



## O DESAFIO DO VISÍVEL: A REPRESENTAÇÃO DA POPULAÇÃO NEGRA NAS VIAGENS PITORESCAS DE DEBRET E RUGENDAS

Iohana Brito de Freitas<sup>1</sup>

**Resumo:** No século XIX muitos foram os viajantes que dedicaram pena e pincel ao registro da *terra brasilis*, em um grande inventário comparativo de diferenças. Através do diálogo texto-imagem nas *Viagens Pitorescas* de Jean Baptiste Debret e de Johann Moritz Rugendas, este artigo busca compreender a visualidade construída e projetada do Brasil, especialmente dos africanos e de seus descendentes. Para além de figurar terras então pouco conhecidas pelos europeus, suas pranchas ensinam a ver, a definir maneiras de descrever a paisagem e seus habitantes, delimitando espaços na marcha civilizatória que reservam à jovem nação.

**Palavras-chave:** Artistas Viajantes; História e Imagem; Escravidão.

### THE BLACK POPULATION IN THE PICTURESQUE VOYAGES OF DEBRET AND RUGENDAS

**Abstract:** In the 19th century, many traveling artists illustrated narratives of their explorations in the New World, shaping a large comparative inventory of differences. Linking text and image in Jean Baptiste Debret and Johann Moritz Rugendas' *Picturesque Voyages* to Brazil, this article seeks to understand the visuality created by them, especially concerning the enslaved people. Their albums define ways to describe the landscape and its inhabitants, delimiting spaces in the expected young country civilizing March.

**Keywords:** Traveling Artists; History and Image; Slavery.

### EL DESAFÍO DE LO VISIBLE: LA REPRESENTACIÓN DE LA POBLACIÓN NEGRA EN LOS PICTURESQUE VOYAGES DE DEBRET Y RUGENDAS

**Resumen:** En el siglo XIX, muchos viajeros dedicaron lápiz y pincel al registro de la tierra *Brasilis*, en un gran inventario comparativo de diferencias. A través del diálogo

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestre e Licenciada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora de História no Ensino Básico. E-mail: [iohanamail@gmail.com](mailto:iohanamail@gmail.com)



texto-imagem em las *Picturesque Voyages* de Jean Baptiste Debret y Johann Moritz Rugendas, este artículo busca comprender la visualidad construida y proyectada de Brasil, especialmente de los africanos y sus descendientes. Además de imaginar tierras entonces poco conocidas por los europeos, sus trabajos enseñan a ver, a definir formas de describir el paisaje y sus habitantes, delimitando espacios en la marcha civilizadora que reservan para la joven nación.

**Palabra Clave:** Artistas itinerantes; Historia e imagen; Esclavitud.

### **LE DEFI DU VISIBLE: LA REPRESENTATION DE LA POPULATION NOIRE DANS LES VOYAGES PITTORESQUES DE DEBRET ET RUGENDAS**

**Résumé:** Au XIXe siècle, de nombreux voyageurs ont consacré stylo et pinceau à l'enregistrement du Nouveau Monde dans un large inventaire comparatif des différences. À travers le dialogue texte-image dans les *Pittoresque Voyages* de Jean Baptiste Debret et Johann Moritz Rugendas au Brésil, cet article cherche à comprendre la visualité construite et projetée du Brésil, en particulier des Africains et de leurs descendants. Leurs albums définissent des façons de décrire le paysage et ses habitants, délimitant des espaces dans la marche civilisatrice qu'ils réservent à la jeune nation.

**Mots clés:** Artistes itinérants; Histoire et image; Esclavage.

### **INTRODUÇÃO**

No século XIX, o registro visual teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da imagem do outro, debruçando-se essencialmente sobre aspectos que eram desconhecidos, exóticos e pitorescos. Com a abertura dos portos às nações amigas e a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, o Brasil viu seu território explorado por ávidos cientistas, curiosos provenientes de diversas partes do mundo. Repletos de referenciais eurocêntricos e encarregados de irradiar cultura e civilização na nova sede da monarquia portuguesa, estes viajantes transformavam o Brasil em seu laboratório de pesquisa.

As expedições eram conduzidas por naturalistas, médicos, botânicos que se faziam acompanhar por pintores e desenhistas para documentar suas observações e conferir-lhes legitimidade. Registravam experiências, divulgavam resultados e mesmo confrontavam o conhecimento existente. Como destaca Valéria Picolli (1999), na



elaboração do inventário da natureza a que se propunham, era necessário analisar, julgar, apontar semelhanças e diferenças, traçar parentescos, estabelecer ascendências e, acima de tudo, determinar qual lugar seria ocupado por cada um dentro da ordem que se construía para o universo: “se coube ao cientista das luzes classificar espécimes de plantas e animais, avaliando-lhes o sistema reprodutivo e a aparência, não foi diferente no que se refere aos homens, agora também eles objeto da ciência” (PICOLLI, 1999, p.42).

