

O COTIDIANO OITOCENTISTA PELOS OLHOS DE DEBRET

Carla Mary S. Oliveira ¹

BANDEIRA, Julio & LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007, 720 p. (il.).

Jean-Baptiste Debret tornou-se um artista extremamente divulgado no Brasil, graças às gravuras de sua obra de três volumes, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicada entre 1834 e 1839 em Paris, pela Casa Firmin Didot, após seu retorno à França².

Essas imagens, baseadas em parte dos desenhos, aquarelas e esboços que o artista produziu quando morou no Rio de Janeiro, entre 1816 e 1831, popularizaram-se em plagas tupiniquins ainda no século XIX, e durante o século XX muitas delas viraram ilustrações obrigatórias de livros didáticos ou de qualquer outro tipo de texto que se referisse ao Brasil oitocentista.

No entanto, a banalização dessas imagens, através da reprodução de gravuras em preto e branco ou mesmo coloridas posteriormente, pode esconder a riqueza de tipos humanos e práticas cotidianas captados pelo artista em seus registros iconográficos ao longo de quinze anos de observação acurada do ir e vir urbano nas ruas cariocas. Esse mergulho no cotidiano da sede da Corte brasileira ficou registrado nas mais de mil imagens, entre esboços e aquarelas, que Debret produziu em sua estadia brasileira. Finalmente, os pesquisadores brasileiros têm acesso a este acervo, através do

¹ Historiadora, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. Professora Adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPB.

E-Mail: <cms-oliveira@uol.com.br>. Sítio eletrônico: <<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/>>.

² Apesar de ter sido publicado em tiragem um tanto modesta para a época - apenas 200 exemplares do primeiro volume - e ter se constituído em verdadeiro fracasso de vendas, as imagens em preto e branco presentes no *Voyage Pittoresque* passaram a ser profusamente reproduzidas pelo mercado editorial no Brasil da segunda metade do século XIX e por todo o século XX. LIMA, Valéria. *J.-B. Debret historiador e pintor: a Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 32.

catálogo compilado por Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago.

Pesquisador de bom faro, Julio Bandeira já tinha dado mostras de seu trabalho ao publicar, em 2006, a edição facsimilar do *Caderno de Viagem*³ de Debret, documento do acervo da Bibliothèque Nationale de Paris. O manuscrito ficara esquecido por todo o século XX nas prateleiras da instituição e sua publicação franqueou aos pesquisadores brasileiros um primeiro contato com o processo criativo de Debret nos anos cariocas.

O *Caderno de Viagem*, no entanto, foi apenas um pequeno acepipe de entrada para a publicação de fôlego que estava para vir a público no final do ano seguinte. Culminância de um trabalho de mais de dez anos, que envolveu não só os dois autores, mas também um comitê de autenticação, o *Catalogue Raisonné* da produção de Debret relativa ao Brasil pretende ser obra de referência definitiva sobre o tema. Este tipo de publicação vem sendo a especialidade da Editora Capivara, pertencente ao próprio Pedro Corrêa do Lago - polêmico ex-diretor da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

É curioso que logo em suas primeiras páginas Bandeira e Lago advertam o leitor de que se trata de “um livro de arte e não se pretende um livro de história” (p. 11). Curioso por que é justamente a História do Brasil de fins do período colonial e inícios do Império que transborda de suas imagens. Um Brasil registrado por um estrangeiro, um Brasil visto por um determinado olhar mas, ainda assim, o Brasil de um outro tempo, cujas imagens debretianas podem ajudar a compreender melhor.

Lançado em meio às comemorações dos 200 anos da chegada da Família Real ao Brasil, o *Catalogue* não se perde em meio à profusão de títulos levados a público entre fins de 2007 e durante todo o ano de 2008. Pelo contrário: trata-se de uma das obras fulcrais da efeméride. Isso por ter se organizado, pela primeira vez, toda a produção de aquarelas de Debret feita nos quinze anos em que passou no Brasil, tirando-se dúvidas quanto à autenticidade de diversas delas⁴ e divulgando em conjunto ao grande público, pela primeira

³ DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de viagem*. Texto e organização de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

⁴ Hoje está comprovado que o marchand Roberto Heymann - intermediário na venda de cerca de 500 aquarelas do acervo de uma das herdeiras de Debret para o colecionador brasileiro Raymundo Ottoni de Castro Maya no final da década de 1930 - montou um “ateliê” para “completar” a coleção,

vez, aquelas que não foram transformadas em gravuras do *Voyage Pittoresque* por Debret.

