

**AQUARELAS DO BRASIL: A IMPORTÂNCIA DOS REGISTROS
PICTÓRICOS DE DEBRET**

Mariane Pimentel Tutui
Endereço: Rua Narlir Miguel, n° 897 – Centro
CEP: 18230-000 – São Miguel Arcanjo, SP
E-mail: marianetutui@hotmail.com
Telefone: (15) 32791639

AQUARELAS DO BRASIL: A IMPORTÂNCIA DOS REGISTROS PICTÓRICOS DE DEBRET

Mariane Pimentel Tutui

Nota biográfica: Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá (2010) e mestrado em História pela mesma universidade (2014). É pesquisadora do Centro de Estudo das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC-UEM). Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Império brasileiro e História da Arte brasileira.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo ressaltar a importância dos registros pictóricos do artista francês Jean-Baptiste Debret, durante sua estadia no Brasil, nos anos de 1816 a 1831. Nos trópicos seu traçado adquiriu novas formas e distintas abordagens temáticas, entre as quais figuram negros e mestiços em meio ao cenário do Rio de Janeiro oitocentista. Trataremos de festas e cores descortinadas por Debret que oferecem possibilidades de investigação sobre as histórias, as memórias e as identidades expressas em processo de transformação, concernentes às manifestações culturais e a consolidação do que denominamos na atualidade de bens patrimoniais. Nesse exercício, também reforçaremos a importância das referências em uma obra de arte para que o legado do artista, a autenticidade de suas obras e sua memória sejam salvaguardados.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret, aquarelas, salvaguarda, patrimônio cultural.

Este artigo tem como propósito uma abordagem perante a construção de memórias coletivas, através das expressivas aquarelas que Jean-Baptiste Debret realizou no Brasil na primeira metade do século XIX.

Nascido na França em 1768, o artista vivenciou a Revolução Francesa, formando-se nos princípios iluministas, os quais seguiam os conceitos de liberdade, igualdade e direitos do homem. Debret era sobrinho-neto de François Boucher (1703-1770), célebre pintor e gravador do Rococó e também era primo do grande mestre do Neoclássico Jacques-Louis David (1748-1825).

O artista inicia seus estudos artísticos no liceu Louis-LeGrand e posteriormente ingressa na Academia de Belas Artes de Paris. Ainda jovem, viaja para Roma e participa ao lado do mestre David da execução da tela *O Juramento dos Horácios*¹, em 1785 (obra a qual ilustra os ideais do Neoclassicismo). Após receber alguns prêmios, é nomeado em 1793 como professor de desenho pelo governo revolucionário; por volta de 1806 trabalha como pintor na corte de Napoleão e compõe várias telas em sua homenagem e às suas campanhas militares.

O estilo Neoclássico herdado do mestre David possuía um renovado apreço pela cultura da antiguidade grega, destacando como base os ideais iluministas de Rousseau, Voltaire e agradando o público nos salões parisienses. Já no período napoleônico, a pintura neoclássica enaltece as campanhas militares, unindo arte e política e destacando as batalhas que engrandeciam Napoleão ao centro das telas.

Em 1791 conquista o segundo prêmio de pintura do Prix de Rome da Academia de Belas Artes com a tela *Regulus voltando a Cartago*².

Com a derrota na batalha de Waterloo em 1815, Napoleão é exilado na ilha de Santa Helena; a volta dos Bourbons e o exílio do mestre Jacques-Louis David na Bélgica deixam os artistas da corte abandonados à mercê da própria sorte. Neste contexto, Debret que havia acabado de perder o seu único filho e também se separado de sua esposa, aceita o convite para integrar o que hoje conhecemos como “Missão Artística Francesa”³.

¹ Jacques-Louis David, **Le Serment des Horaces**, (O Juramento dos Horácios), 1784-5, óleo sobre tela, 330 x 425 cm. Musée du Louvre, Paris.

² Jean-Baptiste Debret, **Regulus voltando a Cartago**, 1791, óleo sobre tela, 108 x 143 cm. Museu Fabre, Montpellier.