E é buscando realizar este inventário, frente a uma terra habitada por homens e mulheres tão diversos, que os livros de viagens científicas ao Brasil se enchem de índios, negros e mestiços, em um grande quadro comparativo de diferenças. Vale lembrar que o período pós-abertura dos portos foi de notável crescimento e expansão da economia urbana e do infame comércio transatlântico de escravizados para as Américas, que entre as décadas de 1830 e 1850 atinge suas maiores marcas.<sup>2</sup>

Segundo Mary Karasch (2000, p.32), cerca de um milhão de africanos passaram pelo Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Na década de 1850, com a repressão ao tráfico, houve um substancial incremento no comércio interprovincial de escravizados. Estima-se que cerca de 200 mil cativos foram transplantados das províncias do Norte para a região sudeste até a década de 1880. O negro, portanto, é quem ocupa as ruas da cidade oitocentista. Responde pelo transporte de água, mercadorias, excrementos e mesmo pelo transporte humano. Possui barracas de ganho onde vende tudo quanto é tipo de mercadoria. É responsável por todas as atividades,

---

<sup>2</sup> O historiador norte-americano Dale Tomich ressalta que, na virada do século XVIII para o XIX, o advento da Revolução Industrial e a hegemonia internacional da Grã-Bretanha levaram a reconfigurações profundas no mercado mundial, com: o crescente desequilíbrio nos preços internacionais entre produtos industrializados e agrícolas; o incremento do consumo de determinados produtos demandados pelo aumento da população de trabalhadores e da classe média nas cidades da Europa; e a procura por novas matérias-primas. Se esse conjunto de transformações afetou determinadas áreas coloniais escravistas, implicando seu declínio, atuou sobre outras em sentido inverso – em regiões como Cuba, sul dos Estados Unidos e Brasil, a escravidão “expandiu-se numa escala maciça para atender à crescente demanda mundial de algodão, café e açúcar” (TOMICH, 2012, p.83). Desta forma, segundo Tomich, esta “Segunda Escravidão” se desenvolve em interação com a construção de Estados nacionais e com a expansão internacional do mercado capitalista, “não como uma premissa histórica do capital produtivo, mas pressupondo sua existência como condição para sua reprodução” (TOMICH, 2012, p.87).



desde construções, pavimentação de ruas, passando pelo barbeiro, parteira, à lavadeira de roupa. A escravidão não passará, pois, despercebida aos olhos dos viajantes.

A atenção despertada pelos “novos tipos humanos” e “costumes exóticos” aos poucos é incorporada à linguagem visual destes artistas-repórteres viajantes como expressão de seus lugares sociais e marcos distintivos de civilização. Em um contexto permeado pelas teorias racialistas, as representações vão se forjando na construção de identidades floreadas de elementos que as aproximem do imaginário europeu, ao mesmo tempo em que tornam mais palpável a ideia de um império colonial articulado em um momento de instabilidade político-administrativa.

Para além de figurar um Brasil, estes trabalhos ensinavam a ver, a definir maneiras de descrever a paisagem e seus habitantes. É neste momento que as representações humanas revelam a diversidade das culturas observadas, num movimento inicial de ruptura da representação dominante de categorias homogêneas contrapostas ao branco, introduzindo-se particularidades físicas e características distintas capazes de individualizar grupos e espécies.

Com pena e pincel identificava-se e construía-se tipos, classificava-se e apontava-se diferenças e similitudes, ora preocupados com traços físicos ditos fundamentais, ora atentos aos hábitos e costumes, sempre diferenciando o ser pertencente a um grupo de outro. Este movimento dará ímpeto a um novo tipo de observação social, adaptando o ideal, do ponto de vista das convenções pictóricas, a trabalhos baseados em uma maior observação da natureza. Entretanto, esta transformação é lenta, complexa e nunca linear. Como afirma Karen Lisboa, a percepção do outro pressupõe a existência do que é conhecido como referência, isto é, “ao mesmo tempo em que o viajante fala do lugar visitado, reelabora o seu próprio lugar de origem [...] a narrativa sobre o ‘outro’ também é, afinal, a narrativa sobre ‘si mesmo’” (LISBOA, 1997, p.46-47).

Ainda que estes artistas viajantes estivessem longe de ser unificados no que diz respeito ao gosto, formação e interesses, diante de uma natureza infinitamente diferente do que qualquer uma com a qual estivessem familiarizados, valiam-se de diversas vertentes para suplementar e construir suas observações, incluindo ideias do sublime e o



vocabulário do pitoresco. As composições obedeciam, na maioria das vezes, a um esquema pré-definido de representação pictórica, pautado na concepção de modelos rigorosos de representação, as esquemas – conjuntos visuais que faziam parte dos conhecimentos partilhados por desenhistas, pintores, arquitetos e engenheiros desta época, que nos remetem a imagens recorrentes nas obras de diferentes autores, à construção de estereótipos para representação da *terra brasilis*.

Muitas destas imagens acabam por se transformar em clichês nas representações do Brasil oitocentista, "decalques" recorrentes em diferentes iconografias. Se, por um lado, não podemos perder de vista a intensa rede de intertextualidade que se estabelece entre os diferentes artistas viajantes da época – os quais muitas vezes comungavam do mesmo gênero pictórico, trocavam correspondências ou mesmo frequentavam as mesmas academias e sociedades científicas –, por outro, como destaca Silvia Lara, estas representações não devem ser encaradas como um registro de uma repetição empiricamente observável, e sim como diretamente relacionadas as características de sua linguagem iconográfica, a qual “ao mesmo tempo em que registrava diferenças e diversidades, efetuava uma interessante operação homogeneizadora”, construindo “tipos genéricos” (LARA, 2002, p.10-11).

Vale lembrar que, na virada para os oitocentos, a introdução da impressão a partir da pedra litográfica, por ser mais econômica e menos morosa que os procedimentos gráficos da época, abriu novos caminhos para a produção artística.<sup>3</sup> Como aponta Rogéria Ipanema (2007), ilustrador, desenhista e gravador não necessitavam mais diretamente da produção conjunta de outrora, nem era preciso retocar o desenho impresso, o que atribuiu à imagem reproduzida um caráter de maior originalidade e legitimidade enquanto registro do real. Ampliou-se, assim, a reprodução, venda e circulação de imagens, alterando de forma substantiva seus usos e papéis sociais.