Como qualquer obra deste gênero, o *Catalogue* traz uma parte inicial de artigos analíticos. Depois de uma breve apresentação de José Murilo de Carvalho (p. 9), Bandeira e Lago fazem uma explanação sobre o *Catalogue Raisonné* na “Introdução” (p. 11-17), e depois cada um dos dois se dedica a aspectos diferentes da obra de Debret. Julio Bandeira, no competente “Os teatros brasileiros de Debret” (p. 19-53) analisa desde o processo criativo do artista até sua habilidade técnica na execução não só das aquarelas, mas também de seus óleos e esboços para o cerimonial da Corte. Pedro Corrêa do Lago, por sua vez, analisa o *Voyage* em “A viagem pitoresca de Debret” (p. 55-61). Os textos complementam-se e somam visões novas à já vasta historiografia sobre a “Missão Artística Francesa”.

A parte iconográfica do *Catalogue*, no entanto, constitui-se no grande banquete ofertado ao leitor. Literalmente, é possível transportar-se àquelas casas, ruas, largos e palácios do Rio de Janeiro de inícios do oitocentos, como se o observador estivesse a usar uma luneta mágica, apreendendo aspectos únicos do Brasil de então. E lá estão também paisagens de São Paulo, do interior do Rio de Janeiro, do Sul, todas registradas com o traço colorido de Debret. Mas Debret também foi responsável pelo registro de visões étnicas estereotipadas dos indígenas, imagens que nos mostram um pouco do que se pensava então acerca dos primitivos habitantes do Brasil, apresentados como o último vestígio de barbárie num país que desejava modernizar-se. As imagens, portanto, são a força maior deste *Catalogue*, abrindo inúmeras possibilidades de leitura por parte da História da Arte e da História Cultural, campos que vêm competentemente se firmando na historiografia brasileira dos últimos anos.

o que resultou na circulação, no mercado de arte brasileiro, de diversas falsificações identificadas no *Catalogue* de Bandeira e Lago.

A OBRA DE ARTE COMO FONTE PARA O HISTORIADOR

Uma obra de arte não é só imanência. Tal como apregoava Ernst Cassirer de forma mais sistemática em seu *A Filosofia das formas simbólicas*, ela remete a estruturas muitas vezes submersas para o observador desavisado, posto que estão fundeadas na cultura à qual o artista pertence e que possui, ela mesma, determinados “valores simbólicos”.

Panofsky sintetizou esta visão de Cassirer, teórico que o influenciou diretamente, ao afirmar que o conhecimento sobre os estilos artísticos só se constrói com a reflexão histórica sobre estes próprios estilos⁵.

É possível, portanto, pensar a obra de Jean-Baptiste Debret sobre/ no Brasil exatamente sob este prisma: não se pode compreendê-la apenas pelo viés estético, já que ela surgiu totalmente imbricada ao contexto vivido por Debret. Suas aquarelas e seus esboços estão ancorados em sua sólida formação como pintor de História na Academia Francesa e, mais do que isso, no papel que o próprio artista assumiu ao vir morar no Rio de Janeiro de começos do oitocentos: pintor da Corte, responsável pela interpretação visual e registro do momento mesmo em que vivia, o do fim de uma colônia transmudada em sede do Reino e posterior nascimento do Império brasileiro.

Se Debret chegou ao Brasil ainda a tempo das exéquias de D. Maria I, também presenciou o processo de construção do novo país independente e, mais do que simples observador, teve a incumbência explícita de transformar todo o ritual da Corte num discurso visual oficial, registrando para o futuro, *comme il faut*, os eventos principais que marcavam o cotidiano dos salões cariocas.