³ O termo “Missão Artística Francesa” é utilizado entre aspas, pois na época não havia uma ideia formada de “Missão”. Este termo foi cunhado quase cem anos depois por Afonso d’ Escagnolle Taunay (descendente de Nicolas-Antoine Taunay, também integrante da “Missão”). Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 179. Com base em Schwarcz, Guilherme Gomes

A “Missão” ou “Colônia” Francesa era constituída por aproximadamente quarenta seletivos artistas, dentre artesãos, pintores, gravadores, arquitetos, assistentes e seus familiares. Chefiados por Joachim Lebreton (1760-1819) e contando também com o apoio do poderoso ministro de D. João, Antônio de Araújo Azevedo – Conde da Barca (1754-1817); o grupo reuniu os artistas napoleônicos que se encontravam desprestigiados devido ao contexto europeu: Jean-Baptiste Debret (1768- 1848), pintor de história; Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagem; Auguste Henry Victor Grandjean de Montigny (1776- 1850), arquiteto; Auguste Marie Taunay (1768-1824), escultor; Charles Simon Pradier (1786-1848), gravador. Em 1817, os irmãos Marc e Zéphérin Ferrez associaram-se ao grupo, o primeiro como escultor e o segundo como escultor e gravador de medalhas. Com o intuito de estabelecer no Novo Reino Português, localizado nas Américas, uma Academia de Ciências, Artes e Ofícios, foi com o objetivo de propagar o ensino acadêmico que estes artistas aportaram no Brasil em 25 de março de 1816.

Recebidos por D. João VI, esses artistas foram encarregados de representar todos os acontecimentos e cerimoniais da corte portuguesa instalada nos trópicos. Debret fora o integrante da “Missão” que mais permanecera no Brasil. Aqui, o artista atuou como pintor, desenhista, gravador, decorador, professor e cenógrafo. Quinze anos por aqui vividos fizeram com que Debret registrasse todo o tipo de acontecimento desde a corte no Rio de Janeiro, aspectos da flora e fauna brasileira; paisagens do Rio de Janeiro e da região sul do país, além das festividades, costumes e tipos humanos.

Com sua arte minuciosa, as cenas do cotidiano e as manifestações culturais ganhavam destaque através de harmoniosos traços em aquarela. O ambiente e o clima tropical, bem diferentes do europeu chamavam a atenção do artista: as cores vivas da paisagem, o sol forte, assim como a existência da escravidão deixam Debret mais sensível às questões sociais. A situação no Rio de Janeiro era precária, faltava-se moradia, condições de higiene e tudo causava impacto, segundo Rodrigo Naves em *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*⁴, “de um total de 79321 pessoas, 45,6% trabalhavam como escravos no Rio de Janeiro”.

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

⁴ NAVES, Rodrigo. **Debret, o neoclassicismo e a escravidão**. In *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2011.

Entre homens livres e escravos, os artistas também encontravam dificuldades na obtenção de materiais, como por exemplo: tintas, telas, pigmentos para as misturas, dentre outros. Com uma bagagem artística sólida trazida da Europa, Jean-Baptiste Debret esforça-se para fazer uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do país e descobre através da técnica de pintura com aquarela uma agilidade em seu traçado, alcançando desta forma uma interpretação crítica em suas pinturas. Sua arte no Brasil ficou marcada pelas cores vivas e pelos gestos expressivos em meio ao cenário pulsante do Rio de Janeiro oitocentista.

Suas aquarelas serviram de base para as litografias⁵, nas quais o artista reúne em formato de álbum quando retorna a Paris em 1831. Entre 1834 e 1839, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, é publicado. A obra composta por três tomos reúne os quinze anos de Debret no Brasil, incluindo suas gravuras, aquarelas e comentários sobre as obras realizados pelo próprio artista. Dentre as imagens, podemos encontrar a bandeira e os brasões do Império, ordens honoríficas, a coroa, o cetro, moedas, medalhas, retratos da família real, de duques, duquesas, damas da corte, jovens da elite, oficiais de justiça, ministros, vestimentas e penteados das damas, imagens de santos... Alguns trabalhos de arquitetura também foram esboçados: plantas de casas urbanas, casas de campo, monumentos... Realizou também algumas pinturas taxonômicas, dando destaque para a flora a fauna tropical e pinturas de paisagem com cenas cariocas e do sul do país.

Os diferentes tipos humanos também chamavam a atenção de Debret, entre tropeiros, ciganos, paulistas, mineiros; retratou também os índios, suas tribos e artefatos. Mas o que marca a arte de Debret são as cores vivas e os gestos expressivos em meio ao cenário agitado do Rio de Janeiro oitocentista, nos quais os escravos são representados em primeiro plano, recebendo destaque nas gravuras.

⁵ Inventada na Alemanha no final do século XVIII por Alois Senefelder, essa técnica de impressão utiliza a pedra como matriz e é baseada no princípio de repulsão entre gordura e água. O desenho é feito sobre uma pedra de composição calcária com tinta ou lápis litográficos, ambos gordurosos. Utiliza-se, então, uma solução de goma arábica acidulada para cobrir toda a superfície. As partes protegidas pela gordura ficam lisas, enquanto as partes expostas são atacadas pelo ácido e adquirem uma textura porosa. A matriz é limpa e levada à prensa litográfica, onde é umedecida e, com a ajuda de um rolo, é aplicada uma tinta gordurosa. As áreas porosas, que absorveram a água, repelem a tinta, que fica retida apenas sobre as áreas lisas da pedra, que definem a imagem a ser impressa. Fonte: Instituto Moreira Salles - Glossário de Técnicas e Processos Gráficos e Fotográficos do Século XIX: <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix>. Acesso em: 10 de junho de 2015.

