

SÃO JERONIMO NOS TROPICOS**O UN SAVANT TRAVAILLANT DANS SON CABINET DE DEBRET**

Fernando Morato*

Este trabalho começa com uma curiosidade de minha parte: trabalhando há alguns anos com a obra do poeta neoclássico brasileiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga, de quem não existe nenhum retrato, deparei-me com a imagem do *Un savant travaillant dans son cabinet* (Imagem 1) de Jean-Baptiste Debret na capa do primeiro volume da **História da vida privada no Brasil** e achei que ela casava bastante bem com a situação que deveria ser vivida pelo poeta, idealizador da Sociedade Literária do Rio de Janeiro (na qual se leram algumas memórias científicas), dono de um pequeno museu em sua casa¹ e da maior biblioteca privada do país. Foi essa fantasia anacrônica que me levou a procurar conhecer algo a mais a respeito da imagem de Debret e imaginar que, mesmo sendo impossível o contato deste com Silva Alvarenga (que morreu em 1814, enquanto o pintor só chegou ao Brasil em 1816), ele havia captado de maneira interessante o ambiente imaginário de um intelectual no Brasil do fim da Colônia e início do Império.

Um fato curioso a respeito da imagem do *Savant travaillant* é que ela é uma das diversas aquarelas preparatórias que não foram transformadas em litografias para a publicação dos três volumes da *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. (Paris, 1834-36). Para as 220 litografias que ilustram a obra, foram feitas 250 aquarelas ao longo da viagem que Debret realizou pelo país imaginando uma alternativa rentável para o fracasso do projeto da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Essas aquarelas permaneceram desconhecidas por muito tempo, até serem descobertas pelo bibliófilo e colecionador de arte Raymundo Ottoni de Castro Maya em Paris, nos anos 1930. O *marchand* de arte Roberto Heymann mantinha contato com os herdeiros de Debret e intermediou a compra do acervo do pintor, incluindo papéis, esboços e as aquarelas. Assim, elas passaram a fazer parte da Coleção Castro Maya e foram finalmente expostas. Mas o que me

* Fernando Lima e Morato é professor de Literatura e mestrando em Teoria e História Literária na Unicamp

¹ BARBOSA, Januário de Cunha. "Doutor Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Biographia dos Barsileiros distinctos por Letras, Armas, Virtudes, etc). in *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, na Typographia de D. L. dos Santos, 1841.

interessa é o fato de o “savant travaillant” não ter sido convertido em litografia para ilustrar a viagem que Debret fez pelo Brasil.

Há alguns aspectos em que a imagem destoa das outras que compõem o conjunto. Um primeiro é a coloração da aquarela: composta basicamente por tons terrosos, a aquarela se opõe às cores brilhantes que dominam a maior parte das outras imagens. A vivacidade das cores exteriores (como, por exemplo a *Cena de carnaval*) contrasta nitidamente com esta pálida cena de interior. Mas isto não é suficiente para justificar a diferença, porque mesmo em outras cenas de interior a paleta é reconhecivelmente mais colorida, como na *Visita a uma fazenda*.

A predominância de tons de marrom no chão e nos móveis ajuda a apagar a pequena possibilidade de vivacidade que o amarelo do camião que o *Savant* usa poderia trazer à composição, e mesmo a pálida luz que entra pela janela se anula pelo emprego de cinza nas paredes. Toda a aquarela transite um melancólico repouso através do seu quase monocromatismo. Repouso que se reforça através da composição, que também destoa do conjunto da *Voyage pittoresque*. Enquanto o *Savant* descansa solitário sobre a rede no meio do quarto vazio, a maior parte das demais imagens coloca em cena um conjunto de personagens em movimento ou pelo menos em interação. São poucas as aquarelas em que haja apenas uma personagem (em especial, parada), e menor ainda o número de litografias. Mesmo nas cenas de interior, que favoreceriam o isolamento de personagens, Debret prefere a introdução de um conjunto variado de figuras (um pouco para permitir a representação de diversos aspectos do dia a dia brasileiro em um único quadro), como acontece em *Une dame d'une fortune ordinaire dans son intérieur au milieu de ses habitudes journalières* (Imagem 2) ou em *Um après dîner d'été* (Imagem 3). A aproximação destas duas imagens ao *Savant* pode ajudar a revelar alguns pontos interessantes.