O peculiar da produção artística de Debret no Brasil, contudo, é que ela não se restringiu a este recorte oficial. Nos quinze anos em que viveu na Corte carioca este artista pôde perambular à vontade pelas ruas e vielas quase sempre lamacentas da cidade, em meio ao casario e aos tipos humanos que, de certa forma, devem tê-lo fascinado, já que os registrou em minúcia, com

⁵ PANOFSKY, Erwin. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas (1932). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A pintura: textos essenciais* - Vol. 8: Descrição e Interpretação. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 17.

proficuidade e espontaneidade surpreendentes.



Fig. 1 - Jean-Baptiste Debret, *Uma Tarde na Praça do Palácio*, 1826; datado e assinado; aquarela sobre papel; 15,5 x 21,4 cm; Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro. FONTE: Bandeira & Lago, 2007, p. 173.

Numa visão panorâmica sobre estes esboços e aquarelas, reunidos exemplarmente no *Catalogue Raisonné* de Bandeira e Lago, salta aos olhos a onipresença de uma enorme população escrava nas ruas da Corte tupiniquim. Escravas de ganho, escravos nas mais diversas atividades manufatureiras, escravos brincando o entrudo, escravos batizando-se, escravos casando-se, escravas levando crianças à escola, escravos a vender refrescos no Largo do Paço, em frente ao chafariz do Mestre Valentim... O Rio de Janeiro fervilhava, pulsava, graças a estes africanos desterrados, e tal característica não escapou à observação de Debret. E assim o Rio de inícios do Império foi sendo fixado, em seu traço, sob o filtro de seu olhar, argutamente treinado pelos cânones franceses do neoclassicismo, condicionado por toda a literatura de viagens e cronistas de leitura corrente na França pós-revolucionária⁶.

⁶ A esse respeito ver o 1º capítulo de *O sol do Brasil*, de Lília Schwarcz. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João*.

O Brasil colorido de Jean-Baptiste Debret, portanto, não é, de forma alguma, um registro “verdadeiro” do cotidiano oitocentista carioca, no sentido de que qualquer obra artística - assim como qualquer documento histórico, aliás - se constitui basicamente como um recorte sobre a realidade feito a partir do olhar de seu autor. Fazendo-se essa ressalva, e lembrando que nesse tipo de documentação é surpreendentemente fácil amenizar conflitos e criar “verdades”, salta aos olhos o detalhismo presente nos desenhos de Debret, quase como se o artista desejasse fazer uma descrição densa daquele meio em que chegara com sua bagagem europeia.

No caso da obra artística não se pode desconsiderar - sob o risco de incorrer numa parcialidade comprometedora - todo o contexto de sua produção incluindo, obviamente, a cultura em que está imerso seu produtor, tentando identificar os fatores que podem ter influenciado os recortes e abordagens artísticas e/ ou estilísticas no que se refere ao objeto/ tema representado.

Peter Burke lembra que Panofsky insistia que “para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais”⁷. Não se pode pensar, como Ernst Gombrich acreditava quanto ao método de Panofsky, que uma análise deste tipo da obra de arte a reduza a seu *Zeitgeist*. Aliás, o crítico e historiador de arte inglês chegava mesmo a afirmar que o método de Panofsky era uma “tentativa de explicar representações no seu contexto histórico, em relação a outros fenômenos culturais”⁸. Não se trata, aqui, de considerar qualquer obra de arte como tradução de seu tempo, de forma pura, simples e automática. Contudo, não se pode negar que uma obra de arte é um produto cultural e, assim, traz em si elementos ligados à cultura vivenciada por seu autor.

O mesmo Gombrich, aliás, em artigo de divulgação científica publicado no semanário norte-americano *Saturday Evening Post* em 1971, afirma que o homem comum tende a considerar que o artista sabe mais sobre o olhar do

São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 23-52.

⁷ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera M^a Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 [2001], p. 46.

⁸ GOMBRICH, Ernst H. Aims and limits of Iconology. In: _____ *Symbolic images*. Londres: Paidon, 1972, p. 6.

que os simples observadores de sua obra⁹. Mais ainda, para ele há mesmo uma tradição hegeliana ao se entender qualquer obra de arte como reflexo de sua época¹⁰, um determinismo que rechaça por completo, apesar de admitir a existência óbvia de laços entre o contexto vivido pelo artista e sua obra, mas para ele estes podem incluir, por exemplo, fatores como o clima e mesmo as condições de saúde física do artista.

