho, a tal ponto que, em muitos trabalhos, não se sabe de qual gravador é a mão que executou (p. 22). No entanto, Neuville reconhece que, ao menos em algumas gravuras do final da vida de Gilles-Antoine, a perda de qualidade ficou evidente (p. 23). Leymarie (1896, p. 5), por outro lado, acredita que havia um desnível sensível em termos de habilidade entre tio e sobrinho. Ele afirma que “Gilles-Antoine parece ter, na verdade, dado mais continuidade à editora que ao talento de seu tio”¹⁶². Se a avaliação de Leymarie nos parece excessivamente severa, especialmente se considerarmos que Gilles-Antoine demonstrou, em várias ocasiões, uma habilidade invejável na execução, especialmente de meios-tons (**Figura 46**), somos obrigados, por falta de outros meios de verificação, a levar em conta a opinião de Neuville, que aponta haver ocorrido uma decadência nos trabalhos finais de Demarteau, o que poderia explicar as falhas que acreditamos observar no *Néron* e no *Achille*. Efetivamente, caso analisemos o *Lantin*, também identificaremos, por exemplo, uma transição brusca das sombras para as áreas de luz, com a supressão dos meios-tons. Desse modo, os defeitos da gravura não podem ser totalmente imputados a Debret, não até que se encontre o desenho original.

Outro ponto que parece digno de nota é o tamanho das gravuras. Ambas são, de fato, relativamente grandes: A *Tête d'Achille* mede 57 x 44 cm, e a de *Néron* mede 58,5 x 43,5 cm, aproximadamente o tamanho do atual formato A2. Considerando que as pranchas do *Nouveau Recueil* possuem em torno de dez centímetros a menos de cada lado, parece lógico perguntar-se o porquê de se propor modelos nessa escala, especialmente se levarmos em conta que as *Têtes d'étude d'après David* também são grandes, chegando, até, a 62 cm de lado. A pergunta é especialmente interessante, caso se pondere que os alunos de desenho, em particular os iniciantes, têm grande dificuldade em trabalhar em grandes dimensões, já que, nessas situações, se torna mais difícil controlar a coordenação entre os elementos do conjunto, ainda mais quando se trata do rosto. Thonnesse (1810, p. 1) justifica, em seu curso, essa característica da seguinte maneira: “Os iniciantes devem habituar-se a fazer, com a maior frequência possível, seus desenhos em tamanho real. É tão perigoso fazê-los muito pequenos quanto grandes demais; esses dois excessos

¹⁶² “Gilles-Antoine paraît avoir plutôt continué la maison de son oncle que son talent.”

conduzem sempre a resultados ruins”¹⁶³. Podemos deduzir, portanto, que as pranchas são grandes para que os bustos possam caber em tamanho real. Além disso, cumpre reconhecer que a utilização de modelos enormes parece ser uma tradição nos cursos de desenho da figura humana em pranchas: as de Bargue (1867), por exemplo, medem em torno de 60,5 x 46,4 cm e frequentemente superam o tamanho real (**Figura 47**).



Figura 46 – Gilles-Antoine DEMARTEAU. *Cabeça de mulher* (1788) e *Cabeça de mulher* (1788), *d’après* Vincent. Calcogravuras *en manière des trois crayons*, 50,7 x 37,2 cm e 50,5 x 37,3 cm. Williamstown, Clark Art Institute. Fonte: <http://www.clarkart.edu/Collection/5295>

As estampas de Debret (**Figuras 48 e 49**) estão encadernadas em um volume forjado pelo Cabinet des Estampes para agrupar parte da coleção de gravuras Demarteau pertencente à BnF. Seu número de chamada é o Ef. 10 Rés[erve], o que, por si só, traz algumas informações interessantes, no que concerne à apreciação dos bibliotecários e curadores da BnF sobre a relevância das obras. A divisão Ef das obras do Département des Estampes et de la Photographie da BnF é dedicada à obra dos gravadores franceses do final do século XVIII e de todo o século

¹⁶³ “Les commençants doivent s’assujettir à faire le plus qu’il leur sera possible, leurs dessins de grandeur naturelle; Il est aussi dangereux de les faire trop petits que trop grands; ces deux excès conduisent toujours à de mauvais résultats.”

XIX (BOUCHOT, 1895, p. 61), período ao qual pertence, efetivamente, Gilles-Antoine Demarteau. É revelador observar que as *Têtes* foram classificadas nessa divisão, e não na Divisão Kc, dedicada a “Desenho e pintura como ensino” (BOUCHOT, 1895, p. 186), na qual está, por exemplo, o *Nouveau Recueil*, ou na Divisão Dc, “Pintores franceses do século XIX”, na qual as *Têtes d'étude d'après David* foram classificadas. Se, do ponto de vista dos funcionários da Biblioteca; no caso do *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin* o aspecto didático predomina; e, no caso das *Têtes d'après David*, o autor do quadro original; no caso do *Néron* e do *Achille*, é o gravador o fator mais importante. Em se tratando dos Demarteau – os quais, como vimos acima, possuem uma celebridade especial entre os especialistas em gravuras –, isso não significa um demérito particular de Debret, já que, até, Boucher encontra-se submetido à mesma classificação (ROUX, 1949, t. 6, p. 480). Outro dado importante da categorização das pranchas é que elas pertencem ao volume que está nas reservas (*Rés*) do Département des Estampes, local do acervo destinado a obras historicamente pouco solicitadas ou consultadas, o que indica a menor importância que os pesquisadores devotam às gravuras dos anos finais dos Demarteau.

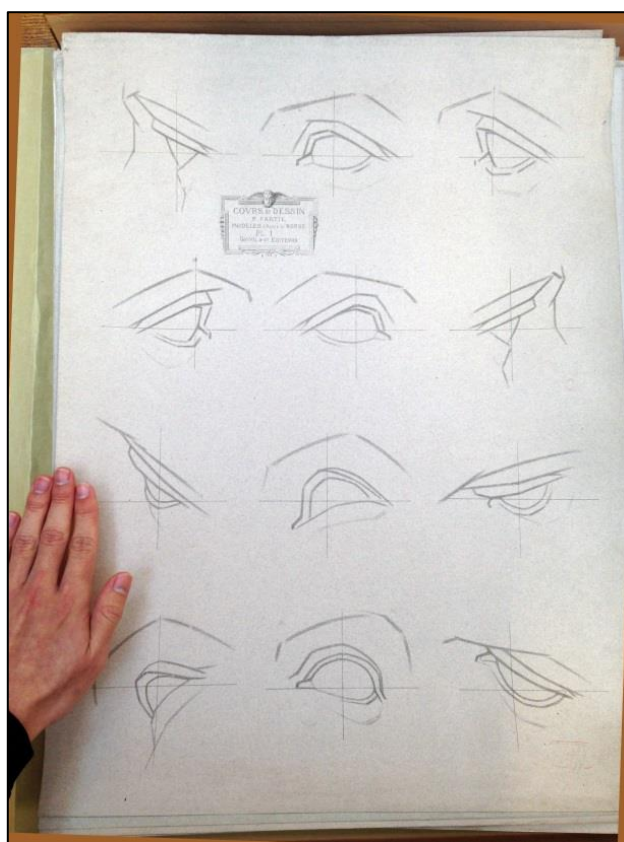


Figura 47 – Prancha nº 1 do *Cours de Dessin* de C. Bargue, com a mão do pesquisador sobreposta, de maneira a indicar a escala da estampa. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 48 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); Gilles-Antoine DEMARTEAU (grav.). *Tête de Néron d'après l'Antique*, 1802. Calcogravura en manière de crayon, 58,5 x 43,5 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 49 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); Gilles-Antoine DEMARTEAU (grav.). *Tête d'Achille*, 1802. Calcogravura en manière de crayon, 57 x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

A diagramação de ambas é praticamente idêntica. O busto da figura preenche quase todo o enquadramento destinado à imagem, e o fundo é ocupado por uma mancha mais ou menos homogênea de preto, certamente com a finalidade de criar contraste com os bustos. A principal diferença entre os dois está no posicionamento das estátuas: o *Néron* está virado para a esquerda, enquanto o *Achille* está voltado para a direita. A escolha do enquadramento descrito deixa evidente a preocupação do autor e do editor em destacar apenas a área de interesse do exercício, ou seja, o rosto. Ambos são desenhos de esculturas, talvez de moldagens de gesso. Nossa pesquisa não foi capaz de encontrar as estátuas originais nas quais esses desenhos foram baseados. Abaixo das imagens, são colocadas as legendas das mesmas, conforme um padrão seguido com relativa uniformidade na série de gravuras numeradas dos Demarteau: ao centro, com uma fonte em cursiva e em escala superior a todas as outras, está o título da prancha (*Tête de Néron d'après l'Antique* e *Tête d'Achille*); abaixo do título, o endereço do editor (*À Paris chez Demarteau, rue Hautefeuille, N. 36.*); na coluna da esquerda, em cima, a indicação do autor do desenho (*Dessiné par Debret*) e, embaixo, a indicação do depósito legal (*Déposé à la Bibliothèque Natle.*), acrescida, no caso do *Néron*, da data do depósito (*An XI*); na coluna da direita, em cima, o nome do gravador (*Gravée par Demarteau*), e, abaixo, os respectivos números da série (*N. 708 de l'Œu[v]re.*, para o *Néron*, *N. 709 de l'Œuvre*, para o *Achille*). Não há outros textos nas pranchas.

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

termina sobre o peitoral esquerdo da figura, o tecido parece ser extremamente grosso, como exige a representação do drapeado em materiais como o mármore – ou sua reprodução em gesso.

Caso comparemos essa cabeça aos desenhos de Debret para o *Nouveau Recueil*, publicado dez anos depois, ficaremos surpresos com a maneira caricatural e pouco convincente com que foi realizada. Mesmo reconhecendo que, em algumas esculturas antigas, Nero aparece com traços deformados ou exagerados (especialmente no caso da muito restaurada cabeça pertencente aos Museus Capitolinos, em Roma (**Figura 50**), o *Néron* de Debret ressalta esses aspectos, os quais, aliados a uma execução vigorosa, produzem um resultado menos delicado do que o artista seria capaz de obter, anos depois, com o *Nouveau Recueil*. A impressão que temos é que o cabelo e a coroa possuem uma execução excelente, enquanto a área do rosto é menos caprichada e o pescoço parece, mesmo, inacabado. A coroa de louros e o cabelo possuem um desenho e um modelado primorosos, que descrevem não apenas os relevos da figura, mas também a sua textura, muito semelhante à do gesso. Já seu rosto causa estranheza tanto em termos de desenho (proporções) quanto em termos de modelado. A testa parece contraída, como se o personagem estivesse irado ou irritado; a largura do nariz entre os olhos parece excessivamente grande; a boca é muito pequena e deslocada para cima, além de possuir um formato estranho, como se desviasse para baixo no lado direito do rosto, desobedecendo às leis da perspectiva; a bochecha possui dobras de difícil compreensão e o queixo dá a impressão de ser excessivamente pontudo. No que concerne ao sombreamento, o artista parece ter exagerado nas luzes refletidas, fazendo-as excessivamente claras, mesmo para um gesso, o que diminui a sensação de profundidade e de volume dos traços faciais, principalmente dos olhos e da região nariz-boca. Além disso, as áreas de maior luminosidade parecem chapadas, pela economia nos meios-tons. A orelha é excessivamente pequena e está incoerentemente iluminada: deslocada para trás em relação ao rosto, esperar-se-ia que sua luminosidade fosse relativamente menos intensa do que na face, a qual está mais próxima da fonte de luz. O pescoço carece de transições convincentes entre as sombras mais escuras e a grande área de luz refletida em torno da glote, o que dá um aspecto de inacabado ao desenho, como se as principais massas fossem indicadas, sem que houvesse uma verdadeira passagem entre elas. O broche também aparenta certo desleixo na execução, como se sua ornamentação estivesse deslocada do centro.

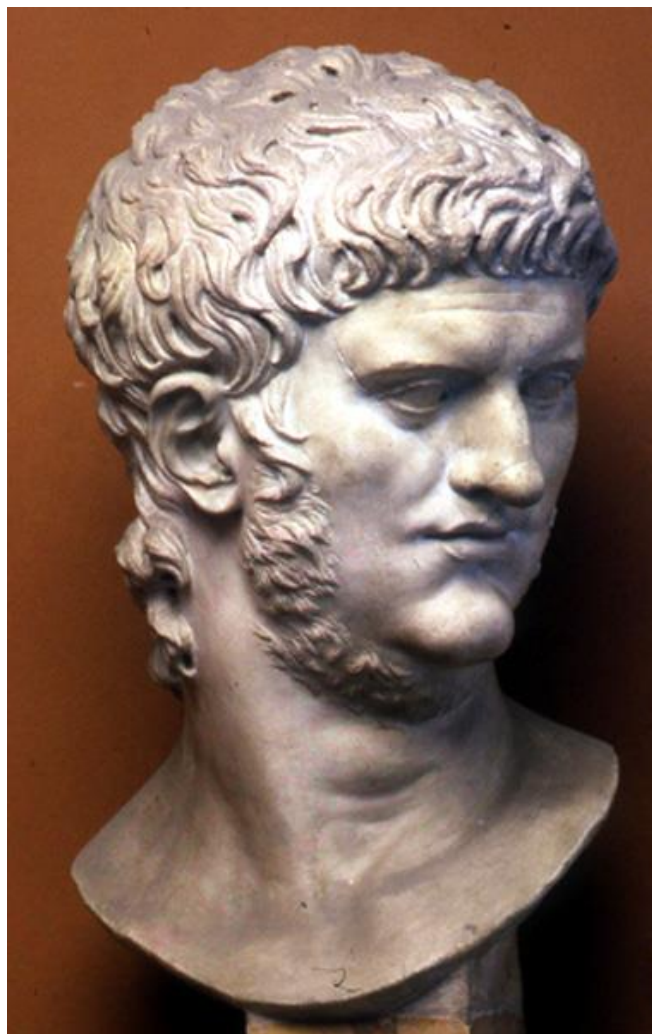


Figura 50 ANÔNIMO. *Cabeça de Nero*, séc. I d.C. (com restaurações do séc. XVII). Mármore, 66 cm (h). Roma, Museus Capitolinos. Inv. MC0427. Fonte: http://en.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/sala_degli_imperatori/ritratto_di_nerone

Imaginamos que Debret possa ter buscado enfatizar o notório temperamento de Nero por meio de seu desenho. O estudo das relações entre traços fisionômicos e a personalidade não era incompatível com a tradição clássica, pelo contrário, e recebia o nome de fisiognomia. Enquanto a fisionomia seria “a ciência que estuda e analisa os traços exteriores da cabeça (forma do crânio em conjunto com os traços do rosto)” (ROQUE, 2011, p. 24), a fisiognomia tratar-se-ia da “arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos. [...] Através desta, pretende-se encontrar uma forma segura e científica de ler e interpretar [...] a alma humana” (MIRANDA, 2005, p. 17). Essa pseudo-ciência (MIRANDA, 2005, p. 17) teria raízes na Antiguidade Clássica, mas sua infiltração na França deu-se, provavelmente, a partir dos estudos de Leonardo da Vinci sobre o tema e de textos de outros estudiosos italianos dos séculos XV e XVI. No século XVII,

artistas como Charles Le Brun, produziram textos e conferências, como a palestra deste publicada em seu célebre *Les expressions des passions de l'âme* (1698), exatamente sobre o tema da relação entre temperamento/personalidade e expressão/traços fisionômicos. Na segunda metade da centúria seguinte, ressurgiu interesse pelo tema, não apenas – de certo modo – com os escritos de Winckelmann, mas, principalmente por meio do trabalho do suíço Jean Gaspar Lavater (1741-1801), *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer* (publicado entre 1781-1803). Em 1759, quando o neoclassicismo apenas começava a dar sinais de sua existência, fora criado, no seio da Academia Real de Pintura e de Escultura de Paris, o Prêmio Caylus, atribuído aos alunos que demonstrassem o melhor desempenho no “estudo de cabeças e de expressão das paixões” (GARCIA; SCHWARTZ, 2009, p. 192)¹⁶⁴. Em 1806, Dominique Vivant Denon reeditou um tratado de Charles Le Brun, do século XVII, sobre a análise comparada da fisionomia dos seres humanos e dos animais, cujas pranchas sugeriam que semelhanças fisionômicas entre pessoas e certos animais indicariam analogias “psicológicas” (GUÉDRON, 2012, p. 318). A edição do curioso manual *Des Passions et de leur expression générale et particulière sous le rapport des beaux-arts* (1804), de Pierre-Marie Gault de Saint-Germain (1754-1842) (**Figura 51**), certamente se inscreve nesse contexto. Além disso, Jorge Coli (2010, p. 133) afirma que David considerava essencial o estudo das expressões para a composição de um quadro. Por último, vale lembrar que foi exatamente no começo do século XIX que Franz Gall (1758-1828) fundou a “frenologia”, a qual afirma que,

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

Parece-nos perfeitamente possível, em razão disso, que Debret efetivamente possa ter-se inspirado nas pesquisas sobre expressão/fisionomia/fiognomia para ressaltar os traços de seu Nero, mas a falta da escultura original impõe um evidente obstáculo para uma constatação acima de qualquer dúvida¹⁶⁵.

¹⁶⁴ “[...] le comte de Caylus (1692-1765) créa en 1759, pour les élèves de l’Académie royale de peinture et de sculpture, le Prix pour l’étude des têtes et de l’expression des passions [...]”

¹⁶⁵ A cronologia foi baseada, em grande parte, naquela fornecida por Ana Roque em sua dissertação (2011, p. 25-38).

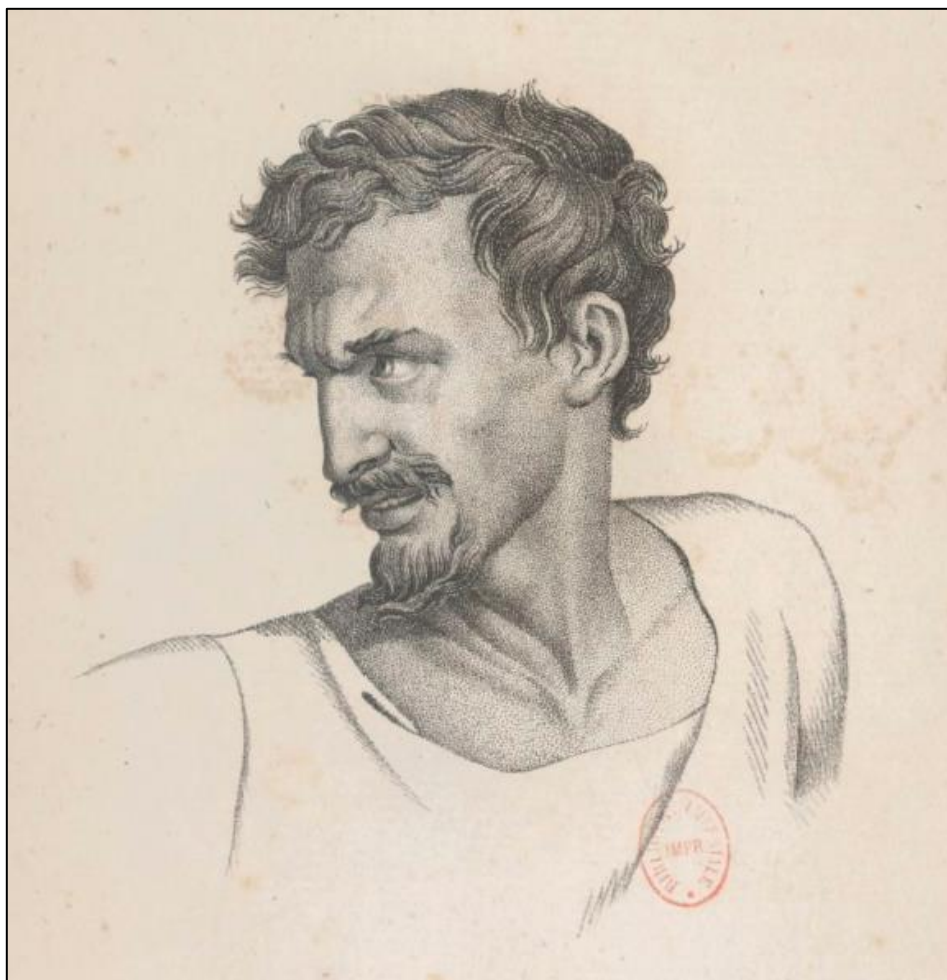


Figura 51 – Detalhe da prancha IV, representando o Ódio (d’après *A mulher adúltera*, de Poussin) do *Des Passions et de leur expression générale et particulière sous le rapport des beaux-arts* (1804). Paris, BnF. Fonte: Gallica.