O interesse na aproximação destas três aquarelas se deve não apenas porque são todas cenas de interior, mas também porque, em alguma medida, são representações de atividades intelectuais, enquanto a maior parte das aquarelas e litografias se dedicam a outros aspectos da vida brasileira.

Mas mesmo esta aparente semelhança apresenta um contraste flagrante: o sentido que as atividades intelectuais assumem. Debret faz acompanhar suas litografias de comentários explicativos para o leitor europeu, desconhecedor dos hábitos e costumes dos trópicos, e, ao mencionar os hábitos intelectuais, é enfático na sua desqualificação. A legenda que acompanha *Une dame d'une fortune ordinaire* é a seguinte:

“O sistema dos governadores europeus, nas colônias portuguesas, tende constantemente a deixar a população brasileira privada de educação e isolada na escravidão de seus hábitos rotineiros. Isso levou a educação das senhoras ao simples cuidado de sua faina doméstica: assim, desde nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultado da falta de educação, reduziu as senhoras nas reuniões mais ou menos numerosas e, ainda mais, impediu toda espécie de comunicação com os estrangeiros.

“Então, tentei captar essa solidão habitual desenhando uma mãe de família, de pequenas posses, em seu lar, onde a encontramos sentada, como de hábito, sobre uma marquesa (...), lugar que serve, de dia, como sofá fresco e cômodo em um país quente, para descansar o dia inteiro, sentada sobre as pernas, à maneira asiática. Imediatamente ao seu lado bem ao alcance se encontra o gongá (paneiro) destinado a conter os trabalhos de costura; entreaberto, deixa à mostra, a extremidade do chicote enorme feito inteiramente de couro, instrumento de castigo com o qual os senhores ameaçam seus escravos a toda hora. Do mesmo lado, um pequeno mico-leão, preso por uma corrente a um dos encostos desse móvel, serve de inocente distração á sua dona (...) A criada de quarto, mulata, trabalha sentada no chão aos pés da madame – a senhora. É reconhecido o luxo e as prerrogativas dessa primeira escrava pelo comprimento de seus cabelos cardados, (...) penteado sem gosto e característico do escravo de uma casa opulenta. A menina no centro à direita, pouco letrada, embora já crescida, conserva a mesma atitude de sua mãe, mas sentada numa cadeira bem menos cômoda, e esforça-se por ler as primeiras letras do alfabeto traçadas sobre um pedaço de papel.(...)”²

Mãe e filha são “pouco letradas” ou “sem educação”, e quando se esforçam no sentido de alguma atividade, ou é a menos nobre (a “simples faina doméstica”) ou é ao custo de alguma dificuldade. Isso não impede uma composição bem mais viva e dinâmica que a do *Savant*: o tom azul claro do fundo acompanha a pequena diagonal que desce da esquerda, da mãe sentada na marquesa, em direção à filha na cadeira, mas é pontuado pela presença de escravos negros, inclusive o que entra pelo lado direito da composição. O marasmo da atividade é acompanhado pelo discreto sorriso da dama e pela movimentação das crianças no chão, o que diminui bastante a possível monotonia da atividade. Isso sem contar os toques de azul intenso que se equilibram nos extremos da composição e o tecido estampado que reverbera da dama no escravo sentado à direita.

² BANDEIRA, Júlio. Debret e o Brasil: obra completa 1816 – 1831 Rio de Janeiro, Capivara, 2008

Toda esta composição é marcada por dinamismo, tanto cromático quanto composicional, da mesma maneira que ocorre em *Um après dîner d'été*. O texto de Debret que acompanha a litografia insiste de modo mais enfático na precariedade da vida intelectual tropical:

“Na França, a conversação ao final da refeição torna-se mais generalizada e mais alegre, e prepara um amável pós-jantar; cuja amenidade cresce com a aproximação produzida entre os convivas à mesa, distribuídos com discernimento pelo dono da casa, de modo a fazer nascer ou reavivar entre eles uma ligação geralmente baseada no interesse ou na afeição. Esse amável ambiente passa da mesa ao salão e é compartilhado pelas senhoras que dão brilho ao círculo, e assegura o charme de um anoitecer cuja lembrança será preciosa. Assim se desenvolve a vida social sob um clima temperado, que garante uma atividade infatigável

“Mas isso não é possível na ardente América. No Rio de Janeiro, por exemplo, onde o brasileiro rico deixa a mesa no momento em que o clima, aquecido após seis ou sete horas, estende sua influência abafadora até o interior das habitações e, com a boca abrasada pelo estimulante dos temperos e o céu-da-boca queimado pelo café fervendo, já semidespido, procura, quase em vão, a sombra e o repouso, ao menos durante duas ou três horas. Afinal adormecido, banhado de suor, desta vez sem se dar conta, acordado lá pelas seis da tarde, momento mais fresco em que começa a viração.