Ora, considerando que “(...) para todos os períodos a imagem deve fazer parte da reflexão histórica se o historiador levar em conta as dificuldades específicas de sua análise”¹¹, resta pensar a produção debretiana sobre o Brasil justamente neste sentido, posto que isolar arbitrariamente determinados elementos presentes em suas aquarelas ou mesmo analisar uma dessas imagens, desconectando-a da “rede de imagens”¹² a que pertence lhes enfraquece como fonte histórica. Acredito que, assim como o texto literário, a imagem é inteiramente polissêmica, e traz ao observador um determinado discurso, permitindo vislumbrar, por entre a névoa que recobre o passado, apenas e tão somente aquilo que o próprio artista ou seu contratante queriam registrar (ou deixar de registrar):

*(...) uma imagem, mesmo seletiva, não se limita a uma simples reprodução do real, mas (...) produz um discurso sobre ele. Se a imagem é um signo, ou um conjunto de signos, que traduz uma visão da realidade e transmite um sistema de valores, ela pode nos ensinar tanto quanto um texto sobre as sociedades do passado.*¹³

Assim, as imagens produzidas por Debret, como qualquer tipo de documento histórico, trazem informações que foram filtradas por seu produtor, no caso utilizando uma linguagem visual. No acervo imagético deixado por este pintor que circulava nas altas esferas napoleônicas antes de desembarcar

⁹ GOMBRICH, Ernst H. How to read a painting. *Saturday Evening Post*, Indianapolis, n. 240, 29 jul. 1971, p. 21.

¹⁰ GOMBRICH, Ernst H. *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. Traducción de Alfonso Montelongo. México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [1984], p. 62.

¹¹ CADIOU, François; COULOMB, Clarisse; LEMONDE, Anne & SANTAMARIA, Yves. *Como se faz a História: historiografia, método e pesquisa*. Tradução de Giselle Unti. Petrópolis: Vozes, 2007 [2005], p. 152.

¹² CADIOU; COULOMB; LEMONDE & SANTAMARIA, *Como se faz...*, p. 150.

¹³ CADIOU; COULOMB; LEMONDE & SANTAMARIA, *Como se faz...*, p. 148.

no depois chamado Porto dos Franceses¹⁴, aparecem escravos, sinhazinhas, matronas, meninos bem nascidos, molecotes escravos, funcionários públicos, religiosos, janotas e distintos senhores, personagens que se misturam nas ruas cariocas, trabalhando, conversando ou simplesmente flanando. O traço espontâneo e colorido dessas imagens eterniza os gestos, roupas e vivacidade dessa população da Corte, apresentando um mundo multifacetado, cheio de sutilezas que se impõe sobre as interpretações usuais do período.

SOB O SOL TROPICAL

Ser estrangeiro numa terra longínqua, com tudo à volta a parecer inusitado. O ar, um ar pesado e úmido, carregado de aromas desconhecidos, muitos vindos de plantas e frutos viçosos e de um colorido que gritava aos olhos sob o implacável sol tropical. Um sol que invadia todos os espaços com sua luz, que preenchia tudo, que revelava tudo. O que mais um pintor poderia querer? Ali estava um cenário pulsante, pronto a ser esquadrinhado, analisado e interpretado, fixado através do traço, registrado para encantar olhos d' além mar com seu tom pitoresco. Foi esse mundo que Debret teve diante de si ao desembarcar no Rio de Janeiro em março de 1816.