Apesar das críticas que fizemos, algumas qualidades devem ser ressaltadas no *Néron*: a preocupação com a precisão dos contornos – evidente tanto nas dobras da túnica como no desenho como um todo, em que não há linha vacilante e em que todos os elementos estão bem demarcados por limites precisos. Além disso, como foi dito, a execução do cabelo e da coroa foi feita com zelo invejável e possui uma qualidade de verossimilhança que deve ser reconhecida. Por último, o trabalho de hachurado é executado com fineza, cuidado e bastante regularidade, tornando o sombreamento – onde foi levado à compleição – convincente e contínuo, como nas principais sombras da mandíbula de Nero. Essas são qualidades que reaparecerão no *Nouveau Recueil* e que demonstram, por isso mesmo, uma preocupação perene do artista com esses aspectos do acabamento. Curiosamente, ao comentar alguns estudos de modelo-vivo realizados por Girodet, Sylvain Bellenger, autor de um catálogo sobre o artista (2005b, p. 183), destaca-lhes

“a firmeza dos contornos, a delicadeza das hachuras e o vigor do traço”, acrescentando que, em razão dessas qualidades, pode-se imaginar que eles tenham sido “executados sob influência de David”¹⁶⁶. Ora, essas características são virtualmente as mesmas que elogiamos em Debret, o que pode significar que elas foram herdadas do ensino comum no ateliê davidiano, reforçando os laços intelectuais entre nosso artista e seu mestre¹⁶⁷.

A *Tête d'Achille*, nº 709 da série de Demarteau, possui um enquadramento semelhante ao do *Néron*, mas com algumas diferenças importantes. Nesta prancha, o busto da figura ocupa quase todo o espaço reservado à imagem. Além disso, o desenho é inteiramente acabado, e o fundo preenche o segundo plano completamente. O modelado do Aquiles é mais suave do que o do Nero: os meios-tons são aplicados em toda a sua extensão, deixando apenas pequenas áreas de branco puro, representando os brilhos mais intensos (a não ser no peitoral direito da figura, que tem grande área branca, o que pode se justificar pela posição, forma e extensão do próprio músculo). As transições tonais são realizadas, de maneira geral, com mais delicadeza nesta prancha do que na anterior, principalmente nas partes com luzes refletidas, que parecem bem mais naturais neste caso. A execução do tecido e do capacete é feita com esmero, apontando os detalhes sem economia e de modo convincente. Os contornos e as linhas são demarcados com precisão, assim como o foram na gravura nº 708, o que é característico dos trabalhos de Debret que temos discutido neste texto. A expressão parece menos caricatural do que

¹⁶⁶ “La fermeté des contours, la finesse des hachures et la vigueur du trait [...] donnent à penser qu’il les a plutôt exécutées sous l’influence de David [...].”

¹⁶⁷ Struckmeyer acredita que a transmissão dessas características no ateliê de David foi uma atitude deliberada desse pintor. A historiadora explica que,

Nos anos que precederam à Revolução, David elaborou um estilo que tinha por ambição renovar a Escola Francesa, e essa ambição o levou a modificar a natureza de sua relação com os alunos: não mais aprendizes e colaboradores, mas discípulos que deveriam propagar uma nova concepção estética e impô-la à cena artística. O ateliê deixou de ser um simples lugar de transmissão de técnicas, para tornar-se uma Escola e uma Academia, um local de colaboração, de emulação e de competição. Esse espaço distinguiu-se pela cooperação cada vez mais estreita entre o mestre e os discípulos, [e] pela qualidade excepcional das trocas entre professor e alunos [...]. (2013, p. 129) (*Dans les années qui précèdent la Révolution, David élabore un style qui avait pour ambition de rénover l’école française, et cette ambition le conduisit à modifier la nature de ses rapports avec ses élèves: d’apprentis et de collaborateurs, ils devinrent des disciples qui devaient propager une nouvelle conception esthétique et l’imposer sur la scène artistique. L’atelier n’était dès lors plus seulement le lieu de transmission des savoir-faire, il devint une école et une académie, un lieu de collaboration, d’émulation et de compétition. Il se distinguait par la coopération de plus en plus étroite entre le maître et ses disciples, par la qualité exceptionnelle des échanges entre le professeur et ses élèves [...].*)

a do Nero, mas ainda assim padece de certo exagero de modelado em algumas áreas, o que lhe atribui uma expressão de ira que o original clássico certamente não possuiria. De fato, os músculos da testa parecem excessivamente contraídos, os cantos dos olhos têm incomuns rugas e a boca demonstra um *pathos* infrequente nas esculturas do período clássico da Antiguidade, principalmente no caso de atletas ou heróis, tradicionalmente serenos. No busto, o peitoral parece excessivamente extenso, como se o tronco fosse mais largo à direita da figura. Enfim, como dissemos anteriormente, ou essas aparentes imperfeições se justificam pela imaturidade de Debret como desenhista, ou decorrem de uma inabilidade do gravador na transposição.

Assim como no caso do Nero, não fomos capazes de encontrar o busto que serviu de modelo ao Aquiles de Debret. Efetivamente, a representação escultórica de Aquiles não parece ter sido tão comum na arte grega clássica ou helenística (ao menos, nas cópias que sobreviveram): por exemplo, do frontão do templo de Atena Alea (c. 345-335 a.C), em Tégea, há uma cabeça eventualmente identificada como Aquiles, em razão do capacete, mas sem que haja qualquer elemento comprobatório dessa identificação (BOARDMAN, 1995, p. 25 e 35); e há um grupo escultórico de *Aquiles e Pentesileia* (original de c. 250-200 a.C.) que sobreviveu em algumas cópias romanas (SMITH, 2005, p. 104-105 e 118). Ambas as cabeças não se assemelham em nada com a da nossa gravura. Assim como a identificação de Tégea baseou-se no elmo da figura, parece-nos que esse é o elemento que levou os contemporâneos de Debret a atribuir essa identificação ao busto. Seu tipo assemelha-se muito mais ao do *Ares Borghese*, do Louvre, mas não chega a ser exatamente a mesma figura. É possível que a identificação tenha mudado com o tempo, e por isso não conseguimos mais localizar o busto que inspirou Debret.

Mudanças na identificação de temas representados em estátuas antigas são relativamente comuns, principalmente a partir de meados do século XIX, quando as pesquisas sobre escultura clássica se intensificaram. Um exemplo especialmente relevante para essa discussão, neste contexto, é o caso da gravura do *Lantin*, nº 684 da série dos Demarteau, desenhada por Demarteau le Jeune¹⁶⁸ e depositada na Bibliothèque Nationale em 1798. O busto

¹⁶⁸ Gilles et Gilles-Aintoine são eventualmente chamados de *Demarteau l'aîné* e *Demarteau le jeune* respectivamente (LEYMARIE, 1896, p. 9 e 13; ROUX, 1949, t. 6, p. 328), mas tanto Gilles-Antoine quanto seu pai, Joseph, assinam Demarteau le Jeune. Joseph, irmão de Gilles, foi um gravador em metais (NEUVILLE, 1920, p. 7 e 12) e teria produzido algumas gravuras. Marcel Roux (1949, t. 6, p. 484 e 501) aplica o epíteto de *le jeune* (o jovem) a ambos os artistas, diferenciando o trabalho de cada um em razão do endereço apresentado nas gravuras: Gilles-Antoine moraria no Cloître Saint-Benoît enquanto Joseph habitaria no Quai Pelletier. No entanto, na descrição dessa

seria uma versão de uma escultura (chamada pelos franceses de Lantin) pertencente às coleções do Vaticano e representaria Antínoo, amante do imperador Adriano. Ao menos, essa era a identificação adotada no século XVIII, conforme testemunham documentos da época, como nos livros de Lande (1786, t. 4, p. 17) e de Richelet (1799, p. 397). Posteriormente, desde pelo menos meados do século XIX (CLARAC, 1841, t. 1, p. 215), descobriu-se que a estátua é, na verdade, uma versão de uma escultura do deus Hermes, dita do tipo Andros-Farnese (SMITH, 2005, p. 69) (**Figura 52**). Como se não bastasse, o busto que certamente serviu de modelo ao desenho de Demarteau não corresponde a uma moldagem, ou reprodução, exata do Hermes Farnese, mas a outra versão genérica de, possivelmente, o mesmo original (**Figura 53**). Portanto, como dissemos, a identificação da estátua que inspirou o desenho do *Achille* pode ter sofrido essa mesma sorte, e, por isso, somos incapazes de encontrar o modelo correspondente.

O *Lantin* e as cabeças desenhadas por Debret parecem fazer parte do esforço, indicado anteriormente, de Gilles-Antoine Demarteau para imprimir pranchas mais ao gosto neoclássico nos anos finais de sua vida. A partir de 1798, a publicação de gravuras baseadas em bustos antigos torna-se-ia bem mais frequente em sua editora, entre as quais podemos citar, fora o *Lantin*, o *Néron* e o *Achille*, ao menos duas cabeças de Vênus (n. 691 e 692 da série numerada), uma do Apolo Belvedere (n. 694), um *Vitellius* (n. 707), um *Hermaphrodite* (n. 711), um dos filhos de Laocoonte (n. 712), um Sêneca (n. 717) e um Laocoonte (ROUX, 1949, t. 6, p. 494-497; ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, t. 6, p. 229-230). Desse modo, Demarteau certamente buscava se atualizar para fazer novamente face à competição e retomar mercado após o Terror. Como vimos, ele foi apenas parcialmente bem sucedido nesse sentido, mas é exatamente nesse contexto e nessas condições que Debret – formado no neoclassicismo da escola davidiana – veio a ligar-se aos Demarteau. Essa Casa, que foi uma das dinastias mais prestigiosas e relevantes de gravadores do século XVIII e a qual contribuiu para a glória do rococó, precisou, portanto, apoiar-se em novos talentos para buscar um novo sopro de vida.

prancha, Roux reproduz trechos de um documento da Bibliothèque Nationale, de 1798, em que se acusa o recebimento (déposit) de “duas provas da cabeça do Lantin n° 684 gr.[avadas] p.[or] ele mesmo [Demarteau] a partir do desenho do seu irmão” (*deux épreuves de la tête du Lantin n° 684 gr. p. lui-même d’après le dessein [sic] de son frère*) (1949, t. 6, p. 494). Joseph, irmão de Gilles, teria morrido em 1765, segundo Courboin (1924, p. 76). Ou a descrição realizada pelo funcionário público em 1798 estava incorreta ou imprecisa de alguma maneira; ou há um terceiro *Demarteau le Jeune*, irmão de Gilles-Antoine, que desconhecemos; ou, ainda, seria o caso de uma gravação e impressão póstumas de um desenho realizado em 1760.



Figura 52 – ANÔNIMO. *Hermes Farnese* (Também conhecido como *Lantin* e *Antinoos do Belvedere*). Cópia de original helenístico do final do século IV a.C. Mármore, 195 cm (h). Roma, Museus Vaticanos. Inv. 907. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermes_Pio-Clementino_Inv907_n7.jpg?uselang=fr



Figura 53 – ANÔNIMO. *Busto de homem* (título atribuído). Moldagem de c. séc. XIX colocada à venda pelo antiquário Bertrand de Metz-Noblat, de Nancy, França, no site www.proantic.com. Fonte: <http://www.proantic.com/display.php?mode=obj&id=150605>

Cabe, antes de partirmos para o próximo grupo de gravuras, fazer uma análise de estilo que pode explicar, ao menos em parte, o aspecto de certo modo insólito dos bustos de Debret. Na falta dos desenhos originais, podemos cotejar essas gravuras com as obras conhecidas do artista produzidas no mesmo período. Em 1791, Debret participou do concurso para o *Grand Prix de Rome* com seu *Régulus voltando para Cártaço* (**Figura 54**). A tela adota um estilo neoclássico bastante severo, que não era exclusividade de Debret, mas que permeia as pinturas dos estudantes da *École des beaux-arts* da época.



Figura 54 - Jean-Baptiste DEBRET. *Régulo partindo para Cártaço*, 1791. Óleo sobre tela, 130 x 146 cm. Montpellier, Musée Fabre. Fonte: <http://museefabre.montpellier3m.fr/>

Caso comparemos as expressões – principalmente as das figuras masculinas – dos personagens do *Régulo* com os bustos das gravuras de Demarteau, verificaremos um interesse pelo *pathos* que permeia o trabalho do artista. Uma preocupação com o aspecto escultural, em

que os volumes são descritos com cuidado, também é comum. A veia da dramaticidade e do modelado também parece presente no *Aristomène délivré par une jeune fille*, do Salão de 1799, principalmente no rosto fortemente iluminado da figura central¹⁶⁹.

Em 1804, Debret expôs *Erasístrato descobrindo a causa da doença do jovem Antíoco*. Não tivemos acesso à obra ou a qualquer reprodução¹⁷⁰, mas Lima (2007, p. 76), referenciando Almeida Prado, afirma que a crítica contemporânea apreciou o quadro, mas repreendeu o artista “pela forma caricatural com que representou o médico”. Se considerarmos que “caricatural” é um termo que usamos para descrever tanto o *Néron* quanto, em certa medida, o *Achille*, pode-se supor que o estudo – talvez exagerado – das expressões tenha sido um dos aspectos constantes da produção debretiana no começo dos anos de 1800. Efetivamente, correndo o risco de sermos anacrônicos, podemos encontrar traços desse interesse pela ênfase das características – físicas ou psicológicas – dos personagens em sua atuação brasileira, mais especificamente nos retratos da família real portuguesa¹⁷¹. **(Figura 55)**

¹⁶⁹ A comparação com esse quadro fica particularmente prejudicada, porque a única imagem dessa obra a que tivemos acesso é uma pequena reprodução no livro de Lima (2007, p. 75).

¹⁷⁰ Neves explica, em seu livro (1997, p. 125), que essa pintura, pertencente ao Museu de Rouen, encontrar-se-ia em “péssimas condições de conservação, impedindo inclusive sua reprodução fotográfica”, o que nos leva a acreditar que esse quadro não tenha sido visto, ainda, por nenhum pesquisador de Debret, já que nenhuma fonte que consultamos apresenta qualquer descrição da obra, a não a oferecida pelo *livret* do Salão de 1804 (*EXPLICATION*, ano XII [1804]).

¹⁷¹ Bandeira (2008, p. 23-25) e Mario Carelli (1989, p. 36) afirmam, ainda, que Debret teria produzido um conjunto de pinturas decorativas com alegorias das quatro estações. Bandeira atribui-lhes a data de 1804 e as coloca no contexto da parceria do artista com os arquitetos Percier e Fontaine. Nenhum desses autores, no entanto, informa as razões dessa atribuição. Além disso, antes do texto de Carelli, de 1989, segundo nossas pesquisas, não há qualquer menção à existência delas em outras fontes sobre Debret.



Figura 55 – Jean-Baptiste DEBRET. *Retrato de D. João VI*, 1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Wikimedia Commons.

“Quand les anciens voyageaient, quand ils allaient à la campagne, ils emportaient toujours avec eux des objets d’art, des tableaux, des petits bronzes. L’empereur Tibère voyageait invariablement avec un tableau de Zeuxis ou d’Apelles représentant un prêtre de Cybèle. Nous, quand nous sommes hors des lieux où nous vivons d’ordinaire, ayons toujours sous les yeux nos gravures, nos croquis d’après les maîtres pour entretenir notre goût, pour nous aider à comprendre les choses nouvelles ou pour nous prémunir contre les séductions.”

(Jean-Auguste Dominique Ingres apud DELABORDE, 1870, p. 121)

5 AS TÊTES D'ÉTUDE D'APRÈS DAVID (c. 1809-1813)

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

As pranchas *d'après* David são de uma qualidade e de uma execução excepcionais, tanto em comparação às outras gravuras de Debret quanto à gravuras didáticas de modo geral. A semelhança delas com seus modelos originais é impressionante, particularmente no caso da *Mãe dos filhos de Brutus* e do *Pai dos Horácios*. Não apenas a reprodução dos contornos e proporções é excelente, como a representação do modelado é extremamente cuidadosa, simulando uma transição praticamente imperceptível entre os valores tonais por meio de uma infinidade de delicados meios-tons. O nível de detalhamento e de acabamento é tão notável, que levanta mesmo a dúvida: trata-se de modelos-estampa para desenho ou de gravuras feitas para contemplação, decorativas¹⁷²? No entanto, alguns aspectos podem nos levar a afirmar, com algum grau de certeza, que são, efetivamente, gravuras didáticas, conforme descreveu Harlé.

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

¹⁷² O século XIX viveu uma verdadeira febre de gravuras, particularmente no que se refere a gravuras para decoração de interiores domésticos, as quais podiam ter os mais variados temas, mesmo os mais "severos" ou menos adequados à ornamentação de lares burgueses, como as pinturas históricas de Delaroche, com suas inúmeras cenas de morte e de execução. Sobre esse assunto, consultar particularmente Pierre-Lin Renié (1999, p. 173-199).

os curadores e bibliotecários, habituados a lidar com esse material, classificaram as gravuras dessa forma, é porque, segundo seu ponto de vista experiente, essas imagens correspondem mais a objetos com finalidade didática que a objetos com outra finalidade. Além disso, algumas características presentes nas próprias pranchas de Debret sugerem essa classificação. A utilização da expressão “*tête de*” no texto impresso nessas peças remete à usual francesa para designar modelos-estampa focados na representação do rosto, as *têtes d'étude*, interpretação reforçada pelo fato de que todas as pranchas de Debret possuem uma legenda, descrevendo-as como sendo o primeiro, o segundo ou o terceiro “número [da série dos] dos estudos feitos a partir desse quadro”¹⁷³. Além disso, as *têtes d'étude* em geral podem ser tanto obras originais do desenhista como cópias de outras obras célebres, a exemplo das de Debret, *d'après* David, ou das de R. Reverdin, copiadas de pintores como Girodet (**Figura 63**). Esse tipo de gravura costuma, ainda, reduzir-se a uma representação bem acabada da cabeça, sem fundo ou com um fundo neutro (**Figura 64**). Além disso, as reproduções de pinturas com finalidade decorativa ou documental costumavam ser integrais, e não apenas parciais, isolando um elemento, como no caso das cabeças *d'après* David que estamos discutindo. Desse modo, não havendo outros elementos que indiquem o contrário, adotamos a avaliação da BnF, de que são, precisamente, modelos-estampa para o aprendizado do desenho.

¹⁷³ “[...] numéro des études faites d’après ce tableau”.