Debret retratou todo o tipo de trabalho escravo: escravos vendendo frutas, flores, fumo, carvão, capim, sapé, arruda, leite, café torrado, cestos, refrescos, aves, mocotó, doces, angu, polvilho, pão de ló, pastel, milho verde, entre outras coisas. Outras formas de trabalho também foram registradas, como por exemplo, os escravos carregadores de telhas, os carregadores de água, escravos revestindo ruas (os calceteiros), moendo cana-de-açúcar, os carpinteiros, as lavadeiras do rio, os fabricantes de vassouras de fibras de palmeiras, os barbeiros ambulantes, cirurgiões, as quitandeiras de diversas qualidades, os ajudantes da botica, da loja “di carne secca”, da loja de carne de porco, da loja de sapateiro, loja de barbeiro, padaria, etc.

Encontramos aquarelas de escravos acompanhando e carregando os pertences de seus senhores em seus passeios, escravos trabalhando nos interiores das casas senhoriais, o tráfico de negros na Rua do Valongo, escravos sofrendo açoites: no tronco, acorrentados, portando ferro ao pescoço e nos pés, levando chibatadas em praça pública, utilizando a terrível máscara de folha de flandres, entre outros.

Em quase todas as cenas urbanas, as pessoas são representadas bem de perto, ocupando com destaque o primeiro plano dos desenhos. A ênfase naquilo que ocorre – e não no ambiente em que elas ocorrem – faz com que os indivíduos se destaquem um pouco de seu meio. Na alegria ou na tristeza, nas festas ou nos trabalhos, são os gestos humanos que atraem a atenção, tornando praticamente impossível falar numa relação de continuidade com o meio. Mas Debret articula indivíduos e ambiente de uma maneira particular, reveladora de sua situação na cidade – ações que não determinam seu espaço, gestos que não encontram desdobramentos. (NAVES, 1996, p. 86).

Também chamam a atenção do artista em seus registros pictóricos algumas festividades e tradições populares que ocorriam na capital do império: o Entrudo, a Folia do Divino, a Queima do Judas, a Festa de Nossa Senhora do Rosário, as Cavalhadas, as procissões com carruagem levando o santíssimo, a coleta de esmolas para a igreja do Rosário, os casamentos, cortejos de batismo, cortejos fúnebres, entre outras.

Foi somente em 1940 (cem anos depois de ter sido lançado) que *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* chega ao nosso país; a primeira edição brasileira é publicada em dois tomos, com tradução de Sérgio Milliet pela Livraria Martins, São Paulo na Biblioteca Histórica Brasileira.

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

Dentre os acervos brasileiros em que encontramos suas obras, estão a Fundação Biblioteca Nacional/MinC (Rio de Janeiro), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro; Museu Histórico Nacional/IPHAN/MinC (Rio de Janeiro), Museu Imperial/IPHAN/MinC (Rio de Janeiro), Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MinC (Rio de Janeiro), Palácio do Itamaraty/MRE, Brasília; Acervo Banco Itaú S.A, São Paulo; Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro; Coleção Guita e José Mindlin, São Paulo; Pinacoteca do Estado de São Paulo e coleções particulares.

Podemos destacar os Museus Castro Maya/IPHAN/MinC – Museu do Açude, no Alto da Boa Vista e o Museu da Chácara do Céu, em Santa Teresa, ambos localizados na cidade do Rio de Janeiro e que foram residências de Castro Maya por ele doadas à Fundação que levava o seu nome e extinta na década de 1980. Os dois museus foram incorporados ao governo brasileiro e tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1974. Nos Museus Castro Maya, estão salvas as mais de 500 obras originais de Debret, adquiridas em Paris pelo empresário.

A produção de Debret é tida como referência do período oitocentista no Brasil, por meio de suas representações pictóricas e anotações, ficamos conhecendo um pouco dos particulares da vida nos trópicos, com especial foco na cidade do Rio de Janeiro: os costumes, as crenças, os hábitos, as festas e danças, as quais inspiram até hoje distintas formas de abordagem, desde interpretações de autores de livros, músicos, autores de filmes e novelas, como também na produção de indumentárias, objetos, entre outros.