“Agora, com a cabeça um pouco pesada, cansado pelo trabalho da digestão, manda trazer um enorme copo d'água, que bebe, enxugando lentamente o suor que escorre em seu peito. Retomando pouco a pouco os seus sentidos, escolhe uma distração agradável que lhe ocupe até o cair da noite, momento em que, fazendo sua toailete, se prepara para receber as visitas, ou sai de casa a qual examinaremos mais tarde em detalhe. (...) É muito natural que, sob uma temperatura que se eleva até 45 graus, sob um sol insuportável durante seis a oito meses do ano, o brasileiro tenha adotado o uso da varanda em suas construções; também encontrada, embora de forma mais simples, na mais pobre habitação. (...) Gozando assim, durante grande parte do dia, de todas as vantagens de liberdade prescritas pelo calor do clima, o brasileiro jovem e rico, filho mimado da natureza, desenvolve talentos agradáveis, apreciados nas reuniões noturnas, onde brilha o luxo europeu e cujo ambiente ele completa com o charme de sua música.”

Aqui, da mesma forma que na *Une dame d'une fortune ordinaire*, o contraste entre a descrição da completa entrega que o calor excessivo causa com o dinamismo da composição da aquarela é flagrante. Mesmo descrito como “afinal adormecido, banhado de suor, desta vez sem se dar conta, acordado lá pelas seis da tarde, momento mais fresco em que começa a viração”, o

personagem despojado que está deitado no centro da composição passa mais uma sensação de leve despreocupação, com a perna erguida e a atenção presa no livro, que de imobilidade. O tecido estampado levemente aberto da sua camisola ecoa no da figura que bebe água à direita, nas moringas de água e nas plantas do primeiro plano. O equilíbrio entre as duas figuras dos extremos é contrabalançado pelo esguio apoiar-se da personagem que toca violão ao fundo. O que poderia gerar um ambiente de prostração é equilibrado pela sequência de linhas verticais que pontua a composição (da esquerda para a direita: coluna e um pequeno muro, a quina da parede, as roupas penduradas num cabide, a mureta e a porta).

Todos estes elementos das duas aquarelas geram uma tensão que está completamente ausente no *Savant*, e, ao mesmo tempo se contrapõem à própria essência das cenas representadas: a desconcentração. Os comentários de Debret insistem, em ambos os casos, na superficialidade e descompromisso das atividades que estão sendo representadas, mas a representação em si não dá, como foi visto, a mesma sensação de superficialidade e diletantismo que o texto reforça. A sensação de leveza e aparente descompromisso é dada, sim, pela figura do *Savant travaillant dans son cabinet*: a mesma sequência de linhas verticais vai se sucedendo (da esquerda para a direita: a janela, as pernas dos móveis, os livros, as laterais e as janelas do armário, os batentes e as tábuas da porta), mas são atenuadas pela disposição bem mais informal dos móveis e pelo “movimento” diagonal que a rede faz ao atravessar a composição.

Infelizmente, como a aquarela não foi transformada em litografia, não existe comentário à composição feito por Debret, mas as particularidades desta imagem falam por si mesmas. É, como já foi dito, uma das poucas cenas que representa o trabalho intelectual feito “com seriedade”; soma-se a este particular o fato de ser uma das poucas cenas de interior e ainda uma das pouquíssimas que representam personagens solitários. Esta combinação de fatores me traz à mente o ensaio de George Steiner que abre o volume *Nenhuma paixão desperdiçada*, “O leitor incomum”³.

Ao analisar o quadro *Le philosophe lisant* (Imagem 4), de Jean-Baptiste- Siméon Chardin, Steiner reconhece na representação do homem que se recosta sobre o in-folio uma imagem quase arquetípica de certa relação com o saber: as roupas cerimoniais indicam uma situação fora do cotidiano que consiste na aproximação do conhecimento representado pela atitude descansada sobre o grosso volume, acompanhado pelos discos que servem para alisar as páginas do livro, pela pena com a qual fará anotações sobre as meditações que a leitura lhe suscita, pela ampulheta, que indica uma relação diferente com o próprio passar do tempo. Todo o

³ STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada, ensaios*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2001

quadro é uma série de representações emblemáticas, quase alegóricas, de uma certa relação com a leitura e o conhecimento. George Steiner se preocupa em usar estas indicações para refletir a respeito das mudanças que o ato de leitura assumiu modernamente, mas a mim interessa fazer uma outra associação a partir das indicações dadas pelo filósofo suíço.