---

<sup>3</sup> Criada em fins do século XVIII, a litografia tem como matriz a pedra litográfica, na qual o desenho é feito, processado e impresso posteriormente sobre papel ou outro suporte. É um tipo de impressão planográfica, sem incisão, cortes ou relevos sobre a matriz, cujo princípio básico é a repelência entre a água e a gordura. Tal procedimento acaba por obter resultados mais fiéis às imagens originais do que as outras técnicas de gravura até então utilizadas (em madeira e metal), permitindo a sua reprodutibilidade.



O consumo da ciência e das artes sob a forma de publicações fartamente ilustradas se transformou em sucesso empresarial. Ao dar a suas aquarelas a forma litográfica os artistas tinham consciência do seu poder de divulgação. O que poderia ser entendido como uma experiência particular e privada – um diário pessoal e livro de viagem – deixa imediatamente de sê-lo ao ingressar no mercado simbólico de bens culturais. Longe de representar quaisquer verdades, estas obras nos oferecem ideias que eram compartilhadas por determinado grupo acerca da natureza, do homem e da civilização no novo mundo.

Detenho-me, então, nos diários de viagem do bávaro Johann Moritz Rugendas e do francês Jean Baptiste Debret, dois artistas que dedicaram grande parte de seus trabalhos ao registro da população negra no Brasil oitocentista e, cuja obra, ainda hoje ilustra de forma recorrente publicações que referenciam o imaginário de então, desde livros didáticos a documentários diversos.

Rugendas chega ao Brasil em 1821, através da Expedição Científica de Langsdorff. Após 4 anos de viagem, publica a obra *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, contendo cerca de 100 gravuras sobre as terras de além mar. Debret, contratado como pintor de história da Missão Artística Francesa, aqui permanece por mais tempo (1816-1831), resultando daí sua publicação *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, onde apresenta mais de 200 pranchas acompanhadas de farta descrição da terra que o hospedou por todos estes anos.

Com a confessa intenção de “compor uma verdadeira obra histórica brasileira”, Debret se compromete em seguir “um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a marcha progressiva da civilização no Brasil” (DEBRET, 1989, tomo I, p.24). Sua preocupação se inscreve na ordem do tempo, dialogando com as ideias de progresso social e político e de desenvolvimento econômico. Produzidas no contexto da Ilustração e dos legados políticos da Revolução Francesa, as narrativas do artista francês, assim como as de Rugendas, trazem em si o ideal civilizatório apregoado pelo europeu de fins do século XVIII, estabelecido sob bases filosóficas que levavam a pensar a humanidade enquanto totalidade. A alegoria, enquanto forma de representação, marca então seu



duplo movimento, estabelecer as diferenças e, ao mesmo tempo, inseri-las em um quadro de referência a valores universais.

Ao olhar para os seus registros visuais e os de outros artistas que aqui estiveram no mesmo período, certamente suas imagens parecerão familiares. As figurinhas aquareladas de carregadores d'água, quitandeiras, negros de ganho os mais diversos, retratadas pelo engenheiro militar português Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), por exemplo, são recorrentes nas *Viagens Pitorescas* de Debret e Rugendas, e produzidas a exaustão nas oficinas litográficas de Guilherme Briggs, já na década de 1830. O que não significa dizer que estas imagens sejam idênticas ou que uma delas sirva de modelo para as outras, em uma lógica temporal linear de cópia e reprodução. Continuidades, (re) apropriações e rupturas no regime visual partilhado por estes artistas dialogarão também com as mudanças em curso, como a proibição do tráfico negreiro e o incremento das disputas em torno da liberdade e de seus significados.

Guillobel registra a população negra de forma isolada, sem cenário e, por vezes, sem legenda, como no caso da figurinha em que pinta uma mulher negra carregando o barril de água (Fig.1). Representação muito semelhante à encontrada na série de ilustrações impressas pela Litografia Briggs, de autoria atribuída a Joaquim Lopes de Barros Cabral, reunidas no álbum “Costumes Brasileiros”, editado nos anos de 1840 (Fig.2). São figuras estáticas onde se repetem gestos e posturas. Em ambos os desenhos uma mulher negra com o seio desnudo e o grilhão de ferro no pescoço traz um barril a cabeça, apoiando-o com a mão esquerda.<sup>4</sup> As imagens descrevem não pessoas específicas, mas um tipo social estereotipado cuja condição aparece nos trajes e acessórios utilizados: o escravizado.

---

<sup>4</sup> Sobre a tradição de representação estereotipada da mulher negra com os seios nus, ver: Abraham, L., & Appiah, O. Framing news stories: The role of visual imagery in priming racial stereotypes. *Howard Journal of Communication*, 17(3), 2006, p.183-203



**Figura 1 - Sem título**



*Fonte:* Joaquim Cândido Guillobel – 1812-1816. Coleção Cândido Guinle de Paula Machado, prancha 29.