Henri Béraldi, historiador da gravura do século XIX, afirmava que essas “cabeças de estudo tão caras a nossas escolas” (“ces têtes d’étude si chères à nos écoles”) eram, para o pintor da obra reproduzida, “o *nec plus ultra* da consagração” (“le *nec plus ultra* de la consécration”) (apud RENIÉ, 2010, p. 153).



Figura 63 – R. REVERDIN (des.); François Alexis GIRARD (grav.). *Cabeça de Atalá*, séc. XIX. Calcogravura *en manière de crayon*, 48 x 58,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI da EBA-UFRJ. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

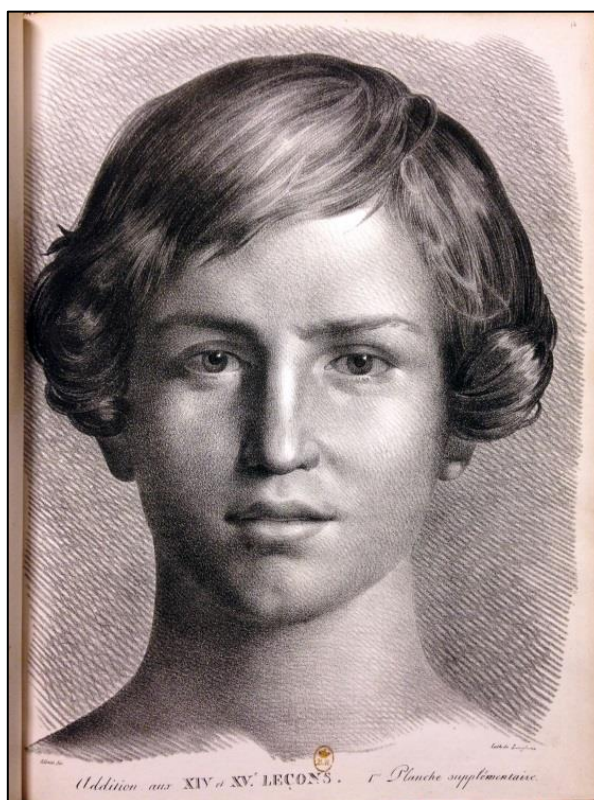


Figura 56 – Charles ALBERTI. Adição às lições XIV e XV (primeira prancha suplementar). Modelo-estampa pertencente ao *Méthode pour apprendre l'art du dessin sans maître* (1822). Litografia, 40 x 30 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Outra informação que Harlé que traz em seu catálogo e que acreditamos exigir uma discussão refere-se à descrição da técnica utilizada. A observação atenta das pranchas permite avaliar que se tratam, efetivamente, de gravuras à maneira de lápis. No entanto, alguns aspectos nos levam a acreditar que tenha havido uma combinação de técnicas nesse caso: ao “traço” do *crayon*, gravado com imensa delicadeza e regularidade, se combinam nuances de sombreamento esfumçadas, que sugerem a utilização, no desenho original, do esfuminho, para sumir ou dissolver os traços mais marcados do lápis. Em razão disso, parece-nos que Petit possa ter associado a *manière de crayon* a algum método de calcografia baseado na aplicação de mordentes, os quais permitem um efeito similar ao do esfumado. Se considerarmos que Gilles-Antoine Demarteau experimentou com água-tinta no final de sua carreira (e seu *Lantin* possui áreas, como o peito e os ombros, que indicam a utilização dessa ou de outra técnica de gravação semelhante) e que Harlé afirma que a água-forte era eventualmente utilizada na produção desses cursos – conforme apontamos na introdução –, parece certo supor que as *têtes* tenham sido produzidas com o auxílio de mais de uma técnica calcográfica e que o editor tenha decidido assim fazer, para melhor representar os meios-tons e o preciosismo com que foram provavelmente executados os originais de Debret. Caso se reconheça essa teoria como válida, fica ainda mais coerente nossa hipótese, apresentada durante o estudo do *Nouveau Recueil*, de que o artista francês tinha especial apreço por desenhos com grande acabamento e com precioso modelado.

Cumprido, também, apontar uma generalização incorreta feita por Harlé em sua descrição catalográfica das gravuras. O pesquisador indica que as cabeças foram copiadas do *Juramento dos Horácios*, de David. Se é certo que três dentre elas realmente o foram (a cabeça do pai dos Horácios, de um de seus filhos e de Camila), a imagem com a mãe dos filhos de Brutus pertence a outra pintura, *Os lictores trazendo os corpos dos filhos de Brutus* (1789). Conforme a legenda desta última prancha sugere (“*Premier numéro des études faites d’après ce tableau*”), havia provavelmente outras baseadas no mesmo quadro do *Brutus*, e é a esse grupo que Jules David (1880, p. 638) certamente se refere quando aponta, em seu catálogo das obras de Louis David, a existência de “*Morceaux d’étude dessinés par Debret, gravés par Petit*”¹⁷⁴, copiados da dita pintura. Curiosamente, essa menção às estampas de Debret – que se repete no caso das gravuras *d’après* o *Juramento dos Horácios* (DAVID, 1880, p. 636) – na célebre

¹⁷⁴ “Detalhes de estudos desenhados por Debret, gravados por Petit”.

biografia de David não é ressaltada em nenhum estudo que consultamos sobre ele¹⁷⁵. Mesmo que essa referência possa ter pouca relevância para o estudo da obra debretiana realizada no Brasil, ela é, ainda assim, importante, por demonstrar que a relação do artista com o universo da gravura é bastante anterior à década de 1830. Jules David não aponta, em seu livro, outros itens de Debret copiados de seu antepassado, o que nos sugere que, para redigir essas notas, o autor possa ter-se baseado no mesmo material da BnF que consultamos.

Nossa pesquisa foi capaz de encontrar algumas referências que permitem realizar uma datação das pranchas mais precisa do que a sugerida por Harlé, o qual aponta aproximadamente o ano de 1810. Nas próprias imagens, não há informações nesse sentido e o Museu Teyler, do Haarlem, estima que seu exemplar da *Tête de l'aîné des fils Horaces* tenha sido produzido entre 1804-1850, o que nos parece um período excessivamente abrangente (TEYLERS MUSEUM, 2016). Uma análise dos elementos presentes na própria gravura podem, efetivamente, fornecer uma data ou um intervalo de tempo mais preciso.

Em cada gravura, sobre os títulos, há um carimbo da BnF. Esse carimbo indica em qual momento a gravura entrou na coleção ou, ao menos, a partir de qual momento foi registrada no acervo. Segundo a tabela de Jacqueline Melet-Sanson (1985, p. 6), essas marcas de carimbo informam que as estampas entraram ou estavam na coleção já no reinado de Luís Felipe, mais precisamente entre 1833 e 1848, o que, reconhecemos, esclarece pouco em relação à data de publicação das mesmas. Os textos nas pranchas fornecem, no entanto, elementos que permitem estabelecer um intervalo de produção um pouco mais preciso. Todas elas possuem uma legenda idêntica, a qual informa, entre outros, que se trata de reproduções de telas de David, qualificado como “Primeiro Pintor de S. M. o Imperador e Rei”¹⁷⁶ e “Oficial da Legião de Honra”¹⁷⁷. Ora, David foi nomeado Primeiro Pintor de Napoleão em 18 de dezembro de 1804 (LEE, S., 1999, p. 238) e tornou-se Oficial (*Officier*) da Legião de Honra em 22 de outubro de 1808 (LEE, S., 1999, p. 259). Ele seria ainda elevado ao grau de Comandante (*Commandeur*) dessa mesma ordem em 6 de abril de 1815, durante o governo dos Cem Dias (ARCHIVES NATIONALES, [18--?]). Portanto, a partir das inscrições nas pranchas, informando que David era o Primeiro Pintor do

¹⁷⁵ Os pesquisadores brasileiros parecem ter-se focado, principalmente, nos trechos em que é citada a presença de Debret no ateliê de David.

¹⁷⁶ “[...] premier Peintre de S. M. L'Empereur et Roi [...]”

¹⁷⁷ “[...] Officier de la Légion d'honneur [...]”

Imperador e Oficial da Legião de Honra, podemos deduzir que elas foram necessariamente produzidas entre 22/10/1808 e 06/04/1815, o que condiz com a estimativa de Harlé (c. 1810) e com o fato de que ao menos duas delas correspondem a figuras praticamente idênticas do *Nouveau Recueil* (a mãe dos filhos de Brutus e o velho Horácio), publicado entre 1812 e 1813.

Notícias publicadas nas *Bibliographies de la France* permitem uma datação ainda mais precisa de, ao menos, duas dessas pranchas. Na edição de 07 de maio de 1812 do periódico (*BIBLIOGRAPHIE*, [1813], P. 392), comunica-se o seguinte:

403. *Cabeça do filho mais velho de Horácio* [sic], a partir do quadro de David, gravado por Petit.
Em Paris, junto a Petit.¹⁷⁸

E, na edição de 23 de abril de 1813 (*BIBLIOGRAPHIE*, 1814, p. 184), é anunciado o seguinte:

167. *Cabeça de Camila* [sic], gravada à maneira do lápis negro, a partir do quadro de David, por L. M. Petit.
Em Paris, junto a Petit, rue Mignon, n° 7.¹⁷⁹ (**Figura 65**)

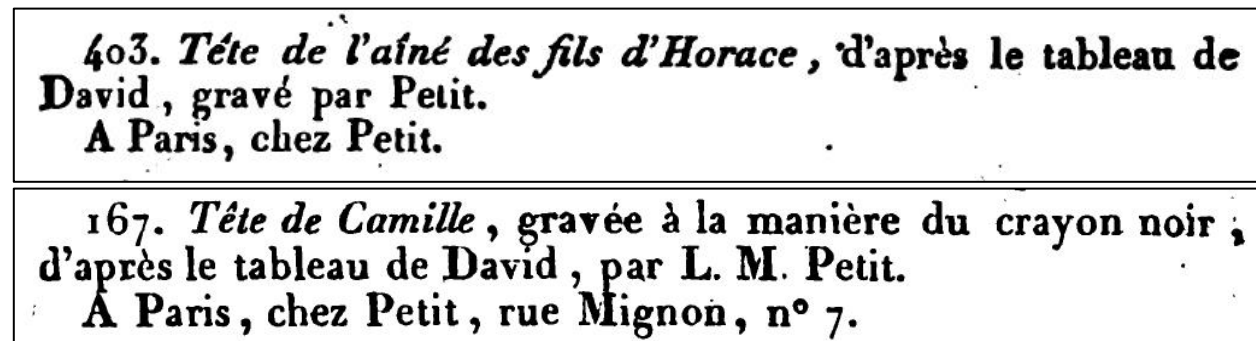


Figura 57 – Reprodução fac-similar de notícias das edições de 07 de maio de 1812 e de 23 de abril de 1813 da *Bibliographie de la France*, informando a publicação da *Tête de l'aîné des fils Horaces* e da *Tête de la Camille*. Fonte: Google Books.

A partir desses dados, e acreditando razoável considerar que se tratam, respectivamente, das cabeças de *l'aîné des fils Horaces* e de *la Camille*, de Debret¹⁸⁰, podemos

¹⁷⁸ “403. *Tête de l'aîné des fils d'Horace* [sic], d'après le tableau de David, gravé par Petit.

“A [sic] Paris, chez Petit.”

¹⁷⁹ “167. *Tête de Camille* [sic], gravée à la manière du crayon noir, d'après le tableau de David, par L. M. Petit.

“A [sic] Paris, chez Petit, rue Mignon, n° 7.”

¹⁸⁰ Além da descrição e da data das gravuras anunciadas serem perfeitamente correspondentes às pranchas de Debret, não encontramos, em nossa pesquisa, outras estampas de Petit que pudessem remotamente ser identificadas como as noticiadas na *Bibliographie de la France*.

estabelecer a data de publicação de cada uma em 1812 e em 1813. Baseando-se nessas informações e nos endereços de Petit que constam em cada prancha, avaliamos que é possível estimar, de maneira um pouco mais precisa, a data de publicação das outras duas cabeças, a da *Mère des fils de Brutus* e a do *Père des Horaces*.

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

Os registros mais antigos que temos de uma publicação de L. M. Petit datam de 1809, e são precisamente dos *Costumes Italiens* discutidos anteriormente. Em 25 de dezembro de 1810, o *Journal de l'Imprimerie et de la Librairie* (antecessor da *Bibliographie de la France*) publicou uma notícia informando sobre o lançamento de uma série de gravuras intituladas *Cris de Paris* e gravadas, também, por ele (JOURNAL, 1810/1811, p. 36). O endereço presente nessas pranchas é rue du Battoir, nº 3 (**Figura 66**), o mesmo dos *Costumes Italiens*. Esse é, também, o endereço que consta de duas pranchas das *Têtes d'étude d'après David*, a *Mère des fils de Brutus* e o *Père des Horaces*. O primeiro fascículo do *Nouveau Revueil* consta na *Bibliographie* em sua edição de 5 de setembro de 1812 e traz o endereço da Galerie Montesquieu, au Grand Raphaël. Esse é o mesmo endereço que consta na prancha de *l'Aîné des fils Horaces*, que, como vimos, foi anunciado no dia 07 de maio de 1812. Já os segundo e terceiro fascículos do *Nouveau Recueil* constam da edição de 21 de maio de 1813, com o endereço da rue Mignon, que é aquele de *La Camille*, última prancha *d'après David*, também publicada em 1813. Em razão disso, supomos que essa série tenha sido publicada a partir de 1809 ou 1810 e que tenha seguido até 1813, já que não encontramos traço posterior dela. Portanto, consideramos razoável a estimativa de Harlé, mas propomos que o conjunto seja considerado como tendo sido publicado entre cerca de 1809 e 1813.



Figura 58 – Adrien-Jean-Baptiste JOLY (des.), L. M. PETIT (grav.). *Marchand de bière* (vendedor de cerveja), prancha nº 8 dos *Cris de Paris*, 1810. Gravura em metal (água forte?) colorida, 29,5 x 21 cm. À venda em David Brass Rare Books (Calabas, CA, EUA). Fonte: http://www.davidbrassrarebooks.com/wp-content/plugins/wp-shopping-cart/books_img/02689/02689_2808.jpg

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

OBRA E DATA/ ENDEREÇO DE L. M. PETIT	Rue du Battoir St. André, nº 3	Galerie Montesquieu, Au Grand Raphaël	Rue Mignon, nº 7
<i>Costumes Italiens</i> (primeiros números) - 13/02/1809 -	X		
<i>Costumes Italiens</i> (suite completa) - 03/07/1809 -	X		
<i>Cris de Paris</i> (primeiros 16 números) - 25/12/1810 -	X		
<i>Tête d'après David: mère des fils de Brutus</i> - s.d. -	X		
<i>Tête d'après David: père des Horaces</i> - s.d. -	X		
<i>Tête d'après David: fils aîné des Horaces</i> - 07/05/1812 -		X	
<i>Nouveau Recueil</i> (primeiro fascículo) - 05/09/1812 -		X	
<i>Tête d'après David: Camille</i> - 23/04/1813 -			X
<i>Nouveau Recueil</i> (2º e 3º fascículos) - 21/05/1813 -			X

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

mesmo que reconheçamos se tratar de mera elucubração. Outra possibilidade é a de que a autoria dos desenhos para os eventuais segundo e terceiro números não seja de Debret, mas de outros autores e que, por isso, as subsequentes estariam ausentes do grupo. Harlé (1975, p. 12) explica, efetivamente, que um curso de desenho em modelos-estampa “pode reunir pranchas concebidas por diversos autores”, mesmo se reconhece que, “na maioria dos casos, [um curso] é publicado no nome de um único [autor]”¹⁸¹. Como não encontramos, no mesmo *recueil factice* da BnF, outros desenhos pertencentes a essa série, mesmo que de outros autores, essa alternativa nos parece remota. O mais provável, do nosso ponto de vista e pelas razões acima, é que os outros exemplares copiados do *Brutus* tenham desaparecido, ou que se tenha optado, por alguma razão, por interromper a publicação após o primeiro número *d’après* essa pintura.

Parece-nos irresistível supor que alguma das cabeças *d’après* David, em especial o *Fils Aîné* ou a *Camille*, corresponda ao desenho da gravura que está ausente do *Nouveau Recueil*, a prancha número 9. Conforme dissemos anteriormente, o desenho de algumas pranchas da série *d’après* David corresponde quase perfeitamente ao de outras do *Nouveau Recueil*, o que nos leva a supor que um mesmo desenho tenha servido de base tanto para pranchas do *Nouveau Recueil* quanto para as *têtes d’étude d’après* David. A *Mère des fils de Brutus* e o *Père des Horaces* estão presentes em ambos os conjuntos e se refletem quase perfeitamente – principalmente no que se refere a proporções e contornos das imagens -, a não ser por duas diferenças principais: o tamanho e o nível de acabamento. As pranchas do *Nouveau Recueil* não tem mais do que 47,5 cm de altura, enquanto as cabeças de David chegam a 62 cm de alto. Isso não significa, no entanto, que as escalas das imagens em si sejam diferentes: na realidade, o *Nouveau Recueil* foca especificamente no rosto, enquanto o outro curso representa o busto na integralidade, exigindo mais espaço. Além disso, no curso para o Colégio Sainte-Barbe, a execução das imagens deixa mais evidente o traço do “*crayon*”, enquanto nas *têtes d’étude* ele é suavizado com frequência, a ponto de simular o efeito do esfuminho sobre o papel, como já observamos, mas essa diferença estilística pode ser explicada pelas diferentes finalidades dos cursos. Tendo sido produzido para um público específico, o *Nouveau Recueil* não daria senão um retorno econômico limitado, o que justificaria um menor número de horas dedicadas a sua execução e, por conseguinte, um menor acabamento. Por outro lado, acreditamos que o fator pedagógico tenha tido um peso importante

¹⁸¹ “[...] un même cours peut rassembler des planches conçues par divers auteurs; il est alors, dans la majorité des cas, publié au nom d’un seul.”

no que se refere a essa diferença estilística: como Debret salientou a maneira correta de hachurar com bastante insistência nas primeiras pranchas desse curso, nada mais natural do que deixar o trabalho de hachura mais evidente para que os alunos pudessem ver, compreender e reproduzir o hachurado ideal. Como nos parece que Debret foi um autor realmente preocupado com sua didática, essa suposição nos soa ainda mais apropriada. Enfim, por tudo isso, acreditamos que um mesmo desenho tenha possivelmente servido para produzir tanto a misteriosa prancha 9 quanto alguma das estampas do conjunto *d'après* David, apenas com diferentes níveis de acabamento. Podemos, também, conjecturar que a cabeça da filha de Brutus, da prancha 11 do curso para o Sainte-Barbe, tenha sido uma das gravuras produzidas, ou ao menos previstas, para a série *d'après* esse quadro de David.

Acreditamos não ser excessivo insistir novamente sobre a qualidade das pranchas analisadas neste capítulo e sobre sua semelhança com os quadros originais. Considerando a importância das gravuras para o processo de formação do artista nos séculos XVIII e XIX, poder-se-ia imaginar que seus autores tivessem extremo cuidado no que se refere à acuidade da cópia; mas isso não é o que ocorria na realidade, caso comparemos o trabalho de Debret com o de outros autores da época. Deltit e Parizeau – ambos também ex-alunos de David¹⁸² –, por exemplo, produziram desenhos para modelos-estampa a partir da mesma personagem que Debret selecionou, a *Mère des fils de Brutus*, do *Brutus* de David, 1789¹⁸³ (**Figuras 67 e 68**). Caso comparemos as três pranchas, verificaremos como a versão debretiana se sobressai como sendo muito superior às outras.