A ideia de que não apenas a atitude a composição, mas também a indumentária são significativas na significação do ato de leitura representado em *Le philosophe lisant* é fecunda para aproximação com o *Savant travaillant dans son cabinet* de Debret: a imagem da aquarela é significativamente mais “cheia” que as demais cenas de interior da *Voyage Pittoresque*, que são extremamente pobre na representação de mobiliário. Isso não é um traço apenas notado pelo pintor francês, já que vários viajantes estrangeiros insistem na “pobreza” com que o lar brasileiro é decorado; basta comparar a *Une dame d'une fortune ordinaire* com o *Savant* para notar a diferença: há mais de uma cadeira na sala do *Savant*, uma banquetta, uma mesa alta e um enorme armário ao fundo, sem contar os objetos científicos, mais um quadro na parede e duas aves empalhadas. A sala está repleta e, da mesma maneira que em *Le philosophe lisant*, são objetos extremamente significativos.

Os livros são os primeiros a chamar a atenção. Além do in-folio que está apoiado na cadeira em frente ao *Savant*, há os que estão no armário vidrado e também uma quantidade considerável nas estantes ao lado do armário (13 no total, mais por volta de 64 dentro do armário) e dois abertos, um na mesa ao lado da rede e outro na prancheta que se apóia no colo; trata-se de uma quantidade expressiva para o acanhado meio intelectual que existia no Rio de Janeiro de então; basta lembrar que a livraria do cônego inconfidente Luis Pereira da Silva, a maior de Minas Gerais em 1789, contava apenas 270 obras. O in-folio aberto sobre a cadeira nitidamente é um volume de ciência, já que apresenta uma série de ilustrações na página direita; a impressão se reforça através dos outros objetos que cercam o *Savant*: um globo terrestre, um termômetro ou barômetro na parede e os animais empalhados ao lado do armário. Na mesa ao lado da rede há penas e um tinteiro que são utilizados em uma prancheta que se apóia no colo do *Savant*. As páginas escritas vão se acumulando e displicentemente caindo sobre o chão enquanto o rosto descansa sobre a mão esquerda. O mobiliário todo aponta para um luxo austero, já que indica certa abundância material mas ao mesmo tempo uma concentração de objetivos que deveria ser reforçada pela atitude do *Savant*, mas que não o é.

Os trajes leves e o panejamento assemelham-se aos representados em *Um apès dîner d'été* e que se devem à “influência abafadora” do clima, mas aqui com mais intensidade: a gola se abre, as mangas escorrem ao longo do braço que apóia o rosto e a barra do camião, erguida sobre as coxas, desliza de maneira displicente. Trata-se de um panejamento que destruiria a

solidez da figura, caso ela já não fosse fisionomicamente e gestualmente “desmoronante”. Compare-se o rosto da *Dame d'une fortune ordinaire* e com o do *Savant* e se nota a diferença na alegria e sustento com que o corpo observa o trabalho manual que está sendo efetuado – mesmo a menina “pouco letrada, embora já crescida” se mostra menos displicente na dedicação á primeiras letras. O trabalho intelectual no *Savant dans son cabinet* é representado com razoável sustento material, mas com pouco sustento emocional.

Na verdade, Debret não cria sua aquarela apenas a partir da observação empírica do fato. A formação acadêmica do pintor, efetuada na França e na Itália lhe deu instrumentais técnico e retórico extremamente refinados, conforme já analisou Rodrigo Naves⁴, e muitas vezes o processo de transformação de um rascunho em “aquarela acabada” e, por fim, em litografia, é elaborado e laborioso⁵. É neste ponto que a pista dada por George Steiner pode ser útil, pois já existe uma tradição iconográfica de representação do sábio em seu recolhimento espiritual para o trabalho intelectual: a figura de São Jerônimo.