**Figura 2 - Preta Vendendo água**



Fonte: Lopes de Barros Cabral – Lith. Briggs. s/d. Acervo Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

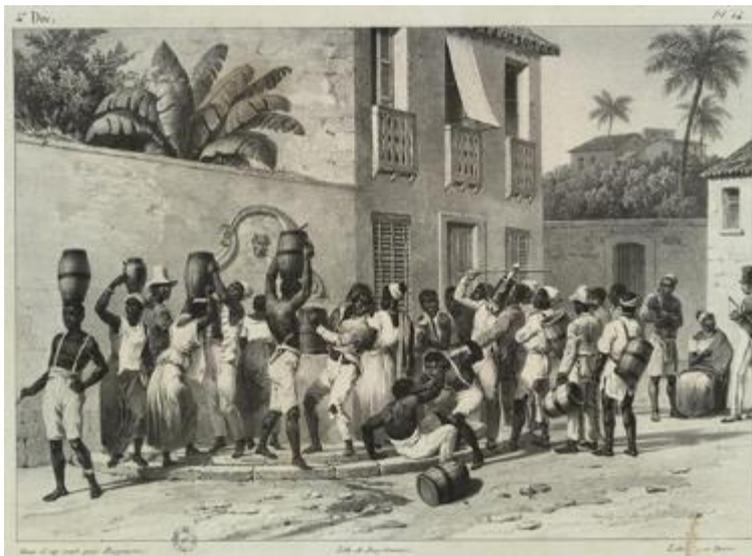
A visualidade das imagens de Debret (Fig.3) e Rugendas (Fig.4) é marcadamente distinta. O carregador de água não está mais isolado. Divide seu protagonismo com a rua da cidade, que, para além de servir de cenário, compõe a imagem. O grilhão e o barril permanecem distintivos de um status e função social previamente definidos, mas a figura do carregador ganha dinamismo em sua interação com outros personagens. Afastando-se do gênero pictórico do registro de *costumes*, o corpo do indivíduo ora representado aparece empregando movimento próprio, com maior volume e posições menos estáticas. Os desenhos trazem a narrativa do cotidiano, o burburinho da cidade, os usos e hábitos de determinada parcela da população.

**Figura 3 - *Le coller de fer***



Fonte: Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 42.  
BN Digital.

**Figura 4 - Porteurs d'eau**



Fonte: Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 4ª divisão, prancha 14. BN Digital.

Debret reúne em sua cena diferentes personagens, todos negros. O carregador de água aparece conversando com uma provável vendedora de abacaxis, ambos submetidos aos grilhões do colar de ferro usado na coerção de escravizados, que dá nome à prancha. Ao lado, um vendedor de verduras negocia com uma mulher a porta de casa. Não fica claro para o observador se esta última trabalha na residência ou é ela mesma a proprietária, posto que se distancia dos outros personagens por suas roupas e acessórios mais elaborados. Ao registrar indivíduos negros com diferentes insígnias em uma mesma cena, o artista não apontava apenas para a existência de uma grande população escravizada, mas também para a presença significativa de negros livres e libertos.

Movimento semelhante pode ser observado no trabalho de Rugendas. Homens e mulheres se aglomeram em torno do chafariz público com seus barris e jarros, alguns acorrentados, em uma fila improvisada. O único personagem branco (exceto pela meia silhueta de um segundo homem no canto direito da imagem) é, aparentemente, um agente do governo intervindo na briga de dois homens que se atacam no chão. Ainda que o artista reserve ao branco o papel de ordenança, ele não é o protagonista na imagem registrada. O olhar do observador não consegue focar em uma só pessoa que



por qualquer motivo “roube a cena”, percorrendo incessantemente a movimentada situação representada. Certamente o artista não estava preocupado em estabelecer semelhanças ou diferenças entre os indivíduos, mas em destacar uma função exercida por trabalhadores negros que englobavam escravizados, livres e libertos.

Note que ainda que se verifique, durante todo o período colonial, grande variedade de termos para designar pessoas não brancas e não índias (como pardos, mulatos, crioulos, cafuzos, cabras, bodes, pretos, africanos, curibocas, forros, libertos), em fins do século XVIII já era bastante forte a associação entre a cor negra da pele e a escravidão. Insuficientes para demarcar a efetiva distinção social, o registro da cor da pele precisava ser reforçado por elementos da linguagem visual das hierarquias sociais nas representações, atribuindo-se às escarificações, pinturas, adornos e fisionomias valores simbólicos distintos. *Preto e negro* foram sendo empregados cada vez mais de modo genérico, abarcando escravizados e libertos (ou mesmo livres), provenientes de diferentes etnias e variadas misturas. Como destaca Silvia Lara, "a identificação entre cor da pele e condição social não caminhava de modo direto, mas transversal, passando por zonas em que os dois aspectos pareciam estar confusos, em que critérios díspares de identificação social estavam superpostos" (LARA, 2002, p.147).

Neste sentido, o trabalho destes artistas fazia saltar aos olhos de seu público os desarranjos e desregramentos sociais operados no interior das próprias relações senhoriais. Mostrava, diante de todos, existir uma população negra que escapava do domínio escravista e que dificilmente se sujeitaria aos desmandos da elite branca. Para estes artistas, este enorme contingente populacional negro precisava ser integrado não apenas à rede das hierarquias sociais, mas ao próprio Império. Daí a preocupação em disciplinar o trabalho, negociar espaços de autonomia e definir lugares sociais para estes sujeitos em uma nação recém-independente.

Influenciados por Humboldt e seu realismo criativo, estes artistas viajantes entendiam que uma composição deveria ter como propósito central a coerência na representação fisionômica da natureza, apreendida como resultado da interação de todos os elementos/ variáveis que compõe a cena. Por isso não bastava pintar o carregador d'água ou o negro com o grilhão no pescoço, mas incorporá-lo à dinâmica social,



acrescentando na cena o maior número de objetos possíveis plausíveis de representação em uma situação que era cotidiana a cidade. O conhecimento científico torna-se, assim, necessário à verossimilhança de um bom registro visual na medida em que identificava os arquétipos do mundo ao redor.