Os registros pictóricos do artista francês preservam a nossa história do esquecimento, entre aquarelas e memórias, Debret constrói a partir de sua ótica uma história de sensibilidades. É o que podemos observar na aquarela sobre papel, intitulada

pelo artista como *Dia d' entrudo*⁶ e posteriormente chamada de *Cena de Carnaval*, que compõe a prancha de número 33 (e integra a obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*). Realizada em 1823, possui muitas cores e pequenas dimensões como as demais aquarelas de Debret. Nesta cena, observamos o cenário urbano em meio a suntuosas construções oitocentistas, influenciadas pelas vogas europeias, as quais misturam-se à paisagem.

O horizonte e a palmeira são visíveis ao fundo da tela. Sob o olhar do artista, a descontração e a alegria ressaltam aos olhos do observador, por meio do colorido e dos minuciosos detalhes. Homens, mulheres e crianças negras ganham destaque no primeiro plano e também ao fundo da obra; já os homens e mulheres brancas, observam tudo do alto de suas sacadas, tentando se proteger, como o senhor com o guarda-chuva aberto ao fundo. Debret representa as brincadeiras de Carnaval com os jatos d'água e os limões de cheiro, onde até o cachorrinho parece não ter escapatória.

A vendinha de esquina recolhe seus utensílios e disponibiliza espaço para a venda de limões e polvilho. Podemos notar alguns objetos pendurados na parede e na porta, como por exemplo: vassouras, garrafas e abanadores.

O *entrudo*, palavra de origem latina que significa entrada, fora introduzido no Brasil pelos portugueses em meados do século XVI e deste então, efetuou-se o costume das brincadeiras no período do Carnaval, os três dias de festa que antecediam a quarta-feira de cinzas, proporcionavam verdadeiras guerras de rua, cujas armas utilizadas eram os limões, o polvilho, os cartuchos de pó de goma, a água dos chafarizes, entre outros divertimentos.

De acordo com Debret, neste período o tumulto tomava conta das ruas. O Carnaval se reduzia aos três dias gordos iniciando-se no domingo às 5 horas da manhã e encerrando-se na Quarta-feira de cinzas com a Ave Maria e os jejuns.

O período de matança de porcos, para o preparo de embutidos a consumir na semana gorda, permitia aos jovens tingir o rosto com cinzas, encapuzar-se, vestir-se com sacos, roupas de mulher ou suas roupas ao avesso. Assim vestidos, assustavam outras pessoas, entravam em casas, comiam, bebiam e beijavam as moças, que tentavam reconhecê-lo (PRIORE, 2005, p. 16).

⁶ Jean-Baptiste Debret, *Carnaval (Dia d' entrudo)*. Aquarela sobre papel; 18 x 23 cm, 1823. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Conforme Debret, a fabricação dos limões de cheiro envolvia toda a família desde homens, mulheres, idosos, crianças até o pequeno capitalista, as viúvas e as mulheres negras livres (que às vezes economizavam com dois meses de antecedência para a produção de limões).

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

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

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

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

Algumas mulheres e homens negros se fantasiavam de europeus e imitavam de maneira majestosa seus gestos de cumprimento. Provocavam os vizinhos com a finalidade de atraí-los até as ruas para assim atirar-lhes um limão de cheiro no rosto. Era natural que no meio deste combate as pessoas se retirassem para trocar de roupa, de acordo com Debret, a ducha dos limões equivalia mais ou menos a um copo d'água, o que era considerado agradável em vista do calor. Para as moças, era sempre um motivo de orgulho desfilar com vários tipos de vestidos.

Vi, durante a minha permanência, certo Carnaval em que alguns grupos de negros mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos, ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões; eram escoltadas por alguns músicos, também de cor e igualmente fantasiados (DEBRET, 1978, p. 298, v. I).

Podemos observar nesta aquarela de Debret, mulheres, crianças e homens negros representados com vigor e exuberância. A guerra dos limões coloridos proporcionava a criatividade e a beleza das cores. As indumentárias pintadas pelo artista também chamam a atenção do observador: os escravos utilizavam cartolas, decotes, camisas com gola, vestidos longos que valorizavam a silhueta, lenços, xales, entre outros acessórios.

Além das vestimentas que imitavam a de seus senhores, o polvilho branco no rosto também seria um gesto de escárnio. De acordo com Maria Clementina Pereira Cunha, o festejo não era bem visto pelas elites da época:

Fora romântico e excitante esmagar no colo de alguma donzela, protegida entre as paredes de um sobrado, limões de cera cheios de significados; mas aparecia como um insulto insuportável que molhadeiras ou apalpadelas fossem ministradas por desconhecidos a senhoras decentes e acompanhadas que se aventurassem pelas ruas a passeio (CUNHA, 2005, p. 23).

