



SOUZA NETO, Pedro Alves de*

<https://orcid.org/0009-0001-7541-3411>

LIMA, Tatiana Silva de**

<https://orcid.org/0000-0002-7719-4611>

RESUMO: O presente texto versa sobre a representação da identidade de pessoas africanas e afrodescendentes na iconografia colonial brasileira a partir da obra “Uma senhora de algumas posses em sua casa” (1823), produzida pelo francês Jean-Baptiste Debret em sua “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. Com base em breves apontamentos nessa representação iconográfica e nos seus detalhes, buscamos observar como ela nos fala de uma sociedade escravagista, paternalista e patriarcal e, de certa forma, das mentalidades que inspiraram pintores como Debret a representar a população negra escravizada sob uma lente eurocêntrica, empregando uma técnica representativa de assimilação, influenciada pela corrente neoclassicista. Como contraponto, trazemos releituras contemporâneas para refletir o papel dessa iconografia na conjuntura da sociedade atual e a urgência em se reivindicar novas representações que dialoguem com um pensamento mais crítico sobre a história do Brasil, a partir das obras de Marcus Deusdedit, “Intervenção sobre uma senhora de algumas posses em sua casa, 1823”, (2022) e de Gê Viana, “Uma família brasileira em seu lar” (2025).

PALAVRAS-CHAVE: Iconografia colonial; Brasil oitocentista; Identidade afro-brasileira.

ABSTRACT: This text deals with the representation of the identity of African and Afro-descendant peoples in Brazilian colonial iconography of the work “A Lady of Some Means in her House” (1823), produced by the Frenchman Jean-Baptiste Debret in his “Pictorial and Historical Journey to Brazil”. Based on brief notes in this iconographic representation and its details, we seek to observe how it tells us about a slave-owning, paternalistic, and patriarchal society and, in a certain way, about the mentalities that inspired painters like Debret to represent the enslaved black population through a eurocentric vision, employing a representative technique of assimilation, influenced by the neoclassicist movement. As a counterpoint, we bring contemporary reinterpretations to reflect on the role of this iconography in the current context of society and the urgency of demanding new representations that dialogue with a more critical thinking about the history of Brazil, from the works of Marcus Deusdedit, “Intervention on a lady of some means in her house”, 1823”, (2022) and Gê Viana, “A brazilian family in her home” (2025).

KEYWORDS: Colonial iconography; 19th Century Brazil; Afro-Brazilian identity

* Graduado em História pela Universidade de Pernambuco, *Campus Petrolina*.

** Doutora em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professora adjunta do curso de História da Universidade de Pernambuco (*Campus Petrolina*), vice-líder do Grupo de Pesquisa em História e Memória (CNPq) e coordenadora do Grupo de Estudo da História da Escravidão e Liberdade no Brasil (GEHEL).

INTRODUÇÃO

A vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, foi um momento ímpar para a história mundial. Algo jamais visto aconteceu: a figura do rei deslocava-se da metrópole para sua colônia. A chegada da corte à cidade do Rio de Janeiro exigiu as mais diversas adequações para abrigar seus novos membros.

Muitas foram as transformações sociais ocorridas na capital fluminense e na América Portuguesa, de modo geral, principalmente no que tange às dinâmicas intelectuais, de lazer e de divertimento (Santos, 2011). Todo esse contexto de transformação que perpassava a antiga colônia lusitana, depois elevada à categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, em 1815, fez o mundo direcionar seus olhos ao recém-emancipado reino.

Foi assim que um grupo de artistas franceses desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, atraído pelas novas dinâmicas sociais e pela efervescência cultural que se manifestava na cidade. Entre esses artistas estava Jean-Baptiste Debret, que logo se deslumbrou com as belezas naturais e as cores únicas dos trópicos.

Todo o refinamento majestoso instaurado para saciar os desejos da corte era um vislumbre do caráter cosmopolita que se renunciava para o Rio de Janeiro. No entanto, tais intelectuais também se depararam com “uma capital acanhada, com ruas mal pavimentadas e sujas, com lixo e animais em estado de putrefação expostos a céu aberto, entre outros aspectos que os distanciavam de suas realidades europeias” (Silva, 2022, p. 15).