Existe uma grande tradição iconográfica de representação do santo eremita com os atributos do estudioso (livro, instrumentos de escrita, alguns objetos científicos, cadeira de leitura) em um escritório isolado do convívio social. É essa a imagem no quadro de Antonello da Messina (Imagem 5), no de Domenico Ghirlandaio, no *Santo Agostinho* de Sandro Botticelli (uma variante da representação de São Jerônimo) e na gravura de Albrecht Dürer (Imagem 6).

Este tipo de representação percorre os séculos XV e XVI, associando a concentração e retiro que vimos no *Savant dans son cabinet* de Debret ao ambiente religioso, que não parece estranho ao do conhecimento e da ciência. Nos séculos XVI e XVII, entretanto, uma pequena variação vai cada vez mais se configurando e acentuando. Primeiro, a compenetração do estudo começa a ser partilhada por outra figura que não a do santo, a do filósofo. Neste caso, os instrumentos da leitura (o livro, objetos de escrita) passam a fazer parte do ambiente tanto do pensador religioso quanto do pensador leigo. É o que se observa tanto no retrato de Erasmo em seu escritório feito por Hans Holbein quanto no São Jerônimo de Michelangelo Caravaggio (Imagem 7): ambas figuras concentradas, isoladas e tranquilas, conduzindo para a representação do *Philosophe lisant* de Chardin.

Um segundo ponto de transição da imagem do sábio é a presença dos objetos científicos, que desaparece dos quadros religiosos e passa a figurar exclusivamente nos retratos de cientistas. Certamente isto acompanha o rumo da revolução científica do século XVII, que especializa o conhecimento e vincula o uso de instrumentos a uma tradição diferente da do conhecimento

⁴ NAVES, Rodrigo, “Debret, o neoclasicismo e a escravidão”, in *A forma difícil*. São Paulo, Ática, 1996.

⁵ Cf. BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831*. Rio de Janeiro, Capivara, 2008.

livresco: o conhecimento empírico. Mais ainda, procura desvincular esses dois conhecimentos e quase opô-los como se fossem inconciliáveis. Isto é reconhecível tanto nos quadros de Joseph Wright, preocupados em afirmar o lugar simbólico do homem de ciência, rodeado de admiradores incrédulos e estupefatos, quanto no retrato de Lavoisier pintado pelo primo e mestre de Debret, Jacques-Louis David (Imagem 8).

Nos dois casos a presença de instrumentos científicos ajuda a marcar o lugar simbólico ocupado pelas figuras centrais e a distinguir suas atividades enquanto homens de saber, mas um saber bastante diferente do mostrado nos quadros anteriores, já que os livros estão ausentes das duas representações: pouco ou nenhum é o contato com o saber acumulado, muito pelo contrário, pois o que importa é a prática da experiência que, no máximo é registrada, visto que Lavoisier está escrevendo folhas novas a partir de sua mesa de trabalho.

O erudito de Debret parece estar num meio caminho entre o recolhimento religioso de São Jerônimo, atualizado na figura do *Philosophe lisant* de Chardin, de o cientista moderno representado por David. Homem de cultura nos trópicos, ele ainda se liga à tradição livresca, ainda divide seu tempo entre a leitura e a descoberta de uma nova realidade que o cerca, que é medida com instrumentos e registrada em folhas que, como as de Lavoisier, se acumulam, mas displicentemente vão caindo pelo chão.

É aqui que está a principal diferença entre os “cientistas modernos” dos quadros e o de Debret. Figura solitária neste mundo de multidões que a *Voyage pittoresque* registra, ele se isola de maneira que os outros grupos sociais não conseguem fazer. A atividade intelectual verdadeira, diferente do mero “diletantismo” do *Après dîner* ou da monotonia iletrada da *Dame d'une fortune ordinaire*, isola e “pesa” em sua seriedade. A figura melancólica que se apóia sobre o braço esquerdo enquanto acumula páginas de informações científicas não está inserida socialmente como os outros grupos, não está passando o tempo com alguns companheiros nem está cercada por diligentes escravos que executam tarefas domésticas, pois não há solidariedade possível neste campo a não ser a dos livros.

É uma retomada da solidão descrita por George Steiner a respeito do *Philosophe lisant*, mas numa chave melancólica, não a do prazer do estudo e da leitura, mas a da sensação da solidão em terra inóspita, pois as roupas de cerimônia que acompanham o “ritual” do contato e meditação dos clássicos, aqui, é substituído pela informalidade do camisão, pela displicência dos gestos e pela simplicidade da rede que, ao mesmo tempo, se opõe à “riqueza” do mobiliário.