¹⁸² O catálogo de Pierre Bergé & Associés (2014, p. 5 e 78) informa que Deltit teria sido aluno de David, mas seu nome não aparece na lista de alunos do pintor neoclássico produzida por Jules David em 1880 (p. 626). Essa mesma lista nos informa que Parizeau consta como aluno de David, em torno de 1810 (p. 629). Efetivamente, a prancha de Parizeau com as cabeças da mãe dos filhos de Brutus é assinada “*Dessins par Parizeau[,] élève de Mr. David*”.

¹⁸³ Citamos, aqui, apenas os trabalhos de Deltit e de Parizeau, mas Jules David (1880, p. 638) cita várias outras reproduções em gravura ou litografia do *Brutus* de seu avô.



Figura 59 – Jean-Julien DELTIL (des.); MOTTE (grav). *La mère des fils de Brutus, d'après Mr. David*, c. 1821. Calcogravura. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.



Figura 60 – Edmé-Gratien PARIZEAU (des.); A. M. PERROT (grav.). *Tête de la Mère des fils de Brutus*, s. XIX. Calcogravura en manière de crayon. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Edmé-Gratien Parizeau (1783-?), artista pouco conhecido e sobre o qual não há muitas informações, teria sido aluno de David, exposto no *Salon* entre 1812 e 1824 e seria especializado em retratos e na produção de desenhos “a partir dos Grandes Mestres”¹⁸⁴ para gravura (GABET, 1831, p. 532). Em se tratando de um artista dedicado particularmente a copiar grandes obras, surpreende que seu desenho seja relativamente tão inferior ao de Debret, ainda mais se considerarmos que é ex-aluno de David¹⁸⁵. A qualidade do modelado de sua *Mãe dos filhos de Brutus* é, devemos reconhecer, notável, mas as proporções e a semelhança com o original pecam por faltas evidentes. Os olhos da figura parecem excessivamente grandes, e a região da boca e do nariz está exageradamente projetada para frente. O contorno da mandíbula foi acentuado nos pontos errados, fazendo o rosto parecer “bochechudo”. Mesmo trabalhando em outra técnica, a litografia, e tratando de outra obra davidiana, as *Sabinas*, Parizeau demonstra fragilidades claras no que se refere à acuidade da cópia. Sua *Hersília* (**Figura 69**) parece ter um braço direito muito grosso e uma cintura alta muito fina, especialmente em comparação com a personagem do quadro de referência.

¹⁸⁴ “[...] d’après les grands maîtres [...]”

¹⁸⁵ Essa queda na qualidade das cópias pode ser possivelmente justificada por uma menor dedicação de David a seus alunos, com a conseqüente redução do nível de ensino. Struckmeyer (2016, p. 130) explica que, após o sucesso obtido com o Juramento dos Horácios, David passou, progressivamente, a aceitar estudantes menos preparados e delegou sua formação inicial aos alunos mais antigos, “sem preocupar-se, realmente, em dar-lhes as bases necessárias” (*sans se préoccuper réellement de leur donner les bases nécessaires*).



Figura 61 – Edmé-Gratien PARIZEAU (des.); ENGELMANN (lit.). *Hersilie, d’après le tableau des Sabines, peint par M^r. David*, s. XIX. Litografia. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Já Jean-Julien Deltil (1791-1863) teria sido um pintor de história e de retratos (GUYOT DE FÈRE, 1832, p. 65) e litógrafo (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, t. 6, p. 212), mas, aparentemente, sua principal fonte de renda, a partir da década de 1820, foi a produção de modelos para papeis de parede (JACQUE, 2007). Ao menos três fontes diferentes informam que ele foi aluno de Debret na École des Beaux-Arts (ADHÉMAR; LETHÈVE, 1953, t. 6, p. 212; PIERRE BERGÉ & ASSOCIÉS, 2014, p. 78; JACQUE, 2007). O erro evidente em sugerir que Debret teria sido professor na EBA de Paris indica que os autores se basearam em uma única e mesma referência, a qual infelizmente não citam. No entanto, a tese de doutorado de Bernard Jacque dá pistas do que pode ter sido, na realidade, um erro de redação ou de interpretação da referência original¹⁸⁶. Jacque escreve a seguinte informação, repetida pelos outros autores: “Deltil [...] ingressou na École des Beaux-Arts, onde supostamente foi aluno de Jean-Baptiste Debret, no dia 26 de novembro de 1813 [...]”¹⁸⁷. Parece-nos, com base nessas informações, que a referência comum teria sido o dicionário de artistas franceses de Bellier-Auvray (BELLIER DE LA

¹⁸⁶ Para fins de precisão, Jacque (2007) referencia o Catálogo da Exposição *Brasiliana*, realizada no museu de Friburgo, Suíça, em 2000, como base para essas informações. Não tivemos, no entanto, acesso a esse livro.

¹⁸⁷ “Deltil [...] est entré à l’École des Beaux-Arts, où il est réputé être l’élève de Jean-Baptiste Debret, le 26 novembre 1813 [...]”

CHAVIGNERIE; AUVRAY, 1882, t. 1, p. 400), no qual se lê isto: “DELTEL (Jean-Julien), pintor; aluno de Debret: matriculado na Escola de Belas Artes em 26 de novembro de 1813 [...]”¹⁸⁸. A explicação que nos parece mais viável em vista desse texto é a de que Jean-Baptiste Debret tenha sido, na realidade, o mestre reconhecido que escreveu a carta de recomendação para Deltel poder inscrever-se nas provas de admissão da instituição¹⁸⁹. Por outro lado, nem o catálogo da Coleção Brasileira da Fundação Estudar¹⁹⁰ (BELLUZZO, 2007, p. 148-149 e 260), nem as edições do *Anuário dos artistas franceses*, de Guyot de Fère (1832, p. 65; 1833/1834, p. 87; 1835, p. 69; 1836, p. 68) fazem qualquer referência a Debret nas entradas sobre Deltel. Uma ligação entre os dois artistas poderia explicar, no entanto, a semelhança de enquadramento e de tema entre as pranchas de ambos para a *Mãe dos filhos de Brutus*, mas a sugestão de que Deltel possa ter-se inspirado no modelo do artista mais velho¹⁹¹ fica necessariamente no campo da hipótese.

A prancha de Deltel demonstra uma clara delicadeza neoclássica. Ela pertence ao curso, conservado na BnF, de *Études de dessin au trait, ou choix de têtes d’apr. l’antique et les plus beaux tableaux*” – entre os quais figuram reproduções de David, Girodet e Gérard (ADHÉMAR, LETHÈVE; 1953, t. 6, p. 212). Segundo Millin (1806, t. 1, p. 429) *dessin au trait* é “aquele que é traçado apenas com o lápis ou a pena, sem nenhuma aguada e sem sombras”¹⁹², o que explica por que a prancha de Deltel está apenas no contorno. Seria, obviamente, leviano criticar despropositadamente essa bela figura, mas, efetivamente, seu olho parece grande, assim como o rosto parece fino. Novamente, o trabalho de Debret sai vencedor na comparação, em termos de harmonia e de semelhança com o original.

¹⁸⁸ “DELTEL (Jean-Julien), peintre; élève de Debret: entré à l’école des Beaux-Arts, le 26 novembre 1813 [...]”.

¹⁸⁹ Segundo Philippe Grunhech (1986, p. 22), entre os diversos documentos que os candidatos ao ingresso na EBA deveriam fornecer, estava um “atestado ‘de um professor conhecido, declarando sua boa conduta e que ele está em condições de se apresentar ao concurso de admissão’” ([...] *attestation d’un professeur connu, répondant de sa bonne conduite, et déclarant qu’il est en état de se présenter aux concours d’admission*).

¹⁹⁰ Essa coleção possui um longo papel de parede cujo tema são *Vistas do Brasil*, desenhado por Deltel em 1829, para uma fábrica de Rixheim, na Alsácia. Segundo Belluzzo (2007, p. 148-149) e Jacque (2007), baseando-se em documentos da época, Deltel teria utilizado desenhos realizados *in loco* por Rugendas, o qual vinha publicando seu *Voyage pittoresque dans le Brésil* desde 1827. Jacque se pergunta se o interesse de Deltel pelo Brasil não teria sido inspirado por seu primeiro professor, Debret, mas reconhece que não há documentos que comprovem que os dois estivessem em contato durante a estadia brasileira de Debret, e, segundo documentos transcritos pelo pesquisador, a iniciativa da ideia de produzir um papel de parede com vistas brasileiras parece ter sido de Jean Zuber, dirigente da fábrica, a qual já vinha imprimindo papeis com vários temas de vistas, como as *Vistas da Suíça* e as *Vistas da América do Norte*.

¹⁹¹ Segundo Adhémar e Lethève (1853, p. 212), as gravuras de Deltel teriam sido publicadas em torno de 1821.

¹⁹² “[...] *dessin au trait*, celui qui est tracé seulement au crayon ou à la plume, sans aucun lavis et sans ombre [...]”.

O confronto entre essas três imagens permite compreender com mais clareza o que Harlé (1975, p. 12) quis dizer, ao afirmar que os autores dos cursos de desenho em gravuras gozavam de “grande liberdade na ‘imitação’ das obras-primas”¹⁹³. Efetivamente, a partir dessas variações que viemos de identificar em cada uma das reproduções, não podemos senão julgar a versão de Debret como de uma semelhança particularmente marcante. Sabemos, a partir de outras fontes, que a cópia de obras de David não era uma prática incomum entre os outros alunos do seu estúdio.

Crow (1997, p. 108-120) explica, em seu livro, que a reprodução de obras do mestre era uma prática comum no ateliê do artista. Segundo esse autor, de maneira a responder à demanda por cópias de seus quadros mais célebres, David confiava a tarefa “quase inteiramente a seus estudantes”¹⁹⁴ desde, ao que tudo indica, o início da década de 1780, quando, mesmo antes de atingir a fama que alcançaria em meados desse decênio, teria encarregado Hennequin de realizar uma cópia de seu *São Roque* (1997, p. 27). Segundo as fontes do período, Fabre teria realizado uma versão reduzida do *Belisário* e Girodet uma dos *Horácios*.

Esse exercício certamente teve seu papel na absorção da técnica e do estilo do mestre pelos alunos. São inúmeros os testemunhos de que os alunos de David cooperaram com a execução de partes importantes de seus quadros. Fora a contribuição de Fabre aos *Horácios* – testemunhada pelo próprio Debret, segundo Péron (1839) -, O *Brutus* teria tido partes importantes pintadas por Gérard e por Girodet – este, por exemplo, teria ficado responsável pelo acabamento do rosto da mãe dos filhos de Brutus. Essa incorporação da maneira davidiana também cobrou seu preço sobre os jovens aprendizes, já que a Academia se recusou a conceder um *Grand Prix de Peinture* em 1786, porque os dois candidatos com as melhores chances, Girodet e Fabre, teriam apresentado uma “excessiva similaridade de estilos” (*excessive similarité de styles*), o que não poderia, também, deixar de ocasionar uma particular animosidade entre os próprios alunos de David. Efetivamente, segundo Crow (1997), “os estudantes [...] disputavam sua atenção”¹⁹⁵,

¹⁹³ “[...] grande liberté dans ‘l’imitation’ des chefs-d’oeuvre.”

¹⁹⁴ “[...] presque entièrement sur ses étudiants.”

¹⁹⁵ “les étudiants [...] disputaient son attention [...].”

gerando um cenário de “rivalidade em dois planos – excelência profissional e ligação com o mestre comum – que passou a existir desde quase o início do magistério de David”¹⁹⁶.

No que se refere a desenho, título de exemplo, o Louvre conserva uma excelente aguada do *Juramento dos Horácios* feita por Ingres (c. 1797-1801, RF 5272), provavelmente para fins de gravação, e a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, em Paris, um desenho de Louis-Alexis Lamar (c. 1820, PC 41006-001), reproduzindo o *Pátrocolo* de David, quadro que Gros conservava em seu ateliê, onde provavelmente Lamar fez a cópia (GRUNCHEC, 1986, p. 48). Efetivamente, Gros retomou o ateliê do mestre quando este partiu em exílio para Bruxelas (em 1816), e, no papel de novo chefe da *escola davidiana*, “Incitava seus alunos, sem cessar, a meditar sobre a obra de David”¹⁹⁷, não apenas de uma maneira abstrata, como muito objetiva: se tinham dúvidas sobre como desenhar uma perna ou um torso, por exemplo, deviam consultar “o Rômulo de David”¹⁹⁸, segundo o testemunho de Fortuné Feroggio em 1830 (ALLARD; CHAUDONNERET, 2010, p. 120). Além disso, a ascendência de David sobre seus discípulos era tão forte, que “distendia as leis da imitação até a osmose”¹⁹⁹ (BELLENGER, 2005b, p. 185). Acreditamos, em razão disso, que os alunos de David possuem capazes de especial proficiência na cópia das obras do mestre.

Dessa maneira, poderíamos supor que Debret não apenas teve acesso especial às obras, ao menos durante sua longuíssima permanência no ateliê davidiano²⁰⁰ (ao menos, 12 anos), como também se habituara de tal maneira ao estilo do mestre que se tornou capaz de reproduzir suas pinturas com a acuidade e o refinamento que observamos em suas *têtes d’après David*. Por outro lado, não podemos, também, descartar, inteiramente, a possibilidade de que tenha feito um decalque sobre os cartões das obras²⁰¹ (ou sobre elas mesmas?²⁰²), o que explicaria a precisão de seus desenhos²⁰³.

¹⁹⁶ “[...] le scénario coutumier de la rivalité sur un double plan – excellence professionnelle et attachement au maître commun – qui se jouait presque depuis le début du magistère de David.”

¹⁹⁷ “Il engageait donc sans cesse ses élèves à méditer l’œuvre de David.”

¹⁹⁸ “[...] ‘Allez voir le Romulus de David’ [...]].”

¹⁹⁹ “[...] poussait les lois de l’imitation jusqu’à l’osmose.”

²⁰⁰ Não podemos esquecer que o ateliê de David no Louvre expunha, até, ao menos, o final da década de 1790, o *Brutus* e os *Horácios* face a face.

²⁰¹ O fato de não haver cartões conhecidos dessas obras atua, certamente, contra essa teoria. No entanto, sabe-se que David utilizava cartões em tamanho real, ao menos para obras de grande complexidade, como o *Sacre de Napoléon*, do qual se conservam ao menos dois desses desenhos, um deles mantido no Palais des Beaux-Arts de Lille (LEE, S., 1999, p. 248-252). Em outros casos, como no da cópia reduzida do *Juramento dos Horácios* (1806, Toledo Art

A acuidade das cópias apresenta um problema para a análise de estilo, em comparação com as obras conhecidas de Debret do mesmo período. Ora, mesmo na hipótese de que tenha decalcado os contornos, a compleição dos desenhos exigiria longas horas em frente aos originais para reproduzir com fidelidade todos os detalhes e variações. Isso soa absolutamente normal para um estudante de arte, particularmente no contexto em que Debret foi educado. No entanto, caso consideremos a possibilidade de que o artista tenha realizado os modelos para gravura em torno de 1810, as consequências para nossa compreensão de Debret, mesmo de suas características psicológicas e emocionais, sofre certa complicação. Afinal, imaginar que um profissional maduro, em torno de seus 40 anos, professor de desenho em um dos mais prestigiosos colégios de Paris e pintor da saga napoleônica tenha se submetido ao exercício laborioso de copiar penosamente o trabalho de seu professor abriria um leque de interpretações que excede o escopo desta pesquisa.

Efetivamente, duas alternativas nos parecerem mais coerentes. A primeira, de que tenha realizado os desenhos ainda como estudante, o que nos parece mais provável. A segunda se baseia na possibilidade de que a motivação financeira o tenha levado a copiar essas imagens em torno de 1810 com o esmero que demonstrou. Ora, não nos ocorre de nenhum artista, com as

Museum, INV 50.308), executada por Girodet, a qualidade da reprodução sugere que o copista tenha tido acesso a material de referência que não seja apenas, meramente, a obra original – apesar de que, novamente, não temos meios de comprovar essas conjecturas e de que, nesse caso, se acredita que David tenha retocado a pintura.

²⁰² A ideia de que alguém seria autorizado a decalcar uma pintura a óleo pode parecer absurda à primeira vista, por questões de conservação da obra, mas essa hipótese não pode ser inteiramente descartada *a priori*. Segundo os curadores Claude Allemand-Cosneau e Isabelle Julia (1999, p. 300-301), o museu Goupil, em Bordeaux, conserva decalques de rostos do Hemiciclo da École des Beaux-Arts de Paris, de Delaroche, os quais acreditam ter possivelmente sido feitos sobre a pintura original. Não há resquício de gravura produzida a partir desses decalques, mas os autores acreditam que “se pode imaginar que o editor [Goupil] planejava utilizá-los na edição de um álbum para aprendizado do desenho ou da pintura” (*on peut aussi imaginer que l’éditeur envisageait de les utiliser pour l’édition d’un recueil d’apprentissage du dessin ou de la peinture*). Bann (2001, p. 147) informa que o processo de reprodução do *Tu Marcellus eris* (1811-1867), de Ingres, foi particularmente penoso para o gravador, pois o pintor tinha o hábito de fazer alterações na obra original durante o processo de gravação, tornando frequentes as correções a serem realizadas sobre a matriz. Bann, citando Henri Beraldi informa, também, que Ingres trazia ao gravador “diariamente alguma correção feita em papel de decalque” (*each day bringing some correction made on tracing paper*).

²⁰³ Bann informa em seu livro sobre a gravura no século XIX (2001, p. 154 e 199) que, ao menos eventualmente, artistas forneciam material de referência para facilitar o processo de reprodução pelos gravadores. Dessa maneira, produziam desenhos ou cópias em escala reduzida de suas obras, especificamente com a finalidade de serem reproduzidas em gravura. Acreditamos plausível supor que Debret tenha-se utilizado de material fornecido pelo próprio David (talvez durante sua estadia romana), para produzir o desenho que serviu de modelo a Petit. Efetivamente, Struckmeyer (2013, p. 129), citando Hannequin, um dos primeiros alunos de David, informa que este pintor, ocupado com o *Belisário*, quadro com o qual se candidataria à associação à Academia (efetivada em 1781), tinha pouco tempo para dedicar-se a seus alunos e que, em razão disso, lhes fornecia desenhos que havia realizado na Itália. Parece-nos que ele possa ter adotado o mesmo procedimento depois de 1784, quando pintou os *Horácios* em Roma, ou, ainda, quando executou o *Brutus* (1789).

características de Debret e no contexto em que ele vivia, que tenha se submetido a um trabalho de reprodução tão meticuloso de uma obra sem que precisasse dessa cópia como referência – e, neste caso, jamais de uma obra contemporânea, principalmente uma tão acessível quanto os *Horácios* e o *Brutus* – ou para vendê-la. O móbil econômico justificar-se-ia, a nosso ver, caso o artista esperasse auferir uma grande soma com o fornecimento desses desenhos ou caso estivesse em situação de necessidade real desses recursos. Além disso, conforme já informamos aqui, David indicava, com alguma frequência, seus alunos para realizar encomendas que haviam sido endereçadas a ele²⁰⁴, entre as quais, cópias de seus próprios trabalhos (GARCIA, 2013, p. 214). É possível que David tenha, então, sugerido Debret para fornecer os modelos para as gravuras de Petit, mas não temos dados que possam confirmar essa hipótese. Fora a evidente motivação financeira e o prestígio que a qualidade das gravuras poderiam trazer-lhe, não podemos descartar que um profundo sentimento de reverência em relação ao mestre tivesse um papel importante nessa decisão, o que de certa forma uniria as motivações materiais e emocionais.