Esta preocupação com a ciência não perpassa a obra de Guillobel nem a de Briggs, ainda que suas imagens *d'apress nature* (indicando que foram pintadas diretamente a partir da natureza) evidenciem o cuidado em afirmar sua legitimidade enquanto registro fiel do universo social ao qual se portava. Afinal, suas figurinhas atendiam primeiramente a uma demanda comercial que também buscava imagens verdadeiras, legítimas. Enquanto Guillobel possuía um mostruário de tipos sociais que costumava copiar sob encomenda, Briggs anunciava no jornal a coleção de costumes litografada em sua oficina. O intuito não era, portanto, classificatório e por isso as representações pictóricas dos negros assemelhavam-se umas às outras, modificando apenas poses, vestes e instrumentos de trabalho na construção de tipos sociais – uma estratégia de representação da unidade a partir de um conjunto variado de possibilidades.

Obedecendo a esta mesma lógica, a imagem da mulher negra com tabuleiro ou cesto na cabeça será recorrente nos trabalhos destes artistas. Aquarelada por Guillobel (Fig.5) com o cesto de hortaliças e o filho amarrado nas costas, e reproduzida na litografia de Briggs de forma semelhante (Fig.6), ela aparecerá ora pequenina, no segundo plano, ora em destaque nas obras de Debret e Rugendas. Os artistas retomam os modelos, atribuindo novos sentidos, usos e funções à sua representação. Reiteram sujeitos e situações provavelmente vivenciadas por todos e que consideravam importantes na compreensão da dinâmica da sociedade de então. Dialogam com determinados temas, com imagens pré-existentes e suas próprias schematas, partilhando um certo olhar sobre os tipos retratados, reproduzidos, e (re)criados inúmeras vezes, mas com intenção diversa do artista português.

### Figura 5 - Sem título



Fonte: Joaquim Cândido Guillobel – 1812-1816. Coleção Cândido G. de Paula Machado, prancha 21.

**Figura 6 – Selling Fruits**

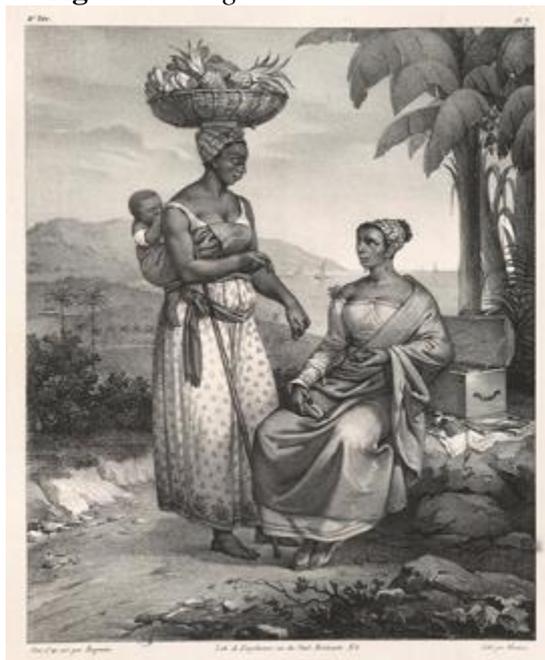


Fonte: *Brazilian Souvenirs* – Lith. Ludiwg and Briggs, 1846. Acervo Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.



É assim que, em *Negras do Rio de Janeiro* (Fig.7), ao reunir duas mulheres negras em uma só imagem, Rugendas sinaliza a existência e a permeabilidade de uma dinâmica social. Enquanto uma delas, descalça, carrega um bebê nas costas e o cesto de frutas na cabeça, a outra exhibe sapatos e ostenta roupas que lhe cobrem o corpo dentro dos padrões europeus dos bons costumes, um possível indicativo de sua condição de livre ou liberta. Atentando a vestes e acessórios que distinguem as duas mulheres, assim como à tonalidade da pele de cada uma, Rugendas, além de retratar a diversidade de tipos (recorrente na prática costumbrista), afirma a possibilidade de integração da população negra na sociedade dita civilizada. Juntas, as duas personagens sinalizam um caminho civilizatório proposto pelo pintor no viés etnocêntrico de sua crônica de costumes. Se separadas, perdem a interlocução e o sentido da representação.

**Figura 7 - Negrèsses de Rio-Janeiro**



Fonte: Johann Moritz Rugendas. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. 2ª divisão, prancha 7. BN Digital.

Vale lembrar que, se a categoria raça já existe em inícios do século XIX enquanto construção social, a racialização dela resultante é fruto de meados do mesmo



século. O que estava em pauta era a perfectibilidade das novas populações com quem se relacionavam – entendida como a capacidade do homem, guiado pela razão, de domesticar-se e alçar-se acima de sua própria natureza, sendo marco distintivo entre os homens (que tenderiam naturalmente ao progresso) e os demais seres.

Sob esta perspectiva reconhece-se a humanidade do negro, mas de forma a defini-la como degradada, degenerada, tendo de ser recuperada através do processo civilizador europeu, que o integraria à sociedade de forma que este contribuísse com o que tinha de melhor. Diante de uma população heterogênea, composta por uma multiplicidade de tipos e cores, não bastava ao colonizador estabelecer uma escala de raças. Era necessário definir gradações que comprovassem a marcha progressiva destes indivíduos rumo à civilização e não colocassem em risco a proeminência europeia.