Ainda mais interessante é aproximar a imagem registrada por Debret no *Savant dans son cabinet* com mais duas outras aquarelas que ele também não transformou em litografias, mesmo porque foram enviadas a seu irmão, na França, logo após sua chegada ao Brasil, em 1816. São

duas aquarelas que, quase a título de diário, representam o próprio artista: *Debret à l'auberge* (Imagem 9) e *Mon atelier de Catumbi à Rio de Janeiro* (Imagem 10).

É interessante notar como os mesmos elementos que distinguem o *Savant* das demais aquarelas que foram transformadas em litografias estão presentes independentemente nestas duas aquarelas. *Debret à l'auberge* também apresenta uma figura solitária, isolada dentro de uma construção em meio à suposta exuberância tropical que se imagina “lá fora.” Trata-se, como já mencionei, de uma aquarela enviada pelo pintor a seu irmão, ou seja, pode-se imaginar por trás desta cena uma intenção informativa, mas que certamente não se prende no suposto exotismo que poderia encantar o estrangeiro. A outra figura que vem do fundo não interage com o pintor, não apenas solitário quanto deslocado em sua indumentária, trajando casaca e cartola, excessivamente cerimoniosas, num visível ambiente de precariedade, onde frutas e travessas se acumulam no chão. Da mesma forma, a simetria das vigas e das paredes, que reforça a solidez da composição, ajuda a destacar, no contraste, a postura desfeita do pintor, que quase se debruça sobre a mesa, deixando a perna esquerda distendida na segunda diagonal da aquarela que não está reforçando a perspectiva. Também as roupas azuis destacam esta figura na composição. Debret se representa de forma tão isolada, deslocada e desolada quanto o *Savant* que se debruça sobre seus papéis.

De maneira paralelamente diferente ao conjunto das imagens, o mobiliário que se acumula no *Atelier*, assim como o do *cabinet*, é farto, constando de várias cadeiras, de uma arca, uma estante, uma banquetta, uma cômoda (apenas entrevista à esquerda) e um número bastante grande de quadros (simétricos aos livros do *Savant*), num total de 9, sem contar o retrato em grandes proporções que está sendo pintado. Também aqui há certa adaptação de funções, na medida em que uma cadeira faz as vezes de cavalete para apoiar a tela que está sendo pintada, assim como, lá, apóia o *in-folio* que serve de fonte para os manuscritos do *Savant*. Neste universo, apenas a ausência de personagens cria um contraste mais acentuado, mas, já que a inscrição na base da aquarela dá conta de que se trata do *atelier* do artista, a mesma figura deslocada que foi nomeada na aquarela anterior, esta de certa forma se projeta sobre o vazio do quarto. As duas aquarelas poderiam até ser combinadas para gerar uma terceira imagem, surpreendentemente próxima, em espírito, do *Savant travaillant dans son cabinet*: igualmente solitária, igualmente melancólica, igualmente vinculada a certo passado por um lado (os quadros ao fundo ocupam espaços semelhantes aos dos livros) e a certa construção de conhecimento por outro (escrita/ pintura), igualmente ativa mas também deslocada em meio ao ambiente que se constitui ao redor, já que são quartos isolados, onde o exterior só comparece insinuado pela luminosidade que entra pela janela.

Esta possível projeção parece, de certa forma, criar analogia entre a figura do *Savant* e a do próprio Debret, ambos homens de cultura “exilados” nos trópicos. No caso particular do pintor, mais evidentemente exilado, já que, como artista ligado ao círculo napoleônico, o ambiente político da Restauração lhe era francamente hostil, o que certamente foi determinante na aceitação do convite feito por Joachin Lebreton para a vinda ao Rio de Janeiro no intuito de fundar a Academia Real de Belas Artes.

Ao combinar, em 1827, os mesmos elementos das duas aquarelas de 1816, ele nos permite trazer de volta as sugestões significativas desses registros de cotidiano nos trópicos. O “artista civilizador” que descansa no *auberge* e que trabalha de maneira nostálgica no seu *atelier*, cercado de reminiscências (é possível reconhecer na parede ao fundo a *Madonna della seggiola*, de Rafael Sanzio), tem atitudes paralelas às do *Savant* que melancolicamente se debruça sobre os livros e registra dados recolhidos em leituras ou em observações científicas. Da mesma forma que o projeto da Academia Real de Belas Artes foi abortado, ainda não há espaço institucional para os homens de Ciências e Letras, então ambos ficam sozinhos em suas atividades, à sombra de um possível reconhecimento oficial. É, inclusive, possível reconhecer no único quadro pendurado no *cabinet* do *Savant* um provável retrato de autoridade, devido à posição austera da figura cujos traços não são tão nítidos. Essa atividade solitária, identificável à leitura do *Philosophe lisant* e à tradição de representação de São Jerônimo destaca o indivíduo intelectualmente ativo das diversas outras atividades mundanas com mera aparência de atividade intelectual.