Os balcões e as sacadas eram utilizados como pontos estratégicos para esconderijo. Fechados por treliças, os balcões permitiam quem estava do lado de dentro ver quem estava do lado de fora sem ser visto; já as sacadas situadas ao alto dos casarões, acomodavam homens e mulheres de famílias mais abastadas, permitindo-lhes de arremessar os limões em seus oponentes que estavam nas ruas.

Em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Debret descreve sua aquarela do dia d'Entrudo, a cena de Carnaval integra a prancha 33 do primeiro tomo:

Eis em resumo, a história do carnaval brasileiro; quanto ao episódio aqui desenhado, eis a explicação: a cena se passa à porta de uma venda, instalada como de costume numa esquina. A negra sacrifica

tudo ao equilíbrio de seu cesto, já repleto de provisões que traz para seus senhores, enquanto o moleque, de seringa de lata na mão, joga um jacto de água que a inunda e provoca um último acidente nessa catástrofe carnavalesca. Sentada à porta da venda, uma negra mais velha ainda, vendedora de limões e de polvilho, já enlambuzada, com seu tabuleiro nos joelhos, segura o dinheiro dos limões pagos adiantado que um negrinho, tatuado voluntariamente com barro amarelo, escolhe, como campeão entusiasta das lutas em perspectiva. Perto deste e da porta pequena da venda, outro negro, orgulhoso da linha vermelha traçada na testa, adquire um pacote de polvilho a um pequeno vendedor de nove a dez anos; em cima, uma negra dispõe-se a vingar com um limão o punhado de polvilho que lhe recobre a face e parte do olho; ao lado da mesma porta, outro negro, grotescamente tatuado, está de tocaia. O vendeiro, tendo retirado precipitadamente todos os comestíveis que de costume expõe à sua porta, deixou tão-somente garrafas cobertas de palha trançada, abanadores e vassouras. No fundo do quadro podem-se observar famílias tomadas da loucura do momento, uma vendedora ambulante de limões, negros lutando e um pacífico cidadão escondido atrás de seu guarda-chuva aberto e que circula por entre restos de limões de cera (DEBRET, 1978, p. 301-302, v. I).

O Entrudo, festa popular, se cessava com a Ave Maria e a resguarda da Quarta-feira de Cinzas. É interessante citar aqui o filósofo e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin, que interpreta a obra de François Rabelais⁷, sintetizando o popular e o erudito, o real e o imaginário, ressaltando sua originalidade na antiga cultura cômica popular e encontrando diferentes manifestações desde a antiguidade até o medievo:

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa (BAKHTIN, 1993, p. 08).

Segundo (BANDEIRA, 2005, p. 39) o entrudo morre aos poucos, “proibido em 1854, ainda estaria cheio de viço até o final da monarquia”.

Após os “três dias gordos” findando-se com as rezas e os jejuns da Quarta-feira de Cinzas, inicia-se a Quaresma, período de quarenta dias que se encerra com o Domingo de Ramos (festa cristã celebrada no domingo antes da Páscoa). No penúltimo

⁷ François Rabelais (1494 – 1553), médico francês, padre e escritor do Renascimento.

dia da Quaresma, denominado de Sábado Santo ou Sábado de Aleluia, ocorre a tradicional Malhação de Judas, a qual representa a morte de Judas Iscariotes (um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, que de acordo com os Evangelhos, veio a ser o traidor que entregou Jesus aos seus capturadores). Em algumas localidades, adotou-se o costume de malhar e queimar em público, no Sábado de Aleluia, um boneco de palha que personifica o traidor de Cristo.

Por meio de traços expressivos, Jean-Baptiste Debret também registrou em suas aquarelas a Malhação de Judas. Executada em 1823, a aquarela intitulada *Queima de Judas*⁸, compõe a prancha de número 21 e integra o terceiro volume de *Viagem Pitoresca*, publicado em 1839.

Segundo Debret, é o primeiro sino da Capela Imperial que anuncia a ressurreição de Cristo e ordena a queima do Judas. Este vilão alegorizado é o centro da festa em um dia santo. Sob a ótica do artista:

O sentimento dos contrastes, que fecunda tão marcadamente o gênio dos povos meridionais da Europa, encontra-se igualmente entre os brasileiros, caracterizando-se pela capacidade de fazer suceder ao espetáculo lamentável das cenas da Paixão de Cristo, carregadas processionalmente durante a Quaresma, o enforcamento solene do Judas no Sábado de Aleluia. Compassiva justiça que serve de pretexto a um fogo de artifício queimado às dez horas da manhã, no momento da Aleluia, e que põe em polvorosa toda a população do Rio de Janeiro entusiasmada por ver os pedaços inflamados desse apóstolo perverso espalhados pelo ar com a explosão das bombas e logo consumidos entre os vivas da multidão! Cena que se repete no mesmo instante em quase todas as casas da cidade (DEBRET, 1972, p. 220, v. III).