Apesar dos escritos de Rugendas e Debret apontarem os horrores da escravidão (vide a influência do movimento abolicionista e o diálogo direto com alguns de seus ativistas), em nenhum momento condenam abertamente o sistema escravista e, por vezes, entrevem sua necessidade enquanto instrumento civilizatório. O artista francês chega a afirmar que em nenhuma outra parte do mundo o escravizado é tratado com tanta humanidade como no Brasil, destacando a oportunidade de tornarem-se cristãos (DEBRET, 1989, tomo II, p.256). A escravidão assume então valor de reforma moral e, ainda que não neguem os maus-tratos e a exploração da população negra, ao considerá-la inferior à branca e carente de sua tutela civilizatória, tornam aceitável sua condição escrava.

Abalizam, portanto, um longo e gradual processo de abolição. Como observa Ana Rosa Silva (1999), as influências filosóficas do século XVIII apontam para o ideal de um equilíbrio social que estava na crença na lenta evolução das instituições: "os filósofos do Iluminismo concordavam em que benevolência e sensibilidade moral eram muito boas, mas não podiam permitir a ocorrência de mudanças repentinas, 'que pudessem quebrar o delicado ajustamento das forças naturais e históricas'" (SILVA, 1999, p.217). Era necessária a conversão gradual de vis escravizados em homens livres e ativos. O direito à liberdade aparece então atrelado a ideia de cidadania ativa



alcançada através do trabalho – o que permitiria a integração social e econômica do negro. Neste sentido, Rugendas afirma:

Confie-se no desejo, inato em todo homem, de melhorar sua condição e a dos seus; ele levará o negro como os outros, a ganhar sua existência pelo trabalho. Nada mais insensato que acreditar que a emancipação progressiva dos escravos possa ser perigosa para os brancos e para o Estado. (...) O negro liberto toma sozinho o seu lugar nas classes inferiores da sociedade, o lugar que lhe é assinado pela sua capacidade e fortuna; sua maior ambição reside na esperança de que seus descendentes possam um dia, através de uniões com raças menos escuras, integrar-se na população dos homens de cor e ter assim a possibilidade de obter empregos e dignidades (RUGENDAS, 1979, p.140).

O fardo do trabalho delimita com precisão o lugar que foi reservado pelo europeu à população negra na sociedade que se formava, atrelando liberdade à utilidade, em uma marcha incessante do progresso que conduziria todos à civilização. Vale lembrar que na sociedade portuguesa moderna, de traços estamentais, signos de deferência, acesso a cargos, costumes, direitos, privilégios, honrarias, isenções fiscais, expressam, ao mesmo tempo em que definem, a posição de grupos sociais. O trabalho, sobretudo o manual, era atributo dos não nobres; encarado de forma pejorativa, inviabilizava o acesso a formas de distinção social. Nas terras de além-mar, no entanto, os estratos sociais tornaram-se menos rígidos, viabilizando a ascensão de indivíduos que no reino jamais alcançariam altos patamares. As noções de defeito de sangue e defeito mecânico tornaram-se cada vez mais fluidas e, no seio das elites, o trabalho e o comércio foram percebidos no tempo de diferentes maneiras.

Assim, pensar a valoração positiva do trabalho no discurso destes artistas-viajantes, requer entender o modo como o trabalho diferenciava agentes sociais no Brasil do século XIX. Se a elite econômica, formada por negociantes de grosso trato, afirmava certa distância do trabalho, antes o era por sua passagem por ele, já que o acúmulo de capital provinha em grande parte do comércio, inclusive de escravizados. Ao mesmo tempo, por meio de alforrias e casamentos mistos, descendentes africanos tornavam-se súditos do império, integrando-se a uma sociedade que reiterava continuamente a heterogeneidade da colônia de outrora.



No contexto de uma sociedade escravista, como sugere Roberto Guedes (2006), a ascensão social se associa à transposição jurídica da condição de escravizado à de forro, de forro à de livre. O que exclui ou inclui não é o que se faz ou se deixa de fazer, mas a cor e a condição social, isto é, “o ideal exclusivista, baseado no princípio da desigualdade, e com uma rígida hierarquização social, tão característico de sociedade estamentais, permanece, mas calcado em outras bases” (GUEDES, 2006, p.399). A cor não era, entretanto, uma barreira intransponível à mobilidade social. O trabalho, associado à autonomia e ao bom comportamento, embranquecia, contribuía para a ausência de cor, ou ao menos para ultrapassar suas linhas, quando não pela própria miscigenação. Neste contexto, a multiplicidade de tipos humanos fazia do Brasil um dos maiores laboratórios existentes para o estudo do homem e de seus passos rumo às luzes: a narrativa do avanço.

Em *Um funcionário a passeio com sua família* (Fig.8), Debret ordena em fila diferentes indivíduos, em uma gradação de cores que vai do negro ao branco europeu. Transpõe para a imagem, em certa medida, a hierarquia social já sugerida em sua “classificação geral da população brasileira pelo grau inquirido de civilização” (DEBRET, 1989, tomo II, p.15).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Debret organiza a população em: 1. Português da Europa, português legítimo ou filho do reino; 2. Português nascido no Brasil, de ascendência mais ou menos longínqua, brasileiro; 3. Mulato, mestiço de branco com negra; 4. Mameluco, mestiço das raças branca e índia; 5. Índio puro, habitante primitivo, mulher, china; 6. Índio civilizado, caboclo, índio manso; 7. Índio selvagem, no estado primitivo, gentil tapuia ou bugre; 8. Negro de África, negro de nação, moleque, negrinho; 9. Negro nascido no Brasil, crioulo; 10. Bode, mestiço de negro com mulato, cabra, a mulher; 11. Curiboca, mestiço de raça negra com índio. (DEBRET, 1989, tomo II, p.15)