Caso consideremos viável a alternativa de os desenhos terem sido realizados em torno de 1810, podemos proceder a um cotejamento estilístico com algumas obras do período. Efetivamente, nas grandes telas napoleônicas, como na *Primeira distribuição das medalhas da Legião de Honra*, de 1812, aparece um interesse comum pela definição, pelo modelado escultural e pelo acabamento (**Figura 70**). Nos desenhos conhecidos do período, as qualidades compartilhadas com as gravuras são efetivamente as mesmas, com destaque para o que se refere à nitidez e a uma separação sólida dos elementos. Conforme avalia Lima (2007, p. 88), descrevendo o estudo para o *Combate de Montelezino* (1812) (**Figura 71**), Debret demonstra “grande habilidade para o desenho: seu traço é firme e os diferentes grupos em que estão arranjados os soldados são bem definidos e expressivos”. Segundo vimos anteriormente e discutiremos mais adiante, essas são precisamente algumas das preocupações que acreditamos

²⁰⁴ Struckmeyer (2013, p. 134) afirma, ainda, que a “estatura moral e a posição eminente de David, o qual podia assegurar a seus discípulos empregos e encomendas, no mundo das artes exercia [...] uma ascendência real sobre seus alunos” (*La stature morale et la position éminente dans le monde des arts de David, qui pouvait assurer à ses disciples des emplois et des commandes, exerçait [...] sur les élèves un ascendant réel [...]*). A esse fato, podemos acrescentar o seguinte dado, trazido por Valéria Lima (2007, p. 85), certamente referenciando Jules David (1880, p. 484): “Há, para o ano de 1811, algumas referências à indicação feita por David do nome de Debret para a execução, com outros artistas, dos modelos para o mobiliário das Tuileries, que seria feito pela Manufacture des Gobelins”. Além disso, anteriormente, em 1803, David teria intervindo junto à municipalidade de Lyon para que um de seus alunos, Pierre Revoil, obtivesse o posto de diretor da escola local de desenho (Bordes, 2014, p. 8).

identificar no *Nouveau Recueil* e nas *têtes d'étude d'après David*: contorno preciso e firme, definição e acabamento de formas e sombreamento e o estudo dos tipos e das expressões.



Figura 62 – Jean-Baptiste DEBRET. *A Primeira distribuição das insígnias da Legião de Honra em 14 de julho de 1804*, 1812. Óleo sobre tela: 403 x 531 cm. Versalhes, Museu Nacional do Château. Fonte: <https://www.histoire-image.org/etudes/creation-legion-honneur>



Figura 63 – Jean-Baptiste DEBRET. *Combate de Montezizino*, 1812. Sépia e bico de pena, 30 x 44,7 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: Base Joconde.

Conforme apontamos anteriormente, segundo Harlé (1975, p. 12), os modelos-estampa, ou seja, aquelas gravuras com finalidade pedagógica, apresentavam conteúdos estéticos considerados particularmente relevantes pelo autor à guisa de referência para a educação do gosto dos jovens estudantes. Já apontamos que David era considerado – depois, talvez, dos grandes mestres do Renascimento – a grande referência por seus alunos, mesmo aqueles avaliados posteriormente pelo próprio mestre como heterodoxos, a exemplo de Ingres (ALLARD; CHAUDONNERET, 2010, p. 76). Delaborde, em seu célebre livro sobre o pintor de Montauban (1870, p. 22), conta que Ingres, mais de sessenta anos após deixar o ateliê de David, “ainda falava, com lágrimas nos olhos, ‘do grande David e de sua grande escola’”, e elogiava sua didática nos mais respeitosos termos, ao escrever que “David estabeleceu seu ensino sobre os princípios mais verdadeiros, os mais severos e os mais puros”, chegando mesmo a declarar que “David foi o único Mestre do nosso século!”²⁰⁵. Phillipe Bordes (2014, p. 4) afirma que a tese central de Thomas Crow em seu livro basilar sobre David (1997) é a de que “a passagem pelo ateliê [de David] tornou-se a experiência marcante da vida dos alunos”, e que “a correspondência deixada por inúmeros artistas que passaram pelo ateliê o atestam, assim como a persistência de alguns deles em reivindicar com grande orgulho o epíteto de ‘aluno de David’[...]”²⁰⁶. Dessa maneira, sugerimos que razões emocionais possam ter intervindo na decisão de Debret de tomar parte no projeto e de realizar as gravuras com o esmero que demonstrou²⁰⁷. Por fim, acreditamos que a presença dos quadros dos *Horácios* e do *Brutus* no ateliê de David, no Louvre, ao menos até 1797, e a facilidade decorrente em copiá-los, justificaria a escolha em particular deles para figurar nessa série de estampas-modelo, o que geraria condições que acreditamos mais prováveis e adequadas para a realização dos desenhos do que o contexto do final da década de 1800.

²⁰⁵ “[...] ne parlait encore que les larmes aux yeux ‘du grand David et de sa grande école’ [...] ‘David établi son enseignement sur les principes les plus vrais, les plus sévères et les plus purs’ [...] ‘David a été le seul maître de notre siècle!’.”

²⁰⁶ “le passage par l’atelier demeura l’expérience marquante de la vie des élèves”; “Les correspondances laissées par de nombreux artistes passés par l’atelier de David l’attestent suffisamment, tout comme la persistance chez certains d’entre eux à revendiquer au grand jour l’appellation d’‘élève de David’.”

²⁰⁷ Não podemos esquecer que, segundo a análise de Struckmeyer (2013, p. 129), citada no capítulo precedente, em nota de rodapé, David teria adotado uma política intencional de formar discípulos em seu ateliê capazes de propagar suas próprias concepções estéticas, ou seja, de formar uma verdadeira Escola. Isso explicaria, ao menos em parte, a devoção quase religiosa com que Debret reproduziu os trabalhos do mestre, não apenas as pranchas do *Nouveau Recueil* e das *Têtes d’étude*, mas também as litografias que realizaria no final da vida, as quais discutiremos ainda neste capítulo.

5.1 ANÁLISE DAS PRANCHAS

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

As imagens resumem-se, em geral, a uma cabeça e a parte do busto de personagens copiados de quadros de Louis David, isolados sobre um fundo neutro. Se observamos uma repetição constante nas gravuras de Debret desse tipo de composição, é porque, conforme explica Renié (2010, p. 156), “o estudo da figura, e do rosto em particular, segue primordial”²⁰⁸ no ensino oitocentista do desenho, portanto, o foco era um só, a cabeça, deixando pouca margem para o artista inovar em termos de composição, se é que o desejasse.

Sob as figuras, o gravador insere uma série de legendas, semelhantes, em todo caso, às das gravuras que já estudamos. No canto inferior esquerdo, sob a imagem, aparece o nome do desenhista: em todas as quatro pranchas, “*Dessiné par Debret élève [sic] de M^r. David.*”²⁰⁹. No canto inferior direito, “*Gravé par L. M. Petit*”²¹⁰. Abaixo dessas inscrições, centralizado e em caixa alta, aparece o título da gravura, indicando quem é o personagem, como, por exemplo, “Cabeça do mais velho dos filhos Horácios” (*Tête de l’aîné des fils Horaces*). Abaixo disso, um longo subtítulo em itálico faz referência ao autor do quadro original, com grande destaque para o nome de David, em tipografia sem itálico, e indica a localização dessa pintura: “*Dessinée d’après le Tableau de la Galerie du Sénat peint par Monsieur David [,] premier Peintre de S. M.*

²⁰⁸ “[...] l’étude de la figure, et du visage en particulier, reste primordiale [...]”.

²⁰⁹ No caso da prancha representando o pai dos Horácios, há uma vírgula após Debret: “*Dessiné par Debret, élève [sic] de M^r. David.*”.

²¹⁰ No caso da prancha com o mais velho dos filhos Horácio, falta o acento em “gravé”: “*Grave par L. M. Petit.*”.

l'Empereur et Roi. Membre de l'Institut, et Officier de la Légion d'honneur.”²¹¹ (itálicos do original). Ressalte-se que algumas diferenças na diagramação e na redação dessas inscrições nos levam a acreditar que ao menos dois gravadores diferentes foram responsáveis por inseri-las nas estampas. No caso da *Mãe dos Brutus* e de *Camila*, o segundo período aparece separado do primeiro, em uma linha abaixo, também centralizada. A caligrafia, nelas, também parece mais elegante e comprimida e, em ambas, “Monsieur David” é grafado em negrito. No caso do *Pai Horácio* e do *Filho mais velho*, o texto aparece em um único período, dividido em duas linhas (naquele, o texto é interrompido na primeira linha após *Peintre* e, neste, após *S.M.*), sem pontuação após “Rei”. Além disso, nenhuma destas duas leva negrito em “Monsieur David”. Essas variações não parecem ter sido incomuns na produção de gravuras dos séculos XVIII e XIX. Leymarie (1896, p. 8-9) culpa o “capricho ou desatenção dos alunos” responsáveis pela inserção das legendas nas pranchas pela variedade enorme na ortografia do endereço de Gilles Demarteau, nas pranchas que ele produziu²¹². Abaixo disso, aparece a indicação de que a gravura é o primeiro, o segundo ou o terceiro número daqueles realizados a partir de um quadro específico: “Premier [ou deuxième ou troisième] numéro des études faites d’après ce tableau”²¹³. Por último, na borda inferior da prancha, aparece o endereço do gravador-editor (“à Paris, chez L. M. Petit, Graveur Editeur [sic] rue du Battoir S^t. André, N^o 3 et rue des Mathurins, N^o 18”²¹⁴).

²¹¹ “Desenhado a partir do Quadro da Galeria do Senado pintado pelo Senhor David[,] Primeiro Pintor de S. M. o Imperador e Rei. Membro do Instituto, e Oficial da Legião de Honra.”

²¹² “Le capriche ou l’inattention des élèves qui devaient écrire *la lettre* a fait orthographier Peltirie (n^o 21); Peleterie (n^o 72); Pelleterie (n^o 64); Pellerie (n^o 204), etc”. O certo seria, segundo Leymarie (1896, p. 8), “Peltrie”.

²¹³ As pranchas do filho Horácio e de Camila levam, respectivamente, as legendas de “deuxieme” e “troisieme”, ambos escritos com ortografia incorreta, sem o acento. Além disso, no caso desta última prancha, o responsável pela legenda insere um “s” após “numéro”: “Troisieme numeros [sic] des études faites d’apès ce tableau”. Esses erros indicam o caráter manufatureiro, de certa forma artesanal, com que essas gravuras ainda eram feitas no começo do século XIX.

²¹⁴ Como vimos, o endereço variou com frequência entre uma prancha e outra. Sugerimos se reportar à tabela que elaboramos anteriormente, para verificar qual o endereço de Petit à época de publicação de cada uma das pranchas.



Figura 64 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête de la mère des fils de Brutus*, c. 1809-1811. Calcogravura en manière de crayon, 47 x 47 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

5.1.1 *Tête de la mère des fils de Brutus*

A primeira gravura da série de *têtes d'étude d'après David*, a *Tête de la mère des fils de Brutus* (Cabeça da mãe dos filhos de Brutus), é, sem dúvida, uma das obras-primas da parceria entre Debret e L. M. Petit: ela é brilhante em termos de acabamento, de suavidade dos meios-tons e de correção das proporções. Como não temos o desenho original, temos que reconhecer que a interpretação do gravador é parte importante de nossa apreciação. Deve-se salientar que a questão da qualidade técnica do responsável pela gravação era constantemente discutida no século XIX²¹⁵, e sua capacidade de “traduzir” uma obra fazia toda a diferença na formação de sua reputação: “A gravura... não é uma cópia da pintura. É uma tradução dela, o que é diferente. [...] Composição e linha (*trait*) são as únicas coisas que o gravador consegue traduzir literalmente”²¹⁶ (PERROT, 1830, apud BANN, 2001, p. 150). Considerando que Petit partiu de um desenho de Debret, e que a gravura final sustenta uma incrível semelhança com a pintura original de David, acreditamos que os louros pelo resultado devem ser compartilhados por ambos, cada um em seu domínio. **(Figura 72)**

Vitélia, o nome próprio da personagem, é representada em busto, com um véu que lhe cobre a cabeça e o ombro. A seleção de elementos feita por Debret constitui, certamente, um desafio para o estudante, já que abrange diversas texturas, além daquelas inerentes à representação da figura humana. Desse modo, o desenhista se depara com a necessidade de reproduzir a pele, os cabelos e o tecido.

A reprodução da pintura em desenho (e posteriormente em gravura) lançou, também, seus próprios desafios aos autores: no quadro original, o efeito tridimensional da personagem no espaço pictórico é especialmente alcançado por meio do contraste entre ela e o fundo. David, na tela original, havia colocado Vitélia, bem iluminada, com seus tons de pele quentes combinando com o laranja brilhante do tecido, sobre um segundo plano dessaturado, escuro e de tom azul-acinzentado. Desse modo, na pintura, criou-se um contraste figura-fundo por meio de três

²¹⁵ O livro de Bann (2001) trata das discussões sobre as qualidades relativas dos gravadores e os debates que as comparações geravam.

²¹⁶ “The engraving... is not a copy of the painting. It is a translation of it, which is different. [...] Composition and line (*trait*) are the only things that the engraver can translate literally [...]”

recursos: luminosidade, saturação/dessaturação e justaposição de opostos (vale lembrar que o laranja e o azul são cores opostas no círculo cromático). Debret não tinha, efetivamente, como lançar mão de nenhum desses recursos de contraste, já que, na gravura, não tinha acesso ao elemento “cor”; não podia contar com um contraste de saturação/dessaturação, porque toda sua paleta era cinza; e não podia lançar mão da oposição “figura clara/fundo escuro”, pois, na prancha, a figura, clara, foi sobreposta a um fundo mais claro ainda – branco, efetivamente. Se o problema da contraposição é amenizado, na estampa, nas áreas em que o tecido, relativamente mais escuro, provoca alguma oposição de valores tonais com o branco do papel, o mesmo não ocorre no contorno do rosto, que acaba se confundindo com o segundo plano, em razão da semelhança de tons. Se confessamos que esse trecho da imagem não nos parece tão bem resolvido, devemos reconhecer que há, ao menos, uma hipótese que possa explicar as razões de Debret para optar por essa composição.

Efetivamente, um arranjo no qual há oposição entre uma figura clara e um fundo também claro impõe um dilema ao artista: ou contornar a figura com uma linha escura, de maneira a separá-la do segundo plano e criar algum contraste, ou manter os valores tonais do original e abrir mão de uma separação clara entre a figura e o fundo. Fica evidente que Debret optou pela segunda alternativa, e acreditamos que isso diz muito sobre suas preocupações no papel de autor de uma ferramenta didática. Pelos princípios da perspectiva atmosférica, quanto mais distante um objeto está do observador, menos cor, contraste e definição ele tem. O mesmo vale para diferentes partes de um mesmo objeto: aquelas que estão mais próximas do observador têm mais nitidez, e as que estão mais distantes, menos. Essa é uma regra assimilada com bastante atenção pelos artistas neoclássicos, como Gérard, que sempre tinha o cuidado de “dissolver” o contorno de seus personagens, nas áreas que tocam o fundo da composição (**Figura 73**). Parece-nos, com base nessa constatação, que Debret tenha avaliado que, se colocasse um contorno escuro envolvendo o rosto da figura, ele poderia arruinar o cuidadoso trabalho de modelado e de ilusão de profundidade que realizou nela, já que essa linha, ao criar grande contraste com o fundo, projetaria para a frente exatamente o que deveria parecer mais distante dentro do campo visual: a linha do perfil. Parece-nos, em razão disso, que o artista tenha se preocupado em não dar um mau modelo ao estudante de desenho: se colocasse um contorno escuro poderia, efetivamente, aumentar o contraste com o fundo, mas prejudicaria a preciosa ilusão de recessão e projeção de volumes que estava buscando cuidadosamente e com bastante esmero.

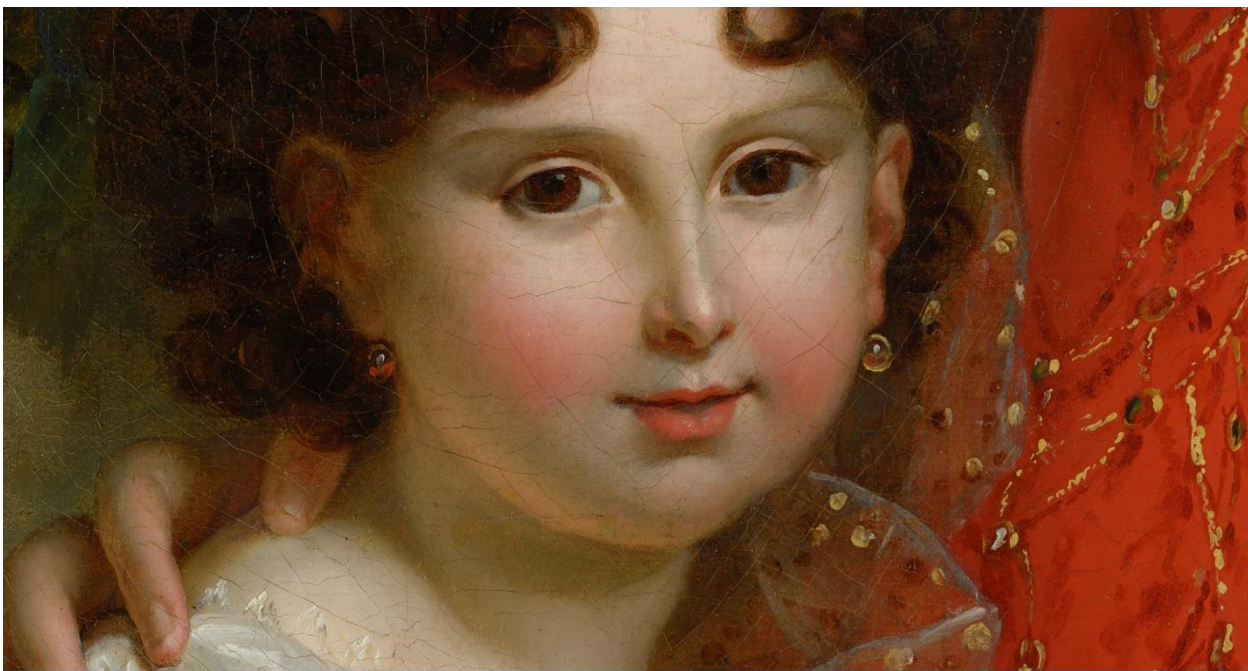


Figura 65 – François GÉRARD (1770-1837). *Elisa Bonaparte e sua filha Napoleona Baciocchi* (detalhe), 1810. Óleo sobre tela. Roma, Museu Napoleônico. Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/u/0/asset-viewer/elisa-bonaparte-with-her-daughter-napoleona-baciocchi/OwEBXl6wZ35DUA?hl=pt-br&projectId=art-project>

5.1.2 Cabeças tiradas do *Juramento dos Horácios*, de David

O *Juramento dos Horácios*, de David, o qual já discutimos longamente nesta pesquisa, não exige, isso é claro, longas apresentações. Como vimos, o quadro foi o grande marco do neoclassicismo e gozou de enorme popularidade e celebridade desde o momento em que foi exposto pela primeira vez, em 1785. Os alunos de David tinham, certamente, especial reverência por ele, como o testemunha a saborosa anedota, contada por P. A. Coupin (apud BELLENGER, 2005b, p. 185), segundo a qual Girodet preparava sua paleta, durante as provas do concurso para o *Grand Prix de Rome*, diante dessa pintura, a qual, sem dúvidas, incorporava todos os princípios de “severidade, de estilo e de bom gosto”²¹⁷ do mestre que a criou, os quais eram particularmente valorizados no início do século XIX (Pierre van Hanselaere apud COEKELBERGHS; JACOBS; LOZE, 1999, p. 19).