Observando os detalhes da aquarela, identificamos o boneco (Judas) preso a uma árvore pelo pescoço. Já sem um braço e uma perna, o boneco feito de palha segura com a mão direita um saco (provavelmente representando o dinheiro). Com uma camisa clara e calça azul, o Judas usa uma bota de montaria na cor escura, luva branca em uma das mãos e um gorro listrado nas cores branco e azul. Na descrição do artista:

A figura indispensável, capital, é a do Judas, de blusa branca (pequeno dominó branco de capuz, usados pelos condenados); suspenso pelo pescoço a uma árvore e segurando uma bolsa suposta cheia de dinheiro, tem no peito um cartaz quase sempre concebido nestes termos: eis o retrato de um miserável, supliciado por ter abandonado seu país e traído seu senhor (DEBRET, 1972, p. 191, v. III).

⁸ Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas*. Aquarela sobre papel; 17 x 23,5 cm, 1823. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Embora a fumaça, em decorrência dos explosivos inseridos no corpo do boneco, ofusque a paisagem, é possível identificar no canto esquerdo o casario, o mar, os pés descalços dos escravos. No primeiro plano (no canto esquerdo), observamos duas mulheres negras devotadas à atenta observação da destruição de Judas; a primeira carrega uma cesta sobre a cabeça, adornada com lenço, brincos e colares, traja um vestido nas cores branco e preto; já a segunda, também com adornos, carrega sobre o ombro um xale escuro e utiliza um vestido com detalhes em vermelho, branco e preto e um cinto na cor azul.

O Judas representado na aquarela é branco; homens, mulheres e crianças negras malham o boneco e assistem a sua queimação. De acordo com Debret:

Passando aos preparativos da festa, vemos a classe indigente, que se presta facilmente às ilusões, armar um Judas enchendo de palha uma roupa de homem a que se acrescenta uma máscara com um boné de lã para formar a cabeça; algumas bombas colocadas nas coxas, nos braços e na cabeça servem para deslocar o boneco no momento oportuno; uma árvore trazida da floresta faz às vezes de uma força econômica, e o povo do bairro sente-se satisfeito. Observe-se que é de rigor fazerem-se esses preparativos durante a noite, a fim de estar tudo pronto pela manhã (DEBRET, 1972, p. 191, v. III).

Ao fundo, o degradê sob as leves pinceladas em aquarela faz o céu se mesclar ao mar: o tom de azul claro colore o céu e o mais escuro o mar. É possível notar algumas embarcações marítimas, conforme Debret: os fogos de artifício e as “salvas da artilharia da marinha e dos fortes” eram motivos de alegria juntamente com os “entusiásticos clamores do povo e o carrilhão de todas as igrejas da cidade” (DEBRET, 1972, p. 190, v. III).

Ainda ao fundo, alguns homens negros observam a queima do Judas, um deles carrega um jarro sobre a cabeça. Uma mulher negra com vestido e adornos apoia uma cesta também sobre a cabeça, enquanto a que está ao seu lado, usa um lenço vermelho, brincos, vestido branco, xale amarelo e carrega um bebê envolto em um pano vermelho amarrado em suas costas. Ambas descalças observam com atenção o Judas enforcado na árvore, sendo que esta segunda parece até inclinar a cabeça para visualizar melhor o alvoroço. Logo ao lado, crianças negras descalças batem na perna direita do Judas que já fora desmembrada do boneco. A roda formada pelas crianças confere um movimento extraordinário à imagem; os braços levantados segurando pedaços de madeira indicam a

ação sobre a bota do Judas (localizada no centro da roda). É possível notar ainda as palhas que preenchem o calçado espalhadas pelo chão.

Mais ao fundo, identificamos um homem negro de chapéu, camisa azul e calça vermelha; uma senhora branca de vestido e xale rendado (a qual aparenta ter saído da igreja) e uma menina negra também de vestido, observam de longe o acontecimento do Sábado de Aleluia. Enquanto o homem negro e a menina olham em direção ao Judas, a senhora olha fixamente para os meninos batendo na perna do boneco. Próximo a esta cena, fiéis saem da igreja, alguns acompanhados de seus escravos que os protegem do sol com sombrinhas. Ao centro, um homem branco de casaco, cartola e bengala, aparenta conversar com uma mulher na escadaria da igreja. No canto direito, um homem acompanha uma senhora, ambos bem vestidos, observam três crianças negras malharem a outra parte do boneco do Judas.