**Figura 8** - Un employé du gouvern sortant de chez lui avec sa famille



Fonte: Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II, prancha 5.  
BN Digital

Segundo o pintor, a cena representa a partida de uma família de fortuna média, cujo chefe é funcionário real, para um passeio. Ele abre a marcha seguido de suas filhas, por ordem de idade. A seguir vem a esposa e sua criada de quarto – "escrava mulata muito mais apreciada no serviço do que as negras". Depois, a ama negra, sua escrava, o criado negro do senhor, um jovem escravo em fase de aprendizado e um negro novo, recém comprado – "escravo de todos os outros e cuja inteligência natural mais ou menos viva vai desenvolver-se a chicotadas" (DEBRET, 1989, tomo II, p.13).

Observe que o francês reserva ao homem branco europeu o papel de gestor do processo civilizatório ao qual todos deveriam se submeter em busca de aperfeiçoamento e progresso. Para além da distinção de gênero, a hierarquia é construída com base em cores e distinções sociais. As roupas vão ficando cada vez mais elaboradas e próximas aos padrões europeus conforme se aproximam do núcleo branco da família, indo do algodão cru do escravizado recém-chegado, à alinhada indumentária da "criada mulata". E é justamente ela que encabeça a fila dos escravizados, ordenados por critério de antiguidade no ofício e todos representados com pele mais escura que a sua.



A mesma lógica se repete na prancha 7 do terceiro tomo, mas agora sem a auto-representação do europeu enquanto expoente máximo da civilização. Em *Mulata a caminho do sítio para as festas de natal* (Fig.9) encontramos seis mulheres e duas crianças, em fila indiana, ocupando todo o espaço da composição. No texto que acompanha a prancha, o artista descreve a cena: a menina que encabeça a fila conduz pela mão um “negrinho, bode expiatório a seu serviço particular”; a seguir, vem sua mãe, “mulata opulenta (...) da classe dos artífices abastados”. É acompanhada pela criada de quarto, que o artista faz questão de destacar que é preta “afim de não comprometer a própria cor” de sua senhora. As três mulheres subsequentes, todas descalças, são “negras de serviço”. A última da fila, negra nova, “acompanha humildemente o cortejo” (DEBRET, 1989, tomo III, p.147).

**Figura 9** - Une mulatresse allant passer les fetes de Noel, a la campagne



Fonte: Jean Baptiste Debret. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo III, prancha 7. BN Digital.

A lógica da miscigenação aparecerá então como marco distintivo de civilização e de distanciamento da condição de escravizado. Mais uma vez roupas e acessórios se aliam a cor da pele na construção da hierarquia social do artista, que via na educação e na miscigenação com os europeus o meio de acesso da população negra a níveis de civilização inatingíveis caso permanecesse isolada. Para Debret, era preciso reconhecer a miscigenação e ter consciência de que dela dependia o progresso que se desejava para



o país. Neste sentido, afirma: "a classe dos mulatos, muito acima da dos negros pelas suas possibilidades naturais", encontra "maiores oportunidades para libertar-se da escravidão"(DEBRET, 1989, p.33-34). A população negra livre e ou mestiça desponta então como "uma das classes mais importantes da colônia", pois não obstante as tristes circunstâncias de sua transladação para o Novo Mundo, "melhorou grandemente tanto do ponto de vista físico como moral". (DEBRET, 1989, p.91-92).

A concepção de formação e transformação orgânica da natureza é transposta ao aperfeiçoamento da humanidade e à ideia de progresso. Atributos fenotípicos relacionariam a população negra à moralidade degradada, transformando um país majoritariamente negro e mestiço em um problema para as elites de então. O branqueamento permitiria “anular a superioridade numérica da população negra e contribuiria para alienação do negro e de seus descendentes mestiços evitando possíveis conflitos raciais e garantindo o comando do país ao segmento branco” (SOUZA, DAMASCENO & SOUZA, 2018, p.237-238).

Desta forma, o negro, através do trabalho e da miscigenação, poderia pertencer a sociedade dita civilizada, galgando postos nas classes mais abastadas e reproduzindo relações de poder como a própria escravidão, a exemplo das pranchas em questão. Note que, neste discurso, a instituição escravista permanece de pé, quase que naturalizada, e a gramática visual destes artistas define critérios físicos e sociais de identificação que aloca na narrativa de progresso os diferentes tipos negros. O reconhecimento da heterogeneidade em si só implica no reconhecimento de diferentes capacidades de aperfeiçoamento desta população.

Vale destacar que, quando da emancipação política do Brasil em 1822, se define pela primeira vez uma “cidadania brasileira” e os direitos a ela vinculados. Neste período, o jovem país comportava uma das maiores populações escrava das Américas, assim como a maior população livre do continente. Com a independência, rompia-se com o colonizador e, portanto, com a identidade lusa e, ao mesmo tempo, se tinha uma sociedade definida pela heterogeneidade étnica e civil dos habitantes. Era necessário definir uma identidade para a jovem nação, mas não se podia identificar o ex-colono



com os colonizados (índios e negros), uma vez que estes deveriam ser mantidos em condição de submissão.

A opção por uma Monarquia Constitucional de base liberal considerava todos os homens cidadãos livres e iguais, mas a instituição da escravidão permaneceu inalterada, garantida pelo direito de propriedade reconhecido na nova Constituição. Assim, se a Constituição de 1824 revoga o dispositivo da mancha de sangue, reconhecendo os direitos civis de todos os cidadãos brasileiros, os diferencia do ponto de vista dos direitos políticos em função de suas posses e da condição de escravizado.<sup>6</sup> A presença estruturadora da escravidão e aquela desestruturante dos africanos e descendentes, livres ou não, oferecem a chave para compreendermos a dinâmica destas relações.