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

As cabeças escolhidas pelo autor (ou, ao menos, as que chegaram até nós) são as do *Pai dos Horácios*, a do *Filho mais velho dos Horácios* e a de *Camila*.

²¹⁷ “[...] ‘ses principes de sévérité, de style et de bom boût’ [...]”

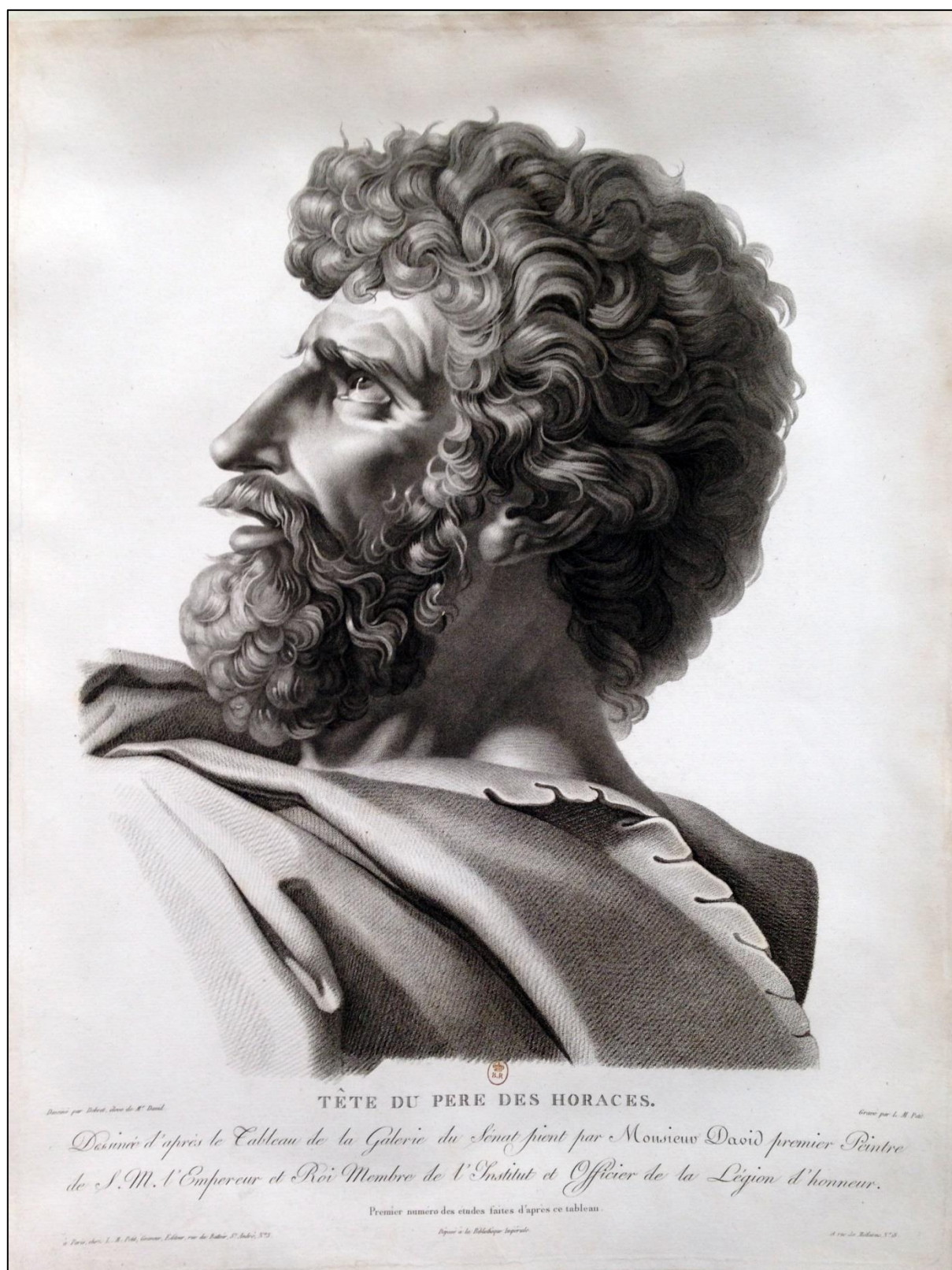


Figura 66 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête du père des Horaces*, c. 1809-1811. Calcogravura en manière de crayon, 54 x 41 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

5.1.2.1 *Tête du père des Horaces*

A *Cabeça do pai dos Horácios* é a primeira da série inspirada no *Juramento dos Horácios*, de David. Assim como a prancha anterior, da *Mãe dos filhos de Brutus*, ela goza de uma execução soberba, em que o cuidado no modelado e a suavidade na representação dos meios-tons foram levados às últimas consequências, a ponto, ousaríamos dizer, de fazer com que o personagem da gravura de Debret pareça mais jovem e atraente do que o do original. Aqui, o autor também fornece um leque de texturas a ser representadas: a pele, o cabelo e o manto – este, dentilhado, é um desafio especial para os alunos, como o é qualquer nível maior de detalhamento. A representação da cabeleira é particularmente digna de nota: ao mesmo tempo naturalista e esquemática, ela transmite a sensação de certa translucidez causada pelo emaranhado de fios, principalmente na parte de trás da cabeça. Na barba e na franja, ela se aproxima perigosamente de uma representação mais simbólica do que realista de pelos e de cabelos, o que não prejudica, justiça seja feita, a maravilhosa sensação de volume que esses elementos transmitem de maneira geral. **(Figura 74)**

O *Pai dos Horácios* corresponde, certamente, ao tipo do velho, ou mais apropriadamente, do homem maduro, sério e grave, dentro da série das *têtes d'étude*.



Figura 67 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête de l'aîné des fils Horaces*, 1812. Calcogravura en manière de crayon, 62 x 44 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

5.1.2.2 *Tête de l'aîné des fils Horaces*

Esta bela cabeça do *Filho mais velho dos Horácios* representa o tipo do jovem herói antigo, imbuído de virilidade e de paixão contida. Neste caso, Debret acrescenta ainda mais uma textura àquelas já apresentadas nas outras branchas: além de pele, tecido e cabelos, inclui um belo elmo metálico, que é, sem sombra de dúvidas, um *tour de force* tanto do autor da tela original quanto do desenhista e do gravador. A atenção com que estes últimos reproduziram cada nuance de brilho e reflexo é admirável, e demonstra o compromisso de ambos com a qualidade das gravuras. O cuidado na execução do cabelo também nos parece digna de nota, já que se preocuparam, mesmo, em representar duas texturas diferentes para os pelos da cabeleira (mais oleosos) e os da barba (mais opacos). Se o rosto já não parece tão verossimilhança quanto no caso das estampas anteriores – o que é, de certa maneira, um problema herdado da própria pintura de David –, ao menos, os volumes são realizados com esmero, mesmo que, devemos confessar, nos pareça ter havido certa economia de meios-tons. Deve-se reconhecer que, aqui, Debret propôs um desafio especial aos estudantes: o rosto, quase inteiramente imerso na sombra, fornece menos pontos de referência evidentes, nos quais os alunos possam apoiar-se para realizar a reprodução. Cremos que, com esta tarefa, o autor tenha vislumbrado um modo de estimular os estudantes de desenho a levar suas habilidades de compreensão e de reprodução da forma mais longe. (**Figura 75**)

A qualidade excepcional da gravura de Debret fica especialmente evidente, se a compararmos com outra gravura didática baseada no mesmo personagem, de Brunard ([1838]) (**Figura 76**). Neste caso, além de a figura parecer, evidentemente, muito mais artificial, o autor não teve nem o cuidado de reverter o espelhamento para garantir a correspondência com o modelo.



Figura 68 – C. BRUNARD (des.); P. BINÉTEAU (lit.). 4ª prancha do 10º caderno do *Méthode Élémentaire de Dessin*, [1836]. Litografia. Fonte: Gallica.



Figura 69 – Jean-Baptiste DEBRET (des.); L. M. PETIT (grav.). *Tête de la Camille*, 1813. Calcogravura en manière de crayon, 47 x 47 cm. Paris, BnF. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

5.1.2.3 *Tête de la Camille*

De todas as pranchas deste conjunto, esta nos parece a menos bem sucedida – o que não significa, também, que a consideremos uma gravura ruim. De qualquer modo, temos que reconhecer que ela é um grande passo à frente, em termos de dificuldade, em relação às anteriores: a inclinação da cabeça, saindo de modo radical do eixo vertical, é uma característica que a maior parte dos iniciantes em desenho (precisamente o público consumidor das gravuras didáticas) tem enormes dificuldades de reproduzir com acuidade. Como se não bastasse, a figura é representada em *perfil perdido*, uma posição que mesmo os artistas mais experientes têm embaraço de desenhar corretamente. Esse parece, inclusive, ser precisamente o caso da cabeça de *Camille*: o olho, comprimido, não apenas não corresponde ao original de David, como causa, imediatamente, uma sensação de estranheza no observador, arruinando a harmonia da face. Além dessa inclinação, o autor insere, elevando o grau de exigência ainda mais longe, uma mão, o que não tinha feito em nenhuma estampa até o momento. **(Figura 77)**

O modelado da figura, assim como no rosto do *Mais velho dos filhos Horácios*, também nos parece um tanto sumário e “riscado”. Identifica-se, imediatamente, uma economia de meios-tons, principalmente em comparação com a Vitélia e o pai Horácio. Por outro lado, o desenho é levado a graus surpreendentes de detalhamento, como no caso do dentilhado do turbante.

Como sugerimos antes, a reprodução dessa cabeça não é particularmente fácil, e as dificuldades na sua imitação não parecem ter sido exclusividade de Debret. Segundo o folheto de Péron (1839, p. 33), David teria corrigido todo o trabalho de pintura que Drouais teria feito no rosto de Camila, enquanto o quadro era executado em Roma. Girodet também não foi capaz de reproduzir essa cabeça com perfeição na cópia que realizou dos *Horácios* em 1786, mesmo se David chegou a retocar essa versão (BELLENGER, 2005b, p. 184). **(Figura 78)**

Para nós, no entanto, essa gravura tem um significado especial. Refere-se a ela o único indício que encontramos de que Debret tenha trazido alguma dessas estampas para o Brasil. Efetivamente, no catálogo da Exposição organizada por Debret com os trabalhos dos alunos e dos professores da Academia, no Rio, em 1829, consta, entre os expositores, “Francisco de Sousa

Lobo [aluno de Debret], com uma ‘*Cabeça de Camila*, copiada do quadro do senhor Debret’ e figuras históricas [...]”²¹⁸ (apud BANDEIRA, 2008, p. 46). Se não havíamos encontrado, até o momento, nenhuma referência a essas pranchas na bibliografia brasileira, essa entrada catalográfica nos parece uma evidência bastante importante de que Debret não apenas trouxe algumas delas para o Brasil, como as utilizou em suas aulas na Academia Imperial. Considerando que foi Debret quem editou – e provavelmente financiou – o catálogo, seria, dessa maneira, uma menção direta do próprio artista a, ao menos, uma das gravuras que apresentamos nesta pesquisa. Considerando que não se conhecem quadros de Debret dos quais conste uma Camila²¹⁹, a estampa de Petit nos parece a candidata natural a ser aquela referenciada no catálogo da Exposição Pública de 1829²²⁰.



Figura 70 – A.-L. GIRODET-TRIOSON. Cópia do *Juramento dos Horácios*, de David, 1786. Óleo sobre tela, 130,2 x 166,2 cm. Toledo, Museu de Arte de Toledo. Fonte: Wikimedia Commons.

²¹⁸ Nós não tivemos acesso ao catálogo original, apenas a citações dele e a menções a ele. Acreditamos que a análise desse documento e daquele correspondente à Exposição de 1830 possa revelar novos indícios de que Debret trouxe a *suite* ao Brasil e a utilizou aqui.

²¹⁹ Efetivamente, na produção debretiana de que se tem conhecimento, não há menção a nenhuma obra de que conste uma personagem chamada Camila, principalmente naquelas de temática mitológica ou antiga. Na história do cônsul romano Régulo (NISARD, 1862 .p. 307), protagonista de *Régulo voltando a Cártago*, quadro com o qual Debret competiu pelo Prêmio de Roma em 1791, não há referência a nenhuma Camila. O mesmo ocorre na história de *Aristomène*, personagem do quadro exposto no Salão de 1799 (*EXPLICATION*, ano VII [1799], p. 14), nem em *Erasístrato descobrindo a causa da doença do jovem Antíoco*, do Salão de 1804 (*EXPLICATION*, ano XII [1804], p. 21), muito menos em *Perseu e Andrômeda*, de 1814.

²²⁰ Em uma nota explicativa sobre a essa *Cabeça de Camila*, Bandeira (BANDEIRA, CORRÊA DO LAGO, 2008, p. 701, nota 160) faz menção precisamente à Camila Horácio, mesma personagem do quadro de Jacques-Louis David, mas em momento algum apresenta uma hipótese para explicar que “quadro do senhor Debret” seria esse apresentado no Catálogo.

Poder-se-ia argumentar, evidentemente, que a litografia que Debret distribuiu em 1837, no jantar comemorativo dos ex-alunos de David (LIMA, 2007, p. 19) – a qual reproduzia um *croquis* realizado pelo mestre em torno de 1780, com o que seria o primeiro pensamento da composição dos Horácios –, apresenta uma representação de Camila (**Figura 79**). Essa figura, no entanto, dificilmente encaixa-se no modelo – um tanto estável, como vimos ao longo do texto – de uma *tête d'étude*, quanto mais de um modelo oferecido a um aluno para aprender a desenhar uma cabeça. Colocamos uma reprodução dessa litografia, tirada da obra de Péron (1839), para que se formem os juízos a partir da mera observação dela²²¹ e para que se julgue se ela poderia ter sido a *Cabeça de Camila* exposta em 1829 por Sousa Lobo. Parece, evidentemente, ilógico que qualquer professor ou aluno de desenho fosse isolar esse detalhe do desenho e expô-lo como uma cabeça isolada. A hipótese (e devemos lembrar que não há nenhuma referência a que essa litografia tenha sido produzida antes de 1837, ou que tenha estado no Brasil) seria mais plausível se a entrada do catálogo falasse em uma “cópia de desenho de David” ou “cópia de composição com os Horácios”, mas considerar que essa imagem possa ter servido de referência para o estudo de Sousa Lobo nos parece inteiramente inviável. A *Tête de la Camille*, de 1813, por outro lado, é um candidato perfeito a ser aquele citado em 1829.

²²¹ Bandeira (2008, p. 21) data de 1785, erroneamente, essa litografia. Mesmo que seja possível que Debret tenha tido acesso ao desenho original na década de 1780 (o qual permaneceu nas mãos de David e sua família até ser doado ao Louvre por seus descendentes, em 1886, de acordo com Prat e Sérullaz, 2005, p. 73), ela não poderia ter sido realizada nessa época, já que a litografia seria uma técnica inventada apenas em 1798, na Alemanha (BANN, 2001, p. 60). Mesmo que tenha havido tentativas de instalação de oficinas litográficas na França desde, ao menos, 1802, elas fracassaram. Ensaios mais bem-sucedidos iriam ocorrer apenas em 1816-1817, meses após a partida de Debret da França, em janeiro de 1816, as quais estavam protegidas por patentes e dependiam de litógrafos experientes (*TRAITÉ*, 1889, p. 11-20), o que, na nossa perspectiva, torna remota a possibilidade de Debret ter produzido essa prancha antes de partir para o Brasil. Segundo Bann (2001, p. 60), a litografia tornar-se-ia mais popular na Europa em geral apenas a partir dos anos de 1820, tendo seu ápice na França durante a Monarquia de Julho (1830-1848). Parece-nos mais provável que as litografias produzidas por Debret entre 1834 e 1845 *d'après* os esboços de David (LIMA, 2007, p. 105-106 e 126) tenham sido executadas por ele no decorrer desses anos, talvez tendo aprendido a técnica após voltar do Brasil, em 1831. A nosso ver, ao se deparar com reprodução na coleção do Musée des beaux-arts de Rennes, Bandeira possivelmente imaginou tratar-se de um original da época de David, o que não é, evidentemente, o caso.



Figura 71 – Cópia litográfica que Debret fez de um desenho de 1780-1781 de Jacques-Louis David, com a primeira ideia para o quadro dos Horácios. A litografia é reproduzida no livro de Péron, *Examen du tableau des Horaces* (1839). Fonte: Google Books.

“A primeira viagem de Debret à Itália na companhia do mestre fora vital para a sua formação neoclássica. Foi quando aprendeu [...] [a] importância do desenho no processo criativo e [...] [a] necessidade do estudo do corpo humano na busca do belo – preceitos que aplicaria mais tarde na academia do Rio de Janeiro.”

(Julio Bandeira, 2008, p. 21)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino do desenho, conforme era praticado na transição entre os séculos XVIII e XIX, seguia um método bastante estável, baseado, essencialmente, na produção de cópias pelos alunos. Essas cópias, realizadas a partir de modelos bi ou tridimensionais, seguia uma rígida hierarquia: começava-se copiando outros desenhos ou gravuras, depois se partia para moldagens e esculturas e, a coroar todo o processo, encerrava-se com a figura humana.

Se o desenho do modelo-vivo era, sem dúvidas, o objetivo final do ensino de arte, todas as etapas anteriores estavam subordinadas a ela. Isso significa que, segundo os princípios da arte acadêmica, os quais haviam sido herdados de gerações anteriores que remontam, ao menos, até Leonardo da Vinci e o Renascimento, a cópia de gravuras e o desenho de esculturas giravam em torno da representação da forma humana, seja de suas partes, seja do todo. Por meio desse cansativo processo de reprodução *ad nauseum* do corpo humano, não se aprendia apenas os rudimentos do desenho, a exemplo de como estabelecer os contornos e de como sombrear, mas também os valores estéticos vigentes à época.

Efetivamente, a etapa inicial desse processo era crucial para o funcionamento de todo sistema, já que era nela que valores, como o do respeito à hierarquia de gêneros e à primazia do classicismo, eram incutidos na mente dos jovens estudantes, cuja personalidade ainda estava em formação. Por isso, tinha-se grande cuidado na escolha dos modelos que esses alunos deviam copiar, os quais se inspiravam frequentemente em obras dos Grandes Mestres do passado ou do presente. Se essas imagens eram, até certo momento da história, principalmente desenhos realizados pelo próprio professor, logo seriam substituídas por gravuras didáticas, as quais acabaram por virtualmente suplantar a antiga prática já em meados do século XVIII. Um mercado específico começou a formar-se em torno da produção e fornecimento desses modelos, particularmente com a irradiação do Iluminismo e a correspondente popularização do ensino do desenho nos currículos escolares, em particular na França, a partir da Revolução Francesa.

A inclusão do ensino do desenho nas grades curriculares das escolas primárias e secundárias não significou, virtualmente, nenhuma grande mudança no método de ensino, o qual seguiu, na maioria dos casos, literalmente, a prática acadêmica secular de focar a figura

humana: os alunos aprendiam a desenhar copiando inúmeras estampas, as quais se iniciavam por partes do rosto humano, como narizes e olhos, seguiam para o rosto inteiro, depois para membros do corpo e, por fim, para o corpo inteiro. A representação da cabeça era, sem dúvidas, o cerne das preocupações nessa etapa, e abundaram, tanto no século XVIII quando no XIX, cursos de modelos-estampa especializados nessas *têtes d'étude*.