Já homem maduro ao chegar ao Brasil, com seus quase 48 anos, Debret não era um jovem em busca de aventura e inspiração nos trópicos, como os holandeses Post e Eckhout no Recife de quase duzentos anos antes. Longe disso. Tivera sólida formação artística, garantida tanto pela estrutura institucionalizada e rígida da Academia Francesa de Belas Artes - na Paris de finais do Antigo Regime e em sua sede de Roma - como pela École Nationale

¹⁴ A partir de meados do século XIX o atracadouro próximo ao Paço Imperial, localizado na hoje chamada Praça XV, nas imediações de onde está a estação das barcas que cruzam as águas da Baía da Guanabara até Niterói, ficou conhecido pelo nome de um hotel das cercanias, o Hotel Pharoux, fundado em 1838 e que recebia a maior parte dos viajantes estrangeiros chegados à Corte. O anedotário carioca da época dizia que dependendo da direção que o vento tomasse, a maior parte de seus quartos tornava-se inabitável, tanto pelo calor insuportável como também pelos aromas que chegavam do Mercado do Peixe. Antes disso foi conhecido também como Porto dos Franceses, nome usado em referência ao mesmo hotel, que à boca miúda era conhecido como “dos franceses” - o que não deixa de ser interessante, se pensarmos a respeito do impacto causado na cena social da Corte pela chegada da “Missão Artística Francesa” em 1816. Ainda antes disso o cais era conhecido como Trapiche de Ver-o-Peso, nos idos do século XVII e por todo o XVIII, tendo permanecido sob o controle da família Sá e Benevides por mais de duzentos anos, entre 1636 e 1850.

de Ponts et Chaussées da França revolucionária, tudo decorrência de seus fortes laços com Jacques-Louis David - o neoclássico artista absoluto do Diretório e, depois, do Império de Napoleão - de quem fora aprendiz e a quem se aparentara através do casamento com uma prima-irmã em 1786¹⁵. Em outras palavras, com o exílio de Bonaparte em Elba, Debret fazia parte de um grupo de artistas que, com a nova situação política, começava a ver as portas se fecharem na França monárquica restaurada. Era, pois, um profissional qualificado em busca de sobrevivência, bem longe de possíveis perseguições políticas.

Lilia Schwarcz vem demonstrando, já há algum tempo, o equívoco de se falar de uma “Missão Artística Francesa” encomendada e pensada como um projeto estratégico de Estado por D. João IV¹⁶. Na verdade, o grupo de artistas¹⁷ de que Debret fazia parte fugia de uma situação incômoda na França - posto que até então todos, em maior ou menor grau, desfrutavam das benesses da proximidade ao círculo íntimo de Napoleão - e chegava ao Brasil arriscando tudo num projeto audacioso engendrado por Joachin Lebreton, o recém-destituído ex-diretor do Louvre: convencer a Corte brasileira da necessidade de ter sob sua proteção e a seu serviço um grupo de profissionais dispostos a construir uma imagem civilizada da jovem sede do Reino Unido de Brasil, Portugal e Algarve, imagem esta a ser divulgada, é claro, no Velho Mundo¹⁸.

O que houve, portanto, foi uma feliz coincidência de circunstâncias que colocaram, ironicamente, os antigos artistas do regime bonapartista a servir a nobreza portuguesa que se instalara nos trópicos justamente para fugir de Napoleão, oito anos antes. Vicissitudes políticas à parte, a então chamada

¹⁵ BANDEIRA, Julio. Os teatros brasileiros de Debret. In: BANDEIRA, Julio & LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007, p. 19-29.

¹⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay*. Oxford, UK: Centre for Brazilian Studies/ University of Oxford, 2004. Disponível em: <<http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Schwarcz49.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2006.

¹⁷ Também faziam parte do grupo Nicolas-Auguste Taunay, consagrado e já idoso pintor de História da Academia, Grandjean de Montigny, arquiteto e pintor, Ferdinand Denis, cronista, Auguste de Saint-Hilaire, cientista, e outros profissionais de destaque na França napoleônica, entre eles escultores, gravadores e artífices das mais variadas especialidades.

¹⁸ SCHWARCZ, *O sol do Brasil*, p. 13-15.

“colônia francesa” aportada no Rio de Janeiro em 1816 estava afeita aos jogos de poder, e todos seus membros, sem exceção, adaptaram-se habilmente às novas circunstâncias que se lhes apresentaram. Se alguns, como Taunay, vieram com o intuito de apenas passar uma temporada de poucos anos em terras brasileiras e depois retornar à França com novo alento inspiratório, quando a poeira das mudanças políticas baixasse, outros chegaram ao Brasil completamente falidos e só conseguiram sobreviver graças ao encampamento do grupo pela Coroa portuguesa, somente depois de sua chegada ao Brasil, e não já antes de sua saída de Paris, cerca de dois meses antes¹⁹.