O *erudito* (este é outro nome pelo qual a aquarela é conhecida), aqui, é uma figura tão solitária quanto o exilado que acabou de chegar à terra “bárbara”. Pode até ser lembrado, nesta aproximação, “O cajueiro”, o terceiro rondó do livro mais famoso de Silva Alvarenga, *Glaura* (publicado em 1799):

*Cajueiro desgraçado,
A que Fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura
Sem cultura e sem senhor!*

O que chama a atenção no conjunto de todas estas imagens, tanto as de Debret quanto a criada por Silva Alvarenga, é o traço comum de certa insistência na atividade intelectual mesmo a despeito das adversidades. Da mesma maneira que o cajueiro enfrenta voluntariamente (já que “se entrega a”) um fado ingrato, pois a terra em que brotou tem as marcas da incultura e da

arbitrariedade, as aquarelas aqui analisadas apresentam figuras que se isolam das relações interpessoais de poder que abundam nas imagens da *Voyage pittoresque*. Em nenhuma delas há escravos, marcas claras de autoridade ou de mando; as figuras solitárias, tão independentes quanto as da tradição de representação de São Jerônimo, se alheiam da natureza bruta da terra em que estão para se voltarem para uma “comunidade de espírito” na qual assumem tranquila e conformadamente seu lugar, quase como o “Fado” do cajueiro. Não há revolta nem desespero, apenas a aceitação melancólica da persistência que a atividade intelectual (arricaria dizer: “de salvação”) requer.

Referências Bibliográficas

- BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil: obra completa 1816 – 1831* Rio de Janeiro, Capivara, 2008
- BARBOSA, Januário de Cunha. “Doutor Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Biographia dos Barsileiros distintos por Letras , Armas, Virtudes, etc). in *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou jornal do Instituto Hlstorico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, na Typographia de D. L. dos Santos, 1841.
- CARDOSO, Rafael, *Castro Maya, colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003
- JOLLY, Penny Howell. “Antonello da Messina’s Saint Jerome in His Study: an iconographic analysis”, in *The art bulletin* , Vol 65, n. 2 (jun. 1983) pp. 238-253.
- LIMA, Valéria Alves Esteves, J. B. *Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816 – 1831)*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2007
- NAVES, Rodrigo, *A forma difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996
- Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação/ ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret; textos de Luiz Felipe de Alencastro, Serge Gruzinski e Tierno Monénembo; reunidos e apresentados por Patrik Straumann; tradução de Rosa Freire a’ Aguiar. – São Paulo, Companhia das Letras, 2001*
- SILVA ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Obras poéticas* (introdução, organização e fixação de texto de Fernando Morato). São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- STEINER, George, *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro, Record, 2001