Alguns gravadores voltaram-se, particularmente, para esse nicho de mercado de gravuras didáticas, a exemplo dos Demarteau. Sua casa editorial produziu centenas de modelos-estampa, que formaram diferentes gerações de artistas no século XVIII. Foi deles, também, senão a invenção, ao menos o aperfeiçoamento e a difusão da técnica de gravação *en manière de crayon*, a qual imitava o efeito do *crayon rouge* e do *crayon noir* sobre o papel, fornecendo, desse modo, pranchas adequadas aos iniciantes no estudo do desenho. Seria precisamente do seio dessa firma, e trabalhando nessa técnica, que surgiriam duas pranchas que discutimos nesta pesquisa, o *Nero* e o *Aquiles*, de Debret.

Em 1802, Gilles-Antoine Demarteau teria publicado um par de gravuras, algumas das últimas produzidas por sua Casa, desenhadas por Debret. Nelas, o pintor representou dois bustos, certamente de gesso, de personagens da Antiguidade Clássica: o mítico herói grego Aquiles e o notório imperador romano Nero. Ambas as imagens mostram certa dureza de traço e um contraste violento de luz e sombra, muito semelhantes ao estilo mais severo de Jacques-Louis David, mas possuem, também, características que acreditamos se repetir nas outras pranchas debretianas, como a grande preocupação com o modelado e com o acabamento. Seriam, segundo nossa pesquisa, os primeiros ensaios de Debret no campo da gravura didática.

Cerca de dez anos depois, Debret voltaria a produzir desenhos para gravuras, dessa vez em parceria com o gravador e editor L. M. Petit. Essas imagens demonstram um estreitamento ainda maior de laços intelectuais e estéticos com Louis David, já que boa parte delas não apenas são cópias dos trabalhos deste mestre, como reforçam a busca de Debret por acabamento, por expressão e por um modelado caprichado. No *Nouveau Recueil Élémentaire de dessin*, de 1812-1813, voltado para o curso de desenho do *Collège Sainte-Barbe*, onde teria dado aulas, Debret começa pelos rudimentos do ensino de desenho, progredindo, em seguida, para a representação de formas tridimensionais e chegando ao rosto. Acreditamos que, ao comparar esses modelos com outros produzidos na época, pudemos identificar algumas características

peculiares de Debret, como o realismo da didática – ele propunha exercícios e oferecia demonstrações compatíveis com as dificuldades que iniciantes no desenho costumam ter – e o interesse em apresentar soluções pedagógicas novas, como a superposição de etapas de execução na prancha 4, por exemplo.

Na série de *têtes d'étude d'après David* (c. 1809-1813), publicada, em parte, concomitantemente ao *Nouveau Recueil*, Debret leva às últimas consequências seu zelo pela precisão, pelo acabamento e pelo modelado. Os bustos, tirados do *Juramento dos Horácios*, de 1785, e do *Brutus*, de 1789, mostram o artista – e o gravador, certamente – no auge de suas forças, criando reproduções de altíssima qualidade. Com esses modelos, eleva suas lições – implícitas, evidentemente – a outro nível de dificuldade: propõe diferentes texturas, expressões e tipos humanos, sem deixar de tocar em aspectos fundamentais da arte do desenho, como a boa representação da perspectiva atmosférica, e sem deixar de transmitir valores caros ao neoclassicismo, como a solidez da técnica e a forma escultórica das figuras. É, também, desse conjunto, que surge uma gravura, a *Tête de la Camille*, que pode ter sido mencionada no Catálogo da Exposição Pública de 1829, no Rio de Janeiro, o que significaria, de maneira bastante clara, que o artista trouxe de Paris não apenas seus princípios neoclássicos, como modelos de própria lavra, para propagar essa estética no Brasil.

A partir dessas gravuras e das discussões realizadas sobre elas, alguns aspectos da personalidade e da didática de Debret parecem mais evidentes, conforme dissemos. Ficou claro, principalmente no *Nouveau Recueil*, que o artista tinha uma preocupação evidente com a eficácia de suas lições, inovando, por exemplo, no que se refere à importância que atribui ao estudo do hachurado e à maneira em que apresenta as etapas de execução do desenho – sendo essas, talvez, suas principais contribuições para a elaboração de gravuras didáticas nesse período –, fora seu tangível comprometimento com a qualidade dos desenhos. De fato, entre as principais características dos modelos que produziu, está sua grande preocupação com o acabamento das imagens, com a precisão dos contornos, com a verossimilhança do modelado, com a regularidade das hachuras e, claro, com uma reverência aos ensinamentos de Jacques-Louis David. É tentador buscar algum reflexo dessas qualidades em sua produção brasileira. Corrêa do Lago e Bandeira, efetivamente, sugerem haver algo nesse sentido, nas aquarelas que Debret realizaria no país entre 1816 e 1831. Segundo os pesquisadores (2008a, p. 12), o artista francês adotava uma execução

bem mais minuciosa e acabada para suas aquarelas do que era de costume para outros artistas viajantes do mesmo período, como Moritz e Rugendas, o que contribuiu para que legasse à posteridade uma “coleção riquíssima de obras finamente executadas e coloridas”.

De fato, inúmeros autores brasileiros, como Jorge Coli (2010, p. 131), apontam para o caráter essencialmente neoclássico-davidiano da sua produção – seja na França, seja aqui no Brasil. Se, em 1808, um crítico francês já afirmava, analisando uma pintura de Debret que, “lançando os olhos sobre este quadro, percebe-se facilmente que o Sr. Debret é ainda um aluno do Sr. David”(apud LIMA, 2007, p. 81), essas raízes ficaram ainda mais evidentes em sua produção brasileira. O curador Pedro Xéxeo (2004, p. 21) avalia que “A vertente do movimento neoclássico que chegou até nós de maneira definitiva foi, portanto, a francesa, que teve como figura máxima o pintor Jacques Louis [sic] David (1748-1825), parente e orientador de Debret”, o que é corroborado por Carvalho (2008, p. 9), que acredita enxergar “com nitidez a influência do primo e mestre Louis David” no trabalho brasileiro de Debret, mesmo nos mais insólitos, como uma série de índios expostos em 1829, os quais, segundo Bandeira (2008, p. 46) “se perderam, mas, a se julgar pelas suas gravuras e aquarelas, obedecem aos cânones davidianos”. A temporada passada no Hemisfério Sul, se, segundo Rodrigo Naves (1997), obrigou-o a repensar a estética neoclássica, não foi suficiente para demover-lhe totalmente do percurso que vinha seguindo até ali. Nesse sentido, argumenta o pesquisador francês Xavier P. Guichon, o qual identifica, nos desenhos da *Viagem Pitoresca*, principalmente nos que representam negros e indígenas, “corpos neoclássicos, fragmentos de esculturas greco-romanas” (apud LIMA, 2007, p. 53), verdadeiros “corpos de ‘horácios’”, diria Bandeira (2008, p. 39). Efetivamente, segundo constata Valéria Lima (2007, p. 112), “[...] para Debret e seus antigos colegas, a arte do período davidiano era, ainda em 1839, o grande marco da experiência artística francesa”.

Seria impossível, portanto, imaginar que Debret teria abdicado de suas raízes acadêmicas, e de sua própria experiência como aluno e professor de desenho, ao dar aulas no Brasil. Efetivamente, no *Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, cujo elaborador original fora o próprio Debret (BANDEIRA, 2008, p. 45), está previsto que, na Classe de Desenho, “Os discípulos [...] que se destinarem ao estudo das Bellas Artes receberão os princípios adequados até a copia à lapis de hum desenho de figura inteira, chamada Academia” (*PROJECTO*, 1827, p. 21, ortografia do original). A importância do procedimento de

cópia, seja de desenhos, seja de gravuras, fica patente nos relatos das primeiras exposições organizadas por Debret no seio da Academia. Lima (1994, p. 132) explica, em linhas gerais, que, na mostra de 1830, a “Classe de Pintura Histórica reunia [...] cópias de quadros de Debret ou de cópias realizadas por ele [...]”. O ato de reproduzir – caro tanto à tradição acadêmica quanto à prática neoclássico-davidiana – não era, portanto, apenas estimulado, como seu resultado era exibido com grande orgulho.

Não há dúvida, também, da inclinação neoclássica que Debret impôs a suas aulas, particularmente após a morte de Lebreton, quando “Debret assumiria de fato a direção ideológica do projeto da academia” (BANDEIRA, 2008, p. 44-45). Entre seus alunos, constavam diversos personagens que iriam abraçar, posteriormente, a função do magistério de arte, entre os quais podemos citar Simplício Rodrigues de Sá, José de Cristo Moreira, Francisco de Sousa Lobo, José dos Reis Carvalho, José da Silva Arruda, Alfonso Falcoz, José Correia de Lima e Manuel de Araújo Porto-Alegre²²². Este último exerceria o cargo de diretor da AIBA entre 1854 e 1857 e produziria, segundo Xexéo, composições históricas de “forte acento neoclássico” (2007, p. 36), demonstrando a permanência dos preceitos do mestre na obra de seus discípulos.

Entre dos desdobramentos desta pesquisa, muito pode ser sugerido ou previsto. Efetivamente, a discussão dessas gravuras, possivelmente inéditas, pode estimular debates sobre a biografia de Debret e sua função de professor da Academia Imperial, já que, até aqui, os estudos sobre o artista costumavam concentrar-se em seu papel na fundação dessa instituição ou na elaboração dos volumes da *Viagem Pitoresca*. Efetivamente, a parte de sua vida anterior a 1816 só começou a ser estudada com mais profundidade agora, principalmente nas pesquisas de Lima (2007) e Bandeira (2008), e há, evidentemente, muita informação a ser levantada. Seus laços com David parecem ser ainda mais estreitos do que se pensava até então, e seu vínculo com o Colégio Sainte-Barbe não foi devidamente analisado. Os argumentos apresentados contra a atribuição da sua autoria aos *Costumes Italiens* – e de ter ido à Itália – impõem uma nova análise de sua produção como artista viajante. Acreditamos, também, que assuntos mais precisamente relacionados ao método acadêmico de ensino do desenho também possam ser investigados mais a fundo, em razão do papel fundamental dessa etapa no ensino do desenho, parece claro que merece ser investigada mais a fundo. Faltam, efetivamente, estudos que analisem com mais

²²² Lista baseada em Taunay (1983, p. 20 e 57) e Xexéo (2007, p. 36).

profundidade o método adotado por esses cursos, e como eram utilizados na prática, nas aulas de desenho. Além disso, investigações que realmente se debrucem sobre a evolução no que se refere a métodos e características desses cursos no decorrer dos séculos XVIII e XIX também seriam extremamente relevantes. Deve-se salientar, também, que há poucos textos que debatam a efetividade desses métodos no que concerne à transição para o desenho de modelos tridimensionais. Um tema que parece inteiramente ausente das preocupações dos pesquisadores é o papel dos impressores na cadeia produtiva das pranchas. Outras pesquisas, de cunho mais precisamente histórico-social, como aqueles relacionados ao mercado da gravura e ao perfil dos autores, também seriam de particular importância.

É possível suspeitar, também, que haja outras gravuras pouco conhecidas de Debret, fora as que discutimos. Efetivamente, se o método acadêmico previa uma progressão das partes para o todo – inclusive no Brasil, como o demonstra um desenho de 1828 na coleção do Museu D. João VI, certamente uma cópia de gravura realizada na antiga Academia Imperial, representando a figura inteira (**Figura 80**) –, soa curioso que esse artista não tenha produzido material específico para membros do corpo e para a figura inteira. Mais pesquisas podem verificar se essa é uma suspeita fundada ou não. O que sabemos, com certeza, é que Debret considerava esse tipo de exercício importante, já que previu a cópia de *academias* em seu *Projecto*. Não teria Debret produzido modelos para esse tipo de tarefa também?

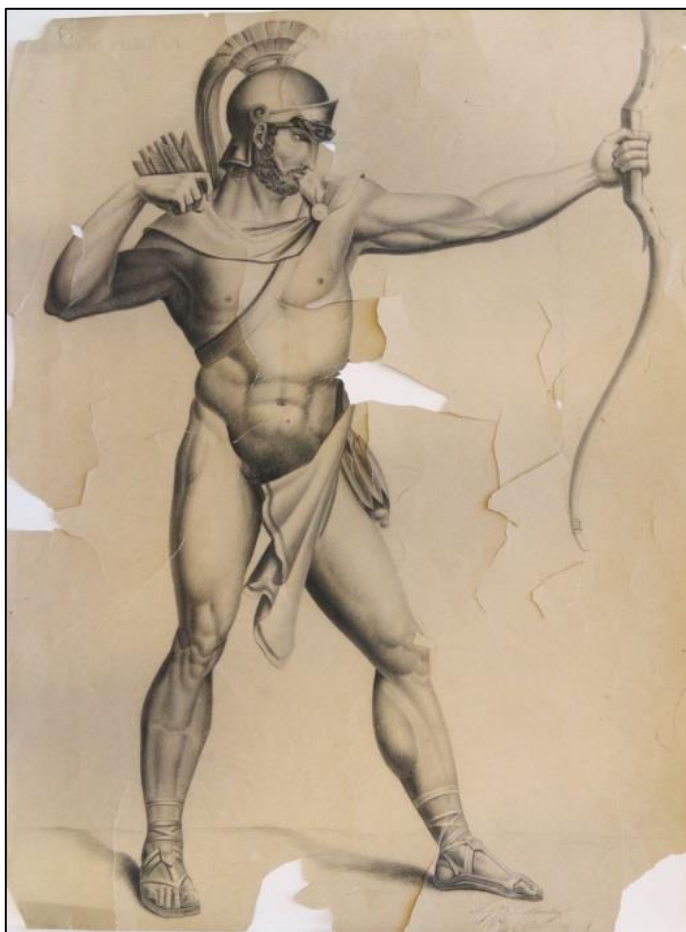


Figura 72 – A. J. d’ALMEIDA JÚNIOR. *Guerreiro grego* (título forjado), 1828. Lápis sobre papel, 63,0 x 47,9 cm. Rio de Janeiro, Museu D. João VI da EBA-UFRJ. Fonte: Marcelo Gonczarowska Jorge.

Ao observar a célebre aquarela que o artista dedicou a seu irmão François em 1816, representando seu ateliê no bairro carioca do Catumbi, podemos distinguir, na parede ao fundo, acompanhando uma cópia da *Virgem da cadeira*, de Rafael, duas gravuras, perfeitamente identificáveis por seu arranjo em preto e branco e por sua margem branca (**Figura 81**). Não se trata, evidentemente, de nenhuma das *nossas* pranchas, já que não há semelhança composicional. Embaixo da Madonna, no entanto, há um desenho (?) que corresponde, de maneira bastante similar, aos pés da Camila do *Juramento dos Horácios*. Em frente a esse desenho, há, ainda, uma plataforma com uma série de imensos *portfolios*, os quais Debret, recém-chegado ao Brasil e sobrecarregado com as encomendas da Corte, não teria tido tempo suficiente para preencher com obras novas. Se, como o artista afirma (DEBRET, 1972 [1839], p. 118), seus alunos realizaram diversas “cópias de cabeças de estudo”, não seria razoável perguntar o que essas pastas traziam da Europa?



Figura 73 – Jean-Baptiste DEBRET. *Mon atelier à Catumbi*, agosto de 1816. Aquarela sobre papel, 13 x 18 cm. Rio de Janeiro, Museu Castro Maia. Fonte: BANDEIRA; CORRÊA DO LAGO, 2008.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKERMAN, Gerald M. *Drawing course: Charles Bargue with the collaboration of Jean-Léon Gérôme*. Paris: ACR, 2011.

ALLARD, Sébastien; CHAUDONNERET, Marie-Claude. *Le suicide de Gros: les peintres de l'Empire et la génération romantique*. Paris: Gourcuff Gradenigo, 2010.

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

AMAURY-DUVAL. *L'atelier d'Ingres*. Paris: G. Crès, 1924 [1878].

ARISTIDES, Juliette. *Lessons in classical drawing: essential techniques from inside the atelier*. Nova York: Watson-Guption, 2011.

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

BANDEIRA, Julio; CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

BANDEIRA, Julio; CORRÊA DO LAGO, Pedro. Introdução. In: BANDEIRA, Julio; CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008a. p. 11-18.

BANN, Stephen. *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*. New Haven: Yale, 2001.

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

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

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

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

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

BIETOLETTI, Silvestra. *Neoclassicism & Romanticism (1770-1840)*. Nova York: Sterling, 2009.

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

BOARDMAN, John. *Greek sculpture: the Late Classical Period*. Londres: Thames & Hudson, 1995.

BONNET, Alain. L'introduction du dessin dans le système public d'enseignement au XIX^e siècle. In: BONNET, Alain; PIRE, Jean-Miguel; POULOT, Dominique (Dir.). *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*. Rennes: PUR, 2010. p. 263-285.

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

BROCOS, Modesto. *Retórica dos pintores*. Rio de Janeiro: Indústria do Livro, 1933. Reprodução fac-similar digital.

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

CLARAC, Conde F. de. *Musée de sculpture antique et moderne*. Paris: Imprimerie Royale, 1841. Reprodução fac-similar digital. tomo 1.

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

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

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

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

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

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

DELABORDE, Visconde Henri. *Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris: Henri Plon, 1870. Reprodução fac-similar digital.

DELÉCLUZE, E. J. *David: son école et son temps*. Paris: Macula, 1983 [1855].

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

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GARCIA, Clémentine. Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Paul Delaroche et Charles Gleyre: une généalogie d'ateliers?. In: BONNET, Alain; NERLICH, France (Dir.). *Apprendre à peindre: les ateliers privés à Paris (1780-1863)*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, p. 209-220. (Coleção *Perspectives Historiques*)

GARNIER, Pierre. *Le dessin artistique: objets, paysages, personnages*. Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1934. Encyclopédie Roret.

GARSON, V.-R. *L'art du dessin: enseigné par correspondance*. Paris, 1840. Reprodução fac-similar digital.

GEESE, Uwe. La escultura del Renacimiento italiano. In: TOMAN, Rolf (ed.). *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*. Colônia: Könemann, 2005, pp. 176-237.

GÉRARD, Henri (Ed.). *Correspondance de François Gérard*. Paris: Lainé et J. Havard, 1867. Reprodução fac-similar digital.

GUYOT DE FÈRE, François Fortuné. *Annuaire des artistes français: statistique des Baux-Arts en France*. Paris, 1832. Reprodução fac-similar digital.

_____. _____. 2^o éd. Paris, 1833/1834. Reprodução fac-similar digital.

_____. _____. 3^o éd. Paris, 1835. Reprodução fac-similar digital.

_____. _____. 4^e éd. Paris, 1836. Reprodução fac-similar digital.

WHITE, Harrison C; WHITE, Cynthia A. *La carrière des peintres au XIX^e siècle: du système académique au marché des impressionistes*. Paris: Flammarion, 1991.

IRWIN, David. *Neoclassicism*. Londres: Phaidon, 1997.

LACLOTTE, Michel; CUZIN, Jean-Pierre (Dir.). *Dictionnaire de la peinture*. Nova edição digital realizada em colaboração com a BnF especialmente para a biblioteca digital Gallica. Paris: Larousse, 2003. Disponível em:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f1.item.r=n%C3%A9oclassicisme%20.zoom>>.
Acesso em: 23 jun. 2016.

LANDE, M. de la. *Voyage en Italie: contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description...* 2^e éd. Paris: Desain, 1786. tomo 4. Reprodução fac-similar digital.