A igreja localizada ao lado direito, também é representada com detalhes pelo artista. De acordo com Debret, o sino em movimento anuncia a ressurreição de Cristo e ordena o enforcamento do Judas; os fogos de artifício e a descarga simultânea de armas de fogo dos fortes e da marinha deixam fumaças no céu, nitidamente visíveis pelas pinceladas aguadas do artista francês.

A crítica literária Maria Flora Sússekind, autora do prefácio da obra de Joaquim Manuel de Macedo, *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão*⁹ - edição de 1988 chama a atenção para as cenas de Malhação do Judas de Jean-Baptiste Debret. A autora atenta para o fato de que na aquarela, o Judas é branco, sendo que a totalidade dos espectadores participantes da festividade da malhação é de negros, de negros escravos “já que nenhum deles aparece calçado” (SÜSSEKIND, 1988, p. XXI).

Sússekind ainda observa que havia poucos brancos além do boneco do Judas; na aquarela aparecem apenas algumas figuras brancas, mas pouco nítidas, saindo da igreja:

Fora qualquer justificativa bíblica para a brancura de tais apóstolos-de-brincadeira, talvez não tivesse mesmo muita graça repetir num sábado de Aleluia malhação absolutamente idêntica às que se assistiam, a qualquer pretexto, no dia-a-dia. Isto é: de negros. Além disso, o próprio Debret chama a atenção para a camada social a que pertenceriam os malhadores: “a classe indigente” (SÜSSEKIND, 1988, p. XXI-XXII).

⁹ A obra fora escrita em 1869 (dezenove anos antes da abolição da escravidão). A edição de 1988 possui o prefácio de Maria Flora Sússekind, intitulado de: *As Vítimas-Algozes e o imaginário do medo*.

Ainda no prefácio de Macedo, a autora ressalta a questão das cores utilizadas por Debret: a cor branca é utilizada para o boneco flagelado e a cor negra para seus algozes, concluindo desta maneira, que os escravos são os algozes do Judas.

Em seus registros inclusos em *Viagem Pitoresca*, Debret relata sobre a proibição da malhação do Judas no “Sábado de Aleluia” e conta sobre sua última observação de uma situação semelhante à Queima de Judas em uma Praça do Rio de Janeiro no ano de 1831, antes de sua partida para a França:

Graças a um concurso de circunstâncias, vimos ressurgir, na quaresma, esse antigo divertimento caído em desuso há mais de vinte anos, ou melhor, proibido no Brasil desde a chegada da Corte de Portugal sempre desconfiante dos ajuntamentos populares. O temor é perfeitamente justificável ante a aproximação das novas constituições liberais, pois três dias antes de minha partida do Rio de Janeiro, no sábado de Aleluia de 1831, viu-se nas praças da cidade um simulacro do enforcamento de alguns personagens importantes do governo, como o ministro intendente geral e o comandante das forças militares da polícia. Posteriormente, a liberdade favoreceu o desenvolvimento aparatoso desse divertimento que permaneceu, é preciso dizer, absolutamente estranho às alusões políticas e unicamente adstrito ao talento do fogueteiro e do costureiro. E seus progressos foram tão rápidos que, em 1828, época mais brilhante desse divertimento renascente, um edital da polícia induzia o fogueteiro à maior economia, a fim de prevenir prudentemente os incêndios, sobretudo nas pequenas ruas, e censurava ao mesmo tempo os cidadãos pelo abuso de despesas tão frívolas e vergonhosas para seu patriotismo. A censura deu resultado e as despesas foram moderadas (DEBRET, 1972, p. 191, v. III).

A aquarela *Queima de Judas* (1823), será unida a *Enforcamentos de Judas* (1839), outra cena referente ao Sábado de Aleluia e representada por Jean-Baptiste Debret em esboços a lápis e aquarela, encontrados no *Carnet*¹⁰ da Biblioteca Nacional da França.

Os detalhes expressos na obra do artista nos mostram como o Brasil foi se transformando e como a linguagem visual oferece perceptibilidade aos problemas e aos impasses vividos pela sociedade brasileira. Deste modo, os registros pictóricos de Debret preservam a nossa história do esquecimento:

Cabia-me, pois como testemunha estrangeira e como pintor de História, colher dados exatos e de primeira ordem a fim de servir a uma arte dignamente consagrada a salvar a verdade do esquecimento (DEBRET em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 1978, p. 14, v. III).

¹⁰ Ver DEBRET, Jean Baptiste. *Caderno de Viagem*. (Texto e Organização: Julio Bandeira), Rio de Janeiro: Editora Sextante Artes, 2006.