Mas para além dos encantos tropicais, dos desfrutes luxuosos da corte recém-instalada e da precariedade urbanística da cidade, outra “peculiaridade” capturou a curiosidade estética de tais artistas: “os africanos e seus descendentes [que perambulavam pelas ruas], fossem escravos, forros ou nascidos livres” (Silva, 2022, p. 15). De pronto, Debret identificou que o Brasil era um território marcado por contrastes.

O Rio de Janeiro fervilhava, pulsava, graças a estes africanos desterrados e seus descendentes, 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 peculiar, argutamente treinado pelos cânones franceses do neoclassicismo, condicionado por toda a literatura de viagens e cronistas de leitura corrente na França pós-revolucionária (Oliveira; Cury, 2011, p. 152).

Desse modo, africanos e seus descendentes foram retratados sob a lente do olhar europeu de Debret e em uma técnica representativa de assimilação, que se deu pela influência neoclassicista do artista. Sobre isso Oliveira e Cury (2011) apontam:

No caso da obra artística não se pode desconsiderar 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 (Oliveira; Cury, 2011, p. 154).

Assim, o Brasil pincelado por Debret não corresponde a “um registro ‘verdadeiro’ do cotidiano oitocentista carioca, no sentido de que qualquer obra artística se constitui basicamente como um recorte sobre a realidade feito a partir do olhar de seu autor” (Oliveira; Cury, 2011, p. 154). Trata-se de um material importante para compreender as dinâmicas da época; no entanto, não é absoluto.

Não foram apenas as dinâmicas das ruas que fisgaram os olhos atentos do artista francês. Os costumes da vida doméstica, íntima e privada da corte e da pequena burguesia urbana que então se constituía na cidade do Rio de Janeiro também atraíram sua atenção. Tais aspectos apresentam-se em obras como “Uma senhora de algumas posses em sua casa” (1823), objeto de análise deste texto.

Sendo assim, a perspectiva adotada parte da iniciativa de estudar a questão da identidade de pessoas africanas e afrodescendentes representadas na obra “Uma senhora de algumas posses em sua casa”. A investigação desenvolve-se por meio de breves apontamentos e reflexões sobre como essa representação e seus detalhes nos falam de uma sociedade e de uma vida privada marcadas pela escravidão, pelo patriarcado e pelo paternalismo. E, de certo modo, das mentalidades que inspiraram Jean-Baptiste Debret, um dos principais artistas responsáveis por moldar a iconografia do Brasil no início do século XIX.

Além disso, serão apresentadas duas releituras contemporâneas dessa obra, que serão comparadas e discutidas como recurso para descristalizar a visão iconográfica eurocêntrica em torno da população negra produzida nesse período histórico, são elas: “Intervenção sobre uma senhora de algumas posses em sua casa, 1823” (2022), de Marcus Deusdedit, e “Uma família brasileira em seu lar” (2025), de Gê Viana.

Trata-se, portanto, de uma abordagem de caráter exploratório, concisa em relação às exigências de aprofundamento próprias do campo da iconografia. O interesse central reside em revelar como artistas contemporâneos têm contribuído para problematizar as cristalizações do imaginário colonial brasileiro (Leenhardt, 2023).

ENTRE RELEITURAS E REFLEXÕES: UM NOVO OLHAR SOBRE A SENHORA BRASILEIRA E AS POSSES DO SEU LAR¹

Como mencionado anteriormente, Debret e os demais artistas souberam transplantar os ideais neoclassicistas para os trópicos, mesclando-os ao principal contraste da sociedade de corte que se instaurava ao sul do Equador: a escravidão. O neoclassicismo no Brasil não apenas representou a ordem escravista, mas também foi utilizado como dispositivo visual de sua legitimação. A técnica pictórica constituiu-se como um dos principais arquivos racializadores da sociedade oitocentista. A esse respeito, Schwarcz (2008) afirma:

Os artistas franceses tentarão deslocar experiências e rearranjá-las dentro de seus esquemas interpretativos e das convenções que já possuíam. Por essas e por outras é que o Brasil se transformava num grande jogo de espelhos: um país imaginado, sonhado, desejado e pensado por uma série de homens que usaram suas lentes corretoras para descrever essa realidade que sempre foi, por suposto, maravilhosa. Do outro lado do espelho, estavam a escravidão que se espalhava por todo o território, e a realidade da corte estacionada em seu paraíso tropical. Muitas convenções levavam a uma difícil tradução (Schwarcz, 2008, p. 52).