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

LEE, Nicolas. *A cabeça humana: fundamentos de ensino do desenho acadêmico*. Moscou: Exmo, 2011. Em russo: ЛИ Н. Г. *Голова человека: основы учебного академического рисунка*. Москва: Эксмо, 2011.

LEE, Nicolas. *Fundamentos de ensino do desenho acadêmico*. Moscou: Exmo, 2003. Em russo: ЛИ Н. Г. *Основы учебного академического рисунка*. Москва: Эксмо, 2003.

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

LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França (1700-1789)*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LEYMARIE, Jean; MONNIER, Geneviève; ROSE, Bernice. *Le dessin: histoire d'un art*. Genebra: Skira, 1979.

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

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

MILLIN, A. L. *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris: Desray, 1806. tomo 1.

MORGAN, Austin Gwyn. *69 AD: The Year of Four Emperors*. Oxford: Oxford, 2006. Reprodução fac-similar digital.

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

NOTICE SUR MADAME AUGUSTINE DUFRESNE: veuve d'Antoine Jean Gros, le peintre de Jaffa. Paris: [s.n], 1842. Reprodução fac-similar digital.

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

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

O'BRIEN, David. *Antoine-Jean Gros*. Paris: Gallimard, 2006.

ŒUVRE DU BARON FRANÇOIS GÉRARD. P. 3. Paris: Vignères; Rapilly, 1857. Reprodução fac-similar digital.

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

PERRIG, A. Sobre el dibujo y la formación básica del artista entre los siglos XIII y XVI. In: TOMAN, R. (Ed.). *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*. Colônia: Könemann, 2005, p. 416-440.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

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

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

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

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

RICHELET, P. *Dictionnaire de rimes*. Nova edição corrigida e aumentada por CC. Demailly e Devailly fils l'aîné. Paris: Plassan; Warée, ano VII [1799]. Reprodução fac-similar digital.

ROBERT, Karl [Georges Meusnier]. *Traité de la peinture à l'huile: genre et portrait*. Paris: Henri Laurens, 1891.

ROBERTS, Warren. *Jacques-Louis David, revolutionary artist: art, politics and the French Revolution*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1989.

RYDER, Antony. *The artist's complete guide to figure drawing: a contemporary perspective on the classical tradition*. Nova York: Watson-Guptill, 2000.

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

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

SMITH, R. R. R. *Hellenistic sculpture: a handbook*. Londres: Thames & Hudson, 2005. Reimpressão de edição de 1991.

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

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

TRAITÉ de lithographie: histoire, théorie, pratique. Paris: Maison Charles Lorilleux & Cie, 1889. Reprodução fac-similar digital.

VERHOOGT, Robert. *Art in reproduction: Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007. Reprodução fac-similar digital.

VIRGIL, Elliott. *Traditional oil painting: advanced techniques and concepts from the Renaissance to the present*. Nova York: Watson-Guptill, 2007.

VOVELLE, Michel. *A Revolução Francesa explicada à minha neta*. São Paulo: Unesp, 2007.

WINCKELMANN, J. J. *Reflections on the painting and sculpture of the Greeks: with instructions for the connoisseur, and an essay in grace in works of art.* Tradução de Henry Fuseli. Londres: Henry Fusseli, 1765. Reprodução fac-similar digital.

CATÁLOGOS DA BNF

ADHÉMAR, Jean; GARDEY, Françoise; LETHÈVE, Jacques. *Inventaire du fonds français après 1800.* Paris: Bibliothèque Nationale, 1960. tomo 11. Reprodução fac-similar digital.

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

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

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Catalogue Général.* Disponível em: <<http://catalogue.BnF.fr/ark:/12148/cb145283880>>. Acesso em: 08 mar. 2016b.

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

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Gallica.* Disponível em: <<http://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b6500267r/f1.item.r=costumes%20italiens%20debret>>. Acesso em: 26 abr. 2016d.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Catalogue Général.* Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb404091040>>. Acesso em: 21 jun. 2016e.

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

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

CURSOS DE DESENHO EM PRANCHAS E DOCUMENTOS DO CABINET DES
ESTAMPES DA BNF

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

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

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

JULIEN, Bernard-Romain. *Œuvre de Julien Romain*. Álbum forjado pertencente ao Département des Estampes et de la photographie da BnF. Número de chamada: DC-197-b.

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

LAURENS, Jules. *Cours élémentaire et gradué du dessin de la figure humaine: à l'enseignement du dessin dans les écoles primaires de l'Empire*. Paris: A. Morel, 1870.

LAURENS, Jules. *Études classiques de dessin: tirées de la collection des classiques de l'art*. Paris: A. Morel, 1867.

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

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

RECUEIL: Œuvre de Gilles Demarteau l'Aîné. 16 volumes de álbuns forjados pertencentes ao Département des Estampes et de la Photographie da BnF, [18--?]. O volume s. n.º. contendo as gravuras de Demarteau le jeune (Gilles-Antoine) (56 pranchas), contém as estampas de Debret *Néron* (n.º 708) e *Achilles* (n.º 709). Número de chamada: Ef. 10 rés. ou RÉSERVE EF-10-FOL (ESTNUM-13017 e ESTNUM-13018).

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

THONNESSE, Jean-Baptiste. *Principes de dessin*. Paris: J. Marchand, 1810.

YVON, Adolphe. *Méthode de dessin: à l'usage des écoles et des lycées*. Paris: Hachette, Lemercier, 1867.

PERIÓDICOS DO SÉCULO XIX

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

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

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

JOURNAL DE PARIS, Paris, 1810, p. 2563 [7], 27 dez. 1810. Reprodução fac-similar disponível em: <

https://books.google.com.br/books?id=T0pDAAAACAAJ&pg=PA2665&lpg=PA2665&dq=%221.+m.+petit%22+graveur+editeur&source=bl&ots=dVSGsFgtKS&sig=yhZaUg4amPGX0VeTNmNQj_Bs8fg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi7h4C4iLHLAhWEUJAKHcz-BxgQ6AEIHzAA#v=onepage&q=%221.%20m.%20petit%22%20graveur%20editeur&f=false. Acesso em: 08 mar. 2016.

JOURNAL GÉNÉRAL DE L'IMPRIMERIE ET DE LA LIBRAIRIE. Paris: Pillet, 1810-1811.

Reprodução fac-similar disponível em: <

https://books.google.com.br/books?id=95OXcSSyHrYC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false >. Acesso em: 25 abri. 2016.

JOURNAL TYPOGRAPHIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE. Paris: Pillet, 1809, ano 12, n. 27, 3 jul. 1809. Reprodução fac-similar disponível em:

<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433069263634;view=1up;seq=66;size=75>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

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

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

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

BELLENGER, Sylvain (Cur.). *Girodet (1767-1824)*. Paris: Gallimard; Musée du Louvre, 2005a. Catálogo da exposição realizada no Museu do Louvre, Paris, 22 set. 2005 – 2 jan. 2006.

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

COEKELBERGHS, D.; JACOBS, A.; LOZE, P. (Cur.). *François-Jozeph Navez (Charleroi 1787 – Bruxelles 1869): la nostalgie de l'Italie*. Bruxelas: Association du Patrimoine artistique, 1999.

Catálogo da exposição realizada no Musée des Beaux-Arts, Charleroi, 20 nov. 1999 – 20 fev. 2000.

COMAR, Philippe; JOLY, Morwena. Le magasin du corps. In: COMAR, Philippe (Dir.). *Une leçon d'anatomie: figures du corps à l'École des beaux-arts*. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2012, p. 170-173. Reedição do catálogo da exposição *Figures du corps*, realizada na ENSBA de Paris, 21 out. 2008 – 4 jan. 2009.

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

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

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

GRUNCHEC, Philippe. *Les concours des Prix de Rome (1797-1863)*. T. 1. Paris: ENSBA, 1986. Catálogo da exposição realizada em diversas cidades dos Estados Unidos da América entre 1984 e 1986 e na ENSBA, Paris, 8 out. – 14 dez. 1986.

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

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

PIERRE BERGÉ & ASSOCIÉS. *Paul Huet et ses proches: livres, gravures, dessins, tableaux et aquarelles*. Paris, 2014. Catálogo do leilão realizado no Hôtel Drouot, Paris, em 5 de novembro

de 2014. Disponível em: < <ftp://gordonart.com/public/Catalogs/PierreBerge116542.pdf> >. Acesso em: 04 maio 2016.

RENIÉ, Pierre-Lin. Delaroche par Goupil: portrait du peintre en artiste populaire. In: ALLEMAND-COSNEAU, Claude; JULIA, Isabelle (dir.). *Paul Delaroche: un peintre dans l'Histoire*. Paris: RMN, 1999, p. 173-199. Catálogo da Exposição *Paul Delaroche: un peintre dans l'Histoire*, realizada em Nantes, Musée des Beaux-Arts, 22 out. 1999 – 17 jan. 2000, e em Montpellier, Musée Fabre, 3 fev. – 23 abr. 2000.

SALMON, Xavier. *François Gérard portraitiste (1770-1837): peintre des rois, roi des peintres*. Paris: RMN, 2014. Catálogo da exposição *François Gérard Portraitiste (1770-1837): peintre des rois, roi des peintres*, realizada no Château de Fontainebleau, Fontainebleau, de 29 mar. – 30 jun. 2014.

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

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

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

CATÁLOGOS DE MUSEUS

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Coleção Brasileira Fundação Estudar*. São Paulo: Via Imprensa, 2007. Catálogo da coleção atualmente pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

PRAT, Louis-Antoine; SÉRULLAZ, Arlette. *David*. Paris: Museu do Louvre, 2005. Catálogo dos desenhos de Jacques-Louis David pertencentes ao Cabinet des dessins da instituição.

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

SCOREL, Silvia. O Palácio do Itamaraty em Brasília. In: *Palácio Itamaraty*: Brasília, Rio de Janeiro. 2ª ed. São Paulo: Safra, 2002.

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

ARTIGOS EM PERÍODICOS CIENTÍFICOS

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

BORDES, Philippe. Jacques-Louis David et ses élèves: les stratégies de l'atelier, in: *Perspective* [on-line], n. 1, 2014, p. 99-112. Disponível em: < <http://perspective.revues.org/4387> >. Acessado em: 03 de maio de 2016. Reprodução fac-similar digital.

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

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

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

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

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

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

ROY, Stéphane. Imiter, reproduire, inventer: techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle, in: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 17, 2011, p. 31-51. Presses de l'Université de Montréal. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/1005747ar>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

SECKEL, Raymond-Josué. La Bibliographie de la France: survol historique, 1811-2011, in: *Revue de la BNF*, n. 39, mar. 2011, p. 46-60. Disponível em: < www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-3-page-46.htm >. Acesso em: 06 maio 2016.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil, in: *Plural*, revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, n. 14, 2007, pp. 9-32. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/viewFile/75459/79015>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

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

WERLE, Marco Aurélio. Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 23, n. 1, 2000, p. 19-50. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732000000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 25 mar. 2016.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

HARLÉ, Daniel. *Les cours de dessin gravés et lithographiés du XIXe siècle conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale: essai critique et catalogue. Mémoire de Master* orientado por Jean Adhémar, École du Louvre, 1975. Reprodução em microficha pertencente ao Département des Estampes et de la Photographie da Bibliothèque nationale de France. Número de chamada: MFICHE KC-415 (1-4)-4).

LIMA, Valéria A. E. *A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. Dissertação de mestrado, ICFH-Unicamp, 1994. Reprodução fac-similar digital.

ROQUE, Ana R. M. *O estudo fisionômico na caracterização de personagens*. Dissertação de mestrado em Desenho da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2011. Reprodução fac-similar digital.

TESES DE DOUTORADO

ÁLVAREZ, José Ibáñez. *El gabinete de estampas del Museo Romántico de Madrid*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Dibujo I da Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid, 2003. Reprodução fac-similar digital.

JACQUE, Bernard. *De la manufacture au mur: pour une histoire matérielle du papier peint (1770 – 1914)*. Tese de doutorado em história contemporânea, Université Lyon II Lumière, 2007. Disponível em: <http://theses.univ-Lyon2.fr/documents/lyon2/2003/jacque_b#p=0&q=brasilliana&a=title>. Acesso em: 05 maio 2016.

TREVISAN, Anderson. *Velhas imagens, novos problemas: a redescoberta de Debret no Brasil modernista (1930-1945)*. Tese de doutorado, FLCH-USP, 2011. Reprodução fac-similar digital.

DOCUMENTOS DE ARQUIVOS E OUTRAS FONTES

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

BENOÎT, Jérémy. La Grande Armée fidèle à l'Empereur. In: MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION; MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE; RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. *Histoire par l'Image*. Disponível em: <<https://www.histoire-image.org/etudes/grande-armee-fidele-empereur>>. Acesso em: 30 maio 2016.

CHAPELIN, Philippe. Le Calendrier Républicain, in: CHAPELIN, Philippe. *Généalogie & histoire en France*. [1997]. Disponível em: <http://www.gefrance.com/calrep/>. Acesso em: 08 abr. 2016.

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

DÉMORIS, René. La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières, in: *Fabula*. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>. Acesso em: 26 jun. 2016. Colóquio que faz parte de textos originais publicados pelo autor entre 1985 e 2001, e reunidos nessa página sob o tema de *Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des Salons de Diderot*. René Démoris (falecido em janeiro de 2016) foi um historiador da arte e professor da Université Paris III.

ÉCOLE NATIONALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS. *Règlement*. Paris: ENSBA, 1879.

LEPAPE, Séverine. Guide de recherche au Département des Estampes, in BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Ad Vivum: l'estampe et les dessins anciens à la BnF*. Disponível em: < <http://estampe.hypotheses.org/guide-de-recherche-au-departement-des-estampes> > . Acesso em: 08 maio 2016. Blog do Département des estampes et de la photographie da Bibliothèque nationale de France.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BANDEIRA, Julio. Debret et la Cour au Brésil. In: CENTRE CULTUREL CALOUSTE GULBEKIAN. *Jean-Baptiste Debret: un français à la Cour du Brésil (1816-1831)*. Paris: Muséum de la Ville de Paris, 2000, pp. 13-38. Catálogo da exposição realizada no Centre Culturel Calouste Gulbekian, Paris, de setembro a outubro de 2000.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile. *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*. Paris: Veuve J. Renouard, 1865. Reprodução fac-similar digital.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Missão Artística Francesa e seus discípulos (1816-1840)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. (Coleção História da Pintura Brasileira no Século XIX, v. 2)

GUYOT ET SCRIBE, A. (Ed.). *Almanach royal et national*. Paris: A. Guyot et Scribe, 1832. Reprodução fac-similar digital.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

PEIXOTO, Elza R.; RIBEIRO, Manuel C. G. (Cur.). *Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1960. Catálogo da exposição realizada no MNBA, Rio de Janeiro, em 1960.

SIRET, Adolphe. *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles: depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Bruxelas: Périchon, 1848. Reprodução fac-similar digital.

ZUMBADO, Jimena Sánchez. Las láminas de dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, in: *Revista Humanidades*, Universidad de Costa Rica, v. 3, 2013, p. 1-10. ISSN: 2215-3934 2013. Reprodução fac-similar digital.

APÊNDICE – A *Bibliographie de la France*

A *Bibliographie de la France* é uma espécie de censo bibliográfico semanal instituído, pela primeira vez de maneira obrigatória, em 1º de novembro de 1811²²³. Nessa data, entrou em vigor o Decreto de Amsterdã, de 14 de outubro de 1811, assinado por Napoleão, determinando a criação de uma bibliografia nacional oficial corrente na França, com a finalidade de “fornecer aos livreiros os meios para distinguir os livros proibidos daqueles cuja aquisição é permitida”²²⁴ (apud SECKEL, 2011). Nesse periódico, cujo registro de todas as obras impressas ou gravadas era obrigatório, o anúncio das mesmas era gratuito e devia conter, no mínimo, “o nome dos editores e dos autores, caso estes sejam conhecidos; o número de exemplares de cada edição e o preço da obra”²²⁵ (apud KOSKAS, 2011), os quais se viam ser informados em fichas de declaração fornecidas pelo governo e preenchidas pelos editores. Ao constar na *Bibliographie*, a obra passava a ser considerada oficialmente aprovada pelos censores do governo.

As finalidades de uma bibliografia nacional corrente são, segundo Seckel (2011), basicamente três: “apresentar e descrever, assim que são publicadas²²⁶ [...], as novas obras editadas em um país”; “ajudar os profissionais do livro (editores, impressores, livreiros, bibliotecários...) a seguir a produção editorial”; e “contribuir [...] com uma espécie de vigilância (no sentido policial do termo) da produção editorial”²²⁷. Não por acaso, durante o regime ditatorial napoleônico, a instituição da *Bibliographie* em 1811 tinha a finalidade expressa de censura, e, por isso mesmo, buscava abranger todos os impressos e gravuras, inclusive, mapas e partituras musicais.

²²³ As informações para este parágrafo e para os seguintes foram baseadas em Seckel (2011) e Koskas (2011).

²²⁴ “[...] donner aux Libraires les moyens de distinguer les livres défendus de ceux dont le débit est autorisé [...]”

²²⁵ “[...] le nom des éditeurs et des auteurs, si ces derniers sont connus ; le nombre d’exemplaires de chaque édition et le prix de l’ouvrage.”

²²⁶ No caso da *Bibliographie de la France*, semanalmente.

²²⁷ “- signaler et décrire, au fur et à mesure de leur parution (c’est le sens de l’adjectif ‘courant’), les nouvelles publications éditées dans un pays (ou quelquefois une aire linguistique) ; la couverture de la production nationale peut se faire sur la base du dépôt légal ;

“- aider les professionnels du livre (éditeurs, imprimeurs, libraires, bibliothécaires...) à suivre la production éditoriale, mais aussi les tenir informés de l’actualité de leurs professions ;

“- contribuer, enfin, à une forme de surveillance (au sens policier du terme) de la production éditoriale ; et on verra que cette préoccupation est à l’origine de la naissance de la *Bibliographie de l’Empire français*.”

A Bibliografia teve alguns antecedentes. Mesmo que o Decreto de Amsterdã não cite o termo “depósito legal”, deve-se considerar que a lista era redigida de acordo com os documentos depositados junto ao governo francês, o qual vinha produzindo legislação nesse sentido desde, ao menos o século XVI. O instituto do depósito legal foi instaurado na França em 1537, mas a ideia de criar uma bibliografia nacional a partir dela surgiu apenas em 1785, mas teve curta duração. Em 1790, a Revolução aboliu o depósito legal, mas o restabeleceu, de maneira facultativa, em 1793, o que tornou a iniciativa malsucedida na prática. Em 1797, uma iniciativa privada criou o *Journal Typographique* (que, entre 1810 e 1811, assumiria o nome de *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*), que seria o antecedente da *Bibliographie*. “Em 1810 e 1811”, explica Koskas (2011), “o Império organiza um depósito legal orientado para a fiscalização política e administrativa, tendência que domina uma boa parte do século XIX”²²⁸. Em 1811, com o Decreto de Amsterdã, o *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* assumiria caráter oficial e mudaria o título para *Bibliographie de l'Empire français*, o qual seria alterado para *Bibliographie de la France* após a queda do Império em 1814, nome pelo qual é geralmente conhecido, apesar de uma nova mudança em 1990 para *Bibliographie nationale française*²²⁹.

²²⁸ “En 1810 et 1811, l'Empire organise un dépôt légal orienté vers la surveillance politique et administrative, tendance qui domine une bonne partie du XIXe siècle.”

²²⁹ A *Bibliographie* existe até hoje, mas tornou-se um periódico exclusivamente digital no ano de 2000.