As representações das festividades nas obras debretianas em especial na cena de *Dia d' entrudo* e *Queima de Judas*, são de extrema importância para a compreensão da nossa história. Por meio destas aquarelas podemos ter a dimensão de como eram as festividades carnavalescas no Rio de Janeiro no século XIX, as brincadeiras comuns aos chamados “três dias gordos” (deste a elaboração dos limões de cheiro, incluindo o processo de venda e de utilização do produto), a execução da queima do Judas que antecedia a Páscoa, as indumentárias utilizadas, entre outras tantas percepções.

A partir da análise destas obras, ressaltamos o quão importante são as referências completas às obras de arte, nas quais devem constar: o nome do artista, o título da obra e suas dimensões, a técnica utilizada, o ano de produção, o local em que foi realizada, onde se encontra salvaguardada e se a obra passou por possíveis alterações sofridas pela original ou por novas edições. A exposição e a veiculação de obras de arte não devem negligenciar a citação das suas referências; o exercício de inserção dos devidos créditos às obras corrobora para que o legado do artista, a autenticidade de suas obras e sua memória sejam salvaguardados.

Em suma, os registros pictóricos de Jean-Baptiste Debret, oferecem possibilidades de investigação sobre diversos aspectos da construção da identidade brasileira, assim como o período do Brasil oitocentista, sendo de extrema importância tanto para a nossa história, como para a preservação das memórias coletivas, concernentes às manifestações culturais e aos bens patrimoniais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Martha. A festa é dos negros. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 99, dez. 2013.

ARENDRT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ASSIS, Machado de. *Um dia de Entrudo*. Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, de 6/1874 a 8/1874. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn049.pdf>>. Último acesso em: 19 set. 2013.

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

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

BANDEIRA, Julio. Brincadeiras no Carnaval do Rio de Janeiro de Augustus Earle. *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 2, n.16, fev. 2005.

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

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

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

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

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

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

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. São Paulo: Global, 2002.

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

CUNHA, Maria Clementina Pereira. A capital cai na folia. *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, n. 16, fev. 2005.

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

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

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

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

_____. *Debret, a pintura de História e as ilustrações de corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. 2001. (Dissertação de mestrado). Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2001.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2006.

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

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Tradução Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HALBAWCHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução Tomaz Tadeus da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: Um olhar Francês sobre os primórdios do Império Brasileiro. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 3-6, p.509-523, nov. 2013.

LIMA, Heloísa Pires. *Negros debretianos: representações culturais na obra Voyage Pittoresque et Historique au Brésil [1816-1839]*. (Tese de Doutorado em Antropologia).

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2005.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. (Tese de Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2003.

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

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

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

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

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

PELEGRINI, Sandra C. A. A Arte e o Patrimônio latino-americano no ensino e na pesquisa histórica. *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Campinas, 2006. Disponível em: http://anphlac.org/upload/anais/encontro7/sandra_pelegrini.pdf. Último acesso em 9 mar. 2013.

_____. O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. *Revista Patrimônio e Memória*. São Paulo, UNESP, v. 9, n. 2, p. 17-42, jul-dez, 2013.

PEREIRA, Cristiana Schettini. “Os Senhores da Alegria: A presença das Mulheres nas grandes Sociedades Carnavalescas Cariocas em fins do século XIX”. In CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

PRIORI, Mari Del. Outros Carnavais. *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, n 16, fev. 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. (Tese de Doutorado). Pós-Graduação em História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2006.

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

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

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Árvores altas demais: As aquarelas do francês Jean-Baptiste Debret transformaram a exuberante natureza tropical brasileira em paisagem artística. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 10, jul. 2006.

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

SÜSSEKIND, Flora. “As vítimas-algozes e o imaginário do medo”. In: Joaquim Manuel de Macedo. *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Scipione, 1988, p. XXI - XXXVIII.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS:

Acervo Brasileira USP <<http://www.brasiliana.usp.br>>

Bibliothèque Nationale de France – Gallica Bibliothèque Numérique/ Jean-Baptiste Debret: <<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=jean-baptiste+debret>>. Último acesso em : 5 set. 2013.

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

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



SCÈNE DE CARNAVAL.

Figura 1: Jean-Baptiste Debret, *Carnaval (Dia d' entrudo)* – 1823. Litografia de Firmin Didot Frères, 1835; 18 x 23 cm, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624520076>. Último acesso em: 20 jun. 2015.



Figura 2: Jean-Baptiste Debret, *Queima de Judas* – 1823. Litografia de Firmin Didot Frères, 1839; 17 x 23,5 cm, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624530112>. Último acesso em: 20 jun. 2015.