A partir dessa construção imagética, as técnicas empregadas pelos viajantes franceses no início do século XIX possibilitam vislumbrar a utilização pictórica da raça e da cor da pele na estruturação de “categorias atuantes na história natural da humanidade, [...] que estão na fundação da diferenciação, comparação e criação de hierarquias entre os seres humanos” (Lafont, 2023, p. 20).

¹ Muitos são os títulos atribuídos à obra mencionada. Utilizamos o que mais aparece formalmente: “Uma senhora de algumas posses em sua casa”. No entanto, outros comumente surgem em correspondência, dentre eles: “Uma senhora de pequenas posses em sua casa” e “Uma senhora brasileira em seu lar”. Este último será o título utilizado pela artista Gê Viana em sua releitura intitulada por “Uma família brasileira em seu lar”.

Desse modo, a produção artística neoclassicista e seu discurso imagético fomentaram “ferramentas de observação e análise que permitiram que os seres humanos fossem diferenciados e implicitamente classificados de acordo com uma escala moral, uma empreitada que mais tarde se converteria em racismo explícito” (Lafont, 2023, p. 18).

O neoclassicismo estabelecia-se no país, valendo-se das belezas e benesses que este oferecia a um pintor estrangeiro. Não apenas no trabalho final da tela, mas também no que estava por trás dela:

na falta de material, de técnicos e de profissionais, os auxiliares eram escravos; substituíam-se mármore e granitos por materiais menos nobres; as tintas precisavam ser alteradas, e a exaltação das virtudes, tão próprias ao estilo, agora se voltavam para essa corte expatriada (Schwarcz, 2008, p. 18-19).

Intérprete das dinâmicas urbanas do Brasil oitocentista, Debret representou “o/a negro/a como principal objeto de interesse em situações de trabalho escravo e [...] como indivíduos exóticos” (Santana, 2017, p. 126). No entanto, suas leituras imagéticas não estiveram restritas às ruas. Em terras brasileiras, ele pôde explorar a pintura de gênero, vista na França como um dos “gêneros menores” no ciclo academicista, fazendo da vida privada também objeto de seu trabalho (Schwarcz, 2008).

Esse traço representativo apresenta-se na obra “Uma senhora de algumas posses em sua casa” (Figura 1), que personifica, em nível alegórico, a identidade da sociedade brasileira oitocentista na figura da mulher branca retratada na cena. É, portanto, a partir do título que nomeia essa iconografia que se inicia a análise desenvolvida neste trabalho.

Figura 1 – Jean-Baptiste Debret, *Uma senhora de algumas posses em sua casa*, 1823. Datado e assinado. Técnica: Aquarela sobre papel, 16,2 × 23 cm. Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.



Fonte: Debret, 1971.

O título da obra remete à mulher branca que ocupa o centro da cena. Apesar das poucas mobílias presentes na imagem, ela encontra-se bem trajada e com semblante plácido. Posicionada ao centro e acima dos demais personagens da tela, sentada em mobília apropriada, assim como sua filha, seu penteado bem-feito, preso em coque, seus adornos e suas vestes distintas revestem-na de um ar de “superioridade”. Ela possivelmente representa a burguesia urbana que se formava no Rio de Janeiro ao longo do século XIX.

No entanto, o que mais enfatiza sua condição de detentora de posses é a presença de pessoas negras escravizadas reunidas no recinto. É necessário destacar que a escravidão se tornou um sistema institucional tão arraigado na experiência brasileira que penetrou as mais diversas relações sociais, atingindo desde os mais ricos até os mais desfavorecidos, como elucida Schwarcz (2019):

Não se escapava da escravidão. Aliás, no caso brasileiro, de tão disseminada ela deixou de ser privilégio de senhores de engenho. Padres, militares, funcionários públicos, artesãos, taverneiros, comerciantes, pequenos lavradores, grandes proprietários, a população mais pobre e até libertos possuíam cativos. E, sendo assim, a escravidão foi bem mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita (Schwarcz, 2019, p. 27).

No lado esquerdo da imagem, aos pés da senhora, encontra-se uma “criada” de quarto, como denunciavam seus cabelos penteados para cima, formando um cilindro sem adornos, bem como suas vestes simples. Para Debret, esse detalhe indicaria que a “escrava trabalha em uma casa que não seria tão ‘opulenta’, ou seja, uma casa que não possui tantas posses” (Borges, 2020, p. 25).

A técnica neoclassicista empregada acentua essa distinção: Debret procura assimilar a figura da escravizada aos moldes europeus; entretanto, diferentemente de sua senhora, seus traços não são suavizados. E isso não ocorre por acaso. Trata-se também de uma forma de distinção por meio de traços estéticos.

Apesar de estar trajada com mais apuro, a figura da escravizada estabelece um contraste com sua senhora, resultado da liberdade artística de que o neoclassicista dispôs para explorar, em detalhes, as formas e as fronteiras da humanidade, valendo-se das hierarquias sociais erguidas pela política do Antigo Regime (Lafont, 2023; Schwarcz, 2008).

Em um território marcado pela escravidão de africanos, tal investida revelou-se exitosa: “O sucesso pictórico da introdução de figura negra servindo de coadjuvante essencial à figura branca [...] ecoava as hierarquias de indivíduos na sociedade racializada, isto é, preta e branca” (Lafont, 2023, p. 32).

Como escravizados eram tidos como objetos de posse, sua quantidade expressava o grau de riqueza do proprietário: se em níveis numerosos, mais ricos supunham-se. Além disso, quando esses escravizados se apresentavam bem ornamentados, tal aspecto denotava maior riqueza.

À direita, uma outra escravizada borda. Suas vestes são mais simples e seus cabelos cortados rentes. Tal “detalhe estético mostra que esta segunda escrava é de nível inferior ao da citada anteriormente” (Borges, 2020, p. 25) e que ainda deve estar aprendendo as “prendas” da casa.

Enquanto essas escravizadas bordam, uma garotinha branca sentada defronte à mãe (a senhora de posses), segura um papel. Ela se encontra em processo de letramento, como indicam as letras traçadas, algo que, à época, não era amplamente destinado às mulheres, uma vez que lhes era considerado útil apenas para pequenos gerenciamentos da casa. O acesso às letras era restrito (Carvalho, 2003), e cabia a uma pequena parcela da população, composta majoritariamente por

homens brancos e ricos, a fim de que pudessem desempenhar suas atividades na esfera pública.

Na extrema direita, um garoto negro, já mais crescido, traz um copo com água fresca para sua senhora. Ele está descalço, o que revela sua condição de cativo, visto que era proibido o uso de calçados por pessoas negras escravizadas (Schwarcz, 2024). No centro da cena, duas crianças negras estão dispostas no chão, brincando, como se fossem animais de estimação.

Tanto elas quanto o garoto mais moço revelam-se como “crias da casa”, termo que designava filhos e filhas de pessoas escravizadas e subalternizadas que nasciam e eram criados no espaço privado da casa dos proprietários, desempenhando atividades domésticas desde tenra idade.

Alguns detalhes merecem nossa ponderação. Ao lado da matrona circunspecta, à esquerda, um mico-leão-dourado revela a ambientação nos trópicos e seus exotismos. No cesto, entre o animal e a senhora de posses, encontra-se um chicote; em sua mão, uma tesoura.

A presença desses objetos coercitivos, usados para coagir os escravizados e o pequeno primata, denota que, mesmo diante da aparente tranquilidade que paira na cena, há uma hierarquia estrita a ser seguida e uma vigilância constante a ser exercida. No canto superior direito, um quadro coberto por um véu apresenta a figura do patriarca, onipresente e vigilante.

A inserção do véu sobre o retrato pode estar relacionada, em primeiro lugar, à valorização simbólica atribuída às pinturas no âmbito doméstico das classes mais favorecidas, sobretudo entre os séculos XVIII e XIX. Retratos pintados constituíam bens de elevado valor material e social, vinculados à afirmação da memória e da posição patrimonial da família (Burke, 2017).

Eram também objetos de difícil restauração e, embora não existam evidências de que fosse um costume generalizado manter retratos permanentemente cobertos por véus, é possível que tecidos fossem utilizados eventualmente para protegê-los de danos causados por agentes externos, como poeira e raios solares (Burke, 2017).

Para além desse aspecto funcional, o pano que recobre o quadro pode ser interpretado como um signo ritualístico. No século XIX, práticas domésticas ligadas ao luto e à memória incluíam a cobertura de objetos como gesto de respeito (Rodrigues, 1997). O véu pode indicar que o patriarca já é falecido, funcionando como

marca de reverência à sua autoridade e deslocando o retrato de uma função meramente decorativa para uma dimensão simbólica que reafirma a centralidade masculina na estrutura familiar.

A sacralização da figura masculina branca, sugerida pelo véu, contrasta com a representação das figuras negras na cena, cuja presença é naturalizada como parte da engrenagem doméstica, evidenciando a hierarquização que estrutura a sociedade escravagista retratada por Debret.

Destarte, “toda essa cena ilustrada por Debret aponta a naturalidade do momento, ou seja, esses momentos onde as senhoras ficavam sozinhas cercadas apenas pelos seus escravos e longe do convívio social, eram comuns e rotineiros” (Borges, 2020, p. 26). Essa iconografia é importante para se entender a conjuntura da época em que foi produzida.

No entanto, constantemente replicada ao longo do tempo sem as devidas críticas, ela naturalizou cenas de subjugação e coerção. Parece que à população negra só couberam táticas de resistências a partir da dissimulação, da aparente passividade na adoção dos interesses dos escravizadores e da submissão à dominação paternalista, sustentada por uma doutrina de deveres recíprocos:

Tal doutrina continha, como não podia deixar de ser, as noções perigosamente ilusórias de ‘gratidão’, ‘lealdade’ e ‘família’. Continha também um certo grau de intimidade que transformava qualquer ato de insolência, insubordinação, ou qualquer ato de autoafirmação não permitida, num ato de traição e deslealdade, que fugia ao princípio da submissão e, portanto, atingia em cheio as justificativas morais do senhor, consequentemente sua autoestima (Genovese, 1988, p. 125).

Como consequência desse processo, a construção da sociedade de corte que se formava nesse Brasil neoclassicista do início do século XIX esteve vinculada a um guia moral e estético: a pele branca. A branquitude consolidava-se não apenas como um valor social, mas, sobretudo, como um valor racial, no qual a cor da pele passou a constituir distinção essencial entre negros e brancos. Tal valor racial sustentava a impossibilidade de empatia em relação às pessoas negras (Lafont, 2023; Schwarcz, 2024).

Assim como outras façanhas da mentalidade colonial, o neoclassicismo operou como uma tecnologia de representação que organizava o visível e atribuía valor político e social às formas. Ao estabelecer padrões éticos e moralizantes de hierarquização humana, produziu um regime visual que naturalizava distinções sociais

e

raciais. Nesse sentido, a pintura acadêmica não apenas refletia a ordem social: ela também a fabricava e legitimava (Lafont, 2023; Schwarcz, 2024).

Sendo assim, o corpo e as formas pelas quais era representado e aludido nas artes revelaram-se objetos políticos. Não apenas em sua visualidade, mas também nos agentes responsáveis por sua construção. Como afirma Lafont (2023, p. 90): “todo indivíduo em sociedade pensa em sua aparência no mundo, por mais modestos que sejam seus meios de estilizar essa aparição pública”.

Nesse contexto, o corpo negro racializado constitui a outridade, o contraponto ao corpo branco predeterminado pelo projeto colonial. Tal outridade é construída justamente a partir de seu oposto, a fim de antagonizá-lo e ditar o ideal normativo recomendado (Kilomba, 2019).

A representação imagética e social da população negra pelo *sujeito branco* dá-se por meio da negação de sua identidade, de sua subjetividade e de sua cidadania plena, etc. “A negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial [...] o *sujeito negro* torna-se então aquilo a que o *sujeito branco* não quer ser relacionado” (Kilomba, 2019, p. 34, grifo do autor).

O *sujeito negro* torna-se a mancha que macula a sociedade (relembremos o mito de Caim e Abel, teologicamente usado para justificar a escravidão moderna). Ele é o selvagem deteriorado a ser regenerado “permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa” (Kilomba, 2019, 37).

Isso faz com que “pessoas negras [experienciem] uma realidade diferente das brancas e, portanto, [questionando interpretando e avaliando] essa realidade de maneira diferente” (Kilomba, 2019, p. 54, grifo do autor). Urge, assim, a necessidade de um *contraolhar* ao que foi estabelecido pelo *sujeito branco* colonizador. E engana-se o *sujeito branco* quanto ao seu trunfo sobre o *sujeito negro*.

O silenciamento e a negação da autorrepresentação e da narratividade podem despertar o sentimento de impotência no *sujeito negro*, ao impedi-lo de revelar os mecanismos internos do projeto colonial escravizador. Contudo, são obras como as de Debret que abrem brechas para desvelar esse passado aterrorizante para o *sujeito negro* e, ao mesmo tempo, instaurar o *contraolhar* tão desconfortável para o *sujeito branco*.

Buscando desnaturalizar e desmitificar imaginários e cenas cristalizadas por representações iconográficas coloniais, alguns artistas brasileiros contemporâneos têm se debruçado sobre tais imagens a fim de criar releituras que suscitam reflexões e inquietações em torno desse portfólio colonial (Leenhardt, 2023). São os casos de dois artistas negros brasileiros: Gê Viana (com a série “Atualizações Traumáticas de Debret”) e Marcus Deusdedit (com a série “Projeto Executivo”).

Diante da escassez de documentos e registros produzidos sob a perspectiva do *sujeito negro* no contexto colonial, resta como alternativa a fabulação crítica a partir dos documentos “oficiais” disponíveis. Trata-se de uma técnica investigativa proposta por Saidiya Hartman, que parte dos arquivos coloniais e escravistas para expor seus silenciamentos e suas violências.

Combinando pesquisa histórica rigorosa e imaginação crítica, tal método traça novos horizontes de existência para *sujeitos negros* cujas vidas foram suprimidas pelo registro histórico dito oficial, sem pretender preencher completamente suas lacunas (Hartman, 2020). Trata-se de um gesto ético e político que desloca a narrativa da centralidade histórica de encontro à margem, a fim de encontrar um espaço de resistência e possibilidade. Kilomba (2019) argumenta:

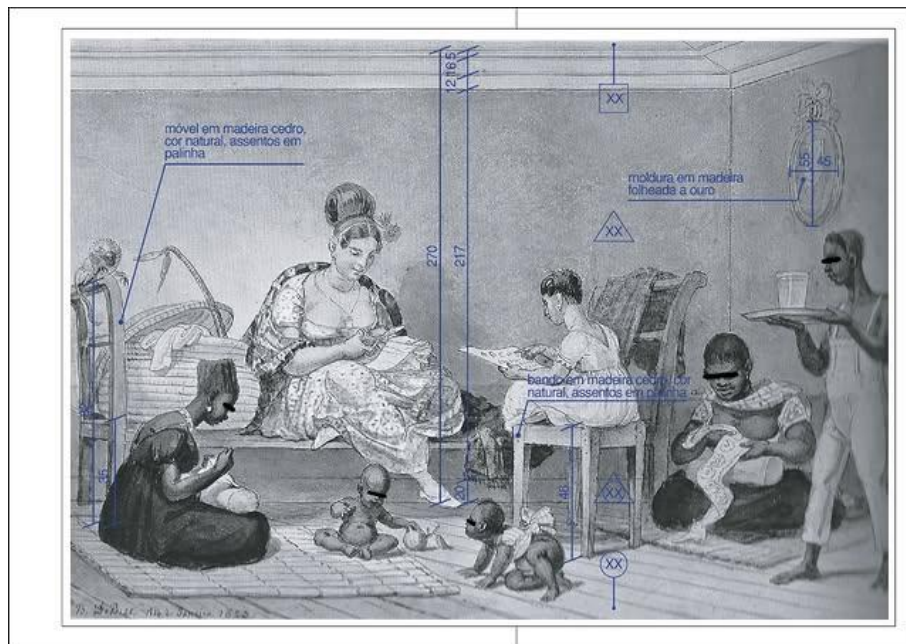
Falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? No entanto, bell hooks argumenta que este não é um exercício romântico, mas o simples reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local. A margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência. Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência. É o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo (Kilomba, 2019, p. 68-69).

É com esse “devir como um novo” que, em “Intervenção sobre uma senhora de algumas posses em sua casa, 1823” (Figura 2), Deusdedit retira as cores vibrantes da imagem original, descolorindo-a e deixando sua superfície em tom chapado. É como se ele estivesse revelando camadas ocultas da obra, antes encobertas por pinceladas densas.

As pessoas negras na cena aparecem agora com tarjas pretas sobre os olhos, como se se procurasse ocultar suas identidades, denotando o processo de um sistema escravocrata que buscou objetificá-las. Linhas traçadas em diferentes

direções são dispostas pela superfície da imagem, acompanhadas de números que indicam medições, remetendo à ideia de um projeto a ser executado.

Figura 2 – Marcus Deusdedit, *Intervenção sobre uma senhora de algumas posses em sua casa*, 1823, 2022. Técnica: Intervenção sobre imagem digital; suporte digital; dimensões variáveis. Coleção pessoal do artista. Todos os direitos reservados.



Fonte: Instagram: @marcusdeusdedit, 2022.

No canto esquerdo, do braço da marquesa sai uma linha acompanhada das palavras “móvel em madeira cedro, cor natural, assentos em palhinha”. Da cadeira em que está acomodada a filha da senhora, mais uma linha: “banco em madeira cedro, cor natural, assentos em palhinha”. À direita, canto superior, outra linha sai do que seria o quadro do patriarca, desta vez com as palavras: “moldura em madeira folheada a ouro”.

Aqui, as posses da senhora são devidamente explicitadas. Contudo, para além disso, as belezas e os exotismos naturais dos trópicos já não se fazem presentes; dão lugar à representação da exploração dos recursos naturais para a constituição das posses da matrona.

Se Deusdedit emprega um caráter mais mordaz em sua releitura, Gê Viana segue por um caminho mais lúdico. O fato de que uma população na qual mais de 50% dos indivíduos se autodeclararam negros (IBGE, 2023), leva Viana a conceber a obra “Uma família brasileira em seu lar” (Figura 3), na qual há uma subversão de

lugares: as pessoas negras passam a ocupar posições de destaque, não mais relegadas às margens. A artista lhes concede o devido protagonismo ao retirar as figuras brancas da cena (tanto a senhora quanto sua filha).

A dona da casa passa agora a ser representada pela mulher escravizada que, na obra original, aparecia de forma menos opulenta. Nessa releitura, ela é retratada como a matriarca que, sentada no lugar antes ocupado pela senhora, borda, já não trazendo a tesoura nas mãos nem o chicote ao seu lado. A ausência desses objetos coercitivos sugere que a hierarquia social, tal como estruturada no regime escravocrata, não se faz presente na cena.

Figura 3 – Gê Viana, *Uma família brasileira em seu lar*, 2025. Colagem digital; suporte digital; dimensões variáveis. Coleção pessoal da artista. Todos os direitos reservados.



Fonte: Instagram: @indiiloru, 2025.

A outra mulher negra senta-se agora na cadeira que, na obra de Debret, pertencia à garota branca. Ela parece segurar uma fotografia. O adolescente, além de trajar vestes completas, usa calçados. Em vez de carregar uma bandeja com um copo, sustenta nos braços uma das crianças que, na composição original, se encontravam no chão. O outro menino posiciona-se ao lado da mãe.

Sapatos e sandálias estão distribuídos pelo chão da casa, próximos à mulher e à criança sentadas, sugerindo que lhes pertencem. A matriarca também calça um

par.

O mico-leão-dourado desaparece da cena e dá lugar a um gato doméstico, eliminando, assim, o exotismo que marcava a composição original.

No canto superior direito, onde outrora se encontrava o retrato do patriarca, vê-se agora um quadro com a imagem de Iemanjá, divindade amplamente cultuada nas religiões de matriz afro-brasileira. Na outra extremidade, no canto superior esquerdo, aparecem mais figuras religiosas e um pequeno retrato de uma mulher negra, possivelmente uma ancestral da família.

Dessa maneira, tanto na obra de Deusdedit quanto na de Viana, pessoas negras não se apresentam como meros adereços, como na original de Debret. Elas emergem, ora como testemunho que denuncia um projeto colonial epistemicida, responsável por silenciar e desumanizar *sujeitos negros*; ora como figuras autônomas, donas de si e de suas próprias histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notório que Jean-Baptiste Debret deixou um vasto acervo iconográfico acerca do Brasil Oitocentista, que se mostra de extrema relevância para entendermos as dinâmicas sociais, culturais e raciais da época. Deslumbrado pelas belezas naturais dos trópicos e por uma sociedade realçada por contrastes que abrigava uma grande população de negros escravizados, Debret fez desses sujeitos os principais objetos de seu trabalho, revestindo-os com o exotismo das pinceladas neoclassicistas.

Embora se reconheça a importância e o papel historiográfico das obras de Debret, seu caráter documental não deve ser tomado como verdadeiro e absoluto, tendo em vista a conjuntura de Antigo Regime na qual estavam inseridas, marcada por estruturas corporativas, hierárquicas e por políticas orientadas à manutenção da ordem e dos privilégios. A mentalidade colonial, patriarcal e paternalista influenciou diretamente o artista, que representou a população negra a partir de uma técnica de assimilação pautada em seu ideal artístico europeu, de matriz neoclassicista.

Suas obras são de tamanha significância que transpuseram o tempo, sendo reconhecidas até os dias atuais. Todavia, elas foram massivamente replicadas sem criticidade, tendo o livro didático como seu principal aliado e difusor. Também

estiveram presentes na abertura da telenovela brasileira *Escrava Isaura*, fenômeno de audiência nacional e internacional produzido pela Rede Globo de Televisão.

Assim, esses veículos contribuíram para a consolidação de um imaginário hegemônico tido como “absoluto” (Schwarcz, 2024): a recorrente representação do negro como escravo, descaracterizado, por vezes animalizado, em estado de passividade e subjugação. Nunca protagonista, apenas receptora dos interesses que lhe eram lançados.

Na contemporaneidade, artistas brasileiros como Marcus Deusdedit e Gê Viana, ambos negros (vale destacar), utilizam dessas obras canonizadas de Debret para reler e reimaginar a história do Brasil, reivindicando o protagonismo que lhes foram arrancados ao longo da construção narrativa dessa história (Leenhardt, 2023). Seja como testemunho que denuncia um projeto colonial, seja como gesto de restituição da humanidade e da subjetividade outrora raptadas; nas releituras desses dois artistas as pessoas negras têm suas identidades realocadas e passam a ocupar o centro da cena, em posição de destaque, não mais relegadas às margens.

REFERÊNCIAS

BORGES, Elenice. A cidade vista por Debret: uma análise das iconografias do Rio de Janeiro em “Viagem pitoresca ao Brasil”. *TRIVIUM*, Pitanga, v. 7, n. 3, p. 10-35, 2020. Disponível em: <https://revista.ucpparana.edu.br/index.php/Trivium/issue/view/12>. Acesso em: 31 mar. 2025.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem / Teatro de sombras*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, 1816-1831*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

GENOVESE, Eugene Dominic. *A terra prometida: o mundo que os escravos criaram*. Tradução de Maria Inês Rolim e Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós, [S. l.]*, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 15 fev. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Demográfico 2022. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br>. Acesso em: 15 fev. 2026.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros*: história, teoria, crítica. Tradução de Leo Gonçalves, Rita Paschoalin e Vivian Barga dos Santos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LEENHARDT, Jacques. *Rever Debret*: Colônia — Ateliê — Nação. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2023.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva; CURY, Cláudia Engler. Lazer e leitura nas imagens de Debret: o cotidiano do Brasil oitocentista pelo olhar de um neoclássico. *Portuguese Studies Review*, v. 18, n. 1, p. 151-177, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/95603969/Lazer_e_leitura_nas_imagens_de_Debret_o_cotidiano_do_Brasil_oitocentista_pelo_olhar_de_um_neocl%C3%A1ssico. Acesso em: 01 abr. 2025.

RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos mortos na cidade dos vivos*: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

SANTANA, Roseli Gomes. A imagem do negro nas artes visuais no Brasil: virada de paradigma, desafios e conquistas no ensino de história e cultura afro-brasileira. *Sinergia*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 123-133, 2017. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/sinergia/article/view/305>. Acesso em: 31 mar. 2025.

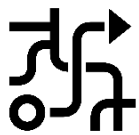
SANTOS, Lídia Rafaela Nascimento dos. *Das festas aos botequins*: organização e controle dos divertimentos no Recife (1822-1850). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7549>. Acesso em: 30 mar. 2025.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Imagens da branquitude*: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

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

_____. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Igor de Lima e. *Africanos, crioulos e mestiçados nas representações iconográficas de Debret e Rugendas (1808-1839)*: registros da diversidade e da complexidade históricas. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2022.



Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50236>. Acesso em: 30 mar. 2025.

Recebido em: 10/04/2025

Aprovado em: 14/06/2026