Neste sentido, o olhar destes artistas viajantes não volta ao desconhecido apenas para documentá-lo, mas para extrair dele novas perspectivas. Ao mesmo tempo em que registram a população negra e apontam suas diferentes funções no mundo do trabalho, silenciam sobre a violência presente no cotidiano das relações sociais. Estabelecem, assim, um laço entre a história natural, a etnografia e os costumes. Longe de produzirem simples livros pitorescos sobre tipos de indumentária, profissões e religião, ou de utilizar figurinhas de “tipos negros” para decorar as cenas de costumes urbanos, estes artistas convertem a população negra em protagonistas, que, no entanto, possuem espaços e funções pré-definidas na hierarquia social.

As estratégias de representação do negro africano e de seus descendentes assimilavam diferenças ao mesmo tempo em que produziam alteridades. Se por um lado categorias sociais são construídas como artefato para diferenciar e manter distância entre colonizador e colonizado, criando uma hierarquia definida com base na cor da pele e ocupação, por outro se reconhece a possibilidade de mobilidade social diretamente relacionada à negociação da definição do status racial do indivíduo. Assim, ao longo do tempo, as transformações sociais, econômicas e culturais modificaram a identidade racial e o status a ela relacionado, bem como os estereótipos criados e escolhidos para

---

<sup>6</sup> Sobre a questão ver: MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.



determinar o lugar de cada indivíduo dentro desta ou daquela categoria racial. Ideias estas reapropriadas anos mais tarde na construção do mito da democracia racial.

A questão, portanto, não é o visível, mas como a realidade é percebida e transposta para a imagem. O que está em jogo é o porquê da escolha de determinadas partes do visível para compor a obra ou da inclusão de certos elementos nela. Como destaca Gombrich (2002), a representação é apenas uma parte do real, que, passando pelo filtro do artista torna-se o resultado de suas escolhas, as quais estão relacionadas não só com o artista, mas também com a técnica usada para executá-la e ainda com aqueles que entrarão em contato com a obra.

Perceber o trabalho destes artistas viajantes como representações visíveis de imagens mentais, de conceitos, de associações de conteúdos culturais dotados de significação simbólica, logo históricos, é a chave para o entendimento de seus usos – seja no século XIX, seja nos dias atuais. Longe de buscar entender como a problemática geral da época se desdobra em suas obras e nelas constitui tema, o desafio é compreender como tais questões envolvem e se apresentam aos artistas como problema. Isto é, estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história.

A relação entre estas representações e sua visualidade reverbera ainda hoje em imagens cristalizadas no imaginário brasileiro, principalmente se considerarmos seus usos e generalizações em tempos midiáticos de massa. Olhar para estes registros e desnaturalizar as ideias de mestiçagem e de ordenamento social pelo trabalho, entendidas então como dispositivos de poder, contribui para a superação de uma visão ingênua sobre nossos problemas raciais e sobre a constituição de uma identidade nacional pautada em subjetividades fluidas.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRIGGS, Frederico Guilherme. Lembranças do Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970. Edição organizada pela Biblioteca Nacional do álbum “*Brazilian Souvenirs – a selection of the most peculiar costumes of the Brazils*” publicado por Ludiwg and Briggs em 1846.



DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução: Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 3. Série especial: vols. 10, 11 e 12)

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Tradução: Sérgio Milliet. 8ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. (Coleção Reconquista do Brasil. Nova Série: v.2).

BERGER, Paulo (org.). *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel*. Curitiba: Kingraf, 1978.

GUEDES, Roberto. *Ofícios mecânicos e mobilidade social: Rio de Janeiro e São Paulo (sécs. XVII-XIX)*. Topoi – Revista de História. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, v.7, n.13, jul-dez. 2006.

GOMBRICH, Ernest H. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 2002.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. *Arte da Imagem Impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX*. Niterói, Programa de Pós-graduação em História Social / ICHF/ UFF, 2007. Tese de Doutorado.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro - 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LARA, Silvia Hunold. *Customs and Costums: Carlos Julião and the Image of Black Slaves in Late Eighteenth-Century Brazil*. Slavery and Abolition, 23, n.2, ago. 2002.

LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.

PICCOLI, Valéria. "As três raças do império". In: MARTINS, Carlos (org.). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, Paço Imperial/ MinC IPHAN, 1999.

SILVA, Ana Rosa Clocllet da. *Construção da Nação e Escravidão no pensamento de José Bonifácio (1783-1823)*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1999. (Coleção Tempo e Memória, nº12)

SOUZA, Pedro Henrique Barbosa de; DAMASCENO, Camila Cristina; SOUZA, Stela Maris Bretas. *A representação de personagens negros nas ilustrações de um livro didático de Língua Portuguesa*. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 10, n. 26, p. 234-258, out. 2018. Disponível em: <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/648>>. Acesso em: 10 jul. 2020

TOMICH, D. W. *Pelo Prisma da Escravidão. Trabalho, Capital e Economia Mundial*. Edição: 1ª ed. EDUSP, 2012.



REVISTA DA ABPN



TURAZZI, Maria Inez. *Tipos e Cenas do Brasil imperial. A Litografia Briggs na Coleção Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial, 2002.

*Recebido em 01/07/2020*

*Aceito em: 23/07/2020*