Debret chega ao Rio de Janeiro, assim, ainda sem saber ao certo qual seu futuro. Desse modo, desembarcar no Terreiro do Paço, com o sol dos trópicos sobre a cabeça e os odores e cores de uma terra praticamente incógnita a fustigar os sentidos deve ter sido uma experiência única para ele, acostumado que estava à elegância dos salões parisienses e à reticência *blasé* de seus conterrâneos.

TIPOS E CORES DAS RUAS CARIOCAS

Instalado inicialmente numa pensão singela e depois num sobrado no Catumbi, Debret aos poucos foi se aclimatando às novas cores e tipos que encontrava nas ruas cariocas. Suas primeiras aquarelas feitas no Brasil retratam seu ambiente cotidiano: a pensão, o sobrado no Catumbi, o casario das ruas que começava a palmilhar. Aos poucos, vão surgindo os tipos e as cores vibrantes que marcariam estas aquarelas que o artista, diligentemente, foi acumulando nos anos de Brasil. Ao mesmo tempo em que se dedicava aos serviços à Coroa portuguesa e, depois, ao nascente Império brasileiro, Debret registrava, em seus cadernos de esboços *d’après nature*, tudo o que

¹⁹ Baseada em farta documentação, Lília Schwarcz comprova que a iniciativa de deslocar-se ao Brasil e oferecer os serviços à Coroa portuguesa partiu de Joachin Lebreton, ex-secretário perpétuo do Instituto de França, escanteado pela nova cena política de então em seu país. A imagem de uma “missão artística” encomendada pelo governo português foi criada pelo próprio Debret, único artista do grupo a escrever um livro sobre a experiência brasileira, e que descreveu essa versão dos fatos no terceiro volume de seu *Voyage Pittoresque*. Desde então, este mito sobre a “colônia francesa” foi reforçado por historiadores brasileiros, pela Academia Imperial de Belas Artes e pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. SCHWARCZ, *O sol do Brasil*, p.175-196. Júlio Bandeira, no *Catalogue Raisonné* de Debret, também destaca a construção desse mito pelo próprio artista francês e o reforço que tal versão dos fatos receberia nas gerações seguintes. BANDEIRA, “Os teatros brasileiros de Debret”, p. 28-29.

via nas andanças que fazia pela Corte e, em algumas oportunidades, em viagens que fez ao sul, passando por São Paulo, e ao interior da Província do Rio de Janeiro. Esse material coletado em traços rápidos era depois finamente trabalhado nas aquarelas, chegando a um detalhismo que ainda hoje impressiona, levando-se em conta as dificuldades inerentes à técnica²⁰ escolhida pelo artista para suporte desse seu arquivo pessoal, depois utilizado como base para as gravuras do *Voyage Pittoresque*.

Ao observar toda a coleção dessas aquarelas, talvez o que mais desperte a curiosidade de quem as olha é o modo como o Rio de Janeiro das primeiras décadas do XIX aparece: uma cidade evidentemente abarrotada de mão-de-obra negra, com os trabalhadores africanos e seus descendentes circulando por todos os recantos da cidade, atuando nas mais variadas atividades, quer seja como escravos de ganho, domésticos ou mesmo como forros. O interessante é que como essas aquarelas de Debret sobre a cidade foram feitas ao longo de quinze anos, mostram que neste período sua característica étnica não se modificou significativamente, nem mesmo após a Independência.



²⁰ A pintura em aquarela exige um domínio completo da técnica pelo artista, já que retoques são impossíveis de se fazer no papel, depois que este é tocado pelas cerdas úmidas do pincel. Os pigmentos, geralmente pastosos, são diluídos em água, e os meios tons são conseguidos através de sua diluição, e não pela mistura de diferentes cores. O resultado é sempre translúcido e suave, deixando aparecer a textura do papel que lhe serviu de base e que, por isso, deve ser sempre branco ou de tonalidades claras.