IMAGENS

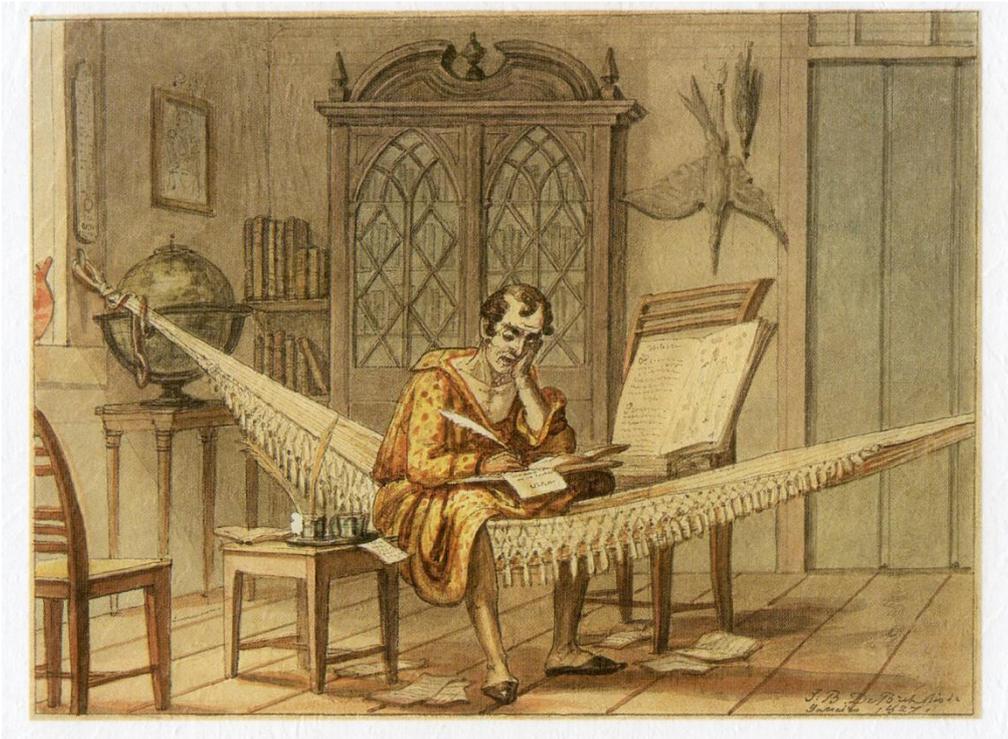


Imagem 1 - 1827, Jean-Baptiste Debret - *Um savant travaillant dans son cabinet*, aquarela sobre papel, Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro



Imagem 2 - 1823, Jean-Baptiste Debret – *Une dame d'une fortune ordinaire dans son intérieur au milieu de ses habitudes journalières*, litogravura sobre papel pertencente à *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. (Paris, 1834-36)



Imagem 3 - 1826, Jean-Baptiste Debret *Um après dîner d'été*, 1826, litogravura sobre papel pertencente à *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*. (Paris, 1834-36)



Imagem 4 - 1734 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le philosophe lisant*, óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris

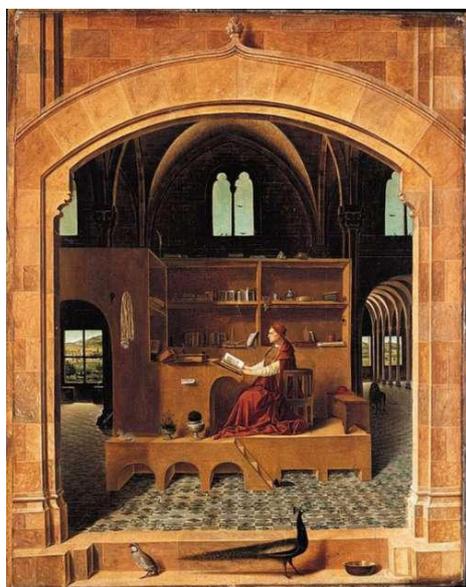


Imagem 5 – 1460 (circa), Antonello da Messina, *São Jerônimo no seu estúdio*, óleo sobre madeira, National Gallery, Londres



Imagem 6 – 1514, Albrecht Dürer, *São Jerônimo no seu estúdio*, gravura a metal, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

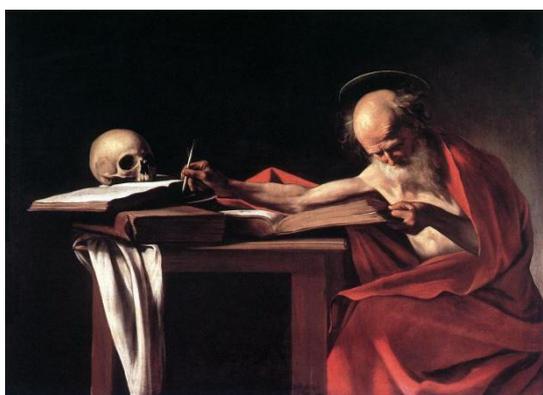


Imagem 7 – 1606, Michelangelo Caravaggio, *São Jerônimo*, óleo sobre tela, Galeria Borghese, Roma



Imagem 8 – 1788, Jacques-Louis David, *Retrato de Antoine-Laurent Lavoisier et de sa femme*, óleo sobre tela, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Imagem 9 – 1816, Jean-Baptiste Debret - *Debret à l'Auberge*, aquarela sobre papel, Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro



Imagem 10 – 1816, Jean-Baptiste Debret - *Mon atelier de Catumbi à Rio de Janeiro*, aquarela sobre papel, Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro