

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO

ELENICE ALVES DIAS BORGES

EDUCAÇÃO, MARGINALIZAÇÃO E REPRESSÃO:
A ESCRAVIDÃO NAS PRANCHAS DE JEAN-BAPTISTE DEBRET.

MARINGÁ
2022

ELENICE ALVES DIAS BORGES

**EDUCAÇÃO, MARGINALIZAÇÃO E REPRESSÃO:
A ESCRAVIDÃO NAS PRANCHAS DE JEAN-BAPTISTE DEBRET.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Célio Juvenal Costa

MARINGÁ
2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B732e

Borges, Elenice Alves Dias

Educação, marginalização e repressão : a escravidão nas pranchas de Jean-Baptiste Debret / Elenice Alves Dias Borges. -- Maringá, PR, 2023.
131 f.: il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Célio Juvenal Costa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Fundamentos da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2023.

1. Educação. 2. Escravidão. 3. Jean-Baptiste Debret. 4. Brasil Colônia e Império. 5. Pedagogia da escravidão. I. Costa, Célio Juvenal, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Fundamentos da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 23.ed. 370

Dedico este trabalho ao meu
companheiro Felipe.

AGRADECIMENTOS

Rendo graças à Deus pela benção da existência e por capacitar não só a mim como a humanidade em geral para que façamos grandes coisas e vivamos em liberdade. ***Soli Deo Gloria!***

Agradeço muito meu orientador Célio Juvenal Costa que depositou sua confiança em mim e me conduziu durante cada etapa deste trabalho. Sua experiência profissional e sua amizade foram de suma importância para mim durante todo esse período. Obrigada por tudo Célio, creio que a vida foi muito gentil comigo quando te colocou no meu caminho!

Rendo meus agradecimentos também ao meu companheiro Felipe que esteve ao meu lado em todos os momentos me ajudando em diferentes ocasiões, sem sua ajuda não sei como seria esse processo. Obrigada querido, sua parceria, paciência e amor são fundamentais para mim. Espero poder retribuir à altura!

Agradeço também meus pais, Cícera e Jorge, que à sua maneira, me apoiaram e me ajudaram a chegar até aqui. Obrigada mãe, sem sua persistência em cuidar de mim, com todas as situações desfavoráveis que vivemos juntas, sem dúvidas eu não seria capaz de realizar o que realizei até hoje! Sei que não deveria ter sido tão difícil, mas a senhora fez o melhor que pôde, e no fim, deu certo! Obrigada pai, foi trabalhando de madrugada até a noite que você pôde garantir que eu permanecesse cuidando dos meus estudos.

Agradeço também meus amigos do LEIP (do Laboratório de Estudos do Império Português). Posso afirmar que todos, de alguma forma me ajudaram nesse processo, fornecendo materiais de pesquisa, me dando sugestões, dizendo suas impressões e dividindo experiências. Obrigada gente, vocês são incríveis!

Quero agradecer os membros da minha banca de qualificação que com suas análises e opiniões me ajudaram também a concluir minha pesquisa. Obrigada professora Karla Maria Silva, professor Gilmar Alves Montagnoli e professor Arnaldo Martin Szlachta Junior, pelas contribuições para meu trabalho!

Agradeço ao meu grande amigo Celso que me orientou na pós-graduação onde eu dei o pontapé inicial na minha pesquisa sobre as obras de Debret e a Escravidão. Obrigada Celso, dessa parceria surgiu uma amizade maravilhosa!

Não posso esquecer de agradecer dois amigos muito especiais que passaram pelo mesmo processo e dividiram dúvidas e experiências comigo. Muito obrigada Camila Lima e Etienne Brasão, mesmo de longe, conviver com vocês foi especial!

Agradeço também meus familiares que se dedicaram a conversar comigo sobre a minha pesquisa! Obrigada aos meus sogros, cunhados e de forma especial, minha sobrinha Renata que conversou comigo quando eu precisava pôr a cabeça no lugar! Muito obrigada a todos que me apoiaram de alguma forma.

“A arte é o espelho social de uma época”

(Raul Seixas)

RESUMO

A presente dissertação se refere ao estudo da existência de aspectos formativos no trato dos escravizados no Brasil do século XIX. Para cumprir tal objetivo, utilizamos como fonte as pinturas do artista francês Jean-Baptiste Debret, que estão em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. O artista viveu no Brasil de 1816 a 1830 e produziu aquarelas sobre o cotidiano e ambiente brasileiro. Essas produções foram gravadas em seu livro e são utilizadas na atualidade para estudos referentes ao Brasil oitocentista e à escravidão no século XIX. Com base no conceito de Pedagogia da Escravidão de Mário Maestri (2011) e utilizando pranchas de Debret com temas referentes à escravidão brasileira, foram feitas análises das imagens a fim de extrair aspectos de formação capturados pelo artista em suas pinturas. Além disso, nos baseamos também no conceito de educação de Durkheim (2011) e de Saviani (2013). Esse processo de pesquisa se deu com a finalidade de compreender o emprego de técnicas formativas sobre os escravizados como parte do processo escravista que foi estampado nas produções artísticas. Ao retratar o cotidiano brasileiro, o artista inevitavelmente apresentou também as estratégias de manutenção do sistema escravista. Concluímos, a partir desta pesquisa, que foram empregadas aos escravizados técnicas de formação e conformação por meio de castigos e repressões a fim de garantir sua obediência e, devido à naturalização dessas técnicas, a representação delas nas produções de Debret participando dos cenários cotidianos que o artista pretendia destacar.

Palavras-chave: Educação, Escravidão, Debret, Pedagogia da Escravidão, Brasil Colônia e Império.

ABSTRACT

This dissertation refers to the study of the existence of formative aspects in the treatment of enslaved people in Brazil in the 19th century. To fulfill this objective, we used as a source the paintings of the French artist Jean-Baptiste Debret that are in his book *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. The artist lived in Brazil from 1816 to 1830 and produced watercolors about Brazilian daily life and environment. These productions were recorded in his book and are currently used for studies related to nineteenth-century Brazil and slavery in the nineteenth century. Based on the concept of Slavery Pedagogy by Mário Maestri (2011) and using Debret boards with themes related to Brazilian slavery, analyzes of the images were carried out in order to extract aspects of training captured by the artist in his paintings. In addition, we are also based on Durkheim's (2011) and Saviani's (2013) concept of education. This research process took place with the purpose of understanding the use of training techniques on enslaved people as part of the slave process that was stamped in artistic productions. By portraying Brazilian daily life, the artist inevitably also presented strategies for maintaining the slave system. We conclude from this research that techniques of formation and conformation were used to enslaved people through punishment and repression in order to guarantee their obedience, and due to the naturalization of these techniques, their representation in Debret's productions participating in the everyday scenarios that the artist intended highlight.

Keywords: Education, Slavery, Debret, Pedagogy of Slavery, Brazil Colony and Empire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- O juramento dos Horácios	14
Figura 2	- Régulos voltando para Cartago	18
Figura 3	- Marat assassinado	20
Figura 4	- Napoleão atravessando os Alpes	25
Figura 5	- Napoleão e o Bávaro e Wurttemberg tropas	26
Figura 6	- Valongo um mercado de escravos no Rio	46
Figura 7	- O Jantar	52
Figura 8	- Família pobre em sua casa	54
Figura 9	- Mercado da rua do Valongo.....	45,58
Figura 10	- Casamento de Negros em uma casa rica	66
Figura 11	- Negras a caminho da igreja para serem batizadas	73
Figura 12	- Malhação de Judas no sábado de Aleluia	74
Figura 13	- Prancha 54 – Uma senhora brasileira em seu lar	91
Figura 14	- Prancha 71 – Mercado da rua do Valongo	95
Figura 15	- Prancha 58 – Visita a uma fazenda	98
Figura 16	- Prancha 90 – O colar de Ferro	102
Figura 17	- Prancha 93 - A – Negros no tronco	105
Figura 18	- Prancha 93 – B – Aplicação do castigo do açoite	108
Figura 19	- Prancha 73 – Interior de uma residência de ciganos	112
Figura 20	- Feitores castigando escravos	115
Figura 21	- Prancha 77 - Sapataria	117

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. JEAN-BAPTISTE DEBRET E A MISSÃO FRANCESA.....	13
2.1. DEBRET: BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS	13
2.2. NEOCLASSICISMO E REVOLUÇÃO	15
2.3. DEBRET E A REVOLUÇÃO FRANCESA	21
2.4. DEBRET E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA	27
2.5. <i>VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL</i>	39
2.5.1 A técnica da aquarela	41
2.5.2 As aquarelas de Debret: história e liberdade de um artista	43
3. O BRASIL OITOCENTISTA E SEU COTIDIANO ESCRAVISTA.....	48
3.1. SOCIEDADE DO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX	48
3.2. TRÁFICO NO ATLÂNTICO: BRASIL/ÁFRICA NO SÉCULO XIX	56
3.3. O SISTEMA ESCRAVISTA REGENDO A ECONOMIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX	63
3.3.1. Um sistema bem engrenado e as legislações para “inglês ver” 68	
3.4. A FUNÇÃO RELIGIOSA DA ESCRAVIDÃO	72
4. A PUNIÇÃO E A PEDAGOGIA DO MEDO DESTINADA AOS ESCRAVIZADOS NAS PRANCHAS DE JEAN-BAPTISTE DEBRET	81
4.1. A PEDAGOGIA SERVIL E A FUNÇÃO EDUCATIVA DO CATIVEIRO.....	81
4.2. DIFERENTES FORMAS DE VIOLÊNCIA E FORMAÇÃO NO TRATO DOS CATIVOS NAS PRANCHAS DE DEBRET	87
4.2.1 Advertência sem agressão imediata	90
4.2.2. Repressão sem agressão física	97
4.2.3. Agressão física direta e violenta	107
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
FONTES.....	127
REFERÊNCIAS.....	127

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação se dedica ao estudo da presença de aspectos formativos no tratamento dos escravizados no Brasil representados em produções artísticas do pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). O referido artista desembarcou na costa brasileira em 1816, integrando a expedição europeia intitulada *Missão Artística Francesa*. Seu objetivo, junto com os demais integrantes da expedição, era a criação de um instituto de ensino na nova sede do Império Português no Rio de Janeiro, instituição esta que seria nos moldes da Escola de Belas Artes francesa (TREVISAN, 2007). Permanecendo quatorze anos no Brasil, além de seus trabalhos oficiais como professor de pintura histórica e trabalhos para a Corte, o artista produziu aquarelas que representaram o cotidiano do Brasil.

As pinturas do artista se fazem importantes fontes sobre a escravidão no Brasil devido a gama de imagens reproduzidas pelo artista francês que dedicou muitas de suas pinturas à vida dos cativos no território brasileiro. Os escravos eram retratados não apenas nos seus trabalhos, mas também nos momentos de convivência e nos castigos.

Com base nessas pinturas do cotidiano que Debret fez durante sua residência no Rio de Janeiro, pretendemos extrair elementos de formação e educação contidas no tratamento dos escravizados representados nas pranchas que o artista fez do cotidiano brasileiro.

Ao tratarmos de educação, podemos nos referir a diversas modalidades que são ou já foram utilizadas, em um momento específico e para um grupo específico ou em momentos diversos para diferentes grupos.

O conceito de educação não se limita a um modelo educativo apenas. Segundo Émile Durkheim (2011), o modelo de sociedade e cada período histórico possuiu e possui um ideal de ser humano, sendo que esse ideal também varia de acordo com a posição que o indivíduo ocupa na sociedade. Podemos enxergar, em diferentes momentos da história, formas diferentes que os seres humanos utilizaram para ensinar a outros. No momento em que nos referimos à educação neste trabalho, nos referimos a um tipo de educação como Durkheim se refere:

[...] cada sociedade, considerada em momento determinado de seu desenvolvimento, possui um sistema de educação que se impõe aos indivíduos de modo geralmente irresistível. [...] Há costumes com relação aos quais somos obrigados a nos conformar, [...] há, pois, a cada momento, um tipo regulador de educação, do qual não nos podemos separar sem vivas resistências, [...] (DURKHEIM, 2011, p. 48).

Sob essa ótica, compreendemos, nesta dissertação, que o sistema escravocrata que permeou o Brasil por três séculos possuía integrado a si uma espécie de educação direcionada aos escravizados.

Tendo em mente o conceito de educação de Durkheim (1975) e, também, o de Saviani (2013), que a considera como um fenômeno puramente humano e intencional, utilizamos, em nossa pesquisa, as pranchas do artista Jean-Baptiste Debret que, em diferentes momentos, registrou situações relacionadas ao sistema escravista, para retratar uma forma de educação a que os escravizados estavam submetidos.

O objeto da nossa pesquisa é a produção extraoficial desse artista estrangeiro que representou a dinâmica escravista em muitas de suas obras e, pretendemos, com isso, identificar aspectos correspondentes à educação nas atividades que faziam parte desse sistema. Para tanto, nos basearemos no conceito de Pedagogia da Escravidão de Mário Maestri, em seu texto *A Pedagogia do Medo: Disciplina, Aprendizado e Trabalho na Escravidão Brasileira* (2011), para identificar estes aspectos de educação.

Nosso objetivo é identificar aspectos formativos nas atividades representadas nas obras de Debret que sejam relacionadas à escravidão e, para isso, utilizaremos produções do artista que se encontram no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicada após o retorno do pintor a Paris em 1830.

Trabalhamos com a hipótese de que as obras do artista francês reproduziram, por meio da representação artística, a aplicação das ações educativas contidas na dinâmica escravista brasileira. Mesmo que o artista não tivesse a intenção clara de apresentar esses aspectos formativos em suas pinturas, identificamos que ao registrar as cenas cotidianas da rotina escravista, de forma inevitável registrou também esses elementos de formação sendo aplicados contra os cativos. Com isso, visamos responder aos objetivos de

compreender o processo de formação e educação a que os escravizados eram submetidos, entender essas atividades por meio da ótica do artista estrangeiro e realizar uma correlação entre as cenas reproduzidas nas pranchas com o contexto histórico. Pretendemos, portanto, fazer uma análise das imagens com conteúdo referente à escravidão e contidas no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. As imagens referidas como pranchas se encontram no segundo tomo da obra intitulado como *Atividade do Colono Brasileiro*.

Com esse propósito, elaboramos e dividimos esta pesquisa em três seções, além da Introdução. A primeira contém explicações sobre a vida de Jean-Baptiste Debret, com ênfase no período anterior à sua vinda ao Brasil e englobando sua vida profissional e política, o que nos ajuda a compreender seu ingresso na Missão Artística Francesa. A segunda seção apresenta uma sucinta contextualização sobre o território brasileiro em um período próximo à chegada de Debret e um curto período posterior à sua partida e se refere mais especificamente à cidade do Rio de Janeiro, que foi onde o artista morou e produziu muitas de suas obras. Nesta seção, nosso intuito é contextualizar a respeito do cotidiano da escravidão no Brasil, de forma mais específica no Rio de Janeiro do século XIX. Por fim, na terceira seção é feita uma contextualização acerca da relação das obras de Debret com o conceito de educação a que nos referimos aqui. Na última seção também estão compreendidas as análises das imagens selecionadas. Foram escolhidas nove imagens divididas em três categorias específicas: Advertência sem agressão imediata, repressão sem agressão física e agressão física direta e violenta.

O sistema escravista dependia do trabalho e da obediência dos cativos, que deveriam ser constantemente garantidos pelos senhores e feitores. A Pedagogia da Escravidão, a que Maestri se refere (2011), é o conjunto de ações aplicadas para garantir o trabalho e a obediência. E os registros icnográficos da época, no caso as pranchas de Jean-Baptiste Debret, apresentam a aplicação dessas técnicas de garantia do funcionamento do sistema. Dessa forma, as obras do artista se tornam importantes fontes para nossos estudos.

2. JEAN-BAPTISTE DEBRET E A MISSÃO FRANCESA

Nesta seção inicial faremos uma explanação sobre a vida de Jean-Baptiste Debret, pintor francês que trabalhou como professor de pintura histórica na Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Para tanto, discorreremos sobre a vida de Debret quando ainda vivia na França e a sua ligação com a Revolução Francesa e com Jacques Louis David que além de primo foi um grande companheiro de Debret.

Também apresentaremos aqui a integração de Debret à Missão Artística Francesa que o trouxe juntamente com outros artistas conterrâneos para o Brasil, a fim de auxiliarem na criação da Escola Real de Artes e Ofícios. Por fim, discorreremos, ainda que brevemente, sobre a produção do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, que foi realizada durante a permanência do artista no Brasil.

2.1. DEBRET: BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS

O artista Jean-Baptiste Debret nasceu na cidade de Paris em 18 de abril de 1768, filho primogênito de uma comerciante de roupas chamada Elisabeth Jourdain e de Jacques Debret, um funcionário do Parlamento francês (DIAS, 2006a).

Além de constatar que Debret era de uma família pertencente à pequena burguesia francesa, podemos aferir também na genealogia de Debret a inegável influência artística sobre ele, como o tio-avô François Boucher (1703 – 1770) que foi um expressivo representante do movimento barroco – rococó, e o primo Jacques Louis David (1748 – 1825) (TREVISAN, 2007).

É necessário salientar a ligação de Debret com David, já que o primo, importante representante da arte Neoclássica, teve grande influência na vida pessoal e profissional do artista, sendo os dois grandes parceiros de longa data e também de companheiros de lutas políticas (TREVISAN, 2007).

Após Debret ter cursado alguns anos no liceu Louis-Le-Grand¹, viajou com Jacques Louis David para Roma em 1784 a fim de iniciar sua carreira artística. Ele e David trabalharam juntos por um ano em Roma, sendo que posteriormente Debret ingressou na Academia de Belas-Artes francesa. Nela, permaneceu por quinze anos e dirigiu os aprendizes de David (TREVISAN, 2007).

Jacques Louis David foi um dos mais importantes representantes neoclássicos da França e suas pinturas tinham como características o cunho político e o resgate da estética clássica greco-romana. Entre as pinturas mais famosas estão *O Juramento dos Horácios* – produzido durante a ida de Debret e David a Roma - e *A Morte de Marat* - uma das telas mais simbólicas de David e do movimento neoclássico e sobre a qual retornaremos mais à frente.

Figura 1: *O Juramento dos Horácios*. Jacques Louis David, 1786.



Fonte: Google Arts & Culture.

< <https://artsandculture.google.com/asset/the-oath-of-the-horatii-jacques-louis-david/pQHdi199vQiPkw> >. Acesso em: Março de 2022.

¹ O Liceu *Louis-le-Grand* é uma instituição pública de ensino localizada em Paris. Fundada em 1563 pelos Jesuítas, sob o nome *Collège de Clermont*, o colégio teve alunos ilustres como Eugène Delacroix, Edgar Degas e Pierre Bonnard.

Debret e David foram integrantes do movimento revolucionário Jacobino que foi criado na efervescência da Revolução Francesa de 1789, que exigia uma reformulação do sistema político da França, até então uma monarquia absolutista sob o comando do rei Luís XVI (DIAS, 2006a).

O contexto vivido pelos dois artistas neoclássicos, sem dúvida modulou as técnicas e processos de criação de suas obras. Lado a lado, Debret e David renovaram o estilo clássico e produziram obras cheias de intencionalidade e racionalidade (TREVISAN, 2011).

A trajetória profissional de Debret antes de vir ao Brasil foi marcada por altos e baixos. Nos momentos áureos, suas obras foram premiadas, mas em momentos de menor brilho na carreira se dedicou a empregos como professor de desenho, um momento em que sua carreira de pintor não rendia mais o desejado, voltando a uma boa fase ao se tornar pintor real, quando foi trabalhar para Napoleão e produziu obras do Imperador com as características marcantes das obras neoclássicas que se tornara o movimento artístico principal durante o governo bonapartista. Os envolvimento com David e a Revolução moldaram não só sua visão social e política como também as produções de suas obras (DIAS, 2006b).

Por conta do trajeto de aprimoramento e prática de sua técnica, Debret quando embarca para o Brasil está mais maduro profissionalmente. Segundo Ricardo Trevisan (2011), a característica mais evidente das produções do pintor francês é o caráter profissional e acadêmico de seus traços. Pelo seu histórico de aprendizado em escolas de arte e as experiências práticas que teve com o primo e, posteriormente como professor de desenho, sua técnica se modulou e apresentou um estilo profissional e acadêmico que futuramente a Coroa portuguesa buscava para sua colônia americana.

No tópico seguinte será tratado sobre o contexto de formação do estilo Neoclássico que foi renovado e representado em grande parte por Jacques-Louis David. Esse estilo foi não somente um movimento artístico, mas também uma ferramenta dos revolucionários para fomentar o espírito de luta naquele período. David protagonizou a produção das obras mais marcantes e influenciou Debret que, por sua vez, também protagonizou produções inovadoras.

2.2. NEOCLASSICISMO E REVOLUÇÃO

O movimento artístico neoclássico² representava claramente a visão de mundo que revolucionários como David e Debret tinham. Existia nesse gênero artístico um apreço por um ideal de virtude que os revolucionários criam. O Neoclassicismo francês se inspirou na estética da arte da Antiguidade Clássica ou Classicismo (TREVISAN, 2011), principalmente nas características como equilíbrio e clareza. Com essa nova concepção de arte, o Neoclassicismo se posiciona de maneira imponente e não somente substitui os movimentos artísticos anteriores, rococó e Barroco, como os critica (CORSO, 2019).

Desenvolvida na segunda metade do século XVIII, a arte neoclássica se inspira muito na arte Renascentista e na arte greco-romana, pode-se perceber esses temas muito aparentes nas obras dos seus artistas representantes. Esse aspecto resgatado das obras clássicas servia para contrapor a estética do barroco e rococó e se dava por conta da crítica dos artistas neoclássicos.

Devido os aspectos ilusórios excessivos característicos do Rococó e do Barroco, os neoclássicos criticavam esses movimentos, associando essa prática ao uso de imaginação, o que não seria autêntico. Pelo aspecto decorativo dessas obras, os neoclássicos as consideravam isentas de um conteúdo sério e com objetivo de apenas agradar o potencial imaginativo de quem a observa, além disso, segundo eles o objetivo do Rococó e do Barroco seria servir e agradar apenas a classe nobre e não a sociedade comum (CORSO, 2019).

Segundo Sofia Corso (2019), as recentes descobertas arqueológicas como Pompéia em 1748 e Herculano em 1738, assim como as mudanças do clima político/social europeu, também influenciaram na mudança artística na Europa e especialmente na França. Com esses acontecimentos, os artistas neoclássicos buscam uma nova estética para suas obras ao resgatar aspectos das artes Clássicas e remodelam o conceito de arte rompendo com os movimentos artísticos anteriores.

Considerando esse resgate do greco-romano e de uma beleza realmente clássica, na concepção dos artistas do movimento, essa nova

² A arte Neoclássica a que nos referimos é a desenvolvida na Europa, em especial na França. O movimento Neoclássico ocorreu também em outros lugares como Estados Unidos e Brasil (com a chegada da Missão Francesa). Em cada lugar que se desenvolveu, o Neoclassicismo incorporou elementos próprios segundo o contexto local.

formulação da arte vem a calhar muito bem com os momentos em que a Europa passa e “a pintura neoclássica, por seu viés didático, teria como função instruir a equidade, promover a salvação moral, criar cidadãos virtuosos” (CORSO, 2019, p. 17).

Jacques Louis David foi o mais expressivo representante neoclássico francês, suas obras expressavam seus valores de forma direta e mesmo que tenham passado por mudanças com o passar do tempo, a autenticidade delas sempre se manteve corroborando os ideais revolucionários de David.

As telas de David foram expressões de incentivo popular à resistência, essa inclusive era uma das finalidades das obras e Debret por um bom período na França, mais precisamente até 1804, quando trabalhou com temas Greco-Romanos. Juntamente com David, Debret produziu obras neoclássicas de cunho racional e ético que tinham o objetivo de despertar no espectador um sentimento de mobilização pela mudança na França (TREVISAN, 2007).

O uso desses temas gerou ao artista premiações como o Gran Prix de Rome (prêmio muito cobiçado pela comunidade artística que já havia sido dado a David em 1775) pela tela *Régulos Voltando a Cartago* (Figura 2), em 1791. Também recebeu uma menção honrosa pela obra *O General Messeniano Aristodemo libertado por uma jovem*. A técnica utilizada por Debret nessa pintura foi considerada inovadora na escola davidiana, que consistia em iluminar a cena noturna com uma forte lâmpada (TREVISAN, 2007).

O movimento neoclássico passa a ter maior ascensão no século XIX tendo suas características impressas nas obras de David sobre o imperador Napoleão. No período em que David e Debret trabalham para Napoleão, são produzidas telas de um herói nacional com todo o destaque que as técnicas da pintura neoclássica poderiam proporcionar (CORSO, 2019).

O estilo neoclássico possuía características que dariam às representações do Imperador a imagem imponente e heroica que um líder de nação gostaria de apresentar. Sob o governo de Napoleão, se fortaleceu e tronou-se arte oficial francesa e imprimiu suas características nas telas e arquitetura da época.

Na primeira metade do século XIX configura-se na Europa o império napoleônico, que teve uma influência determinante sobre todos os setores e segmentos sociais, não ficando a produção artística de fora desse processo. Ao lado do barroco,

estilo que predominou na Europa desde o século XVII até o final do século XVIII, foi destacando-se progressivamente o neoclássico e consolidando-se como arte oficial francesa quando Napoleão Bonaparte assumiu o poder no início do século XIX, expressando-se na construção dos templos, arcos e nas encomendas, aos pintores, de quadros que registrassem os feitos políticos e guerreiros do imperador. O estilo que se impunha primava entre outras características, pelo predomínio da cor e do tema histórico, entendido como os feitos políticos e guerreiros do imperador. Sugerindo ser esse o estilo que retratava a “ética da Revolução” como uma nova interpretação e significado, entendido como um classicismo revolucionário. A arte segundo Arnold Hauser passa a ser concebida como uma “profissão de fé política”, voltada para ser mais um meio de sustentação das estruturas sociais (SILVA, 2010, p. 1-2).

O movimento artístico que nasceu na ebulição da revolução teve seu fortalecimento sob o governo de Napoleão que foi muito representado pelos seus representantes. Ora um movimento artístico contestador, se torna o favorito do novo imperador.

Figura 2: *Regulus voltando para Cartago.* Jean-Baptiste Debret, 1791.



Fonte: <https://arcadismoesculturasepinturas.wordpress.com/2017/04/06/jean-baptiste-debret/>. Acesso em: março de 2022.

A técnica neoclássica exigia um apreço do artista pela perfeição, pois os traços deveriam ser quase perfeitos e atingir o espectador com sua história. Em

pinturas como *A Morte de Marat* ou *Marat Assassinado*³ (figura 3), obra davidiana, o espectador pode perceber o impacto que o artista buscou passar. Na pintura de óleo sobre tela, vemos Jean Paul Marat, jornalista jacobino e amigo pessoal de David, na cena principal deitado dentro de uma banheira, morto e envolto em panos brancos e verdes devido à psoríase que o forçava a passar muito tempo ali. Em suas mãos ele possui um papel e uma pena, na lateral da banheira, uma banqueta com um tinteiro e outro papel, na parte de baixo da banqueta David escreveu “À Marat – David”. Observando todos esses detalhes da tela *A Morte de Marat* vemos que a intencionalidade de alcançar o espectador por meio de uma cena marcante, mesmo não usando uma cena heroica de um homem empunhando uma espada ou montado em um cavalo de maneira imponente, ainda assim David usa a cena de fragilidade de Marat e transforma o amigo em mártir (GOMBRICH, 2013).

Jean Paul Marat teria sido assassinado por uma jovem que lhe entregara uma suposta petição que ele deveria assinar. Após entregar a tal petição, a jovem o atinge com uma faca em suas costas e deixa-o morrer em sua banheira (GOMBRICH, 2013).

³ Algumas obras, como essa de Marat, podem ser encontradas com nomes diferentes.

Figura 3: *Marat Assassinado* Jacques Louis David, 1793.



Fonte: Google Arts & Culture.

< <https://artsandculture.google.com/asset/marat-assassinated-jacques-louis-david/7QGjI9R141MCBw> >. Acesso em: Março de 2022.

David conseguiu transformar uma cena de assassinato com uma situação talvez até constrangedora, já que Marat estava em um ambiente íntimo e em posição vulnerável, em uma cena heroica, tal como costumavam ser as obras neoclássicas. A pintura teria sido uma homenagem de David ao amigo de luta e essa homenagem serviria também como estimulador para os revolucionários (GOMBRICH, 2013).

Segundo Hobsbawm (2021), os séculos XVIII e XIX não foi um período de revoluções isoladas e pontuais. A revolução ultrapassou os limites físicos e políticos, chegando às artes de todo o gênero.

Neste período, sem dúvida, os artistas eram diretamente inspirados e envolvidos pelos assuntos públicos. Mozart escreveu uma ópera propagandística para a altamente política maçonaria (*A flauta mágica* em 1790), Beethoven dedicou a

Eroica a Napoleão como o herdeiro da Revolução. Goethe foi, pelo menos, um homem de Estado e laborioso funcionário. Dickens escreveu romances para atacar os abusos sociais. Dostoievski foi condenado à morte em 1849 por atividades revolucionárias. Wagner e Goya foram para o exílio político. Pushkin foi punido por envolver com os dezembristas, e toda a Comédia Humana de Balzac é um monumento de consciência social. Nunca foi menos verdadeiro definir os artistas criativos como "não comprometidos" (HOBBSAWM, 2021, p. 395).

As produções artísticas que antes eram empregadas na função de decoração, como no Rococó e Barroco, passam a serem produzidas com um viés político e nacionalista. Quando Hobsbawm (2021, p. 395) se refere aos artistas "criativos" que são, segundo ele, "não comprometidos", podemos associar esses artistas àqueles criticados pelos neoclássicos, por apenas retratar cenas agradáveis e sem compromisso com a arte racional.

A Revolução Francesa deu um enorme impulso a esse tipo de interesse pela história e à pintura de temas heroicos. Copley havia procurado exemplos no passado da Inglaterra; havia em sua pintura histórica um viés romântico comparável à retomada gótica na arquitetura. Os revolucionários franceses gostavam de se imaginar como a reencarnação dos gregos e romanos, e sua pintura, não menos que sua arquitetura, refletia seu gosto pelo que chamavam de grandiosidade romana (GOMBRICH, 2013, p.369).

Muitos artistas se destacaram pela Europa ao produzirem obras desse modelo de arte a que Hobsbawm (2021) e Gombrich (2013) se referem. Além dos franceses já citados, Francisco Goya na Espanha, Goethe e Wagner na Alemanha, Dostoievsk na Rússia entre outros, optaram por produzir obras que levassem o espectador, leitor e ouvinte à reflexão quanto aos acontecimentos políticos. Curiosamente, Wagner – que foi considerado subversivo quando estava vivo e exilado devido o teor de suas melodias – seria utilizado posteriormente pelo regime nazista como referência cultural alinhada ao governo ditatorial (HOBBSAWM, 2021; ESPINOZA, 2021).

2.3. DEBRET E A REVOLUÇÃO FRANCESA

A Revolução Francesa, ocorreu no Estado mais populoso e com mais poder na Europa de então, os acontecimentos na França inevitavelmente influenciaram outros lugares e outras revoluções, (HOBBSAWM, 2021).

De acordo com Eric Hobsbawm (2021), a Revolução teve muita influência no Ocidente. Mais ou menos na metade do século XIX o vocábulo *vatan* que em turco significava algo como residência, estava sendo substituída pela palavra *patrie*. Resultado da influência da Revolução Francesa, *patrie* significava algo como liberdade ou simplesmente o oposto de “escravidão”. Esse exemplo nos mostra o alcance e influência da Revolução. Essa influência foi tamanha que os ideais lançados por ela chegaram até a América influenciando as revoluções posteriores por meio dos ideais liberais que se formaram durante o movimento. Outro fato interessante foram os ideais revolucionários chegarem até Bengala e influenciar Ram Mohan Roy que foi responsável pela liderança do primeiro movimento da reforma hindu, antecessor do nacionalismo indiano.

A motivação dos personagens atuantes na Revolução era além de uma mudança de governo, uma mudança de sistema. Segundo Alexis de Tocqueville (2016), a Revolução precisou atacar muitos setores que compunham o sistema político francês. O melhor exemplo que podemos nos referir é a Igreja, que possuía uma inegável presença no governo e era dotada de muitos privilégios.

Como seu objetivo não foi apenas mudar um governo antigo, e sim abolir a forma antiga da sociedade, a Revolução Francesa teve de atacar simultaneamente todos os poderes estabelecidos, demolir todas as influências reconhecidas, apagar as tradições, renovar os costumes e os usos e, por assim dizer, esvaziar o espírito humano de todas as ideias nas quais se haviam fundamentado até então o respeito e a obediência. Daí seu caráter tão singularmente anárquico (TOCQUEVILLE, 2016, p. 51).

Fato interessante na Revolução é que ocorreu uma união da pequena burguesia à população camponesa que se deu por conta da grande crise que atingia também a população mais pobre. A forma que a arrecadação de impostos ocorria, atingia proporcionalmente muito mais os pobres que os ricos. Dessa forma, a grande cisão entre a classe camponesa e a nobreza francesa era extremamente evidente e a falta de atenção à classe burguesa contribuiu para a união da parte baixa da pirâmide social (TOCQUEVILLE, 2016).

Assim, todo ano a desigualdade tributária separa as classes e isola os homens mais profundamente do que estiveram isolados até então.

Visto que o imposto visava a atingir não os mais capazes de pagá-lo e sim os mais incapazes de defender-se dele, seríamos levados à consequência monstruosa de poupar o rico e onerar o pobre (TOCQUEVILLE, 2016, p. 141).

Com a falta de traquejo e vontade de negociação por parte da monarquia, houve o fortalecimento da Revolução, principalmente após a fatídica tentativa de fuga do rei Luís XVI. Com a recaptura do rei em Varrenes, em 1791, a pouca lealdade que restava a ele se extinguiu e o anseio pelo republicanismo se fortaleceu entre os revolucionários. Esses fatos ocasionaram ainda mais instabilidade financeira na França causando a acentuação da flutuação dos preços dos alimentos e a inflamação da revolta pela população (HOBSBAWM, 2021).

A Revolução era composta por grupos de interesse produzidos dentro do seu próprio desenrolar, Jacobinos⁴, Girondinos e Sans-culottes. Esses grupos mostram o ecumenismo da Revolução. Até o aparecimento de Napoleão no período pós revolução, os revolucionários não tiveram uma liderança totalmente organizada, apesar da República Jacobina no ano II (HOBSBAWM, 2021).

Um grupo específico que merece atenção é dos Jacobinos. Estes eram parte de uma burguesia descontente com o regime totalitário na França e muitos artistas como Debret e David faziam parte desse movimento político, além deles Napoleão Bonaparte também foi um integrante (BONGIOVANNI, 1998).

A situação dos franceses não foi fácil após a Revolução de 1789 e o destrono de Luís XVI, pois passaram por um período de crise financeira o que atingiu toda a população, inclusive os artistas como Debret. Com os problemas financeiros que assolaram o território francês, Debret seguiu o conselho de amigos e iniciou um trabalho como professor de desenho na Escola Politécnica (DIAS, 2006a).

⁴ Os Jacobinos, Girondinos e Sansculottes eram três grupos partidários originários na Revolução e divididos durante a Assembleia Nacional. Os Jacobinos eram os mais radicais e responsáveis pela fase mais aterrorizante da Revolução e pela execução de Luís XVI. Os Girondinos se apresentavam mais conservadores que os Jacobinos que defendiam mudanças radicais na estrutura política francesa. Os Sansculottes se assemelhavam aos jacobinos no que se refere a radicalização de medidas, chegando a saudar o governo revolucionário, mas além disso, também se preocupavam mais com justiça social (HOBSBAWM, 2021).

A Revolução levou a outros modelos de governo como as repúblicas e outras revoluções. O quadro da França se transformou com relação a muitos aspectos, para os camponeses por exemplo, houve mudanças significativas.

Logo após aos primeiros acontecimentos da Revolução, Alexis de Tocqueville em seu livro “*O antigo Regime e a Revolução*” (2016), descreve que ocorrem mudanças benéficas significativas na vida dos camponeses:

Na França já há muito tempo não existia mais nada semelhante: o camponês ia, vinha, comprava, vendia, tratava, trabalhava à vontade. Os últimos vestígios da servidão eram vistos apenas em uma ou duas províncias do leste, províncias conquistadas; em todas as outras partes desapareceram totalmente e mesmo sua abolição remontava a uma época tão distante que a data estava esquecida. Pesquisas eruditas, feitas em nossos dias⁵, provaram que já no século XIII não se encontra servidão na Normandia (TOCQUEVILLE, 2016, p. 68).

Um dos acontecimentos posteriores à Revolução foi a ascensão de Napoleão Bonaparte como Imperador francês. Seu governo ocorreu de 1804 a 1814 de forma ininterrupta e posteriormente em 1815 de forma breve no conhecido governo dos “Cem dias”⁶.

Napoleão, que conseguira vencer o gênio liberal da Revolução Francesa, fez inúteis esforços para domar-lhe o gênio anticristão; e mesmo em nossa época vimos homens que acreditavam compensar seu servilismo para com os menores agentes do poder político por meio da insolência para com Deus e que, ao passo que abandonavam tudo o que havia de mais livre, de mais nobre e de mais altaneiro nas doutrinas da Revolução, ainda se vangloriavam de continuar fiéis a seu espírito ao continuarem ímpios (TOCQUEVILLE, 2016, p.49).

Napoleão subiu na hierarquia da artilharia do exército real e, mesmo de forma vagarosa, constantemente evoluiu até se tornar general. Apoiou firmemente a revolução e a República Jacobina, denominada por Eric Hobsbawm (2021) como Ditadura. Foi considerado pelo comissário local em um *front* como um soldado promissor. Posteriormente no Ano II ele se torna general. Com o tempo, e por meio de suas habilidades técnicas e sociais, passou a

⁵ Tocqueville escreve em meados de 1800 os acontecimentos revolucionários eram recentes ainda.

⁶ O Governo dos Cem dias ou “Cem dias de Napoleão” ocorreu com seu retorno ao poder após sua fuga do exílio na ilha de Elba. Napoleão chegou na capital francesa em março de 1815 e permanece no poder até sua destituição definitiva ocorrida após sua derrota na Batalha de Waterloo.

ocupar posições mais confortáveis e de maior poder. Foi assim que passou ileso pela queda de Robespierre e liderou uma campanha vitoriosa na Itália em 1796. Em 1799 Napoleão provou seu valor quando o território foi invadido por forças estrangeiras que evidenciaram a fragilidade do Diretório⁷. Napoleão se tornou cônsul, depois cônsul vitalício e finalmente Imperador (HOBSBAWM, 2021).

A liderança de Napoleão traçou um certo rumo à França e sob seu comando ela venceu muitas batalhas. Foi apoiado por companheiros jacobinos como Debret e David que passaram a integrar o grupo seletivo de artistas do Imperador. Tanto David quanto Debret pintaram retratos oficiais de Napoleão Bonaparte. É de David a pintura de *Napoleão atravessando os Alpes* (figura 4) e foi Debret quem pintou *Napoleão e o Bávaro e Wurttemberg Tropas* (figura 5) (TREVISAN 2007).

Figura 4: *Napoleão atravessando os Alpes*, Jacques Louis David, 1801.



Fonte: Google Arts & Culture.

< <https://artsandculture.google.com/asset/napoleon-at-the-great-st-bernard-jacques-louis-david/pQEGuRLRGyr2kA> >. Acesso em: março de 2022.

⁷ O Diretório foi o regime político adotado pela Primeira República Francesa. Funcionando de 26 de outubro de 1795 até 9 de novembro de 1799 com o Golpe de Estado do 18 brumário.

O fato de a arte neoclássica se preocupar com o racional e com personagens de importância histórica não retira de suas representações uma certa idealização. Entre as próprias representações de Napoleão feitas por seus artistas pessoais (figura 4 e figura 5), percebemos diferenças de traços que mostram, ao menos em uma delas (figura 4), uma idealização. Na tela de David, Napoleão é alto e seus pés se enroscam no estribo já abaixo da barriga de seu cavalo, o que difere de outras representações e de registros historiográficos a respeito de Napoleão Bonaparte.

Figura 5: *Napoleão e o Bávaro e Wurttemberg tropas.* Jean-Baptiste Debret.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Jean-Baptiste-Debret.html>. Acesso em: março de 2022.

Foi após essa associação com Napoleão que os caminhos de Debret tomaram novos rumos. O pintor permaneceu a serviço do imperador até 1812. Em 1815 Napoleão perdeu o trono sendo exilado na Ilha de Santa Helena. Com isso, os artistas que trabalhavam para ele se viram em uma situação difícil em diferentes aspectos (DIAS, 2006a).

Como eles haviam trabalhado para o imperador deposto, o território francês se tornou menos amistoso, pois a dinastia Bourbon⁸ retornou ao poder e

⁸ A Casa de Bourbon teve sua origem ainda na baixa idade média no século XIII. Na França, os Bourbons ascenderam ao trono francês após as Guerra dos Três Henriques que ascendeu Henrique III de Navarra a Henrique IV, rei da França. A dinastia Bourbon reinou até 1795, início da Revolução Francesa, responsável pela destituição de Luís XVI. A Casa dos Bourbons,

os jacobinos que se mantiveram ao lado de Napoleão passaram a ser personagens contrários a casa Bourbon que retornava ao trono. Debret e David, segundo Trevisan (2007), haviam assistido, como apoiadores, à decapitação de Luís XVI na praça da Concórdia.

Nesse novo cenário que a França apresentava, David se exila na Bélgica e permanece lá até a sua morte. A atitude de David é repetida por outros artistas que assim como ele participaram da revolução, incluindo Debret (SILVA, 2001).

Além desse acontecimento específico, o divórcio de Debret e o falecimento do único filho com apenas 20 anos influenciaram nas atitudes do artista. Após esses dois episódios juntamente com a separação de sua esposa, não havia mais o que prendesse Debret à França (DIAS, 2006a).

Após o exílio de Napoleão, e a hostilidade que passou a imperar na França, o crítico de arte Joaquim Lebreton estava recrutando artistas para viajarem ao Brasil em uma expedição que se chamaria *Missão Artística Francesa*, que tinha por objetivo atender ao pedido da Coroa Portuguesa e criar uma Escola de Artes no Brasil nos moldes da que já existia em Paris.

2.4. DEBRET E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA

Debret recebeu, em 1815, uma proposta para ir para a Rússia feita pelo próprio Czar Alexander I. O convite era para trabalhar na Academia de Belas Artes de São Petersburgo, além dele iria também o arquiteto Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny que recebeu a mesma proposta, mas durante uma visita à Lebreton⁹, Debret fica sabendo sobre a expedição ao Brasil e decide se juntar aos demais artistas da Missão Francesa, no que parecia ser uma opção mais interessante e desafiadora (DIAS, 2006a).

Debret teria desistido de ir à Rússia por conta da instabilidade que permeava aquele país. Além desse provável motivo, Ricardo Trevisan (2007) pondera a possibilidade de Debret ter se atraído pelo Brasil por conta do

retornou posteriormente em 1815 quando o então Imperador Napoleão Bonaparte é destituído e exilado na Ilha de Santa Helena.

⁹ Joaquim Lebreton ou Joaquim Le Breton (as duas formas de escrita do nome são encontradas nas literaturas.), foi um importante crítico de arte francês. Lebreton foi o organizador da expedição para o Brasil na França e recrutou profissionais que comporiam a Missão Artística Francesa. Lebreton liderou a expedição e o projeto da Missão francesa.

interesse que o lugar, ainda desconhecido por muitos na Europa, emanava. Seria uma oportunidade de expandir a civilidade francesa. Trevisan se apoia em Norbert Elias (2011) ao explicar que na França se produziu uma ideia de que ela era um modelo de civilização e que dever-se-ia difundir esse modelo para lugares menos civilizados. Por essa ótica, o Brasil se encaixava perfeitamente.

Juntamente com Lebreton e Debret viriam também Nicolas Antoine Taunay¹⁰ (1755 – 1830), Auguste Henry Grandjean de Montigny ¹¹(1776 – 1850), suas respectivas famílias, entre outros que desembarcariam no Rio de Janeiro em 1816 (DIAS, 2006a).

Cada integrante iria atuar de acordo com a sua especialidade profissional:

Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny, na qualidade de arquiteto; Nicolas Antoine Taunay, como pintor de paisagem; Jean-Baptiste Debret, no caráter de pintor de história; Auguste-Marie Taunay, como escultor; Charles Simon Pradier, gravador; François Ovide, especialista em Mecânica; Charles-Henri Lavasseur e Louis Symphorien Meunié, especialistas em estereotomia; discípulos e ajudantes de Grandjean de Montigny e François Bonrepos. ajudante de A. M. Taunay (RIOS FILHO, 1942, p. 17).

É importante ressaltar que quando Debret embarca na Missão Francesa e conseqüentemente produz as suas obras em solo brasileiro, ele já está maduro pessoal e profissionalmente, sendo assim, não é possível desvincular totalmente sua vivência na França e sua formação das aquarelas que produziu no Brasil (TREVISAN, 2007).

As negociações para a criação da expedição para o Brasil ocorrem em 1815, com Joaquim Lebreton recrutando artistas franceses para navegar até o “Novo Mundo”. Lebreton era um crítico de arte e, segundo Adolfo Morales de Los

¹⁰ Nicolas Antonie Taunay: Era pintor e professor francês, membro da elite cultural francesa e integrante da aristocracia. Taunay após a queda dos Bourbon apesar de ser profissionalmente respeitado, era muito associado a aristocracia o que o fez ficar fora de Paris durante a República Jacobina e retornando apenas com a ascensão de Napoleão para fazer parte do grupo de artistas do Imperador. Assim como outros artistas, Taunay se junta à Missão Francesa após a queda de seu antigo empregador.

¹¹ Auguste Henry Grandjean de Montigny era arquiteto e também fez parte do grupo de profissionais que trabalharam para o governo Bonapartista, no caso dele para o rei de Vestfália, Jerônimo Bonaparte. Assim como Debret recebeu uma proposta para ir à Rússia e trabalhar para o Czar, mas decidiu por participar da expedição organizada por Joaquim Lebreton e viajar para o Brasil.

Rios Filho (1942), era um homem que, devido ao seu talento, ocupou importantes cargos em Paris. Lebreton foi secretário perpétuo da Classe de Belas-Artes do Instituto de França, posteriormente foi o diretor da Seção de belas Artes do Ministério do Interior além de fazer parte da Classe de Ciências Morais e Políticas do mesmo instituto. Também contribuiu para a organização do Museu do Louvre entre outros projetos importantes.

Nesse período, Napoleão Bonaparte não era mais imperador e estava exilado na ilha de Santa Helena. Enquanto isso, no Brasil, pessoas próximas ao príncipe Dom João o convenceram de receber esses artistas e “refinar”¹² a arte no Brasil. Um destes entusiastas foi Antônio de Araújo e Azevedo, o conde da Barca e outro foi o Marquês de Marialva, então embaixador de Portugal que se ocupou de negociar com Lebreton (DIAS, 2006a).

Vale lembrar que o motivo para a família real sair de Portugal e transferir a sede da Coroa para o Brasil foi a ocupação das tropas napoleônicas em Portugal, o que resultou na fuga da Coroa para a colônia americana com o auxílio da Inglaterra que no momento era adversária da França (SILVA, 2010).

Com a transferência da Corte para o Brasil a fim de instalar a sede da Coroa seria adequado que a nova capital estivesse a altura e, para que isso ocorresse, o Rio de Janeiro deveria ser composto por instituições que aprimorassem a cultura e intelectualidade no Brasil. A criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios correspondia aos anseios da Corte portuguesa. Nesse caso, a efetivação da criação da instituição seria ideal para os anseios de modernização que a Coroa buscava e para os artistas franceses que seriam contratados seria uma experiência muito interessante e oportuna.

Todo esse movimento estava ocorrendo após uma série de revoluções e drásticas mudanças políticas. Enquanto a França passava por momentos turbulentos e revoluções, o Brasil estava sendo formado à maneira que Portugal desejava. Os artistas que fizeram parte da Revolução e participaram na derrubada do absolutismo monárquico francês, após apoiarem o novo império de Napoleão e ficarem órfãos em solo francês por conta de seu exílio, embarcam

¹² Usamos aqui o termo refinar entre aspas para enfatizar que não entendemos a arte como sendo refinada ou grosseira. Consideramos a arte variada e plural, contudo, no século XIX não havia essa concordância, principalmente considerando a visão eurocêntrica e de superioridade por parte dos países europeus.

em uma missão que os levaria a trabalharem para uma outra monarquia (TREVISAN, 2007).

As diferenças artísticas entre França e Brasil eram aparentes. Enquanto na França estava em alta o movimento artístico Neoclássico, no Brasil o Barroco era o estilo utilizado pelos artistas locais. Trazer a Missão Francesa para o Brasil daria um novo estilo às produções brasileiras, aliás, como já informado, os artistas contratados faziam parte de um movimento artístico que havia sucedido justamente o estilo Barroco na França (TREVISAN, 2007).

A Escola Real de Artes e Ofícios foi criada e permanece até hoje no Rio de Janeiro com o nome de Escola de Belas Artes após diversas mudanças de nomenclatura¹³. Além das atuações para a Coroa e os ensinamentos aos alunos da escola, os artistas se dedicaram a conhecer o território e registrar o cotidiano brasileiro (DIAS, 2006a).

A expedição partiu da França em janeiro de 1816 chegando na Baía de Guanabara na tarde de 26 de março do mesmo ano, trazida pelo veleiro norte-americano *Calphe*, e com Joaquim Lebreton com a posição de chefia (RIOS FILHO, 1942).

Por conta do horário, o navio precisou ficar ancorado nas proximidades do Pão de Açúcar. O momento em que desembarcaram no Brasil, encontraram um clima lutuoso por conta do recente falecimento da Rainha Maria I (RIOS FILHO, 1942).

Ainda segundo Rios Filho (1942), a recepção dada aos artistas recém-chegados foi como seria esperado após uma longa viagem de navio e um período de negociação. O Conde da Barca recebeu os artistas da forma mais cordial possível e os recém-chegados ficaram hospedados por conta do governo. Seriam esses ilustres convidados importantes para a realização de um projeto que seria a oportunidade de modernização da colônia que já era sede do governo.

¹³ Escola de Belas Artes (EBA), situa-se no Rio de Janeiro e funciona desde 1826, embora sua criação tenha sido no ano de 1816 com a participação direta dos integrantes da Missão Francesa, seu funcionamento pleno iniciou dez anos depois. O primeiro Diretor da escola foi Joaquim Lebreton e instituição passou por diferentes nomenclaturas: em 1826 chamou-se Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), em 1890 foi Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em 1931 foi incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro e passou a se chamar Escola de Belas Artes.

Foi estabelecido, por meio de decreto real, que os artistas franceses ao chegarem no Brasil receberiam uma pensão anual pela corte por seus serviços prestados. Debret, por exemplo, receberia 800 mil réis, o que na época equivalia a 5 mil francos pelo câmbio daquele período¹⁴. Segundo Emília Maria Ferreira da Silva a quantia de dinheiro a que equivalia a pensão de Debret era quase o suficiente para a aquisição de uma pipa de aguardente, principal mercadoria para escambo na época ou metade do valor de uma escravizada com ofício em Salvador no período de 1811 a 1830 (SILVA, 2010).

Os integrantes da expedição se depararam com um território diferente do que eles conheciam até então. A trajetória histórica da França era muito diferente do Brasil. Com essas informações, podemos reconhecer na vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil uma certa ironia. Os artistas que em maioria foram revolucionários franceses e participaram do processo de mudança no cenário político francês, estavam sendo contratados por uma monarquia europeia sem bem estabelecida. Essa ironia se dá apenas pelos fatos ocorridos, não estamos pondo em julgamento o caráter de qualquer personagem citado nesta monografia. Entendemos que cada fato ocorrido tem em seu redor uma gama de circunstâncias e um contexto que o cerca.

Os estrangeiros chegam no Brasil quase que simultaneamente à morte de Maria I e D. João inicia o seu reinado, e ele seria então rei em uma conjuntura diferente, com um novo estatuto político. D. João VI seria rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A criação de uma escola que ensinasse artes assim como outros domínios mostrava uma nova roupagem da dinastia que começara a reinar e para quem os artistas, que em maioria outrora eram contrários à monarquia, iriam trabalhar. A corte real portuguesa estava se esforçando para adequar a colônia aos padrões desejados e a contratação de profissionais estrangeiros faria parte na execução desse plano (DIAS, 2006a; SILVA, 2010).

Ao chegar ao Brasil, a comitiva francesa contato com artistas portugueses e participou de cerimônias oficiais da Coroa portuguesa. Mas o contato não foi amistoso todo o tempo. Pouco tempo depois do desembarque o Coronel Maler, também francês, não os recebeu calorosamente como o Conde

¹⁴ O valor convertido para reais, moeda atual no Brasil, equivaleria a mais ou menos R\$44.800,00 reais nos valores atuais sem considerar a inflação. O valor foi convertido com base nos dados de Oliveira Lima (1996).

da Barca. Após receber ordens do Duque Richelieu, dispensou a proteção aos recém-chegados. Os artistas viram em Maler um dos seus primeiros desafetos. O mal-estar não permaneceu por muito tempo, mas também não foi o único problema que tiveram (RIOS FILHO, 1942).

Se existia esse interesse em trazer outros profissionais para o Brasil, especialmente nas artes, e “refinar” a arte brasileira, esta atitude não poderia ser vista de forma confortável pelos artistas locais, pois, de forma mais direta, estavam substituindo-os por outros que seriam considerados melhores.

Os artistas portugueses estavam incomodados com a presença dos componentes da Missão Francesa. Tal desconforto e a incompatibilidade deles passou a gerar brigas, especialmente após os portugueses começarem a insinuar que a missão francesa fora criada apenas para que os artistas franceses pudessem fugir dos Bourbons que haviam voltado ao trono da França (DIAS, 2006a).

O conteúdo principal dos embates entre os artistas portugueses e franceses era justamente a criação da escola de Artes. Como os boatos sobre uma possível fuga dos franceses do poderio da já conhecida dinastia Bourbon, também foi colocada em dúvida a iniciativa de elaborar e pôr em prática a criação da Escola Real de Belas Artes (NUNES, 2015).

Afonso d'Estragnole Taunay¹⁵ ainda atribuía, em 1911, a ideia inicial da criação da academia unicamente aos artistas portugueses e à Coroa portuguesa. Essa atribuição vem provavelmente dos embates de meados de 1800 aonde os artistas portugueses passam a pôr em dúvida o real motivo para a emigração dos franceses (DIAS, 2006a).

Contudo, existem provas em diálogos por cartas em que Lebreton expõe sua intenção de criar o instituto de estudo em artes. O convite para a formação da expedição a fim de fundar a Escola Real de Artes e Ofícios foi feito após os tempestuosos acontecimentos na França. Entretanto, Lebreton já expressava a vontade de desenvolver uma escola tal qual a que já havia participado na criação (BARATA, 1960).

¹⁵ O historiador Afonso d'Estragnole Taunay (1876-1958) era bisneto de Niocolas Antonie Taunay.

Assim, Senhor, nesta empreitada que é toda vossa, espero que reconheceréis não vos ter dado nem promessa, nem tomado nenhuma atitude contra o meu Governo. Toca somente a ele vos conceder a acolhida hospitaleira que os talentos e a indústria têm sempre obtiveram na nossa casa, à sombra das leis sábias e paternais que tanto estrangeiros devem abençoar por reconhecimento. (TRECHO DE CARTA DE JOAQUIM LEBRETON *apud* DIAS, 2006b, p.310)

Quando o Marquês de Marialva entrou em contato com Lebreton, o crítico de arte já havia expressado a vontade de criar uma instituição como a proposta. A partir desse momento, Lebreton inicia o recrutamento com os artistas franceses.

Nessa ocasião o sr. Marquês de Marialva, embaixador português na Corte de França e residindo em Paris, entendeu-se, em 1815, com o sr. Conde da Barca, então ministro das relações exteriores no Rio de Janeiro, no sentido de criar uma Academia de Belas Artes no modelo da França (DEBRET *apud* DIAS, 2006a).

Um nome específico contribuiu para boa parte dos conflitos entre artistas franceses e portugueses. Era ele Henrique José da Silva, um artista português que travou muitos embates com Debret e Lebreton. O próprio Debret desferiu ofensas ao artista português que ficou no lugar de Lebreton na direção da Escola de Belas Artes após sua morte. Debret chega a se referir a Henrique José da Silva como um artista medíocre que chegou até o posto de diretor por meio de favor do Visconde de São Lourenço (DIAS, 2006a).

Para Debret, Henrique foi responsável pelo projeto de Lebreton e Conde da Barca não ter saído como o esperado. Além disso, ele também confere a culpa a Henrique pelo atrito de franceses e portugueses, que foi o que gerou os boatos sobre os artistas franceses estarem fugindo e se refugiando no Brasil (NUNES, 2015).

A sucessão de acontecimentos com os artistas que antes eram favoráveis ao imperador Napoleão Bonaparte e seu governo, trabalhando para ele, como no caso de David e Debret que foram pintores oficiais da realeza, funcionou como fomentador para os boatos. O fato de a França ter se tornado um ambiente inóspito para os artistas jacobinos e apoiadores de napoleão foi utilizado por artistas portugueses que já estavam há tempos no Brasil e sentiam-

se desconfortáveis com a vinda da Missão Francesa para possivelmente os substituir (TREVISAN, 2007).

Por um bom tempo, mais ou menos até 1955, se considerou que a iniciativa da criação de uma escola de belas artes era unicamente da Coroa portuguesa. Segundo Mário Barata (1960), até 1911 o historiador Afonso d'Estragnole Taunay atribuía a ideia de criação da escola de artes aos brasileiros e portugueses. Posteriormente Taunay retifica o que afirmara e considera a ideia original de Lebreton ainda em 1815 em Paris.

Segundo Nunes (2015), Taunay tem por intenção dissociar a imagem pejorativa de D. João VI e dar-lhe uma imagem do rei que levou cultura ao Brasil que até então não recebia atenção intelectual.

Segundo o historiador, a vinda dos pintores franceses tiraria “a colônia da modorra secular” pois ela “vivia abandonada, esquecida e ignorada pelo mundo culto” e só contava com pintores e escultores “medíocres”. O nosso historiador tentou dissociar a imagem negativa de D. João VI como “uma espécie de glutão apoucado, abúlico, incapaz de governar, resignado a deploráveis condescendências”, creditando a ele a ideia de estabelecer o ensino de belas-artes no Brasil. (NUNES, 2015, p. 65).

Reforçamos aqui, por meio dos posicionamentos de Taunay, a intenção de refinar as artes no Brasil. Como podemos notar na citação de Nunes (2015), existia, na concepção dos atores da época, a necessidade de refinamento das artes e da própria estética do Rio de Janeiro.

Teriam os artistas franceses sido incumbidos de trazer suas técnicas e experiências para essa nova remodelação das artes no Brasil. Podemos pensar então que a palavra “Missão”, que está no título da expedição francesa, seria por conta dessa incumbência.

Missão seria um encargo dado a alguém para realizar algo importante. Quando nos voltamos para os escritos do já citado sociólogo Norbert Elias (2011), entendemos que a França era uma nação referência em cultura e civilização. As boas maneiras à mesa, o comportamento ao conversar, práticas higiênicas entre outras atividades de convivência que se utilizavam foram iniciadas pelos franceses.

Posteriormente, com as revoluções ocorridas na Europa, os ideais europeus passaram a se fortalecer como referência, especialmente nas artes. Desse modo, era incumbência da Missão Francesa repassar a cultura entendida como ideal aos lugares que ainda não a conheciam (TREVISAN, 2007; HOBBSAWN, 2021).

Desse modo, se corrobora a versão de que a Missão Francesa seria conveniente tanto para a Coroa portuguesa que estava fazendo a contratação dos artistas franceses, quanto para os convidados estrangeiros, em especial Lebreton que já havia externalizado sua vontade de recriar uma nova Escola de Artes nos moldes da Escola Real Francesa.

Foi primeiro Taunay aquele a abordar, ainda que brevemente, os documentos que trataremos neste artigo. Ressalta a importância da comunicação entre Le Breton¹⁶, ainda em Paris, e os agentes portugueses, considerando a tese de que a idéia da Missão teria, sim, partido do francês Le Breton. No entanto, à medida que esmiúça a questão, chega à conclusão de que a corte portuguesa teve um papel primordial na vinda dos franceses, ainda que a idéia tenha partido de Le Breton. D. João VI teria participado, mesmo que indiretamente, da criação do projeto de ensino, uma vez que os franceses chegaram aqui protegidos pela corte portuguesa (DIAS, 2006a, p. 303).

A pesquisadora Elaine Dias (2006a) se refere no excerto ao historiador Afonso D'Estragnole Taunay, já mencionado anteriormente. O historiador aferiu em documentos que existia por parte de Lebreton a intenção de criar o instituto de ensino a que nos referimos. Da mesma forma, ele identificou que a Coroa portuguesa teve importante papel nesse acontecimento. Partiu do Marquês de Marialva que residia em Paris naquele momento e fez a transação com Lebreton para a criação da expedição, assim como do Conde da Barca que se encarregou de convencer D. João VI a trazer os intelectuais franceses para o Brasil e criar a escola.

Teria partido do marquês de Marialva – ministro das Relações Exteriores de Portugal em Paris, representando o príncipe D. João VI, então com sua corte portuguesa em terras luso-

¹⁶ A autora Elaine Cristina Dias (2006a) transcreve o nome de Lebreton diferente do modo como escrevemos aqui, como já citado, o nome do crítico de arte pode ser escrito das duas maneiras, variando pela opção de quem escreve.

brasileiras – o convite para a realização de um projeto de ensino artístico no Rio de Janeiro. Marialva, provavelmente influenciado pelo iluminado ministro conde da Barca e pelos relatos do engenheiro e naturalista Alexander von Humboldt, teria sido o articulador da proposta e posterior porta-voz do príncipe D. João nesta empreitada. Antes desta etapa, porém, cabia primeiramente a Marialva convencer D. João acerca das vantagens do projeto de ensino (DIAS, 2006a, p. 304).

Existia, então, um grande interesse na realização desse projeto entre França e Brasil. Por parte da Coroa portuguesa o projeto era interessante devido ao aprimoramento cultural e intelectual que a criação da escola proporcionaria, e isso equivalia às expectativas reais. No caso do crítico de arte francês Joaquim Lebreton, era a chance de realização de um projeto que já havia demonstrado vontade de realizar.

Por outro lado, o conde da Barca, ministro influente junto a D. João VI, seria, por sua vez, o grande apoiador do projeto em terras brasileiras, dado seu interesse pelo aprimoramento da indústria e das artes, fundamentais ao progresso das terras portuguesas no continente americano, a exemplo do que ocorria na América Espanhola. Marialva, Barca e Humboldt seriam, portanto, figuras centrais na criação e composição do projeto de ensino artístico, cujo fator principal era o desenvolvimento dos Ofícios (DIAS, 2006a, p. 304).

Apesar de a Escola realmente ter sido criada em 1816 com a participação dos artistas franceses como foi idealizado, não foi um projeto que foi executado de maneira completamente satisfatória, ao menos para os idealizadores franceses como Lebreton e, também, Debret, o qual relatou sua insatisfação em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

As rusgas entre franceses e portugueses é exposta na insatisfação que Debret demonstra nos seus escritos e, segundo o artista, tais intrigas geradas pelos portugueses seriam responsáveis pelos infortúnios da chamada Missão Francesa. Para Debret, os artistas portugueses criaram intrigas que impediram a execução da Escola de Artes tal qual a que Lebreton idealizara, e culpa o pintor Henrique José da Silva por esse infortúnio. É evidente o descontentamento de Debret para com Henrique, principalmente quando o artista é incumbido de dirigir a Escola que seria idealizada por Lebreton que já havia também protagonizado estranhamentos com o português. Sobre o fato de Henrique assumir a direção

da escola, Debret afirma que o Visconde de São Lourenço havia dado o cargo a um protegido de Lisboa que, segundo o artista, “vegetava” antes de aceitar o convite e assumir o cargo. A divergência de Debret com Henrique é tamanha que ele o define como um pintor medíocre e, ao se referir à sua família, ele o faz com desdém chamando-a de numerosa (DIAS, 2006b).

Seria então, segundo Debret, a colocação do artista português no cargo de diretor da Escola de Artes o ápice das intrigas entre os dois grupos de artistas e professores. E, por essa razão, o projeto inicial teria sido prejudicado, não alcançando os objetivos idealizados por Lebreton seu conterrâneo e companheiro de expedição.

Mário Pedrosa (1998) é de opinião diversa a este respeito. Segundo o autor, os problemas relatados por Debret são causados não por desavenças iniciadas pelos portugueses como ele afirma no terceiro tomo de seu livro, mas por situações burocráticas que complicaram o andamento do projeto.

Lebreton não pôde ser efetivamente diretor de nenhuma Escola ou Academia de Belas-Artes, pois nenhum estabelecimento desta ordem funcionou, apesar dos decretos reais, nem enquanto aqui viveu, nem ainda muito tempo depois de sua morte. Para que uma Escola de Belas-Artes viesse a estabelecer-se e funcionar, de modo mais ou menos normal à maneira das instituições francesas contemporâneas, foi necessário que toda uma época política, toda uma época de transição transcorresse até o fim, e as amarras políticas e os laços culturais com Portugal afrouxassem. O Brasil teria antes de passar da fase regencial, da fase de “reino unido”, não para a fase imperial luso-brasileira, mas para a fase imperial pura, em que o ritmo pendular sob que vivia Pedro I descambou definitivamente para o outro lado do Atlântico. Henrique José da Silva podia ser, como era, uma alma intrigante e um pobre homem de numerosa prole, apavorado de perder o emprego, embora não fosse a nulidade, a mediocridade escrachada de que falavam os franceses, seus adversários (PEDROSA, 1998, p. 59).

Independente do real motivo serem as desavenças entres os intelectuais ou a burocracia a que Pedrosa se refere na passagem acima, o fato é que realmente houve um grande desentendimento entre estes artistas. Debret, ao expressar toda a sua insatisfação e desgosto para com o artista português Henrique José da Silva, demonstra que o clima entre os dois grupos não era o mais amistoso (NUNES, 2015).

Todo o descontentamento que se formou tanto por parte dos franceses quanto por parte dos portugueses pode ser compreendido por meio do contexto acadêmico do Brasil naquele momento.

Com todo o esforço por parte dos interlocutores aliados da Corte para convencer o príncipe regente de fazer o convite e, posteriormente, a contratação dos artistas franceses, leva a crer que existia uma preferência pelas técnicas e experiências artísticas francesas. Então, o desconforto dos portugueses poderia ter sim um fundamento válido.

De acordo com Pedrosa (1998), a vinda da Missão Francesa se sobrepôs ao processo de consolidação da arte portuguesa no Brasil. Segundo ele, sem a vinda da expedição francesa, a arte brasileira passaria por transformações por meio dos artistas portugueses que já estavam realizando uma transição de técnica para algo mais próximo do Romantismo inglês.

Ainda segundo Pedrosa (1998), a contratação dos artistas franceses teria interrompido um processo natural de transição da arte brasileira, e o neoclassicismo estaria sendo imposto com a criação da escola de artes. No caso, o movimento artístico que estava em curso no Brasil estava sendo substituído por um novo movimento artístico diferente, o Neoclassicismo, diferente, porém, do Neoclassicismo francês que o inspirou. Mas, segundo o autor, o movimento artístico foi modificado e substituído de forma abrupta, diferente do que poderia ter sido sem a ação dos franceses.

A vinda da “missão francesa” alterou o modo de como se fazia arte no Brasil, bem como a maneira de se compreender a profissão de artista plástico. Tudo isso graças à instalação da Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Apesar de haver uma produção artística no Brasil antes de 1816, e mesmo aulas de desenhos e pinturas, foi apenas com a vinda da “missão francesa” que houve uma sistematização do ensino e da prática artística por meio da Academia (NUNES, 2015, p. 129).

Mesmo que se considere os artistas portugueses importantes expoentes artísticos, como Pedrosa (1998) afirma, os artistas franceses são os precursores da arte acadêmica no Brasil. Eles teriam sido responsáveis pela organização metodológica e rígida com finalidade de ensino formal. As produções artísticas passaram a ter um formato mais oficial. Seu modelo de

ensino de artes seguiria o modelo de ensino acadêmico com avaliações e premiações (NUNES, 2015).

Seria então uma profissionalização das artes no Brasil, o que seria bem visto pela Corte portuguesa que já havia se estabelecido na colônia tropical e queria que a nova sede do governo fosse composta por boas instituições de ensino. Contratar os franceses seria uma aposta na profissionalização e intelectualidade advinda da Europa, que seria adequada para moldar a intelectualidade no Brasil.

Os franceses obtiveram, com seus métodos, alunos e discípulos que passaram a fazer parte de um novo grupo de artistas que viria a incorporar o cenário artístico nacional. Entre esses artistas se encontram Victor Meirelles, Henrique Bernadelli e Pedro Américo que produziu a famosa tela *Independência ou Morte*. A própria tela de Américo demonstra semelhança com as pinturas neoclássicas francesas, aonde a cena de um acontecimento heroico exerce a função de fortalecer uma imagem nacionalista e patriótica (NUNES, 2015).

De qualquer forma, podemos entender que a inserção da arte europeia no Brasil foi feita pelos artistas portugueses por meio da colonização e posteriormente essa arte brasileira angariou aspectos técnicos e acadêmicos com a Missão Francesa e a criação da Escola Imperial de Artes e Ofícios (SQUEFF, 2005).

Mesmo que a escola, tal qual Joaquim Lebreton idealizou, não pode ser edificada, uma instituição de ensino de belas artes foi criada e permanece até hoje no Rio de Janeiro. O instituto de ensino em artes produziu uma geração de artistas influenciados pelos professores franceses e envolvidos pelo ambiente brasileiro repleto de acontecimentos políticos e culturais que marcavam seu trabalho.

2.5. VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL

Após o desembarque e instalação dos profissionais franceses no Brasil, suas atuações vão além da criação e das aulas na escola de artes e ofícios. Estar em uma terra ainda pouco conhecida por eles os fazia registrar sua permanência na terra exótica e intrigante que estavam conhecendo. Foi assim que Debret produziu seu livro *“Voyage Pittoresque et Historique au Brésil”*

(*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*), livro que foi publicado apenas após o seu retorno a Paris e boa parte somente após a sua morte. Nele, o artista registrou muitos elementos do cotidiano brasileiro.

O livro foi dividido em três tomos, sendo o primeiro intitulado “Casta Selvagem”, que registra elementos da fauna e flora brasileiras além de povos nativos que Debret cuidadosamente destacou com nomes, representações em litogravuras e aquarelas, além de explicações feitas, de próprio punho, pelo artista.

Da mesma forma, o tomo II, intitulado “Atividade do Colono Brasileiro”, é formado com ilustrações e depoimentos do autor assim como no primeiro. Esse volume específico apresenta muitos registros referentes ao cotidiano do trabalho e à residência brasileira, e faz muitas representações da dinâmica escravista no Brasil. Por conta do teor desse volume, representantes da revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro se mostraram descontentes e negativamente surpresos após a sua publicação já em meados de 1830 depois do retorno do artista a Paris.

Nessa parte específica do livro, segundo tomo, Debret, por meio de suas aquarelas, representa as cenas do cotidiano e rotina escravista. Dentre essas cenas, o pintor adiciona cenas de castigo, repressão e trabalhos forçados, o que era muito presente na rotina dos escravizados.

O Tomo III, último do livro, é intitulado de “História Política e Religiosa, Estado das Belas Artes”. Nessa parte do livro, Debret se dedica mais à escrita e as pranchas são referentes à aspectos da vida religiosa como missas, cortejos fúnebres e batizados, entre outros ritos religiosos.

Como pintor contratado pela corte portuguesa, Debret registrou muitas cerimônias oficiais da Corte como aclamações, casamentos reais e coroações. Esses registros que Debret faz foram importantes para que a Europa conhecesse o território brasileiro que até então era desconhecido por boa parte do Velho Continente. Não somente o artista retratou artisticamente aspectos do cotidiano brasileiro, como produziu uma espécie de diário de viagem. No livro, o artista registra os eventos que presenciar de forma narrativa.

Após o lançamento do livro e dos seus tomos na Europa, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) recebeu as obras no Brasil. Ao ter acesso ao primeiro tomo se mostraram satisfeitos com as representações do

artista sobre os elementos territoriais e a riqueza de detalhes. Porém, conforme tiveram acesso às pranchas do tomo II, se surpreenderam e se desagradaram com as pranchas sobre a escravidão (LEENHARD, 2013).

Em 1831, tendo abdicado do trono no Brasil, D. Pedro I acabara de retornar a Portugal, assim como seu pai D. João VI já o fizera antes dele e deixando o reinado sob as mãos do filho D. Pedro II que somente assumiria de fato, em 1841, aos 15 anos. Nesse período em que D. Pedro II não assume, o Brasil passou por regências e existia uma busca cultural e política para formação de uma identidade nacional. As publicações de Debret vão ao encontro dessa busca e, naturalmente, as representações que mais renderam incômodos e repúdio foram as representações da escravidão que o artista fez.

As representações da escravidão brasileira que Debret faz e que estão contidas a partir do segundo tomo do livro são os objetos centrais desta pesquisa. Pretendemos nos dedicar a essas figuras específicas para discorrermos sobre como Debret representou essa importante passagem na história do Brasil.

2.5.1 A técnica da aquarela

A técnica de pintura utilizada por Debret na maioria de suas representações no livro *Viagem Pitoresca* é a aquarela, o que difere das técnicas utilizadas usualmente por ele em produções anteriores como *Napoleão e o Bávaro e Wurttemberg tropas e Regullus voltando para Cartago*. Nessas duas pinturas, que foram produzidas ainda na França, Debret utiliza a técnica de óleo sobre tela e não aquarela. Percebe-se então que mesmo utilizando a técnica de óleo sobre tela com maior frequência, ele escolheu fazer pinturas aquareladas quando esteve no Brasil e produziu o livro *Viagem Pitoresca*.

O processo de criação da aquarela se constitui de uma técnica em que a pintura, em geral, é realizada sobre o papel e a tinta é feita com pigmentos naturais e de origem animal, vegetal e mineral. Esses pigmentos são misturados a água, o que faz com que a pintura adquira maior luminosidade devido à transparência da tinta; essa transparência é a característica mais singular da aquarela (BONNEMASOU, 1995).

O uso de água na mistura dos pigmentos espelha a aquarela à pintura japonesa *Sumi-ê* que, diferentemente da aquarela, não usa múltiplas cores e, ao

invés disso, utiliza uma composição de cores monocromáticas. De acordo com Vera Regina Bonnemasou (1995), essa não é a única característica em comum dos dois métodos de pintura. Além desse fator, ambas possuem uma fluidez, devido ao uso da água, que dá a elas muita espontaneidade na criação. A pintura *sumi-ê*, que teve sua origem durante a dinastia Ming e que durou entre os séculos XIV e XVII, foi influenciada pela cultura chinesa que trazia ao Japão a pintura *Ukiyo-ê*, que também tinha a fluidez como característica principal.

Bonnemasou (1995) ainda considera que há nessas pinturas uma particularidade poética, que a caracteriza como uma técnica que passa uma mensagem profunda ao espectador.

A arte é plural e dinâmica, de diferentes formas os mais variados gêneros se modificam, se influenciam e se completam. A aquarela tem seu início no Ocidente ainda no século II, concomitante com a origem do papel. Desde seu surgimento, a técnica tem se modificado e se adaptado às diferentes opções de uso. No Egito antigo usava-se pigmentos misturados à goma arábica e clara de ovo para dar a textura e a transparência características da aquarela. Em meados do século XI os artigos em miniatura eram pintados com aquarela opaca. Mais tarde passou-se a utilizar uma aquarela com a finalização transparente, o que seria mais parecido com o que se utiliza atualmente na técnica (BONNEMASOU, 1995).

A aquarela continuou tendo suas modificações e no Renascimento o artista Albrecht Dürer (1471–1528) foi o pioneiro em trazer à técnica uma característica de independência, já que até aquele momento ela era usualmente aplicada como uma técnica auxiliar. Contudo, esse uso auxiliar da aquarela permaneceu por mais ou menos 300 anos. Costumeiramente, os artistas utilizavam a aquarela como um preparo para as pinturas a óleo, para isso, não utilizavam diferentes cores na sua aplicação e sim cores monocromáticas como as utilizadas nas pinturas *sumi-ê*. Com o passar do tempo, a aquarela passou a ser produzida ao ar livre e em papéis de cor cinza utilizando um fundo sépia no preparo do desenho, esse fundo sépia era feito a partir da mistura de tinta ocre com água (BONNEMASOU, 1995).

A técnica em aquarela mais correspondente a que conhecemos foi produzida pelo cartógrafo inglês Paul Sandby (1730-1809) que estudou novas formas e métodos de pintar com aquarela. Sandby influenciou outros artistas que

passaram a se basear em suas técnicas para pintar paisagens. Os aquarelistas ingleses utilizaram a técnica de Sandby de 30 a 40 anos após o pioneirismo do artista (BONNEMASOU, 1995).

Em 1804, foi criada uma sociedade de aquarelistas, a primeira até então, com artistas que viam a técnica como independente e não auxiliar de outras técnicas, como era vista até aquele momento. Os artistas, que estavam insatisfeitos com a desvalorização da técnica, fundaram a sociedade e abriram seu próprio salão de exposição. Nesse momento, a aquarela passava a ser utilizada na maioria das vezes nas pinturas de paisagem e feitas ao ar livre (BONNEMASOU, 1995).

Até o presente momento, estamos nos referindo a uma técnica usada na representação de cenas mais contemplativas. As aquarelas de Debret, feitas no Brasil não possuem apenas essa função. Ao observarmos as imagens reproduzidas artisticamente por Debret, é possível identificar nelas a atribuição histórica e informativa das obras.

2.5.2 As aquarelas de Debret: história e liberdade de um artista

As pranchas de Debret foram produzidas de forma não oficial. Como o artista trabalhava para a corte, ele era incumbido de trabalhos oficiais para a coroa, tanto a portuguesa no governo de D. João VI, quanto no governo de D. Pedro I. O artista foi responsável por pinturas oficiais como: *A aclamação do rei D. João VI*, *O casamento de D. Pedro I com a princesa Amélia* e *Aclamação de D. Pedro II*.

Em geral, essas pinturas foram feitas com tinta a óleo e sob encomenda, diferentemente das obras que propomos estudar aqui que são aquarelas. A diferença das pinturas a óleo que o próprio Debret produziu e suas aquarelas vão além da técnica pura e simplesmente. Além desse detalhe, a escolha da técnica da aquarela deve ser considerada como importante para podermos compreender um pouco mais sobre suas produções no Brasil.

Retomando as obras que Debret produziu ainda na França, como *Régulus voltando à Cartago* (figura 2), por exemplo, é interessante salientar alguns pontos sobre a sua produção. Primeiramente a técnica utilizada é o óleo sobre tela, técnica super valorizada no período anterior e durante a Revolução.

Para se produzir uma pintura a óleo, necessitava-se tempo e dedicação, e um ambiente adequadamente equipado (um ateliê) onde o pintor poderia dedicar-se sem muitas interrupções ao seu trabalho.

É possível também aferir que pinturas a óleo quando não utilizadas para a produção de retratos verossímeis, eram usadas para a criação de cenas idealizadas. As pinturas neoclássicas francesas eram feitas para retratar uma cena idealizada e heroica, com a intenção de aflorar um sentimento patriótico nos espectadores, para isso, inspirava-se em cenas de contos e romances de origem greco-romanos.

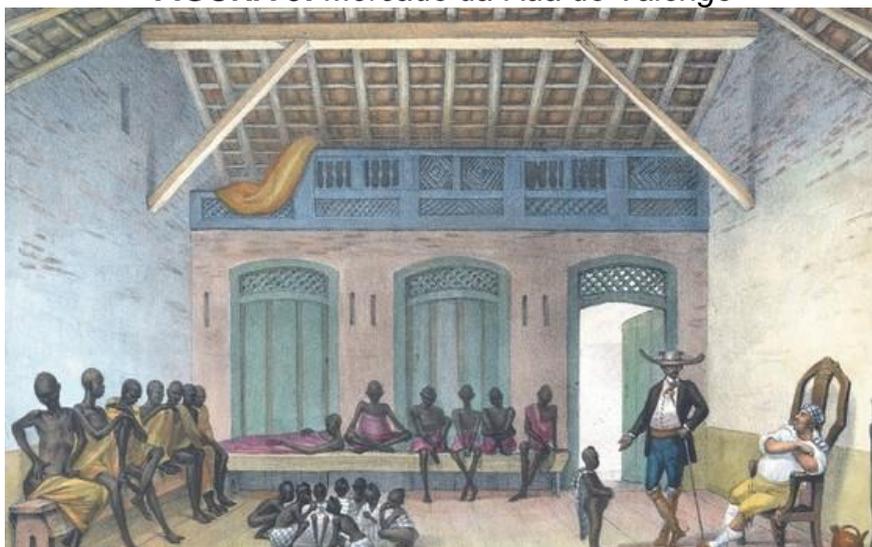
A diferença entre as pinturas a óleo para as aquarelas que o próprio Debret produzia já no Brasil, além da técnica em si, está na intencionalidade que as duas formas de pintar apresentam, nos diferentes momentos do pintor.

As aquarelas foram utilizadas com a intenção de produção de pinturas de cunho histórico e narrativo. Debret passou a pintar paisagens panorâmicas, a fauna e o cotidiano do Brasil. Essas pinturas tiveram a intenção de registrar o território e o dia-a-dia brasileiro que estava sendo conhecido por ele e que parte da Europa ainda não conhecia. As aquarelas não tinham mais apenas um cunho contemplativo, mas informativo. Mesmo que Debret utilizasse sua liberdade de artista para enfatizar determinadas cenas e detalhes que lhe chamavam atenção, ele se ocupou de pintar acontecimentos reais que pudessem dar ao espectador uma dimensão da rotina brasileira. Um fato interessante sobre o uso da técnica da aquarela por Debret é que a técnica possibilitava a pintura fora dos ateliês. Diferentemente do óleo sobre tela, a aquarela possibilita que o artista se locomova com todo o material de pintura. Dessa forma, a escolha da técnica em aquarela por Debret poderia ter se dado pela facilidade de locomoção que permitiria a ele reproduzir cenas em pinturas no momento que ele presenciava.

As pinturas que Debret fez do Brasil e principalmente da escravidão mostram que ele tinha uma intencionalidade diferente da que tinha ao pintar *Napoleão e o Bávaro e Wurttemberg tropas* (figura 5). Não havia por parte dele uma preocupação em incitar um sentimento patriótico como quando ele pintava suas obras neoclássicas francesas. Contudo, mesmo tendo o intuito de informar, ao pintar as cenas onde a escravidão era exposta, o artista mantinha uma característica de protesto, mesmo que essa não fosse muito aparente. Na pintura do *Mercado da rua do Valongo* (figura 9), apesar de o pintor se concentrar em

descrever detalhes do galpão e especificidades do tráfico de escravizados, ao final da descrição da prancha, afirma que aquele era “o bazar onde se vendiam homens” (DEBRET, 2006, p. 241). Dessa forma, o artista dá lugar a uma crítica subjetiva ao sistema de compra e venda de escravizados. Podemos notar, na pintura em si, que existe uma atenção a certos detalhes na cena, como as costelas salientes dos escravizados e a venda de infantes desacompanhados.

FIGURA 9: *Mercado da Rua do Valongo*



Fonte: Debret, 2006.

Esses detalhes chamam a atenção e mesmo que não seja a intenção do artista salientá-las exacerbadamente como se faz em uma caricatura, sua atenção a elas demonstra que Debret considerava-as importantes para a narrativa. Reforçando, não queremos dizer que o artista se valeu de um exagero proposital a fim de passar uma determinada mensagem, mas sim que a sua escolha em apresentar esses detalhes indica que o pintor de história (função de Debret na Escola Real de Artes e Ofícios) tinha uma preocupação com determinados assuntos.

Quando as pinturas foram publicadas no livro *Viagem Pitoresca*, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro teve acesso ao material e, apesar dos elogios ao primeiro tomo publicado, houve críticas às obras publicadas no segundo tomo. Uma dessas pinturas foi a prancha *Mercado da rua do Valongo*. Os membros do instituto classificaram a pintura como apelativa e mentirosa. Devido ao aspecto de maus tratos contido nos escravizados representados na pintura, os membros afirmaram que Debret usou de exageros para agregar sua

obra. Esse descontentamento foi expresso na revista do IHGB em tom de retaliação.

O Sr. Debret pintou a todos esses desgraçados em tal estado de magreza, que parecem uns esqueletos próprios para se aprender anatomia; e para levar o riso ao seu auge, descreve a um cigano sentado em uma poltrona em mangas de camisa, meias cabidas, de maneira que provoca o escarneio (LISBOA & MONCORVO, Revista Trimensal de Historia e Geographia, 1841, p. 98).

Para os representantes do IHGB, pintar os escravizados magros e tristes era um exagero desnecessário. Os mesmos dizem que a representação do Valongo por outros artistas não apresentam os escravizados da forma como Debret os mostra. Para exemplificar, Bento da Silva Lisboa e Attaide Moncorvo (1841), pareceristas da revista, indicam uma representação que está no livro de Maria Graham *Diário de uma Viagem ao Brasil*. Para isso, contrapõe as duas obras no que tange à fidedignidade, como os próprios afirmam: “Bem diferente é o desenho que apresenta a Senhora Graham nas suas Viagens ao Brasil. Pois que é feito com seriedade e veracidade”. (LISBOA & MONCORVO, Revista Trimensal de Historia e Geographia, 1841, p. 98).

O fato é que em ambas as imagens comentadas na revista existe uma escolha dos artistas. A representação de Graham não mostra os escravizados da mesma forma que Debret o faz, entretanto, isso não significa que uma “desmente” a outra. A pintura contida no livro de Graham apresenta o Valongo pelo lado de fora do galpão o que não permite que detalhes físicos fossem explorados da mesma forma que Debret faz em sua prancha.

Figura 6: *Valongo um mercado de escravos no Rio, 1824.*



Fonte: Graham, 1956.

Mesmo com a representação produzida de forma diferente, a viajante afirma em seu livro que a passagem pelo Valongo a incomoda.

Lembram aos outros aqui o menos possível a triste condição servil, a não ser quando se passa pela rua do Valongo. Então todo o tráfico de escravos surge com todos os seus horrores perante dos nossos olhos. De ambos os lados estão armazéns de escravos novos, chamados aqui *peças*, e aqui as desgraçadas criaturas ficam sujeitas a todas as misérias da vida de um negro novo, escassa dieta, exame brutal e açoite (GRAHAM, 1956, p,188).

O que estamos nos referindo é que Debret produziu suas aquarelas com a intenção de apresentar fatos sobre a realidade do Brasil oitocentista, dando ênfase aos escravizados que eram parte integrante e importante do cotidiano brasileiro. O artista escolhe a técnica de aquarela para suas produções, o que permite que ele faça pinturas mais objetivas. A facilidade de transporte de materiais e a rapidez obtida pela fluidez das pinceladas aquareladas dava ao pintor uma possibilidade maior de domínio sobre as representações e seus depoimentos sobre as cenas reproduzidas. Enquanto a aquarela foi utilizada em outros momentos para as ilustrações idealizadas e poéticas, Debret utiliza a técnica para informar e registrar fatos historicamente.

Vemos que por meio da aquarela, Debret, apesar de se valer de uma técnica mais rápida na execução, não deixa de lado detalhes que considera importantes para a composição daquela imagem, corpos magros e feridos são apresentados nas representações do artista de forma que se pode entender mais do que a cena de forma crua. As cenas retratadas apresentam detalhes que auxiliam na compreensão do funcionamento do sistema escravista e, com base nos detalhes apresentados nessas obras, é que pretendemos aferir a presença de processos de formação nas imagens registradas por Debret.

3. O BRASIL OITOCENTISTA E SEU COTIDIANO ESCRAVISTA

Os artistas europeus membros da Missão Artística Francesa se depararam, no Brasil, com um território muito diferente daquele de onde vieram. O Brasil, que antes da chegada da família real era apenas mais uma colônia de Portugal, passou a ser sede da coroa em 1808 quando toda a Corte portuguesa, após fugir das tropas napoleônicas, desembarcou na cidade do Rio de Janeiro que permaneceria capital até o retorno de D. João VI a Portugal.

Como já mencionado na seção anterior, Debret e Grandjean de Montigny receberam convite da Rússia para trabalhar para o Czar, entretanto, ambos escolheram embarcar na expedição para o Brasil e participar da implantação da Escola de Artes e Ofícios com os demais profissionais. O Brasil se mostrou singular em diferentes aspectos, como cultura, estrutura (no que se refere a saneamento, urbanismo e afins), clima, populações, entre outros fatores. Será sobre esse território desconhecido pelos europeus que esta seção tratará, nos próximos tópicos discorreremos sobre o Brasil que Jean-Baptiste Debret e seus companheiros conheceram.

3.1. SOCIEDADE DO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX

Até a chegada da Coroa portuguesa, a cidade do Rio de Janeiro se apresentava com uma população que se dividia entre livres e escravizados. Segundo um comerciante inglês chamado John Luccock, ao chegar no Brasil em meados de 1808, ao girar em torno de 60.000 habitantes, a população do Rio era composta por aproximadamente 48.000 pessoas livres e 12.000 escravizadas no período próximo à chegada da Corte (SOARES, 2007). O número de pessoas escravizadas no Rio de Janeiro era sem dúvida muito expressivo e inevitavelmente foi importante para as características de formação da sociedade local.

A cidade que seria capital do reinado de D. João VI passou por mudanças diretas por razão de sua designação como sede do governo português e de forma indireta em razão da gama de estrangeiros fixando moradia e trabalho ali.

Em seu livro *O “Povo de Cam” na Capital do Brasil*, Luiz Carlos Soares (2007) trata especificamente da dinâmica e estrutura da cidade do Rio de Janeiro, que se dividia entre zona urbana e rural. A zona urbana da cidade passava pelo Valongo (região portuária onde eram desembarcados africanos escravizados) e o Morro da Conceição se estendendo pelo norte da cidade, pelo Calabouço e Passeio Público. Outras regiões a leste e oeste contavam respectivamente as praias do Peixe e dos Mineiros e o Campo de Santana (local onde o lixo e demais dejetos dos moradores eram depositados). Essas localidades já marcavam os limites da área urbana.

A região urbana do Rio era onde as pessoas se dedicavam aos diferentes tipos de comércios e onde, também, antes da chegada da Corte portuguesa, os problemas estruturais eram grandes e mais visíveis. O saneamento era praticamente inexistente, pelas ruas viam-se os chamados *Tigres*¹⁷ – cativos que levavam os dejetos das casas para descarte – levando os baldes de dejetos na cabeça. Sem fossas ou outros sistemas de esgoto, o uso dos *Tigres* era única maneira de higiene utilizada. Tal saneamento não se mostrava suficiente já que a cidade convivia com doenças contagiosas e derivadas da precariedade do mesmo, um exemplo é a febre amarela que era predominante e levava à morte muitas pessoas, assim como outras pestilências provenientes da insalubridade (SOARES, 2007).

Longe do centro e mais ao sul, nas regiões de Botafogo e Lagoa Rodrigo de Freitas estavam as fazendas e engenhos de cana-de-açúcar e onde também passou a se produzir café e outras produções agrícolas. No Catete havia uma localidade industrial composta por olarias e oficinas de cerâmica. Essas regiões não possuíam o mesmo aspecto da cidade, possuindo um ar mais limpo.

O porto se ocupava com o embarque e desembarque de mercadorias, entre elas, africanos que seriam vendidos no Mercado do Valongo para servirem de escravos ou direcionados às fazendas situadas no sudeste brasileiro para o mesmo fim. A movimentação do porto advinha também do embarque de minerais e açúcar da monocultura da cana. Após o desembarque da Família Real

¹⁷ Os escravizados responsáveis pelo transporte de baldes de dejetos eram chamados de Tigres. Os baldes continham soda cáustica misturada aos dejetos e ao escorrer pelas costas dos escravizados, descoravam sua pele, o que lhes rendeu a alcunha.

portuguesa, a dinâmica da cidade mudou por causa da transferência da sede da Corte.

Juntamente com o aumento populacional fluminense, a vinda da Coroa também trouxe melhorias na vida da população. A parcela mais abastada da população se beneficiou com a intensificação do comércio e o fortalecimento e expansão das lavouras cafeeiras que antes da chegada da Coroa se limitava a um volume baixo. Por conta da expansão econômica impulsionada pela conversão da cidade em sede do Reino português, havia a necessidade da adequação da cidade do Rio aos moldes de capital. Não poderia mais haver sujeira e descuido como antes, era necessário que se aperfeiçoassem as ruas e aparelhassem a cidade de forma a ser o novo *Município de Corte*, como passou a ser chamada (SOARES, 2007).

Juntamente com as mudanças estruturais, o Rio de Janeiro passou a acolher uma gama de estrangeiros europeus que vinham morar e trabalhar. Dentre eles havia ingleses, portugueses, holandeses, franceses, italianos e alemães que ao migrarem para o Brasil contribuíram para o crescimento populacional da cidade do Rio. Esses estrangeiros atuavam como negociantes ou artesãos e integravam a variedade populacional do Rio de Janeiro. Não obstante, o tráfico de escravos, intensificado a cada ano que se passava, ampliava ainda mais a estatística populacional da cidade com o desembarque e estabelecimento dos africanos escravizados. Completando a população do Rio, estavam os brasileiros, entre eles estavam também escravizados, que haviam nascido no Brasil.

Naturalmente, esses diferentes estratos não conviviam tão próximos, estavam separados de acordo com sua posição ocupada na sociedade brasileira, compondo o cenário da cidade.

Os moradores mais abastados se distanciavam do centro fugindo do calor excessivo e refugiando-se nas regiões mais distantes como a enseada do Botafogo e a região do Catete que, segundo viajantes como os pintores Maria Graham (1785 – 1842) e Johann Moritz Rugendas (1802 – 1858), eram verdadeiros paraísos. As chácaras opulentas eram inspiradas nos modelos de casas europeias. Segundo Soares (2007) era muito comum que brasileiros ricos reproduzissem as tendências estrangeiras. A região era composta por chácaras e jardins bem cuidados que deixavam o cenário agradável e ainda mais bonito

por conta das casas de campo. Além de brasileiros ricos, comerciantes ingleses mais abastados compunham o cenário opulento e belo. Os moradores dessas localidades eram geralmente pessoas de muito destaque na sociedade. Em romances como *Senhora*, do escritor José de Alencar, é possível ver o destaque que tinha a sociedade botafoguense.

Enquanto a parcela mais rica da sociedade se esquivava do centro e se abrigava no conforto dos recantos rurais e sofisticados do interior, a população mediana e mais pobre fixava-se mais próximo ao centro. Os pequenos proprietários brasileiros e europeus que não tinham muitas posses e integravam a parcela mediana da população fluminense moravam mais próximo à região mais antiga da cidade que era, por sua vez, mais próxima à área comercial das ruas Direita – posteriormente nomeada por 1º de março – da Quitanda e do Ouvidor. Essas pessoas geralmente eram pequenos negociantes ou fabricantes, médicos, funcionários públicos, advogados, dentre outros. Esses moradores livres de médio porte social, moravam em sobrados localizados na região mais antiga da cidade.

Já a população mais pobre, segundo Soares (2007), foi empurrada para a parte mais desassistida da cidade, uma região insalubre e pantanosa nos arredores do Campo de Santana e da Cidade Nova. Também se encontravam nas proximidades do Valongo, Gamboa e freguesia de Santa Rita.

Podemos perceber que mesmo com a reorganização da cidade de modo a ser mais apresentável, essa mudança obedeceu a estratificação da população em que as camadas mais populares integravam as regiões menos estruturadas e menos apresentáveis.

Os moradores de maior poder aquisitivo, mas que não tinham tantas posses e precisavam estar em maior contato com a região comercial da cidade, se mantinham em seus arredores. Os mais abastados se distanciavam do centro e ficavam nas regiões mais campestres e visualmente mais agradáveis e requintadas. Os negociantes que moravam nessa região somente iam até a região comercial do Rio para tratar de seus negócios de forma mais esporádica e retornavam ao seu refúgio opulento e menos movimentado onde também resguardavam suas famílias.

Enquanto permaneceu no Brasil e morou no Rio de Janeiro, Jean-Baptiste Debret teve contato tanto com pessoas ricas da cidade quanto com

peças de classe mediana e até com as de situação de pobreza. Em uma prancha feita por ele, o artista registrou um jantar de um comerciante brasileiro de médio porte. A prancha 55 do livro *Viagem Pitoresca*, intitulada *O Jantar*, ilustra uma família brasileira fazendo sua refeição.

FIGURA 7: O Jantar



Fonte: Debret, 2006

Na descrição da cena retratada, o artista chama atenção para a composição da mesa e para a ocupação dos donos da casa durante o jantar. Ao se referir ao jantar, ele especifica ser uma casa mais abastada e que a mesa possui itens mais caros como o vinho e a carne de melhor qualidade. Debret aproveita para criticar algumas preferências culinárias do Brasil que eram derivadas da influência portuguesa sobre a colônia como o uso de azeitonas roxas e o próprio azeite de oliva que o pintor afirma ter um gosto “detestável” (DEBRET, 2016, p. 197). A alimentação dos habitantes brasileiros variava segundo os seus status social e econômico.

Quanto ao jantar em si, compõem-se, para o um homem abastado, de uma sopa de pão e caldo gordo, chamado de caldo de substância, porque é feita com um enorme pedaço de carne de vaca, salsichas, tomates, toucinho, couves, imensos rabanetes brancos, com suas folhas, chamados impropriamente nabos etc., tudo bem cozido. No momento de pôr a sopa arde, à mesa, acrescentam-se algumas folhas de hortelã e mais

comumente outras de uma erva cujo cheiro muito forte dá-lhe um gosto marcado bastante desagradável para quem não está acostumado. Serve-se ao mesmo tempo o cozido, ou melhor, um monte de diversas espécies de carnes e legumes de gostos muito variados embora cozidos juntos; ao lado coloca-se sempre o indispensável "escaldado" (flor de farinha de mandioca) que se mistura com caldo de carne ou de der tomates ou ainda com camarões; uma colher dessa substância farinhosa semilíquida, colocada no prato cada vez que se come um novo alimento, substitui o pão, que nessa época não era usado ao jantar. Ao lado do escaldado, e no centro da mesa, vê-se a insossa galinha com arroz, escoltada, porém, por um prato de verduras cozidas extremamente apimentado. (DEBRET, 2016, p.197).

Debret (2016) diferencia a alimentação das diferentes classes sociais. Os mais ricos tinham uma mesa mais cheia e nutritiva que os demais e conforme o poder aquisitivo diminuía, as mesas de jantar ficavam menos fartas.

Uma família abastada possuía uma mesa composta por uma sopa de carne vermelha, tomates, toucinho, nabos entre outros ingredientes; vários tipos de carnes diferentes; farinha de mandioca; verduras cozidas; salada e arroz doce e diferentes tipos de queijo como sobremesa.

Os negociantes mais simples não jantavam mais do que uma carne-seca pequena, uma porção de farinha de mandioca misturada a um punhado de feijões pretos formando uma espécie de tutu de feijão preto com carne. Essa refeição com menos variedade era repetida por mais vezes pelos dias. Diferentemente das famílias ricas que se reuniam à mesa de jantar, nas famílias mais simples o pai da família se senta à mesa, segundo o artista, inevitavelmente com os cotovelos apoiados, enquanto a mãe se senta em posição de lótus na marquês (onde passava a maior parte do tempo) apoiando o prato em seus joelhos e as crianças se mantinham deitadas ou agachadas no chão. Tanto a mulher quanto as crianças comiam com as mãos e sem o uso de talheres (DEBRET, 2016).

Além desses dois tipos de pessoas a que Debret se refere, ele também discorre sobre as pessoas pobres a quem ele se refere como "indigentes" e os escravizados que se alimentavam apenas com dois punhados de farinha e frutas como laranja e banana. No caso dos mendigos, mantinham-se nas portas das igrejas se alimentando de restos doados pelos transeuntes (DEBRET, 2016).

Apesar das diferenças na alimentação de cada grupo, o cochilo após a refeição era comum a todos. Chamado de 'sesta', essa habitual soneca era feita por boa parte dos moradores da cidade do Rio (DEBRET, 2016).

FIGURA 8: *Família pobre em sua casa*



Fonte: Debret, 2006.

A pobreza também foi retratada por Debret, como na prancha 82, *Família pobre em sua casa* (figura 8), em que o artista reproduz a rotina de uma família que, segundo descrição, após sua decadência financeira foi morar em um casebre dividido em apenas dois cômodos em um bairro pobre do Rio. Provavelmente, após seu infortúnio essa família se mudou para a região pantanosa que Soares (2007) se refere ao falar da moradia das pessoas mais pobres do Rio de Janeiro.

Segundo Debret (2016), a família retratada fora rica um dia e a viúva, após perder praticamente tudo, se agarrou apenas a duas lembranças de sua vida que antes era opulenta, a porta da única entrada da casa simples que contraditoriamente é europeia e destoa da casa humilde e a escrava que permanecia ali sozinha e servindo a senhora e sua filha jovem. As três mulheres sobrevivem com poucos vinténs que se dividem na compra de poucos alimentos e despesas relacionadas à engorda das galinhas.

As mulheres que antes participavam da porção mais rica da cidade, desceram até se alocarem na parcela mais pobre e desfavorecida, com uma moradia ruim e pouca renda para se alimentar diariamente.

Durante o decorrer do século XIX e após a mudança da família real para a cidade do Rio, mudanças foram implantadas para que abrigasse a dinâmica mais agitada de uma capital. Mas as mudanças não se fizeram descartando a estratificação da população. Os moradores de renda mediana moravam longe dos pobres que, por sua vez, ficavam na parte mais insalubre da cidade. Enquanto isso, os ricos se refugiavam em lindas casas de campo e chácaras opulentas longe da cidade e das outras duas parcelas da sociedade (SOARES, 2007).

Os viajantes que iam ao Rio concordavam em dizer que as áreas mais ricas eram finas e elegantes de forma a lembrar bairros europeus como na França e Inglaterra. Do mesmo modo, os mesmos estrangeiros visitantes não poupavam palavras ao dizer que as regiões mais pobres eram também as mais feias sendo absolutamente opostas, por exemplo, às belas casas de veraneio das vilas da Tijuca (SOARES, 2007).

A cidade do Rio de Janeiro abrigava diferentes tipos de moradores, do mais rico ao mais miserável: o rico, o mediano, o pobre e o escravizado. Existia, então, o Rio dos dois romances: o opulento da sociedade fluminense como em *Senhora* (romance de José de Alencar), e o abandonado Rio de *O Cortiço* (obra de Aluísio de Azevedo).

A notória desigualdade social da cidade fazia dessas regiões comentadas até aqui tão diferentes e evidentes. A manutenção da escravidão sustentou a diferença que nem com a abolição se dissipou.

Apenas com o censo realizado em 1849 foi possível aferir a divisão da população de forma mais precisa. Em 1838 o Ministro da Justiça da Regência solicitou um recenseamento que infelizmente foi classificado por especialistas como impreciso. Por essa razão somente na década de 1840 é que um censo mais confiável foi feito. De acordo com esse censo sob responsabilidade de Roberto Jorge Haddock Lobo¹⁸, dos anos 1820 até a data da realização do

¹⁸ Roberto Jorge Haddock Lobo era médico e político brasileiro. Após emigrar de Portugal para o Brasil ingressou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1834 e posteriormente doutorou-se da mesma área. Haddock Lobo que se dedicou a estudar além da medicina,

censo, precisamente 1849, a população do *Município da Corte* era de 266.466 habitantes, sendo 155.864 livres e 110.602 escravizados, ou 58,49% livres e 41,51% escravizados. Os dados coletados fazem referência a um período posterior a muitas mudanças como a proibição do tráfico de escravos em 1831, o que desfez o comércio do Valongo, os melhoramentos no saneamento e demais fatores estruturais da cidade, e a migração de europeus. As mudanças sem dúvidas influenciaram na feição da cidade, contudo isso não significa que a desigualdade se findou, até porquê a escravidão não acabou apesar das mudanças legislativas (SOARES, 2007).

3.2. TRÁFICO NO ATLÂNTICO: BRASIL/ÁFRICA NO SÉCULO XIX

Devido a convivência com o sistema escravista de ao menos três séculos, o Brasil já não tinha uma rotina sem o comércio de escravizados e a situação econômica resultante do trabalho deles. A rotina brasileira era toda permeada pela escravidão, e até 1850 o tráfico de escravizados foi intenso e legal. Antes colônia, posteriormente reinado independente, o Brasil manteve até 1888 a manutenção regular da escravidão.

Autores como Luiz Felipe de Alencastro (2000) se voltam ao período de tráfico licenciado de escravizados no Atlântico e sobre a dinâmica desses escravizados no Brasil. Segundo ele, que em seu livro *O Trato dos Videntes* (2000) se dedica principalmente ao tráfico dos escravizados pelo Atlântico, a comercialização das pessoas escravizadas se iniciou muito antes da relação Luso-Brasileira se iniciar em 1500. De modo que o tráfico de escravizados já ocorria entre África e Europa em meados de 1400.

Jaime Pinsky (2012) relata sobre um desembarque de escravizados africanos em 1444 em Lisboa e Alencastro (2000) discorre sobre as malsucedidas investidas do português e aprendiz de negreiro Estêvão Afonso na captura de africanos na Guiné em 1445, sendo que sua última tentativa levou a um conflito entre ele e o nativo que terminou na morte de Afonso.

problemas sociais e administrativos na cidade do Rio. Foi delegado da Inspeção da Instrução pública e Juiz de paz, além de membro da Academia Brasileira de Medicina e da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional.

A cidade do Rio de Janeiro se mostrou promissora para o comércio e traslado de escravizados. O porto do Rio de Janeiro recebeu e embarcou escravizados não só para o Brasil como também para outros países sul-americanos como Argentina (ALENCASTRO, 2000). A demanda por escravizados no Rio de Janeiro bem como em outras capitanias pelo Brasil era significativa.

Nireu Oliveira Cavalcanti (2005) ressalta que o tráfico foi crescente no porto fluminense e que a intensidade do comércio de escravizados no Rio de Janeiro aumentava conforme a atividade comercial principal se modificava. Independentemente se fosse o cultivo e exportação do café ou a mineração, a demanda de escravizados permanecia em crescimento.

A demanda por escravos na capitania do Rio de Janeiro sempre foi crescente, principalmente a partir do início da exploração das minas, em 1694; do aumento de construção de engenhos para fabrico de açúcar e aguardente da terra, a exigir extensivas áreas plantadas de cana; do desenvolvimento da agricultura de abastecimento como a mandioca para a produção de farinha, o milho e outras culturas como o anil e, a partir do último quartel do século XVIII, o café; do aumento populacional, a demandar muitas construções; da instalação do Tribunal da Relação, a partir de 1752, trazendo para a cidade do Rio um novo pólo jurídico do Brasil e grande número de funcionários públicos importantes e bem-remunerados, a demandarem serviços e moradias; da transferência, em 1763, da sede do vice-reinado da Bahia para o Rio, tornando a cidade a capital brasileira; e do incremento do seu porto, que passou a ser o mais importante, e a capitania, o maior centro comercial do Brasil (CAVALCANTI, 2005, p. 21-22).

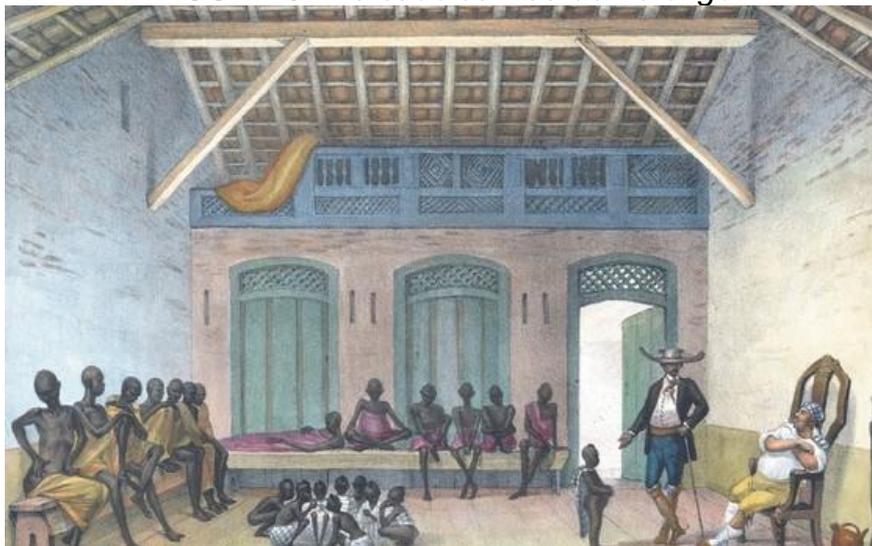
Mesmo havendo leis que proibiam o tráfico de escravos como a lei de 1850 e a lei de 1831 que tornava livres escravizados africanos que entravam no Brasil a partir daquela data, o comércio de escravizados, ao contrário do que seria natural após uma proibição, aumentou e tornou as condições dos africanos ainda pior.

Em 1850 a lei Euzébio de Queirós proibia o tráfico de escravizados entre Brasil e África, entretanto, segundo Sidney Chalhoub (2012), com a proibição o tráfico ao invés de cessar apenas piorou as condições dos escravizados que já eram negociados em condições insalubres. Antes da promulgação da lei, os

africanos que chegavam no Rio de Janeiro eram levados ao Mercado da Rua do Valongo que se localizava próximo ao porto (figuras 8).

Ali eles passavam os dias até serem comprados e levados pelos novos proprietários. Segundo Debret (2006) os homens ficavam naquele galpão cobertos por tecidos de cores diferentes que os identificavam com os seus proprietários, já que eles podiam ser de proprietários diferentes e vendidos no mesmo galpão. Debret afirma que aquele aglomerado de pessoas com expressões de medo, raiva e indiferença fazia aquele local ser semelhante a um “*menagerie*” – um agrupamento de animais selvagens em cativeiro – embora fosse um lugar para a venda de seres humanos (figura 8).

FIGURA 9: Mercado da Rua do Valongo



Fonte: Debret, 2006.

As leis de 1831 e 1850, respectivamente, tornava livres os escravizados que chegavam no Brasil e proibia o tráfico de escravos. Contudo, o comércio de escravizados não cessou, continuou de forma ilegal. Por essa razão, as condições dos escravizados pioraram, os recém-chegados não eram mais expostos no Valongo, porém eram alocados em galpões clandestinos onde passavam um tempo aprendendo o português para que ao se deparar com um fiscal não fossem identificados como africanos trazidos ilegalmente. Além dos

dispositivos legais de 1831 e 1850, em 1868 foi determinado que famílias não fossem mais separadas nas vendas e crianças de até 15 anos não fossem vendidas sem ao menos um dos pais. Igualmente foi decretado que não se vendessem mais escravizados debaixo de pregão e em exposição como eram feitos no Valongo (PINSKY, 2012).

A venda dos escravizados expostos já começava a incomodar moradores e políticos do Rio de Janeiro em meados de 1700. Ter em uma cidade importante como o Rio de Janeiro exposição de homens, mulheres e crianças à venda trazia uma imagem considerada ruim pelas pessoas que exigiam o fim do comércio na cidade.

Em apoio aos vereadores, em 26/6/1766, 24 negociantes de médio e grosso trato, moradores e com sede do seu comércio nessa região nobre da cidade, encaminharam abaixo-assinado em defesa do Edital da Câmara e denunciando os recalcitrantes negociantes que continuavam “a venda dos referidos escravos novos na cidade, nas casas de seus donos e administradores, publicamente às suas portas como antes costumavam fazer”. Argumentavam esses ilustres consumidores de escravos que, numa cidade importante e do porte do Rio de Janeiro, não era admissível haver o espetáculo repugnante que ocorria todas as vezes que chegava um navio com escravos novos: negros e negras seminus, banhos no mar em frente à praia do Peixe, no cais de Brás de Pina e do Mineiro e na circunvizinhança da Alfândega e, sobretudo fazerem suas necessidades fisiológicas à vista de todos. (CAVALCANTI, 2005, p.44-45)

O Edital a que Nireu Cavalcanti se refere no excerto acima é um edital que os vereadores do Rio baixaram em 29 de janeiro de 1776 que reafirmava um edital anterior que proibia a comercialização de escravizados na região central da cidade do Rio. Os queixosos sentiam-se desconfortáveis com a presença que afrontava à moral dos que passavam pela falta de roupas dos escravizados e a condições fisiológicas paupérrimas dos recém-chegados.

Os casos de tráfico ilegal de escravizados deveriam ser direcionados a juízes de paz para averiguar a situação. Chalhoub (2012) descreve sobre as ações dos juízes que fiscalizavam esses casos, em alguns casos os juízes designados reclamavam pela falta de suporte pelas instâncias superiores, em outros eram os juízes que não exerciam bem suas funções sendo que até aceitavam subornos para fazer vista grossa, como no caso descrito na citação seguinte:

Mesmo que após a lei de 1831 que “tornava livre” todo africano que chegasse ao Brasil, a prática do tráfico não cessou, e os mesmos problemas sanitários existiam para os africanos, agora ilegalmente, transportados. E os navios possuíam os mesmos problemas sanitários. Ao chegar no Brasil dois africanos com suspeita de tráfico, o ministro da Justiça Euzébio de Queiroz encaminhou um juiz de paz para averiguação. O dito juiz de paz considerou contrabandeados os africanos; ato contínuo, “em atenção ao miserável estado em que os mesmos se achavam”, “cobertos por sarnas”, requereu para ele próprio a concessão dos serviços dos novos “africanos livres” – e queria que os serviços deles lhe fossem conferidos “sem ser obrigado a pagamento algum”, devido ao estado que se achavam! (CHALHOUB, 2012, p. 757).

A ilegalidade do tráfico não impediu a sua continuidade. Por meio da ilegalidade e das fraudes legislativas, o Brasil continuou recebendo, entre os africanos para escravização. De forma escondida e com táticas de disfarce, os escravistas incorporavam novos cativos ao escravismo de forma que pudessem disfarçar seu idioma nativo com aulas de português para que se misturassem aos outros escravizados.

Os navios negreiros transportavam mais que pessoas escravizadas, as doenças eram corriqueiras nos desembarques dos navios. Além da sarna que era uma erupção cutânea comum aos transportados por conta das péssimas condições das viagens, o escorbuto – conhecido na época como Mal de Luanda – assolava tanto os escravizados quanto as pessoas que entrassem em contato.

As pessoas que reclamavam da presença dos escravizados na região central da cidade utilizavam as doenças contagiosas como um dos argumentos para que a exposição dos escravizados fosse cessada. Para os contrários à exposição dos escravizados a aglomeração dos africanos recém-chegados de África era o motivo para a proliferação de doenças como escorbuto e varíola (conhecida na época como bexiga) (CAVALCANTI, 2005).

Ao descrever a cena da imagem da prancha *Mercado da Rua do Valongo* (figura 9), Debret (2016) chama a atenção para o abdome do cigano que comercializava os africanos. Segundo o artista, o inchaço da barriga juntamente com a palidez da derme poderia ser proveniente de doenças oriundas da costa da África e trazidas nos navios negreiros.

A pintura de Debret foi feita após 1816, ano em que o artista e os demais integrantes da Missão Francesa chegaram ao Brasil. Os embates entre negociantes de escravos e moradores juntamente com demais comerciantes do Rio de Janeiro ocorreram em meados de 1700. Logo, nota-se que a batalha travada entre eles fora vencida pelos negociantes de escravos.

Foram solicitados médicos e cirurgiões para darem seus pareceres técnicos sobre as condições do comércio de escravizados na região central da cidade. Queria-se saber se as epidemias em crescimento no Rio eram derivadas desse aglomerado de escravizados exibidos no Valongo. Os médicos deram parecer favorável aos comerciantes de escravos, afirmando que os escravizados recém-chegados nada tinham a ver com as pestilências. Segundo Cavalcanti (2005), a posição dos médicos foi diferente das suas opiniões iniciais, pois os mesmos médicos participaram de uma reunião em 14 de janeiro de 1758 em que concordaram que a comercialização de escravos era prejudicial à saúde pública.

Ao invés de reafirmar a posição adotada no dia 14 de janeiro, alguns médicos afirmaram não ter lembrança de que os cativos recém-chegados estivessem acometidos com alguma doença seja ela escorbuto ou varíola. A mudança de posicionamento dos profissionais da saúde beneficiou os comerciantes de escravos que continuaram com a comercialização na região central da cidade. Segundo Cavalcanti (2005), não se sabe ao certo a motivação dessa reviravolta, e o autor chega a considerar pressão por parte dos negociantes de escravos que empregavam os médicos.

Após os revezes sobre a comercialização no Valongo, foi decidido pelo vice-rei marquês do Lavradio que as embarcações que chegassem no cais do Valongo deveriam ser inspecionadas pelo médico de saúde antes de qualquer desembarque. Além disso, as mortes também passaram a serem tratadas de forma diferente. Os chamados “pretos novos” – escravizados recém chegados – que falecessem ao chegar no Rio não poderiam mais ser enterrados nos cemitérios da cidade o que levou a criação de um novo cemitério para abrigar os corpos desses recém-chegados, o cemitério que hoje é um sítio arqueológico no bairro da Gamboa recebeu o nome sugestivo de *Cemitério dos Pretos Novos* (CAVALCANTI, 2005).

Após o decreto de proibição do tráfico em 1852, uma nova preocupação tomou as autoridades brasileiras. Como era decretado que escravizados

chegados a partir de 1831 eram considerados livres no Brasil e a partir de 1850 o tráfico era proibido, começou-se a se cogitar a possibilidade de os escravizados mais antigos fingirem não falar bem o português e com isso conseguirem se libertar sem pagamento de alforria (CHALHOUB, 2012).

Assim como os traficantes de escravos escondiam os escravizados para aprenderem o português e enganarem os fiscais de modo que eles acreditassem que não se tratavam de africanos recém-chegados de África, existia um receio de que o contrário fosse feito pelos escravizados mais antigos para conquistarem a liberdade.

Essa preocupação era natural, pois o simples fato de o tráfico ser proibido, não significava que a escravidão acabaria. Apesar da proibição do tráfico, ainda pretendia-se manter a dinâmica escravista dentro do Brasil. Para isso, mantinham-se formas de desmobilizar qualquer tipo de resistência ou mobilização. De forma mais evidente por meio dos castigos pelas fugas ou de formas mais sutis com a “promoção” de escravizados e diferenciação entre eles.

Em 1791 ocorreu uma revolução no Haiti, na época conhecido como Ilha de São Domingos, que assustou muitos escravistas. Essa revolução foi conhecida em muitos lugares por seu modo sangrento. A preocupação de o mesmo ocorrer no Brasil amedrontava não somente proprietários de escravos como também legisladores que registravam sua preocupação em suas falas na plenária (CHALHOUB, 2012).

Em uma visita de um viajante francês, ele expõe sua cisma em acontecer no Brasil o mesmo que na ilha de São Domingos:

Finalmente: todos os brasileiros, e sobretudo, os brancos, não percebem suficientemente que é tempo de se fechar a porta dos debates políticos, às discussões constitucionais? Se se continuar a falar de direitos dos homens, de igualdade, terminar-se-á por pronunciar a palavra fatal: liberdade, palavra terrível e que tem muito mais força num país de escravos do que em qualquer outra parte. Então, toda a revolução acabará no Brasil com o levante dos escravos, que, quebrando suas algemas, incendiarão as cidades, os campos, as plantações, massacrando os brancos e fazendo deste magnífico império do Brasil uma deplorável réplica da brilhante colônia de São Domingos [Haiti]. (Comentário de um observador francês em MATTOS, 2004, p. 243).

O fato é que, mesmo com o fim do tráfico, a escravidão no Brasil demoraria bem mais para acabar, pois o sistema econômico brasileiro já girava em torno da escravidão há muito tempo. O Brasil havia sido construído por braços escravizados e uma ruptura no sistema, sem alguma maneira de contornar a falha econômica que a abolição geraria, traria prejuízo muito grande. Poderemos aferir no próximo tópico como a economia era movida pelo sistema escravista, o que a sustentou firmemente até os anos finais de 1800.

3.3. O SISTEMA ESCRAVISTA REGENDO A ECONOMIA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

O Brasil já convivia com a dinâmica escravista desde o século XVI e de forma sistêmica a escravidão integrava a economia de modo que inúmeras atividades eram realizadas por meio dela. Atividades rurais, urbanas e mais para o final, de extração de minérios, eram realizadas por escravizados que para algumas tarefas mais específicas eram treinados e especializados.

As atividades variavam e além dos conhecidos trabalhos nos engenhos e no cultivo de café, os escravizados eram direcionados para a execução de tarefas como venda de produtos (que era o caso dos escravos de ganho), artesanatos, “saneamento” (a função dos tigres), afazeres domésticos, enfim, boa parte das atividades no Brasil era realizada pelos escravizados.

A sociedade do Rio de Janeiro convivia com os escravizados trabalhando em atividades urbanas, como dar assistência aos proprietários de empreendimentos como sapatarias, tabacarias entre outros tipos de comércios. Enquanto nas regiões mais afastadas da cidade, onde ficavam as zonas rurais, os escravizados se empenhavam mais propriamente no cultivo e nos engenhos.

No cultivo do café, cultura que tomou força no século XIX, os cativos chagavam a cumprir jornadas de quinze a dezoito horas diárias. Essa jornada se iniciava ainda pela madrugada quando os escravizados se reuniam e formavam fila para receber as tarefas que o feitor passaria. Essa jornada era interrompida brevemente nos horários de almoço e café da tarde, no máximo duas vezes no dia. Ainda assim, senhores de escravos constantemente reclamavam da “preguiça” dos cativos (PINSKY, 2012).

Os escravizados que iam para a cidade ou já moravam nela, podiam trabalhar com vendas pela cidade, estes eram chamados “escravos de ganho”, e vendiam doces entre outros alimentos que eles mesmos faziam ou cultivavam. Para isso eles levavam os produtos em expositores ou cestas e tanto escolhiam um ponto fixo quanto percorriam as ruas vendendo como ambulantes. O que recebiam pela venda era separado: uma parte para o senhor e o restante poderia ficar com o cativo. Quem estipulava a quantidade a ser dividida era o senhor e o escravizado poderia usar seu ganho para talvez comprar uma alforria (SOARES, 2007).

Conforme as leis referentes à escravidão foram mudando, os negociantes envolvidos com o comércio de escravos foram se adaptando simultaneamente. A aquisição de escravizados ia além da reserva por meio dos traficantes, que iam até a costa da África, ou a compra no Valongo, que cessou após as leis de 1831 e 1850.

O Mercado do Valongo deixou de existir após o tráfico se tornar ilegal e os africanos não poderiam mais ser alocados nos barracões. A partir deste momento, houve um crescimento em uma outra modalidade de vendas de escravizados. Entre os anos 1830 e 1840 se difundiram escritórios e casas de vendas de escravizados. Esses empreendimentos trabalhavam com os diferentes tipos de escravizados: boçais¹⁹, ladinos²⁰ e crioulos²¹. Para que esse comércio ocorresse precisavam do aval da Câmara Municipal, entretanto, não era incomum que casas de venda de escravizados funcionassem de maneira ilegal, pois era corriqueira a venda ilícita de escravizados (SOARES, 2007).

Conforme afirma Luiz Carlos Soares (2007), era muito comum que os negociantes sem aval da Câmara permanecessem negociando sem nenhum receio, chagavam ao ponto de anunciar suas “peças”²² nos classificados dos jornais (na época o *Jornal do Comércio*).

Para funcionar, estas firmas (muitas delas desenvolvendo atividades bem diversas) tinham que pedir licença à Câmara

¹⁹ Negros recém-chegados de África para escravização, quando ainda não eram adaptados ou aculturados para o convívio no Brasil eram chamados de **Boçais**.

²⁰ Os **Ladinos** eram escravizados já aculturados e adaptados após a chegada no Brasil.

²¹ Os **Crioulos** eram escravizados nascidos no Brasil.

²² O autor Luiz Carlos Soares usa o termo dos negociantes de escravos ao usar o termo **Peças**, era dessa maneira que os negociantes se referiam aos escravizados. Nosso intuito, ao repetir o termo é chamar atenção para a objetificação das pessoas escravizadas e postas à venda.

Municipal da Corte, mas o negócio varejista de escravos era tão lucrativo que muitos indivíduos se arriscavam e exploravam sem ter autorização da Câmara Municipal que, interessada na renda obtida com a cobrança das licenças de funcionamento e de outros impostos, reprimia aqueles estabelecimentos que funcionavam irregularmente (SOARES, 2007, p. 43).

Em 1849 a Câmara Municipal publicou uma relação de 18 casas ilegais de venda varejista de escravizados que, sem nenhum receio, anunciavam seus negócios nos classificadores (SOARES, 2007).

As casas de compra e venda de escravizados trabalhavam com diferentes modalidades de negócio. Uma dessas modalidades era o aluguel de escravos, um negócio rendoso que supria a demanda de quem, por inúmeros motivos, não desejava comprar um cativo. Os negócios eram feitos como em uma corretora de imóveis: a casa fazia a transação da ponta e ficava com uma porcentagem – em torno de 10% do negócio – da venda ou aluguel. Os escravizados eram destinados a diferentes tipos de trabalhos e esses eram “profissionalizados” em áreas específicas e poderiam ser alugados de acordo com suas funções aprendidas (SOARES, 2007).

Algumas casas dessas também trabalhavam com empréstimo de dinheiro, como uma espécie de agiotagem, enquanto outras se dedicavam a fazer leilões de escravizados concomitante ao empréstimo ou à sua venda (SOARES, 2007).

Em seu livro *Viagem Pitoresca* Debret se refere a “escravos diaristas” que, mesmo sem especificação, se assemelha aos cativos alugados por essas casas de consignação. Segundo o artista, os tais “escravos diaristas” ficavam totalmente em poder do locatário, mesmo sem serem comprados. Os escravizados locados podiam ser repreendidos da mesma maneira que um escravidão comprado, ou seja, por meio da agressão física ou verbal (DEBRET, 2016).

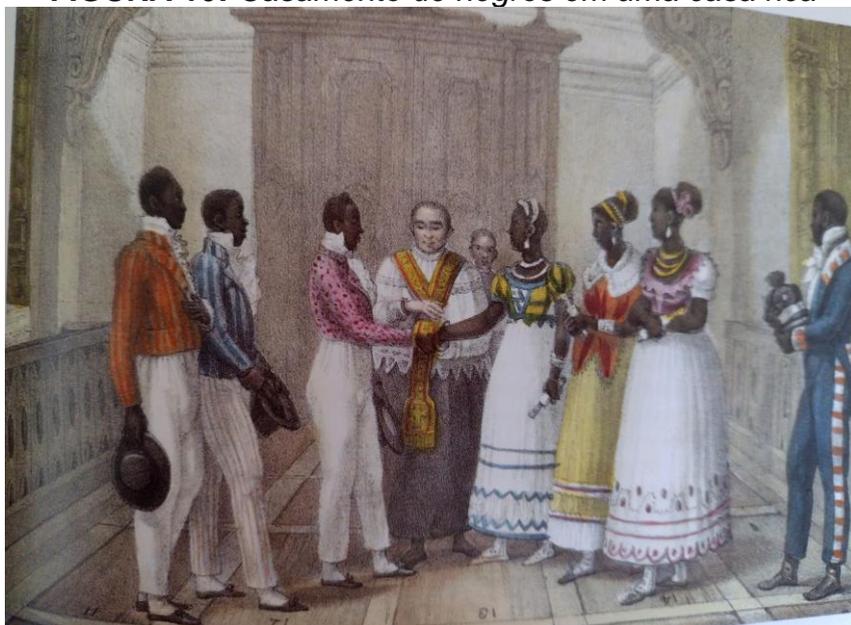
Para suprir a “necessidade” de escravizados e prosseguir com o comércio escravista mesmo após a interdição do tráfico, algumas ações foram tomadas com relação às famílias escravizadas.

Como o tráfico foi proibido a partir de 1850, os proprietários de escravos passaram a usar o cultivo das famílias escravizadas e os casamentos como forma de manter o sistema bem alimentado mesmo sem a entrada de mais

escravizados pelos portos. Ressaltamos aqui que não houve o fim definitivo do tráfico, houve, sim, uma diminuição inicial e, posteriormente, o tráfico seguiu acontecendo ilegalmente. Entretanto, o para permanecer na legalidade, a única forma de manter as compras de escravizados era por meio de escravizados nascidos no Brasil (FLORENTINO e GÓES, 2017).

Havia uma desproporção entre o número de homens e mulheres cativos, sendo o número de homens mais expressivo que o de mulheres. A partir da proibição do tráfico, os proprietários de escravos passaram a incentivar a formação e manutenção de famílias escravizadas (FLORENTINO E GÓES, 2017).

FIGURA 10: *Casamento de negros em uma casa rica*



Fonte: Debret, 2006.

Para que o investimento fosse mais bem aproveitado, a vida útil dos cativos também passou a receber mais atenção. Um escravizado que vivesse mais e procriasse permitia ao senhor uma maior possibilidade de aumentar o número de escravizados sem a aquisição de *peças* novas como eram chamados (SOARES, 2007).

Já com a lei de 1831 não era permitido que famílias fossem separadas nas vendas. As crianças com até 15 anos não poderiam mais ser vendidas sem um outro membro da família. Vendas como a da cena registrada na aquarela de Debret (figura 9) passavam a ser ilegais. Entretanto, a venda de crianças

aumentara, pois, para compensar a queda de escravizados vindos pelo Atlântico e para que se tivesse mão-de-obra suficiente, buscavam-se investimentos a longo prazo (FLORENTINO e GÓES, 2017).

Nessa nova dinâmica em que os casamentos e as formações de famílias escravas passaram a ser estimuladas, o número de mulheres passou a ser maior em detrimento do período anterior que era superado pelo número de homens. Manolo Florentino e José Roberto Góes (2017) discorrem sobre a prática de incentivo de procriação para manutenção do usufruto de mão-de-obra escravizada. Segundo os autores, “a sociedade escravista tinha no mercado de almas o veículo maior de reprodução estrutural da sua mão-de-obra” (FLORENTINO; GÓES, 2017, p. 30). Com a união de escravizados e a reprodução e formação de famílias, garantia-se a segurança da estrutura escravista mesmo após o fim do tráfico.

Ainda segundo os mesmos autores, senhores de escravos passaram a fazer vista grossa quando os escravizados saíam às escondidas para se encontrarem à noite, já que a união deles seria vantajosa para os proprietários. Com a formação de famílias escravas, além do aumento de posses humanas, era possível também a desmobilização dos escravizados. As fugas e insurreições seriam mais difíceis por parte de escravizados que tinham famílias sob o poder dos senhores de escravos.

Na figura 10, Debret mostra um casamento de escravizados dentro da sala do senhor de escravos, uma amostra da tutela dos senhores para com as famílias escravizadas. O artista discorre sobre o costume de realizar a cerimônia na própria casa dos proprietários demonstrando uma intenção de fortalecer o controle sobre os cativos.

É igualmente decente e de bom-tom nas casas ricas do Brasil fazer casarem-se as negras sem contrariar demasiado suas predileções na escolha de um marido; esse costume assenta na esperança de prendê-los melhor à casa. (DEBRET, 2016, p. 476)

Como pode-se perceber na citação de Debret, o casamento era utilizado como uma forma de dificultar fugas e revoltas assegurando a posse do senhor.

Ainda, segundo o artista, esses casamentos não eram forçados pelos senhores, mas eram facilitados por eles.

3.3.1. Um sistema bem engrenado e as legislações para “inglês ver”

No período em que Jean-Baptiste Debret desembarcou no Brasil acompanhado pelos demais integrantes da Missão Francesa, a discussão sobre abolição percorria a Europa e parte da América. A França teria abolido a escravidão em 1794 com as ocorrências das revoluções e retomada por Napoleão em 1802, sendo definitivamente suprimida em 1848. Na Inglaterra, a escravidão foi abolida em 1833 e, a partir do movimento da Inglaterra, iniciou-se uma pressão para outros reinos aderissem à abolição. O real movimento para a abolição por parte da Inglaterra se iniciou anos antes, com a proibição do tráfico de escravizados pelo parlamento britânico em 1807 (HOBBSAWM, 2021).

Em 1863, sob a assinatura de Abraham Lincoln (1809 – 1865) e após uma intensa guerra civil que dividiu o país em norte e sul, a abolição aconteceu nos Estados Unidos e foi reforçada pela 13ª emenda de 1865 (KARNAL et. Al., 2007). Todavia, antes mesmo desses acontecimentos, a Revolução do Haiti (ou Ilha de São Domingos), ocorrida após medidas tomadas pelos jacobinos franceses, trouxe à tona uma revolução marcada por muita violência que, partindo dos próprios escravizados, assombrou os lugares onde se mantinha a escravidão.

Mais concretamente, os jacobinos aboliram sem indenização todos os direitos feudais remanescentes, aumentaram as oportunidades para o pequeno comprador adquirir as terras confiscadas dos emigrantes e - alguns meses mais tarde - aboliram a escravidão nas colônias francesas, a fim de estimular os negros de São Domingos a lutarem pela República contra os ingleses. Estas medidas obtiveram os mais amplos resultados. Na América, ajudaram a criar o primeiro grande líder revolucionário independente, Toussaint-Louverture²³ (HOBBSAWM, 2021 p. 122).

²³ François-Dominique Toussaint L'Ouverture foi um combatente haitiano que liderou a Revolução do Haiti quando ainda era colônia europeia. O historiador e jornalista C. L. R. James considera L'Ouverture o maior comandante, após Napoleão, no período de 1793 a 1814 (JAMES, 2010).

Em nenhum lugar o fim da escravidão foi acatado de forma fácil e nem imediata. Nos EUA, após uma guerra doméstica, a abolição foi assinada pelo presidente que sofreu um atentado por essa ação e perdeu sua vida. No Haiti a libertação veio apenas com uma revolução sangrenta e, na França, aboliu-se a escravidão em meados de 1700, retomou-se em 1802 para, enfim, encerrá-la por definitivo em 1842. No Brasil não havia motivos para ser diferente, a economia era totalmente envolvida e mesclada à escravidão e esse sistema já era naturalizado pelos brasileiros.

Quando a Inglaterra aboliu a escravidão, passou a pressionar outras nações a aderirem a mesma atitude. O Brasil por muito tempo postergou a abolição e se concentrou em pequenas leis pouco (ou nada) eficientes como a de 1831 e 1850. A escravidão no Brasil era mais do que um fragmento, era o motor da economia brasileira. A economia era escravista e a escravidão era um sistema que girava com engrenagens bem lubrificadas.

Conforme iam criando as leis para a diminuição do tráfico e a consequente diminuição da escravidão no Brasil, os negociantes foram se adaptando e encontrando novas maneiras de enriquecimento por meio da venda, aluguel e leilões de escravizados. Essas novas modalidades de negócios davam continuidade ao *status quo* dentro da legalidade. Enquanto isso, após uma brevíssima diminuição, o tráfico pelo Atlântico seguiu firme enquanto as autoridades brasileiras pouco faziam para contê-lo (FLORENTINO, 2014).

Segundo Hebe Maria Mattos (2004) e Sidney Chalhoub (2012), o período da metade para o fim da escravidão no Brasil foi marcado por irregularidades, autoridades fazendo vista grossa, cativos libertos com medo do retorno à servidão, pessoas livres amedrontadas com medo de virarem escravos e, também, leis *para inglês ver*.

Para políticos do Brasil oitocentista a discussão da abolição só poderia ser feita a partir do momento em que as lacunas trabalhistas pudessem ser supridas. As funções ocupadas pelos cativos deveriam ser ocupadas novamente após a abolição e a ideia mais aceita e trabalhada era a de contratação de trabalhadores imigrantes assalariados. Entretanto, ainda se discutia sobre uma indenização aos proprietários que perderiam seu investimento. Prudente de Moraes, enquanto era presidente da província de São Paulo, em um discurso na

Câmara, se mostra preocupado com a abolição de trabalhadores escravizados sem uma equivalente indenização aos proprietários (BOSI, 1992):

Posso dizer, e creio que não serei contestado pelos representantes da minha província; na Província de São Paulo, especialmente no Oeste, que é a sua parte mais rica e próspera, a questão principal não é a da liberdade do escravo. Os paulistas não fazem resistência, não fazem grande questão disto, do que eles fazem questão séria, e com toda razão, é da substituição e permanência do trabalho e desde que o governo cure seriamente de empregar os meios que facilitem a substituição do trabalho escravo, desde que facilite a aquisição de braços livres que garantam a permanência do trabalho, a conservação e o desenvolvimento da sua lavoura, os paulistas estarão satisfeitos e não farão questão de abrir mão dos seus escravos, mesmo sem indenização, porque para eles a melhor, a verdadeira indenização está na facilidade de obter trabalhadores livres, está na substituição do trabalho [...] (PRUDENTE DE MORAES, 2004).

Podemos perceber na preocupação do presidente de província que o regime escravocrata estava muito integrado à economia brasileira. Não havendo outra forma de superação da falta dos trabalhadores escravizados, os proprietários de escravos, em especial os cafeicultores, se viam sem condições de dar continuidade a seus negócios sem muitos prejuízos.

Manolo Florentino (2014) afirma que entre 1810 e 1830 de 61% a 80% das pessoas livres eram proprietárias de escravos. Segundo o autor, isso se devia ao fato de os escravizados serem relativamente baratos o que permitia que, de acordo com a condição financeira, um morador do Rio pudesse adquirir ao menos um cativo.

O espectro da escravidão pairava pelo Brasil de forma tão natural quanto a rotina diária de seus habitantes. E da mesma forma, o medo de pessoas livres se tornarem escravas era também comum.

A alforria, apesar de existir e acontecer, não era capaz de suprimir o medo de ser escravizado novamente, ao passo em que o nascimento livre não garantia aos filhos de escravas que eles permaneceriam livres e o fantasma do cativeiro assombrava muitas pessoas que seriam, em tese, livres (MATTOS, 2004).

Muitas crianças filhas de senhores de escravos com suas cativas, apesar do sangue ser misto e existir no início uma esperança de se manterem livres,

eram escravizadas pelos próprios pais. O cativo superava os laços sanguíneos e incorporava cada vez mais pessoas à escravidão (MATTOS, 2004).

Quando houve no Brasil a intenção de registrar o nascimento das pessoas assim como as pessoas já adultas, com documentos como a certidão de nascimento, a população livre e pobre passou a se revoltar e sentir medo de serem escravizadas por meio dessa documentação (CHALHOUB, 2012).

Em 1852 foi criado um decreto para que fossem registradas as pessoas livres no Brasil, por meio de recenseamento e registros feitos pelos juizes de paz. O resultado do decreto foi uma revolta generalizada entre a população livre que, com medo e em desacordo com o decreto, saíram às ruas e invadiram igrejas causando um clima de extrema tensão no Brasil por muitos dias.

Tamanha foi a revolta que o decreto não entrou em vigor como o prometido e o ministro da Justiça na época, Eusébio de Queirós, atribuiu a agitação a pessoas iludidas por políticos contrários ao governo que, sabendo do impacto negativo à administração que a revolta causaria, incitou populares a se revoltarem contra o decreto. O motivo em torno dessa agitação popular, segundo Sidney Chaloub (2012), se dava ao medo de que pessoas livres que não fossem brancas, mas fossem negras ou ao menos pardas, fossem escravizadas após o registro oficial.²⁴

Aconteceu que um boato se espalhou sobre essa nova forma de registro e amedrontou pessoas livres com uma possível escravização. Considerando que, como afirma Hebe Mattos (2004), existiam casos de retorno de pessoas libertas à escravidão, e a constante tensão de pessoas que tivessem pele mais escura não serem consideradas cidadãs por conta da proximidade com escravizados por meio da genética, naturalmente uma angústia seria criada pela insegurança de poder em algum momento ser escravizado.

O fantasma da escravidão perseguia pessoas livres e as assombrava enquanto era muito real aos escravizados vindos de África e para cativos

²⁴ Precisamos ressaltar também que além dessa agitação, naquele período, havia também uma disputa entre o clero e o Imperador que gerava uma tensão em torno da criação dos registros civis no Brasil. A informação que trazemos aqui sobre o receio de escravização por meio dos registros é um motivo trazido pelo professor Sidney Chaloub (2012) em seu livro *A Força da Escravidão*.

nascidos no Brasil. Na mesma medida em que a escravidão era naturalizada por tanto estar em contato com a rotina do brasileiro, era temida por muitos.

3.4. A FUNÇÃO RELIGIOSA DA ESCRAVIDÃO

A escravidão moderna, como denomina o historiador Jaime Pinsky (2012), iniciou-se na África, onde o Cristianismo ainda não tinha chegado e aqueles povos “precisavam” da oportunidade de se converter. Entretanto, se deu de forma diferente dos nativos brasileiros. Enquanto estes foram catequizados pelos padres missionários e ensinados sem o uso do cativo, no caso dos africanos, a escravidão cumpriu com o papel de cristianização e a conversão foi usada como uma das justificativas da escravização.

Essa “missão” se iniciava já no embarque dos cativos, por meio de uma espécie de batismo feita com a colocação de sal na língua dos escravizados que não podiam entrar em terras cristãs na condição de pagãos (PINSKY, 2012). Daí por diante, o trabalho prosseguia no decorrer do cativo e as almas dos novos cristãos eram salvas

De acordo com Hebe Mattos (2004) o real motivo da escravização dos nativos africanos não era pura e simplesmente a cor de sua pele. Mas o fato de serem “ateus” e “grosseiros” ou “bárbaros” na visão dos colonizadores europeus.

FIGURA 11: *Negras a caminho da igreja para serem batizadas*



Fonte: Debret, 2006.

Os negros tiveram o cativo como justificativa para a sua conversão ao cristianismo, ao contrário dos nativos brasileiros, que foram alocados em reduções e catequizados, sem a regra do uso da escravidão para tal. Quando nos referimos aos indígenas e afirmamos que estes não foram escravizados, sabemos que não se pode generalizar, e que eles não foram o “alvo” da escravidão assim como os africanos e posteriormente os seus descendentes nascidos no Brasil. Segundo Charles Boxer (2002), existia uma proteção por parte dos padres jesuítas no Brasil para com os nativos e a menos que fosse por meio de uma guerra justa²⁵ não era permitido que os nativos fossem escravizados. Naturalmente, existiam formas de burlar essas orientações, como forjar ataques dos indígenas para justificar uma guerra justa e um posterior cativo, mas a regra era não os escravizar, até por que não era tão lucrativo quanto manter os escravizados negros.

Voltando à escravização dos negros africanos, podemos aferir na escravidão a sua função religiosa ao constatar a preocupação dos europeus, sobretudo portugueses, em manter os escravizados em contato com a religião

²⁵ Guerras Justas: Em caso de um índio convertido ao catolicismo fosse “pego” transgredindo a religião, ou ocorressem levantes indígenas contra vilas e cidades portuguesas. Era permitido se declarar a Guerra Justa. A guerra justa ocorria, também, para com aqueles indígenas brasileiros que não eram aliados aos portugueses (SPOSITO, 2009).

desde o embarque nos navios negreiros. Na prancha de Debret acima trazida (figura11) vemos negras indo à igreja para se batizar. Segundo o artista, era imperativo aos proprietários de escravos novos que os batizassem o quanto antes quando chegassem ao Brasil. Ainda, segundo ele, existiam igrejas, não muitas, onde padres negros atendiam. Debret sinaliza três igrejas no Rio de Janeiro onde os padres eram negros, a Velha Sé, a Lampadosa e a de São Domingos. Segundo Barros (2021), não era incomum a existência de padres negros trabalhando no Brasil no Século XIX.

Ao embarcar nos navios e chegar ao Brasil, os escravizados teriam uma vida completamente diferente. Como já comentamos, os senhores deveriam batizar os “negros novos” com urgência e a partir desse momento, o “novo cristão” teria também um novo nome. Os Beneditos, as Marias, os Josés, os Franciscos, obtinham seus novos nomes que reafirmavam sua nova religião (PINSKY, 2012).

Os festejos e ritos religiosos cristãos eram praticados pelos escravizados, tais como batismos, carnavais, malhação de judas (figura 12), dentre outros.

FIGURA 12: *Malhação de Judas no sábado de Aleluia*



Fonte: Debret, 2006.

Como exemplo de posicionamentos religiosos em favor da escravização dos africanos, temos em Luanda o padre Gaspar Simões que afirmava, em

meados de 1573, que a conversão daquele povo não poderia ser “pelo amor”, e o cativo e a força eram as únicas maneiras de convertê-los.

Quase todo mundo aqui está de acordo em que a conversão desses bárbaros jamais se fará pelo amor, mas somente depois de tê-los subjugados pela força das armas e torna-los vassalos do nosso senhor (Pe. Gaspar Simões *apud* BOXER, 2007, p.94).

Sendo assim, na narrativa europeia, a escravidão cumpria um papel missionário e civilizador e era utilizada também para “salvar almas”. O cativo seria para os escravizados a nova oportunidade de viver uma nova vida cristã e submissa. Ao ser submetido ao trabalho compulsório, o escravizado estava sendo ensinado a praticar a mansidão e a se conformar, o que seria uma característica cristã. De forma prática era, na verdade, nada mais que uma forma de limitar a possibilidade de resistência dos escravizados.

Sabemos que essas tentativas de desmobilização eram coordenadas, contudo não foram totalmente eficazes, já que não evitaram mobilizações como a Revolta dos Malês que ocorreu na Bahia em 1835 ou as religiões originais dos escravizados que, ao invés de serem coibidas por completo, resistiram, como o Candomblé que ainda persevera apesar de ser alvo de tantos preconceitos (PINSKY, 2012).

Religiosos trataram sobre a escravidão em sermões, cartas e outros documentos. Os padres jesuítas Antônio Vieira e Jorge Benci são exemplos de religiosos que, por meio de seus sermões, falaram sobre a escravidão. Como sacerdotes, ministraram homilias a respeito dela direcionando-se não só aos escravizados, como também aos senhores de escravos. Enquanto as leis regularizavam a forma de administrar a escravidão, os religiosos se preocupavam se, através dela, escravizados e senhores estavam cumprindo os preceitos cristãos que lhes cabiam.

Segundo Sezinando Menezes (2006), os dois sacerdotes se preocuparam com a vida regida dentro do sistema escravocrata. Jorge Benci se voltou a escrever de forma mais direcionada ao senhor e a como este deveria comandar seus escravizados. Em seu livro *Economia cristã dos senhores no governo dos escravos*, Benci instrui os senhores de escravos a administrá-los de forma correta, para que não os maltratasse e não permitisse que eles ficassem “preguiçosos”.

E para atalhar estas culpas e ofensas, que cometem contra Deus os senhores, que não usam do domínio e senhorio que têm sobre os escravos, com a moderação que pede a razão e a piedade Cristã: tomei por assunto, e por empresa dar à luz esta obra, a que chamo Economia Cristã: isto é, regra, norma e modelo, por onde se devem governar os senhores Cristãos para satisfazerem às obrigações de verdadeiros senhores. Parece que cuidam muitos senhores que, por razão do senhorio, têm tão livre e absoluto domínio sobre os servos, como se fossem jumentos: de sorte que assim como o jumento nenhuma obrigação deve o senhor ao servo (BENCI, 1977, p.49).

E assim, nestas três palavras, *panis*, *disciplina*, *opus*, se compreendem todas as obrigações, que não são poucas as que devem os senhores aos servos. Por isso nelas fundarei os discursos desta Economia Cristã, em que pretendo instruir aos senhores, e especialmente aos do Brasil, façam distinção entre eles e os jumentos; da qual certamente não fazem os que só procuram tirar deles o lucro que interessam no seu trabalho (BENCI, 1977, p.52).

O jesuíta considerava importante que o escravizado fosse guiado com rigidez, mas, ao mesmo tempo, com benevolência. Por essa razão, além de orientar em seu livro para que o senhor não deixasse faltar disciplina, que impediria que o cativo ficasse desleixado, orientava também o tratasse com benevolência. Precisamos considerar que Benci escreveu em 1705, ainda no século XVIII e, naturalmente, de acordo com o contexto em que aqueles homens viveram, o conceito de benevolência era diferente que temos hoje. O castigo físico não era descartado pelo religioso, mas a moderação era defendida por ele.

Com relação aos castigos, Benci é enfático, pois considera que, sendo merecido, os senhores têm obrigação de castigar fisicamente os escravos. Convém lembrar, mais uma vez, que, para o pregador, castigo não é direito, é obrigação do senhor (MENEZES, 2006, p. 222).

O senhor, na visão de Jorge Benci, deveria preocupar-se com a saúde, alimentação e descanso do cativo. A sobrevivência do cativo era obrigação do senhor e ao preservar as “boas” condições de vida do escravizado e assegurar que o mesmo realizasse seu trabalho, o senhor estava cumprindo suas obrigações cristãs (MENEZES, 2006).

Jorge Benci, em seu livro, se empenhou em ensinar os senhores a administrar seus cativos. Em contrapartida, o padre Antônio Vieira usou seus

sermões para orientar os escravizados, embora também tenha opinado sobre os castigos sofridos por eles e condenado essa prática dos senhores. Ao se referir ao trabalho nos engenhos, Vieira chama-o de *Doce inferno*²⁶. Essa alusão ao inferno é devido ao martírio pelo qual o padre reconhece que os escravizados passavam.

E que cousa há na confusão deste mundo mais semelhante ao Inferno, que qualquer destes vossos engenhos e tanto mais, quanto de maior fábrica? Por isso foi tão bem recebida aquela breve e discreta definição de quem chamou a um engenho de açúcar doce inferno. E verdadeiramente quem vir na escuridão da noite aquelas fornalhas tremendas perpetuamente ardentes: as labaredas que estão saindo a borbotões de cada uma pelas duas bocas, ou ventas, por onde respiram o incêndio: os etíopes, ou ciclopes banhados em suor tão negros como robustos que subministram a grossa e dura matéria ao fogo, e os forçados com que revolvem e atizam; as caldeiras ou lagos ferventes, com os tachões sempre batidos e rebatidos, já vomitando escumas, exalando nuvens de vapores mais de calor, que de fumo, e tornando-os a chover para outra vez os exalar: o ruído das rodas, das cadeias, da gente toda da cor da mesma noite, trabalhando vivamente, e gemendo tudo ao mesmo tempo sem momento de trégua, nem de descanso: quem vir enfim toda a máquina e aparato confuso e estrondoso daquela babilónia, não poderá duvidar, ainda que tenha visto etnas e vesúvios, que é uma semelhança de Inferno (VIEIRA, 1940, p. 37-38).

Menezes (2006) afirma que embora o padre se refira dessa forma ao trabalho dos escravizados, ele, assim como Jorge Benci, não condena a escravidão e considera-a uma boa chance de salvar a alma do escravizado.

Oh se a gente preta tirada das brenhas da sua Etiópia, e passada ao Brasil, conheceu bem quanto deve a Deus e a sua Santíssima Mãe por este que pode parecer desterro, cativo e desgraça, e não é senão milagre, e grande milagre! Dizei-me: vossos pais, que nasceram nas trevas da gentildade, e nela vivem e acabam a vida sem lume da fé, nem conhecimento de Deus, aonde vão depois da morte? Todos, como já credes e confessais, vão ao inferno, e lá estão ardendo e arderão por toda a eternidade (...). Pelo contrário os filhos de coré, [os negros] perecendo ele, salvaram-se, porque reconheceram, veneraram, e obedeceram a Deus: e esta é a singular felicidade do vosso estado, verdadeiramente milagroso (VIEIRA, 1940, p. 26).

²⁶ O nome utilizado por Vieira em seu sermão, fazia referência aos engenhos de açúcar por ser o local de trabalho dos escravizados para quem era direcionado o sermão. Por esse motivo o "inferno" (cativo) era intitulado pelo religioso de **doce inferno**.

Na visão de Antônio Vieira, o cativo estava possibilitando a salvação da alma e o sofrimento pelo qual os escravizados passavam no trabalho os aproximavam de Cristo que também foi martirizado na Terra. Cabia então ao escravizado suportar o suplício e se fortalecer na fé.

O jesuíta considerava que o cativo se limitava ao corpo do escravizado, dessa maneira a sua "alma" era livre. Sendo o negro inserido em um cativo cristão, ele tinha libertado sua alma, e esse cativo teria o conduzido ao real caminho da liberdade espiritual enquanto que na África ele se manteria pagão e, portanto, sem chances de ir para o céu. (MENEZES, 2006).

Entretanto, mesmo que Vieira considerasse a escravidão um meio de salvação, ele não a atribui características divinas. Para o sacerdote, a escravidão era consequência da ação do homem:

Contudo, se a escravidão se faz necessária para a salvação dos negros, ou seja, se ela cumpre uma finalidade religiosa, sua existência decorre de uma necessidade humana, terrena. Segundo Vieira, Deus fez os homens "da mesma massa", fez todos iguais entre si: a desigualdade, as "distinções", e "diferenças", foram introduzidas pela "soberba" dos homens. Para Vieira, a escravidão não tem, portanto, origem divina. Ela é produto dos homens (MENEZES, 2006, p. 226).

Mesmo que fosse uma oportunidade de salvação, o cativo, na visão de Vieira, por si só não assegurava que o negro fosse realmente salvo. Nesse caso, a submissão é que vai garantir que o escravizado realmente se salve espiritualmente.

A aceitação da religião corresponde à aceitação da escravidão e a submissão a Deus corresponde à submissão ao senhor; mas a liberdade espiritual dos negros não aparece em Vieira como a contrapartida natural e imediata da escravidão. Sem dúvida, o cativo representa a possibilidade da liberdade eterna, mas, por si só, não a assegura. Para tanto se exige, além da fé, a submissão. Nesse sentido Vieira não apenas legitima a escravidão, mas também se transforma num baluarte da manutenção da "paz social" (MENEZES, 2006, p. 227).

Seria, então, a escravidão uma criação humana que cumpriria um papel missionário e de conversão. Dessa forma, tanto Vieira quanto Benci não condenavam a escravidão, mas tinham visões de como ela deveria ocorrer para

não ferir os preceitos cristãos e, ao mesmo tempo, dar a chance de salvação aos cativos. Para os dois religiosos, apesar de não ser “natural” ao homem, a escravidão não era condenável, sendo que por meio dela escravizados e senhores poderiam praticar o cristianismo e garantir sua salvação.

A escravidão, ao contrário do que se pode supor, não era executada sob o pensamento de que os povos originários da África não possuíam “alma”. Pelo contrário, a salvação da alma dessas pessoas era usada como justificativa para sua escravização. É nessa medida que a Igreja foi permissiva com a escravidão e o tráfico.

Boxer (2007) afirma que os portugueses se utilizaram das bulas papais para impulsionar seu comércio de escravos e, em 1460, já possuíam um sólido comércio de pessoas oriunda da costa ocidental da África. Sob a permissão da Igreja o comércio de escravos e a manutenção da escravidão se mostrou sólida por muito tempo.

O Brasil de 1800 era um território em formação. Como pudemos conferir no início desta seção e segundo as afirmações de Luiz Carlos Soares (2007), especificamente o Rio de Janeiro, que seria a nova capital do Império Português, estava passando por melhorias após a chegada da Família Real. A contratação dos componentes da Missão artística Francesa fazia parte dessas melhorias, já que os referidos profissionais participariam da criação da Escola de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. A escravidão compunha o cenário fluminense, bem com o nacional naquela época e foi esse cenário que Jean-Baptiste Debret conheceu ao desembarcar na cidade. Debret e os demais artistas franceses se depararam então com um cenário social diferente do que eles haviam deixado na França.

Nas próprias pinturas em aquarelas do artista, é possível reconhecer elementos apresentados no livro “*O Povo de Cam na Capital do Brasil*” de Luiz Carlos Soares (2007), como uma diferenciação entre classes sociais.

A escravidão era um sistema integrante do cotidiano do Brasil e estando já integrado à sociedade e movimentando a economia, todo seu trajeto foi marcado por leis burladas, medo de pessoas livres em serem escravizadas e acordos internacionais descumpridos. A sistematização da escravidão no Brasil se apresentou de diferentes maneiras, a maneira encontrada para a manutenção do sistema após a proibição do tráfico além do tráfico ilegal pelo atlântico, os

escravistas encontraram na formação das famílias escravas uma forma de manter seus investimentos ou até valorizá-los obtendo cativos crioulos por meio de famílias inteiras sob o poder de um senhor de escravos. Além dessa forma de submissão a religiosidade reforçou o *status quo* ao ter religiosos orientando senhores e cativos a lidarem com o sistema escravista, fosse coordenando os cativos (no caso dos senhores) ou aceitando os açoites (no caso dos escravizados).

Entendendo que a escravidão foi sistêmica no Brasil e que sua existência necessitava de uma adequação por parte dos principais personagens, os escravizados, compreende-se que a adequação destes viria através de algum método de ensino. Esse método não necessariamente se faria por meio de um método de ensino formal. Contudo, poderia se dar de diferentes maneiras, até mesmo inclusa nos castigos e trabalhos.

Dessa maneira, ao se registrar a dinâmica da escravidão e o dia-a-dia dos escravizados, Debret também registra elementos das técnicas formativas características da escravidão. Na seção seguinte, trataremos desses métodos de ensino empregados aos escravizados e registrados nas pranchas do pintor de história Jean-Baptiste Debret durante sua estadia no Rio de Janeiro.

4. A PUNIÇÃO E A PEDAGOGIA DO MEDO DESTINADA AOS ESCRAVIZADOS NAS PRANCHAS DE JEAN-BAPTISTE DEBRET

Quando o artista Jean-Baptiste Debret, após seu desembarque no Rio de Janeiro passou a registrar o cotidiano da cidade, não deixou de registrar a dinâmica da escravidão brasileira. Em seus registros, se fizeram presentes os castigos, os diferentes trabalhos e as atividades fora do horário de trabalho como festejos religiosos.

Acreditamos que Debret, quando pretendeu através das pinturas representar o cotidiano brasileiro, apresentou mais do que pretendia, já que a rotina escravista impressa em suas obras continha elementos pedagógicos que identificamos como sendo parte do sistema escravista.

Por meio das pranchas do artista e seus comentários, pretendemos captar elementos que exponham a intencionalidade pedagógica dos procedimentos escravistas.

4.1. A PEDAGOGIA SERVIL E A FUNÇÃO EDUCATIVA DO CATIVEIRO

No Brasil, o bom prosseguimento do sistema escravista dependia diretamente da sujeição dos escravizados. O autor Mário Maestri em seu texto *A pedagogia do medo* (2011) afirma que a escravidão não apenas tinha um caráter econômico, mas também pedagógico. A vida de escravidão exigiria um condicionamento que já seria iniciado antes mesmo da chegada ao local de trabalho e de vivência.

O condicionamento se iniciava ainda em África e, segundo Maestri (2011), começava já na retirada do povoado natal do futuro cativo. Com a interrupção desse convívio com sua localidade, o cativo era transportado para outros lugares e aldeias até que fosse enfim levado à costa para ser vendido ou embarcar, como escravo, no navio negreiro.

O autor se refere às práticas de condicionamento empregadas aos escravizados com o termo *Pedagogia da Escravidão*. Essa seria a forma de submeter, sem muito esforço, o escravizado ao trabalho plenamente.

Podemos definir como *pedagogia da escravidão* as práticas empreendidas direta e indiretamente pelos escravizadores para enquadrar, condicionar e preparar o cativo à vida sob a escravidão. Ou seja, para submetê-lo, da forma mais plena e com o menor esforço possível, a sua função de viver para produzir a maior quantidade de bens, com o menor gasto (MAESTRI, 2011, p.192, grifo nosso).

Essas práticas pedagógicas a que Maestri se refere eram as mais variadas e visavam o mesmo objetivo, obter maior submissão dos cativos e, conseqüentemente, maior produção. A preocupação dos escravizadores era significativa a ponto de literaturas da época se dedicarem a instruir sobre como ensinar²⁷ os escravizados a servir adequadamente.

Como vimos na seção anterior, alguns religiosos se dedicaram a escrever livros e sermões a fim de orientar escravizadores sobre como deveriam lidar com os escravizados. Os padres jesuítas Jorge Benci e Antônio Vieira, respectivamente, escreveram sobre como tratar os escravizados para que eles obedecessem devidamente e pregaram aos próprios cativos sobre o dever e a obediência (MENEZES, 2006).

Não eram poucas as literaturas educativas referentes à escravidão e seus procedimentos pedagógicos. Livros de religiosos como Jorge Benci, autor de *Economia cristã dos senhores no governo dos escravos*; padre André João Antonil, *Cultura e opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*; Manuel Ribeiro da Rocha, *Etíope resgatado: empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado*; e *Análise sobre a justiça do comércio do resgate da África*, do Bispo Azeredo Coutinho” (MAESTRI, 2011, p. 193) destacavam-se nas colônias escravistas. Podemos perceber nos títulos dessas obras que existia também uma crença na libertação da alma do cativo por meio da escravidão.

Ainda segundo Maestri (2011), as técnicas utilizadas na escravidão lusitana foram usadas também na americana, com maior intensidade. Os escravizadores imprimiam nos seus atos técnicas pedagógicas que serviriam para treinar os escravizados à nova vida e ao novo trabalho. Nessa relação de educação entre escravizador e escravizado, é possível identificar o conceito de

²⁷ Usamos o termo ensinar concordado com Mário Maestri sobre a característica pedagógica da escravidão, o que não tira sua característica brutal e injusta.

educação a que o sociólogo Émile Durkheim se refere ao contextualizar sobre o que é a educação e como ela opera.

[...] cada sociedade, considerada em momento determinado de seu desenvolvimento, possui um sistema de educação que se *impõe aos indivíduos de modo geralmente irresistível*. [...] Há costumes com relação aos quais somos obrigados a nos conformar, [...] há, pois, a cada momento, um tipo regulador de educação, do qual não nos podemos separar sem vivas resistências, [...] (DURKHEIM, 1975, p. 36, grifo nosso).

A *Pedagogia da Escravidão* age da forma que Durkheim afirma no excerto acima, ou seja, não levando em consideração a aceitação nem a vontade de quem será submetido ao ato de educar. Não há necessariamente, nesse processo, a intencionalidade clara do educando ou do educador, mesmo assim o processo de educar se concretiza. Dessa forma, a *Pedagogia da Escravidão* e os seus métodos se impõem de forma irresistível ao educando.

Na perspectiva de Dermeval Saviani (2013) sobre educação, ela se apresenta como um fenômeno puramente humano, que apenas o homem executa e manipula. Segundo o autor, o que diferencia o ser humano das demais espécies é a necessidade de constantemente produzir e reproduzir sua própria existência. Nesse caso, ele adapta a natureza a si e a molda à sua necessidade por meio do trabalho. Sendo assim, substancialmente, o trabalho é o que diferencia o ser humano das demais espécies.

Se o trabalho é o que diferencia o ser humano dos animais e sendo ele uma antecipação mental da finalidade de uma determinada ação, ele é então classificado como uma “ação adequada à finalidade” (SAVIANI, 2013, p. 11). A educação está inserida nesses processos, caracterizando-se ela própria um processo de trabalho. Considerando as reflexões de Saviani (2013) a respeito do trabalho, entendemos que o mesmo se divide em dois tipos: trabalho material e trabalho não material. A educação se enquadra na categoria de trabalho não material pelo fato de as atividades referentes a esse tipo de trabalho não separarem o produto do ato de produção. A educação é resultante de seu próprio processo de produção, portanto, trabalho não material.

Ao compreender que a educação não só faz parte do mundo do trabalho, como também é uma modalidade de trabalho não material, podemos

compreender também que a educação diferencia os seres humanos dos demais seres vivos. Mesmo aqueles seres que possuem capacidade de adaptação e que são “ensinados” pelos seus predecessores, não se igualam ao ser humano pelo fato de não transformarem seu ambiente de convívio conscientemente (SAVIANI, 2013).

Precisamos nos atentar ao fato de que o processo de ensino necessariamente exige a participação de dois agentes: o professor e o respectivo aluno. Nesse processo, a presença e a ação de ambos contribuem para o prosseguimento do processo educacional.

Com efeito, a educação é pertencente à esfera do trabalho não material e está relacionada com a produção de bens imateriais como ideias e conceitos. Logo, ela atua nas formas que o ser humano utiliza para transformação do espaço em que convive, seja de forma direta ou indireta.

A partir das definições de educação de Saviani (2013) e de Durkheim (1975), podemos refletir melhor sobre o conceito de *Pedagogia da Escravidão* de Maestri (2011). Tal conceito se aproxima com o a compreensão da educação possuir o caráter de irresistibilidade que Durkheim (1975) se refere e a intencionalidade que Saviani (2013) afirma ser inerente ao processo educacional.

Com base no conceito de *Pedagogia da Escravidão* é possível identificar a intencionalidade contida no próprio sistema escravista a fim de ensinar. As ferramentas utilizadas não necessariamente seriam as que infringiam dor física, mas as variadas atividades relacionadas ao sistema realizavam a função de educar.

A característica educacional está na própria imposição do cativo e do trabalho. Ao servir, o escravizado estaria exercendo seu papel de cristão. E do mesmo modo, ao sofrer, ele se igualaria até a Cristo que, para purificar os pecados, passou por diferentes formas de provação, como pudemos ver no tópico 3.4 (A Função Religiosa da Escravidão) da terceira seção desta dissertação.

Jacob Gorender em seu livro *O Escravismo Colonial* (2016), analisa a escravidão moderna brasileira. O autor considera o sistema escravista como uma anomalia capitalista, ou um sistema capitalista atípico. Mesmo com as

características de colonialismo, agricultura, entre outros aspectos atípicos, a escravidão no Brasil não deixou de compor o sistema capitalista.

Por meio dessa perspectiva, Gorender (2016) analisa o sistema escravista e como ele funciona pedagogicamente sobretudo para com os escravizados que eram os integrantes fundamentais do sistema.

Trabalho e castigo, segundo o autor, são termos indissociáveis do sistema. Para os escravistas, “o escravo era inimigo visceral do trabalho” (GORENDER, 2016, p. 103), sendo assim a punição era necessária para que o cativo trabalhasse. O negro africano era considerado um inimigo do trabalho, logo a resistência ao mesmo era considerada uma “indolência inata” (GORENDER, 2016, p. 103), que deveria ser devidamente combatida com o castigo bem dosado.

Ao considerarmos a educação na perspectiva de Saviani (2013), como uma atividade puramente humana e não natural, podemos associá-la à função educativa que as atividades escravistas exerciam sobre os indivíduos. Quando Gorender (2016) se refere ao pensamento escravista que compreendia o cativo e as punições como maneiras de evitar que os escravizados sucumbissem ao “vício” (GORENDER, 2016, p. 103) de resistir ao trabalho, podemos ver sua função educativa de alterar aquilo que se considerava como “natureza”.

Recordando o Pe. Gaspar Simões (BOXER, 2007), que já foi citado neste trabalho anteriormente, existia um entendimento até por parte dos representantes clericais que a conversão dos negros africanos seria feita apenas pela força de armas e pelo cativo. Por esse pensamento do período, é importante salientar que havia uma concordância a respeito da necessidade da força no trato com os negros a fim de educá-los e convertê-los ao cristianismo.

Vemos, dessa maneira, todo um viés por meio das análises de Gorender (2016), da afirmação de Gaspar Simões (BOXER, 2007) e dos conceitos apresentados por Maestri (2011), uma função educativa englobando as atividades escravistas.

Assim como um bom cativo era o obediente e trabalhador, o bom senhor era o que, numa medida razoável, repreendia o escravizado e punia para que aprendesse a não repetir os maus feitos. Como o próprio Pe. Jorge Benci se dispunha a orientar em seus escritos, o senhor tinha como atribuição a correção

de seu cativo e, no caso de ele não cumprir com suas atividades devidamente, parte da responsabilidade se devia ao senhor que não cobrou corretamente o escravizado (MENEZES, 2006).

Essa medida razoável a que estamos nos referindo era a diferença entre o castigo considerado brutal e o castigo considerado necessário, sobre o qual estamos tratando desde o início da seção. Como Gorender (2016) enfatiza em seu texto, o castigo físico moderado era importante para os escravistas impedirem que os cativos retornassem ao estado de procrastinação que eles acreditavam existir. Para Benci (1977), esse castigo deveria ser aplicado com seriedade e sem exageros, com o único objetivo de ensinar o escravizado e mantê-lo em uma boa realização do seu trabalho. O religioso considerava o castigo físico importante, quando os escravizados fizessem por merecer.

Não à toa os castigos feitos à relho foram institucionalizados e regulamentados para que ao se castigar o cativo o mesmo não fosse assassinado pela intensidade do castigo. Por essa razão, os escravizados eram castigados em público com a presença de agentes fiscalizadores. Isso não significa que os castigos eram reduzidos a esse modelo e que os escravistas obedeciam a legislação à risca, mas a preocupação de que houvesse um abuso nos castigos existia e além das recomendações de literaturas da época foram necessárias aplicação de leis para que os castigos cumprissem com seu papel de ensinar (PINSKY, 2012).

Por meio dos pensamentos dos entusiastas escravistas, principalmente no que tange à religiosidade do período, o cativo aplicado de maneira correta exercia um papel fundamental sobre os próprios escravizados. De acordo com Antônio Vieira (1940), apesar de estarem em cativeiro fisicamente, suas almas estavam livres. Mantê-los na linha por meio do trabalho e da repressão significaria deixá-los distantes do seu estado natural de procrastinação e pecado.

Percebemos, por meio das orientações de religiosos que citamos aqui e das considerações de escravistas que Gorender (2016) apresenta em seu texto, que o sistema escravista vigente no Brasil funcionava com base em uma rotina de constante vigilância. Para que se tivesse a garantia de que os escravizados não se renderiam ao “pecado” da preguiça, era fundamental que os feitores mantivessem um patrulhamento por meio da repressão e dos castigos que, de

acordo com Benci (1977), deveriam ser na medida correta para a correção e benefício dos próprios escravizados.

4.2. DIFERENTES FORMAS DE VIOLÊNCIA E FORMAÇÃO NO TRATO DOS CATIVOS NAS PRANCHAS DE DEBRET

Todo o processo formativo dos escravizados se iniciava já em África, antes mesmo de embarcarem nos navios ou tumbeiros²⁸ para viajarem até seu destino final, onde recomeçariam a vida. Era utilizado um tempo para que os cativos, separados do seu meio de convivência, já fossem se habituando às mudanças. Neste período anterior à viagem, as repressões violentas já se iniciavam.

Segundo Debret (2016), o tratamento com os negros era tão ruim quanto o que eles teriam após estarem em posse dos feitores. Iniciava-se, nesse ínterim, para alguns cativos, um terror psicológico sobre a finalidade de sua viagem. Para alguns cativos, o intuito daquela viagem era para que os negros fossem servidos aos brancos como refeição. Uma mobilização por parte dos escravizados era tolhida de diferentes maneiras, boatos que geravam confusão, força bruta e até mesmo regalias e punições de acordo com o comportamento de diferentes cativos.

Dentro das embarcações, os negreiros utilizavam como meio de desmobilização e controle a diferenciação por meio de uma gratificação por bom comportamento aos “bons escravos” e a punição violenta para os desobedientes. Os castigos se aplicavam em momentos muito variados, sendo que até o pouco de lazer que era fornecido, vinha acompanhado de punições. Debret (2016) discorre em seu livro que, após grandes perdas de negros nas embarcações abarrotadas e empesteadas por conta das doenças que se espalhavam devido às condições insalubres, os traficantes passaram a retirar os escravizados dos

²⁸ Tumbeiros eram as pequenas embarcações para a travessia dos escravizados no tráfico. Embora fosse uma embarcação pequena, os traficantes não deixavam de embarcar várias pessoas que não ficavam minimamente confortáveis. O professor Jaime Rodrigues (2005) descreve um depoimento de um viajante em 1834 que relata sobre um pequeno navio de dois mastros e frágil ao comparar com o oceano que enfrentara. Esse viajante chama atenção para os negros embarcados que, segundo Rodrigues, formavam “massa humana indistinta” (RODRIGUES, 2005, p. 85) que divide o mesmo espaço no convés da embarcação.

porões e levá-los à parte exterior das embarcações. Nesses momentos ao ar livre, os cativos podiam cantar e dançar socializando entre si. Entretanto, os guardas repreendiam a chicotadas os que se apresentassem muito tristes e desanimados, forçando-os a participar alegremente daquela breve distração.

Impressionados com essa perda de homens, que encarecia demais o preço dos escravos, os traficantes sentiram a necessidade de embarcar menos negros de cada vez e trata-los mais humanamente; desde então, com efeito, permite-se-lhes a consoladora distração de subir diariamente ao tombadilho, cujo o ar puro os predispõe a dançar de vez em quando ao som de uma música, que, apesar de sua mediocridade, os encanta ainda, principalmente quando existem negras dançarinas. Noutros dias, essa distração é substituída por exercícios violentos, que os estimulam de um modo geral; entretanto, se alguns se mostrarem exageradamente tristes, forçam-lhes, a chicotes, a participarem da alegria geral (DEBRET, 2016, p. 237).

Esse momento de descontração na parte exterior da embarcação era muito bem tutelado pelos guardas do navio, sendo que até o nível de contentamento era controlado por eles. O fato é que o controle daqueles indivíduos, que já começava no solo nativo, permanecia, tanto na viagem quanto no desembarque, antes mesmo da compra no cais ou nos estabelecimentos de negociação que foram criados posteriormente.

Um novo processo de adequação se iniciava após a chegada no porto, no caso, esse se prolongaria por um longo período em que o escravizado estivesse no Brasil. Estando já em solo brasileiro, o cativo precisaria aprender o português para se comunicar, entretanto, conforme Maestri afirma (2011), os escravistas, em sua maioria, não se preocupavam em ensinar ou facilitar o aprendizado dos escravizados. Por esse prisma, podemos compreender que a responsabilidade de se adequar ao novo idioma era dos cativos que, com muita dificuldade, aprendiam o básico para a comunicação e realização de suas novas atribuições.

O resultado dessa opressão linguística era uma comunicação atrapalhada e muito misturada com o idioma nativo dos escravizados. Posteriormente, essa obrigação de o africano aprender o idioma português gerou uma mistura de sotaques e palavras de origem africana com as palavras em português que ultrapassou o limite das senzalas e chegou nas casas grandes,

influenciando o modo de falar de jovens *sinhozinhos* e *sinhazinhas* (MAESTRI, 2011).

Podemos perceber que o sistema escravista não foi educativo apenas para os escravizados, embora tenham sido os mais atingidos pelos meios formativos produzidos e aplicados dentro do sistema, mas foi também formativo para pessoas livres e fora da aplicação da escravidão. Maestri (2011) considera esse processo como uma via de mão dupla que, além de adequar os escravizados, influenciava de forma natural os seus senhores e outras pessoas fora do cativeiro.

A influência entre escravizados dava-se nos dois sentidos, ainda que em forma radicalmente desequilibrada. Nas residências urbanas e rurais, sobretudo os *sinhozinhos* e *sinhazinhas* eram introduzidos em hábitos linguísticos, no universo mágico, em práticas sexuais, em atos comportamentais de origem africana e afro-brasileira, em geral combatidos – ontem e hoje – pela educação formal. (MAESTRI, 2011, p. 206)

Os escravizados se viravam como podiam para aprender a nova língua, sem muito apoio a dificuldade era grande em aprender e a mescla de idiomas era evidente, tanto para eles quanto para as pessoas livres que se habituavam a usar fragmentos do dialeto dos africanos.

Os escravistas despreocupavam-se em introduzir os africanos na prática do português. Quando muito, mandavam um cativo de mesma língua explicar aos africanos recém-chegados a rotina e normas da fazenda. Eram os cativos que tinham que se desdobrar para adquirir conhecimento rudimentar da língua dos senhores. (MAESTRI, 2011, p. 199)

Embora aprender a língua portuguesa fosse importante para que os escravizados se habituassem e realizassem suas tarefas com maior facilidade, ensinar o idioma estava muito longe dos interesses dos escravistas.

As diferentes formas de violência aplicadas sobre os escravizados demonstram um intuito maior que a pura repressão; moldar, formar e controlar eram os motivadores do uso da força. Para facilitar o alcance desses objetivos, a aquisição de jovens, crianças, bem como a formação de famílias eram os meios utilizados pelos escravistas para facilitar esse processo de ensinar os

ofícios, adequar ao sistema de maneira mais efetiva e com menos percalços e custos.

As técnicas pedagógicas estavam então integradas ao sistema escravista de forma que formasse os cativos e mantivesse o funcionamento do mesmo. Dessa forma, o escravismo e suas técnicas estavam agregados ao cotidiano brasileiro bem como as técnicas pedagógicas que se naturalizavam no dia-a-dia da sociedade.

Essa pedagogia do medo empregada contra os cativos, por estar naturalizada na rotina dos brasileiros, de forma intencional ou não, aparece nas produções artísticas do pintor Jean-Baptiste Debret. Portanto, mesmo que não fosse a intenção direta do artista registrar aspectos formativos em suas pinturas, inevitavelmente, Debret registrou esses elementos por estarem tão arraigados à rotina daquela sociedade.

O tópico a seguir tratará das imagens selecionadas para análise. Para tanto, foram escolhidas 9 pranchas em que Debret representou cenas do cotidiano escravista. Essas imagens possuem em cenas centrais e secundárias alguma forma de repressão que se encaixe no modelo de educação que consideramos existir no contexto escravista.

As imagens foram publicadas no segundo tomo do livro *Viagem Pitoresca* e foram divididas em três tipos de categorias para melhor compreensão. São elas: Advertência sem agressão imediata; Repressão sem agressão física e Agressão física direta e violenta. As imagens serão divididas em quadrantes para que as cenas sejam exploradas de forma detalhada.

4.2.1 Advertência sem agressão imediata

Esse tópico é composto por pranchas com cenas em que há a repressão sem a agressão. Estas pranchas são marcadas pela sutileza que exige do espectador uma atenção maior aos detalhes. Foram elencadas aqui as seguintes pranchas: Prancha 54: *Uma senhora brasileira em seu lar* e prancha 71: *Mercado da rua do Valongo*.

Figura 13: Prancha 54 – Uma senhora brasileira em seu lar.



Fonte: Debret, 2016

A prancha 54 intitulada *Uma senhora brasileira em seu lar* foi produzida por Debret com o intuito de apresentar um pouco do cotidiano da mulher brasileira em sua residência. Na cena principal vemos a senhora acompanhada por sua filha jovem e os cativos que trabalham enquanto ela cuida de seus afazeres.

No quadrante A vemos a parte superior da mulher que se concentra em sua atividade e ao seu lado a parte de cima do cesto destampado com um pedaço de um tecido branco, um chicote e a tampa do cesto caída para trás. Ao lado está a parte de cima do encosto da marquesa²⁹ e sobre ela um pequeno mico de estimação da senhora.

²⁹ Marquesa era um móvel muito utilizado nas casas do Brasil Colonial. Nesse móvel, apesar de se parecer com um sofá, ao invés de ter encosto atrás do acento, apenas tem os encostos laterais.

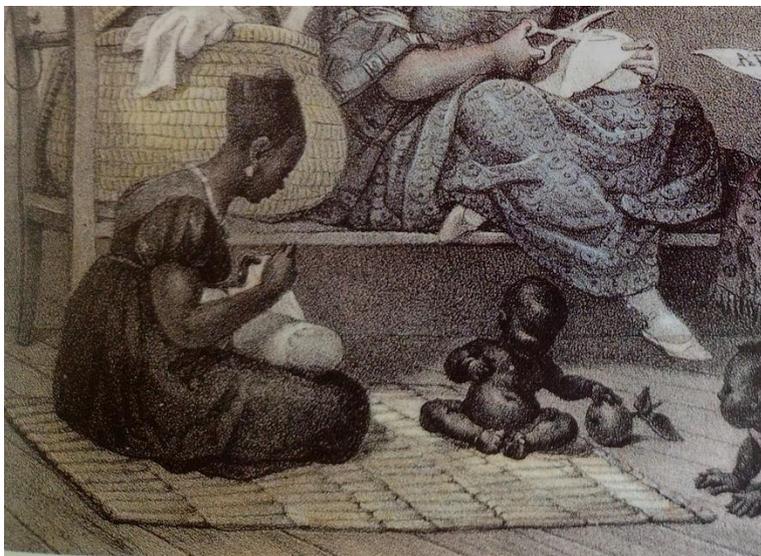


No quadrante B vemos a menina (filha da senhora) que lê uma lição de alfabetização, nota-se que é pelo fato de Debret ter escolhido desenhar “A, B, C” no papel que a menina segura. No canto direito surge na cena o cativo jovem com um copo de água. Segundo o artista, frequentemente bebia-se água no Brasil, não só pelo calor, mas também pela alimentação mais apimentada:

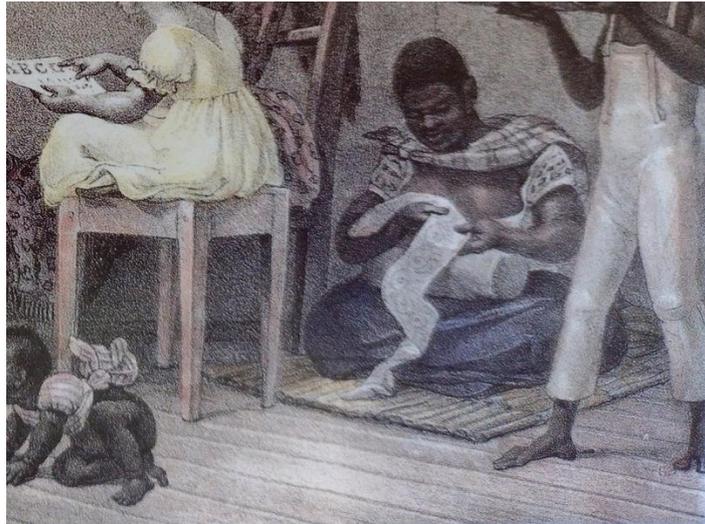
Avança do mesmo lado um moleque, com um enorme copo de água, bebida frequentemente solicitada durante o dia para acalmar a sede que o abuso de alimentos apimentados ou das compotas açucaradas provoca (DEBRET, 2016, p. 190).



No quadrante C está a cativa que, assim como a senhora, também se ocupa de afazeres de corte e costura. Debret chama a atenção para essa criada ressaltando detalhes sobre sua vestimenta. Segundo ele, a forma mais simples que a criada está trajada demonstra que a aquela casa não é muito rica (DEBRET, 2016). Ao lado da cativa está uma criança que brinca pelo chão com algo que parece ser uma fruta. Segundo Debret, as crianças da pintura, que ainda engatinham, futuramente terão obrigações iguais as dos cativos mais velhos. Enquanto ainda não sabem nem andar, podem brincar no chão do quarto da senhora, contudo, seu destino está traçado pelas obrigações do cativo.



No quadrante D está a outra criancinha que engatinha. As duas crianças ainda muito pequenas podem ficar no quarto da senhora como poucos cativos. Ainda no quadrante D, ao fundo da imagem, encontra-se a outra cativa que possui ainda menos requinte que a escrava citada anteriormente. Com os cabelos bem mais curtos e uma roupa mais simples, a cativa não usa nenhum adorno além do lenço que envolve os ombros e a garganta. Assim como a outra cativa e a senhora, ela se empenha nas atividades têxteis. Ainda no quadrante D, vemos nas mãos da menina (filha da senhora) a lição que ela estuda. Debret afirma que ela, apesar de se esforçar, possui muita dificuldade ao realizar a lição, o que, segundo ele, não é mais tão comum entre os jovens de mesma idade a partir de 1830.



Nesta cena, o que chama a atenção está no canto do quadrante A. Dentro do cesto de palha (também chamado de *Gongá*) está um chicote de couro que pode ser visto por todos no cômodo.

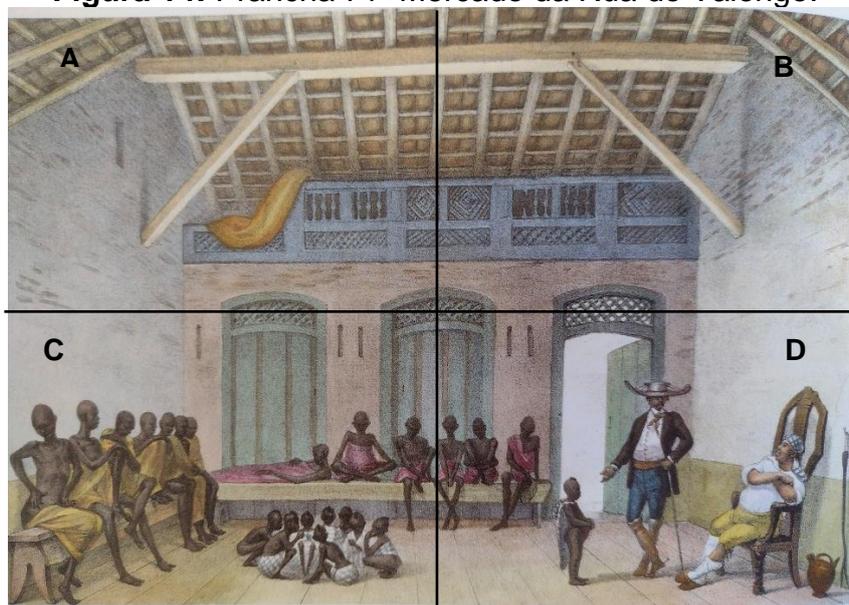


O chicote fica à mostra durante todo o tempo em que os indivíduos permanecem no quarto. Apesar desta cena não apresentar nenhuma agressão, percebemos que a simples presença de um objeto de suplício no cômodo demonstra como, a qualquer momento, qualquer escravizado presente poderá ser corrigido pela senhora pois o chicote está de prontidão. E nessa sutileza que percebemos o contexto de sobreaviso em que os escravizados viviam. O próprio Debret destaca a presença do chicote na cena ao descrevê-la.

Bem perto dela, e ao seu alcance, acha-se o gongá [...] para a roupa branca; entreaberto, deixa ver a extremidade do chicote, inteiramente de couro, com o qual os senhores ameaçam os seus escravos a todo instante. (DEBRET, 2006, p. 187-190)

O chicote compõe o cenário comum e tranquilo de uma casa que segue naturalmente sua rotina. Podemos perceber então que nessa prancha cada detalhe que a compõe demonstra que a presença daquele chicote no quarto e à vista de todos, demonstra que todos já sabem ou devem saber de seus deveres e obrigações e qual a consequência da desobediência.

Figura 14: Prancha 71- Mercado da Rua do Valongo.



Fonte: Debret, 2016.

Na prancha intitulada *Mercado da Rua do Valongo*, que já foi apresentada anteriormente no tópico 3.2, é mostrado um local muito importante para o sistema escravista brasileiro. Apesar de todo o teor da cena que por si já demonstra a forma como era feita a negociação de escravizados no Rio de Janeiro, o que chama a nossa atenção é um pequeno detalhe no canto da imagem.

Nos quadrantes A e B está a parte superior do galpão, onde fica o sótão fechado por grades azuis. Esse sótão era utilizado como dormitório para os escravizados à venda que, durante o dia, ficavam expostos à venda no salão.



No quadrante C podemos ver a maior parte dos escravizados da cena. No canto esquerdo, em um banco encostado na parede, estão alguns homens seminus, cobertos apenas por um grande tecido amarelo que envolve do primeiro ao último escravizado sentado no banco. Debret (2016, p. 241) descreve a feição de cada escravizado sentado:

O primeiro, atormentado por coceiras³⁰ e que cede à necessidade de se esfregar, é velho e sem dúvida sem energia; o segundo, ainda sadio, mais indiferente; o terceiro é de gênio triste; o quarto, paciente; o quinto, apático; os dois últimos, sossegados.

Além desses cativos que Debret cita, mais à direita do quadrante está um grupo de crianças que se distraem brincando e, segundo o artista, “nunca se mostram muito tristes” (DEBRET, 2016, p. 241), talvez pela tenra idade que não permite uma real percepção do que de fato os espera conforme forem crescendo.

No quadrante D, apesar de ser a parte da cena que não parece apresentar nada de mais, está um detalhe muito importante:

³⁰ Era comum que muitos cativos fossem acometidos com a Escabiose ou Sarna, como é mais conhecida. Essa infecção era contraída dentro dos navios negreiros onde os escravizados passavam muito tempo amontoados e sem mínimas condições sanitárias. Provavelmente o cativo que Debret se refere no excerto está infectado pela doença que o faz se coçar.



Ao fundo está o restante dos cativos em posição tímida e reclusa. Na cena principal estão um comprador que Debret se refere como sendo um “mineiro” (2016, p.241), o vendedor que negocia enquanto está em sua cadeira e um menino que está sendo negociado. Ao lado do vendedor está um jarro de barro (provavelmente para armazenar água) e um chicote. O chicote no canto da cena, quase imperceptível, pode não parecer tão importante, mas ele indica o controle sobre os escravizados reunidos no salão, que embora sejam maioria, permanecem no local quietos e sem amotinações.

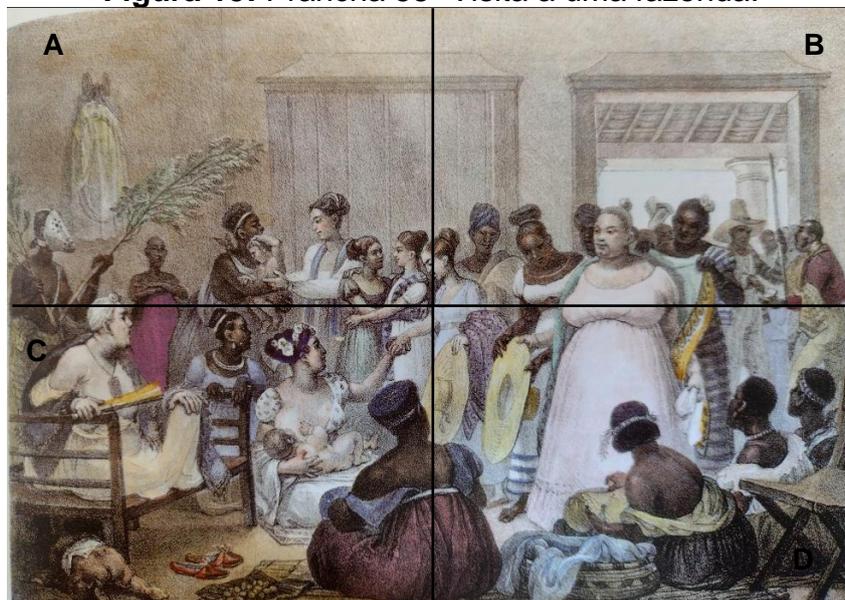
Nessa prancha, podemos perceber semelhanças com a prancha anterior. Um único objeto que mantém o controle sobre os cativos sem precisar ser usado. Segundo Debret (2016), o chicote era um dos objetos de suplício mais utilizados para controlar os escravizados. Com sutileza, o negociante demonstra por meio desse chicote exposto que ele é o detentor da autoridade e os cativos lhe devem obediência. Essa comunicação funciona, já que todos se mantêm submissos em seus lugares e agem apenas quando solicitados.

4.2.2. Repressão sem agressão física

Neste tópico foram elencadas as pranchas com cenas de punição sendo aplicadas, entretanto essas punições não possuem uma agressão violenta. As

pranchas selecionadas foram: prancha 58: *Visita a uma fazenda*, prancha 90: *O colar de ferro*, prancha 93 - A³¹: *Negros no tronco*.

Figura 15: Prancha 58- *Visita a uma fazenda*.



Fonte: Debret, 2016.

Seguindo o padrão de repressões sem agressões físicas, vemos nesta cena pintada por Debret uma situação muito comum. A prancha *Visita a uma fazenda*, mostra como tema central uma recepção feita pela dona da casa a um grupo de visitantes que chegam. A cena parece um pouco tumultuada, mas o detalhe no lado esquerdo do quadrante A é muito interessante. Nele vemos uma escrava que recebeu a função de abanar o local com dois ramos de árvore.

No quadrante A, que está mais evidenciado pelo recorte acima, vemos alguns visitantes sendo cumprimentados pelos anfitriões. Entre essas anfitriãs, estão escravizadas da casa e em especial está a cativa que abana a sala. Vemos essa mulher sem blusa e equipada com dois ramos nas mãos para executar a função que Debret chama de “aborrecida tarefa” de espantar os insetos (DEBRET, 2016, p. 206).

³¹ A prancha 93 contém duas aquarelas, por essa razão sinalizamos as duas com “A” e “B” para diferenciá-las.



A máscara que cobre o rosto da cativa é completamente fechada na frente, possuindo apenas alguns furos para respiração e para a visão. O objeto é fechado por um cadeado atrás da cabeça e não pode ser aberto por ninguém mais além do detentor da chave. Vemos Debret chamando de máscara de zinco, segundo ele, utilizada para castigar cativos que comiam terra.

Atrás da dona da casa, uma de suas jovens escravas, encarregada da aborrecida tarefa de espantar as moscas e mosquitos agitando ramos, revela ao europeu o exemplo de um acréscimo de infelicidade pelo espetáculo doloroso da máscara de zinco com que o rosto da vítima está coberto, índice sinistro da resolução tomada de morrer comendo terra. (DEBRET, 2016, p. 206)

No excerto, Debret se refere à Geofagia³², o ato de comer terra que preocupava os escravizadores que, para combater tal prática, colocavam a máscara de flandres ou de zinco (como a que Debret cita) para impedir que escravizados realizassem tal ato. A máscara que Debret se refere é de zinco, um tipo de metal leve e moldável; em outros casos, as máscaras eram feitas de flandres, uma liga metálica banhada em estanho. A máscara que a escrava usa na cena retratada cobre todo o rosto. Em outras versões, apenas a boca era coberta de forma a impedir a comunicação verbal. O uso dessas máscaras tinha por motivo reprimir o cativo e impedir que falasse.

³² A prática da geofagia se associa, em geral, à falta de nutrientes no organismo que produz no indivíduo uma vontade de comer terra. Em alguns povos específicos, a geofagia se mantém praticada de forma consciente e proposital, o que pode acarretar problemas de saúde pela ingestão de minerais não absorvidos corretamente ou outros tipos de elementos tóxicos possivelmente contidos na argila ou terra ingeridas. (GOMES, 2022)

No quadrante B, podemos ver os visitantes chegando na residência. À frente das pessoas está a vizinha, descrita por Debret como de “robusta saúde” (2016, p. 206) devido a sua composição corporal. Junto a ela estão as duas mucamas que a acompanham na visita. Ambas a despem do chapéu e xale que usava. Chegando junto com ela, está a filha, ao lado da mucama que lhe tira o chapéu, munida também de seu chapéu e xale, cumprimentando a jovem senhora sentada em posição de lótus no chão, com a criança no colo e ao fundo do quadrante estão escravizados que compunham o restante da comitiva visitante.



No quadrante C estão as anfitriãs; no chão, a filha da dona da casa amamentando seu filho enquanto cumprimenta as visitantes. Na marquesa, está a dona da casa vestida com as roupas que Debret descreve como “de recepção”. Esses trajes de recepção se limitam a um xale jogado nos ombros de forma simples e um turbante. Por último, o elemento que completa o traje da senhora é o leque, que aplaca um pouco o calor.

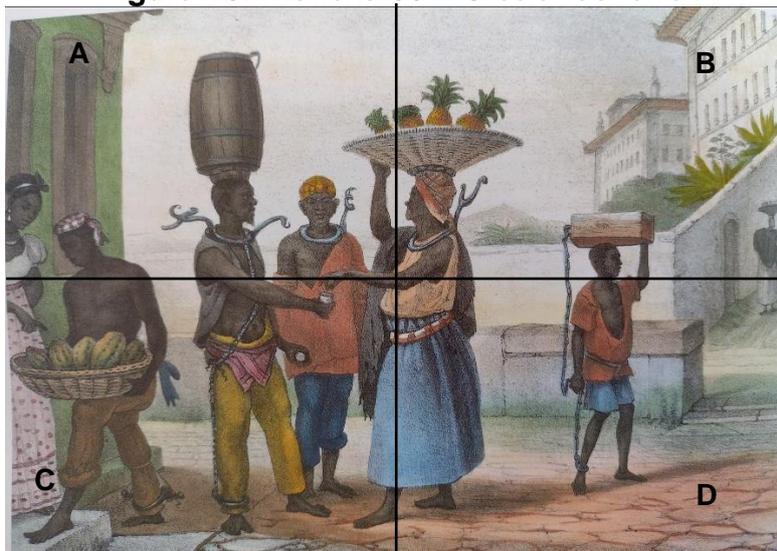


Embaixo da marquesa onde a dona da casa está sentada está uma criança, que assustada com os visitantes, se esconde. Na lateral direita do quadrante D, sentadas no chão, estão outras escravizadas da casa, estas estão atentas aos visitantes que acabam de chegar. As cativas são adornadas sutilmente com colares e acessórios de cabelo.



Toda a composição da prancha nos mostra a naturalidade da cena retratada. Mesmo que haja nela um objeto de suplício, a naturalização daquele castigo e faz com que a cena de repressão não sobressaia a cena cotidiana, pelo contrário, componha a cena cotidiana.

Figura 16: Prancha 90 – O colar de ferro.



Fonte: Debret, 2016.

O colar de ferro era uma punição muito específica. Sua aplicação era dada aos fugitivos recuperados. Na prancha 90, Debret utiliza a cena para discorrer sobre essa ferramenta de punição.

O colar de ferro era um aro de ferro com pontas retorcidas que ficavam ao redor do pescoço para dificultar a locomoção. Esse objeto era usado como punição aos escravizados que tentavam fugir, contudo, era utilizado após várias tentativas de fuga. Em geral, após ser pego em uma tentativa de fuga, o cativo era sentenciado ao castigo no tronco do pelourinho, era então açoitado como punição para o ato de fugir. Entretanto, quando os senhores escravistas se cansavam de tantas fugas, colocavam o colar para terem menos trabalho com os cativos fugitivos.

Na prancha aparecem diferentes escravizados, sendo que a maior parte dos cativos da cena são escravos de ganho³³ que negociam entre si.

No quadrante A, a parte superior do corpo dos cativos possui o famigerado Colar de Ferro no pescoço de dois escravizados que participam de uma negociação com uma terceira cativa.

³³ Os escravos de ganho trabalhavam fora das dependências dos senhores vendendo produtos diversos, como doces e frutas e também prestavam serviços como transporte de pessoas. Ao fim do dia, os escravos de ganho davam uma parte do dinheiro conseguido ao seu senhor.

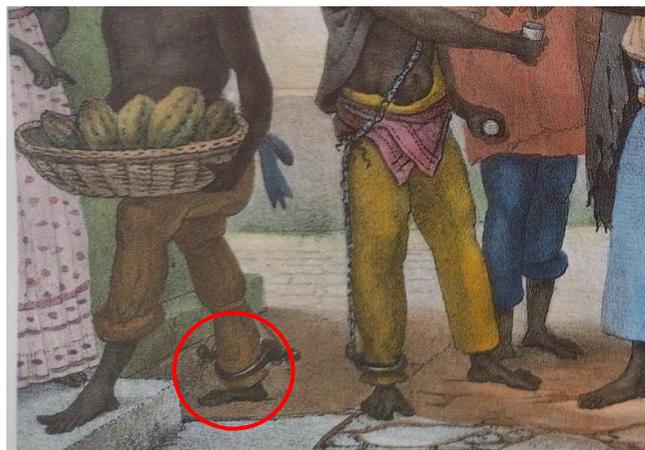


Essa cativa que aparece no quadrante B também possui seus movimentos limitados pelo colar em seu pescoço. No mesmo quadrante e mais ao fundo, o menino segura no alto da cabeça uma peça pesada de madeira. Essa peça é ligada ao tornozelo, como podemos ver no quadrante D onde está o restante do corpo do garoto. Essa peça de madeira é, segundo Debret, uma outra ferramenta de contenção para escravizados fugitivos, menos pesada que um colar de ferro, mas igualmente limitadora.



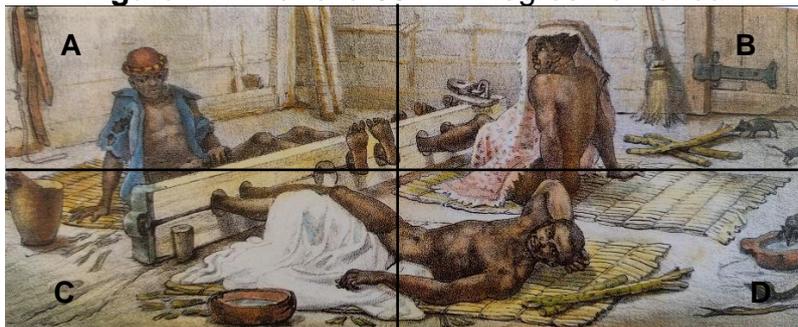


Prestando mais atenção ao quadrante C, é possível perceber que o escravo de ganho que negocia com a escrava doméstica da casa possui também uma corrente que liga o quadril ao tornozelo direito. A cativa de vestido estampado não possui nenhuma corrente ou outro tipo de ferramenta para limitar os movimentos.



Nesta representação, todos os presentes possuem alguma corrente, colar ou madeira que restringe os movimentos, com exceção da moça de vestido. Presume-se, então, que estes têm histórico de fugas, tanto que chegaram os seus senhores à decisão de os fazer usar as correntes, colares e madeiras para evitar futuras tentativas de fugir, ao invés de castigar os cativos no pelourinho, o que, possivelmente, já havia acontecido antes.

Figura 17: Prancha 93-A – Negros no tronco.



Fonte: Debret, 2016.

Vemos na prancha 93-A uma aquarela chamada *Negros no tronco*. Essa pintura retrata mais um pouco da repressão que não era baseada em agressão imediata. A cena mostra um grupo de três cativos presos pelos pés em um tronco. Esse tronco era feito com duas peças de madeira medindo um pouco mais de 2 metros, ou 7 pés de comprimento, com uma dobradiça em uma das extremidades – unindo as duas peças – e um cadeado na outra extremidade. Pelo corpo dessa peça há três pares de aberturas circulares para colocar os pés e uma única abertura maior para o pescoço. Na cena que Debret pintou, três escravizados estão presos pelos tornozelos. O modo que estão presos os impedem de sentarem de forma menos desconfortável, limitando-os a se manterem deitados ou apenas recostados sobre os braços.

Analisando a cena por partes, vemos, no quadrante A, o cativo de camisa azul e chapéu tom laranja queimado, recostado nos braços sobre a esteira de palha.



No quadrante B, outro escravizado está posicionado da mesma forma. Este já não usa nenhuma peça de roupa e está coberto apenas por uma manta

fina. A esteira em que está também está se desfazendo e próximo a ele passeiam alguns ratos, o que pode demonstrar o nível de insalubridade do local em que esses homens estão presos.



No quadrante C, aparecem as pernas do terceiro prisioneiro, uma coxa está envolvida por um lençol branco enquanto o restante da parte de baixo do corpo, assim como todo o restante, está completamente nu e ao lado há uma vasilha de água. Também aparece um jarro de água e um pouco da palha que despreendeu da esteira em que está o primeiro homem (do quadrante A).



No quadrante D, está o restante do corpo do cativo que está deitado e com a cabeça voltada para o lado como se olhasse diretamente para quem assiste a cena. Atrás dele está um outro pote de água, com um rato bebendo a água que provavelmente seria para os escravizados.



O que há de evidente na cena é a situação insalubre de um ambiente sujo e com ratos onde os cativos ficam expostos e sem possibilidade de locomoção.

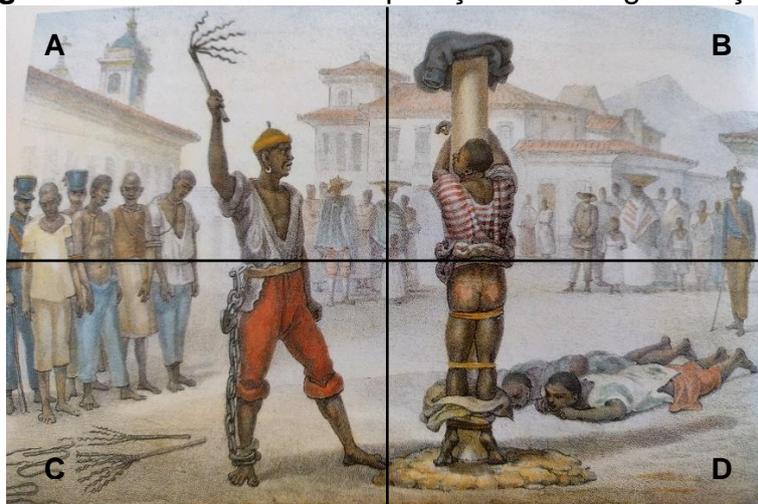
Segundo Debret, o tronco era usado muitas vezes como um castigo prévio para o escravizado que iria ser castigado mais uma vez no dia seguinte ou vendido.

O objetivo desse dispositivo é de sobrepor as duas partes dos buracos redondos, através dos quais são passados punhos ou pernas e às vezes o pescoço dos torturados. [...] É nessa atitude incômoda que se mantém os negros fugitivos, a fim de esperar o castigo que devem receber mais tarde. Também se prendem assim todas as noites o escravo excitado pelo desejo (DEBRET, 2016, p.309).

4.2.3. Agressão física direta e violenta

Nesta categoria foram listadas as pranchas com cenas de agressões físicas nas punições. Em todas as pinturas, os cativos estão sendo castigados de modo violento. Foram selecionadas as seguintes pranchas: Prancha 93-B: *Aplicação do castigo do açoite*, prancha 72: *Interior de uma residência de ciganos*, prancha 73: *Feitores castigando escravos* e prancha 77: *Sapataria*.

Figura 18: Prancha 93-B – Aplicação do castigo do açoite.



Fonte: Debret, 2016.

Na prancha 93-B há uma outra pintura muito significativa quando tratamos de relação formação/castigo. Nesta aquarela é apresentado um castigo muito comum e também um dos mais violentos, o açoite.

A cena principal mostra um escravizado sendo açoitado no pelourinho, em público, pelo carrasco. Quando separamos a cena em quadrantes podemos ver detalhes importantes que compõe a cena.

No quadrante A, em primeiro plano, aparece o carrasco com o relho empunhado e pronto para açoitar o prisioneiro. O carrasco assim como o castigado, também é negro. Segundo Debret (2016), o chicote é feito pelo próprio carrasco que castigará o cativo, além desse fato, o artista ressalta que vários são produzidos para o melhor desempenho do castigo. Atrás do carrasco e no canto esquerdo da imagem estão os próximos a serem açoitados, estes se mantêm cabisbaixos e são unidos por uma corda no pescoço. Mais ao fundo e ao centro estão transeuntes que pararam para assistir o castigo.

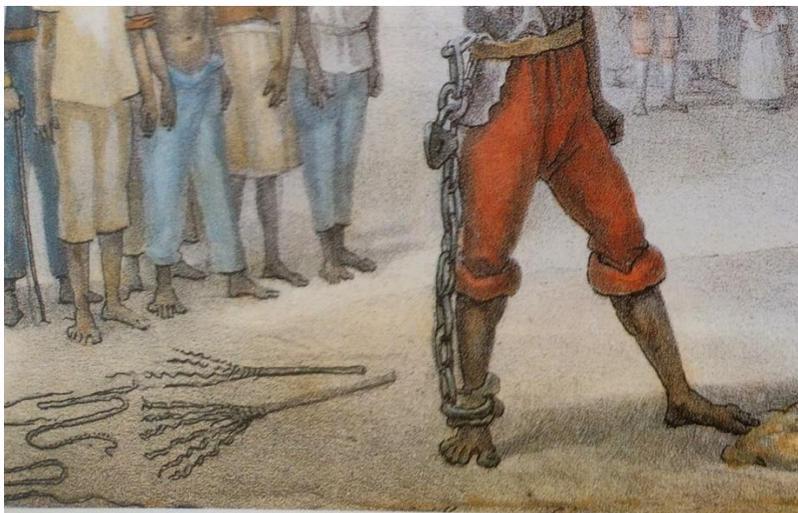


Ao observarmos o quadrante B, vemos em primeiro plano o açoitado do tronco para cima. Ele está com os braços atrás do tronco (conhecido na época também como *pau de paciência*), ao fundo e mais à direita outros curiosos assistem o açoite. Segundo Debret (2016, p. 307) o público que assiste “admira a habilidade do carrasco” que castiga os escravizados. O historiador Jaime Pinsky (2012) afirma que os castigos públicos de açoite geravam uma grande plateia nas praças onde eram realizados, e os espectadores escolhiam o melhor lugar para assistir ao castigo, dando preferência à vista do sofrimento do castigado ou do desempenho do carrasco.

Ainda no quadrante B da prancha, vemos que mais à frente das pessoas que assistem, porém, ainda distante do carrasco e do castigado, está um guarda da polícia que monitora o castigo. Sua presença serve para garantir que o castigo seja aplicado sem excessos e de acordo com a legislação que regulamentava o açoite no pelourinho.



O quadrante C possui alguns elementos interessantes da cena, como os chicotes reservas do carrasco jogados ao chão. Esses chicotes ficavam disponíveis para o carrasco poder trocar com frequência e não perder o desempenho dos açoites. De acordo com Debret (2016), conforme os açoites eram aplicados, o chicote enxarcava de sangue e ficava menos rígido, o que diminuía a força do impacto, por isso o carrasco trocava o chicote com frequência. Podemos ver, também, a parte de baixo do corpo do carrasco em primeiro plano no quadrante, na perna dele há uma corrente que vai do quadril até o tornozelo da perna direita. Essa corrente é um indício de que o carrasco também é um escravizado e provavelmente tentou fugir em algum momento.



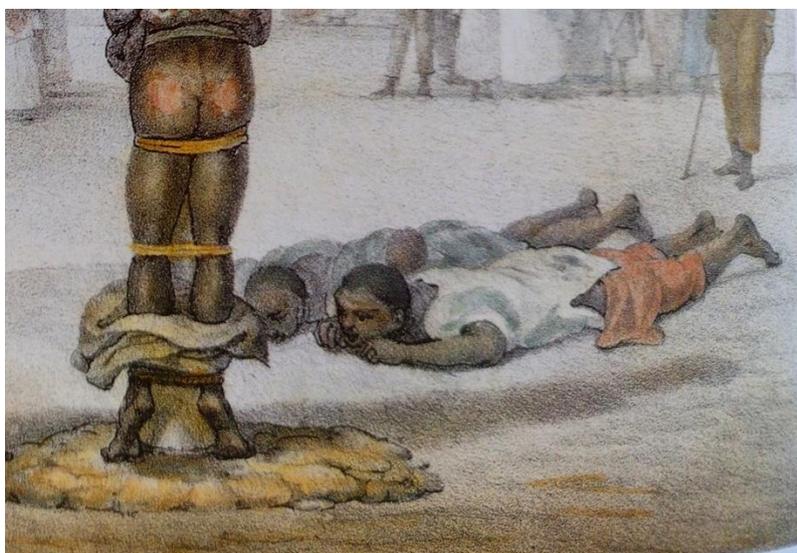
No quadrante D, a parte descoberta do corpo do escravizado é a que recebe as chibatadas, nota-se isso pelo fato de as nádegas do escravizado terem uma coloração avermelhada nessa representação que Debret fez, o que simula sangue. O artista fala sobre o escravizado açoitado e também sobre o castigo em si ao descrever a prancha:

É no pelourinho que se pode avaliar o caráter do negro castigado e o grau de irritabilidade de seu temperamento, geralmente nervoso. Acontece mesmo que se modifique na execução o número de golpes, em vista do esgotamento das forças do indivíduo demasiado impressionável, o que me foi dado verificar com um jovem mulato, escravo de um rico proprietário.

Embora fortemente amarrado, como mostra o desenho, a dor dá-lhe energia suficiente para se erguer nas pontas dos pés a cada chicotada recebida, movimento convulsivo tantas vezes repetido que o suor da fricção do ventre e das coxas da vítima acaba

polindo o pelourinho a esta altura. Esta marca sinistra se encontra em todos os pelourinhos das praças públicas. Entretanto, alguns condenados (e estes são temíveis) demonstram uma grande força de caráter, sofrendo em silêncio até a última chicotada. (DEBRET, 2016, p. 309)

Próximo ao pelourinho onde o escravizado é castigado estão alguns cativos já açoitados. Eles estão de bruços e com as feridas cobertas pelas roupas para que o sangue não escorra em excesso e moscas não pousem. Posteriormente, essas feridas serão lavadas com uma mistura de vinagre e pimenta para evitar que surjam infecções. Após todos os cativos serem chicoteados, os policiais que os escoltaram até o pelourinho os levam novamente para a prisão.



Um prisioneiro específico era destinado ao pelourinho para um castigo fatal. Negros líderes de quilombos, quando capturados, eram condenados à morte por açoite. O castigo dessas pessoas era carregado de simbolismos, era feito para que todos soubessem o porquê da condenação e o que acontecia com quilombolas. Para este condenado, o tratamento era diferente, o carrasco o acompanhava até o pelourinho desde a prisão em que estava. O prisioneiro, por sua vez, carregava no pescoço um cartaz escrito em letras grandes: “CHEFE DE QUILOMBO”. A pena era de 300 chicotadas divididas entre vários dias. Além da dor dos açoites a morte vinha apenas com a hemorragia e o tétano.

O castigo do açoite tinha função de punir os transgressores e avisar os demais escravizados sobre as consequências da desobediência. O uso

indiscriminado desse castigo por feitores e senhores escravistas levou à sua institucionalização pelas autoridades, para evitar excessos. Os feitores chicoteavam os escravizados deixando-os próximos da morte ou realmente matando os cativos. Com a intenção de se manter a correção dos cativos sem causar uma execução, o castigo foi sistematizado dentro da legislação da época.

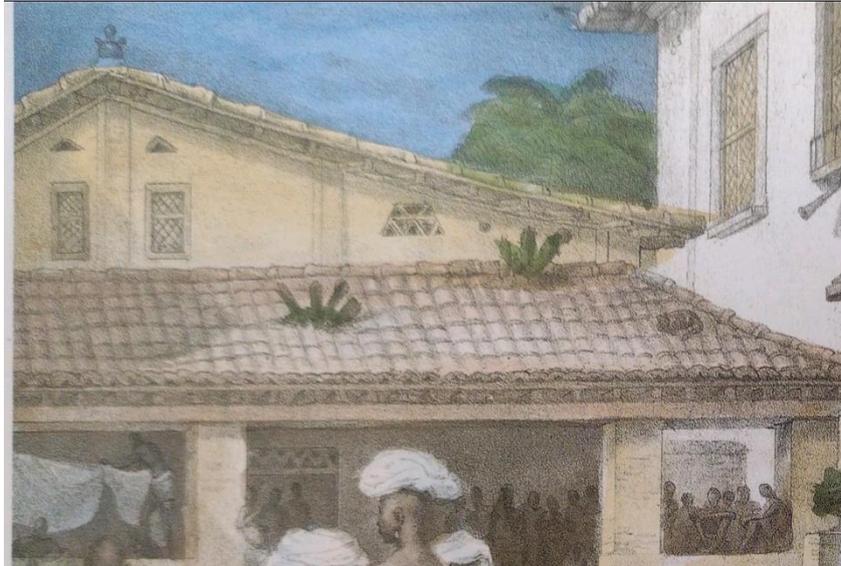
Figura 19: Prancha 72 – Interior de uma residência de ciganos



Fonte: Debret, 2016.

Na prancha 72 por pouco passaria despercebida a cena de agressão contida nela, pelo fato de ser retratada de forma natural e misturada ao cotidiano. A cena reproduz o interior de uma residência cigana em que, além dos habitantes ciganos, também há a presença dos escravizados que ali trabalham. Em primeiro plano estão algumas mulheres, uma em pé e outras duas sentadas ao redor de uma bacia de frutas. Atrás dessas mulheres, misturam-se aos moradores os cativos, que seguem sua rotina de trabalho.

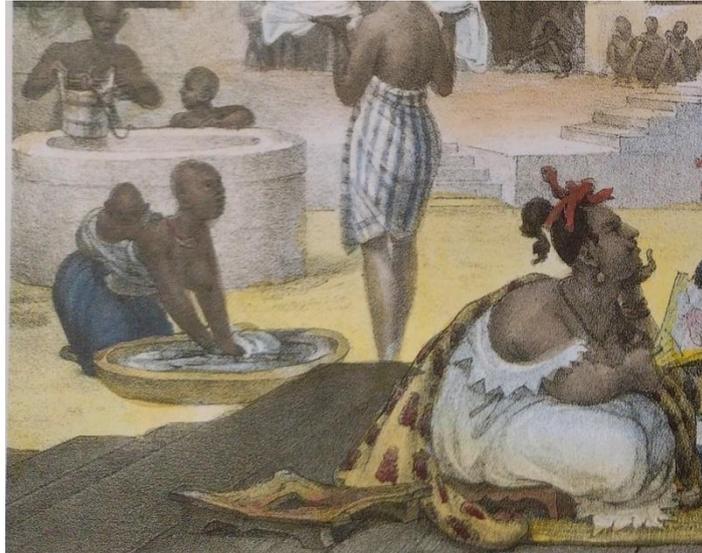
O quadrante A apresenta o fundo da residência onde há um grande número de pessoas dentro da edificação. Como as pessoas estão praticamente despidas podem ser escravizados pois, segundo Debret (2016), alguns negociantes de escravizados no Rio eram ciganos, isso pode explicar a grande quantidade de cativos no local.



No quadrante B aparece apenas uma outra edificação do local que faz todo o ambiente remeter a uma espécie de povoado com diferentes edificações dentro e mais à frente no canto direito há dois papagaios, um amarelo e outro azul.



No quadrante C há um poço ao fundo da cena com alguns escravizados em volta, sendo eles adultos e crianças. Uma escravizada lava uma peça de roupa dentro de um tipo de tina de água enquanto a criança dorme presa em suas costas por um grande tecido amarrado no peito. Enquanto lava a roupa, olha para a pessoa (outra cativa provavelmente) à sua frente que parece conversar com ela. À frente e em primeiro plano está a cigana que sentada no chão, olha com atenção para a que está em pé.



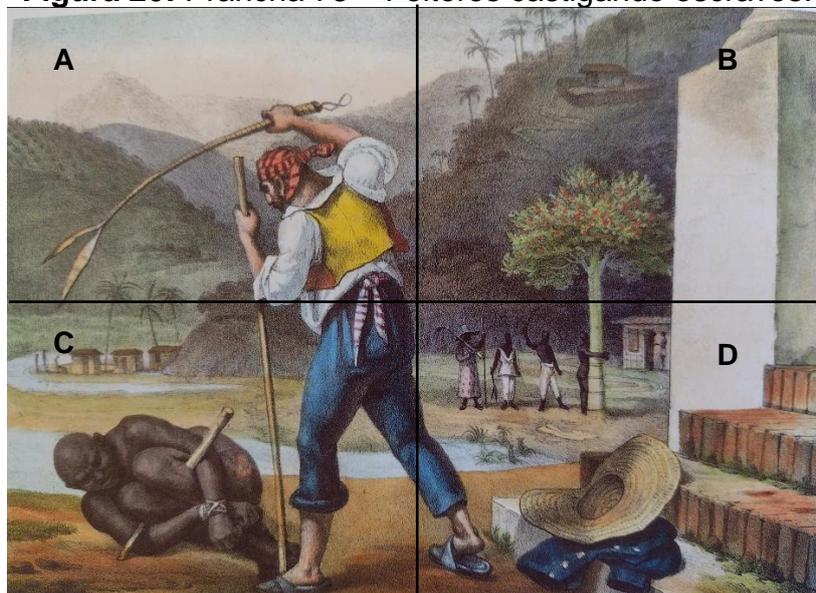
A cena de castigo está no quadrante D, ao fundo da cena principal. Dois homens a protagonizam, um é o que levanta o chicote e castiga e o outro que se mantém ajoelhado em posição de súplica. Em primeiro plano estão as ciganas que parecem conversar. Atrás da cigana de capa vermelha há um garoto que, considerando suas vestimentas, não se trata de um escravizado e provavelmente é um menino cigano.



Esse castigo acontece misturado ao cenário de rotina do local onde os demais integrantes seguem com suas atividades normalmente. A continuidade

das atividades cotidianas ao mesmo tempo em que o castigo é desferido ilustra a naturalidade com que tais práticas eram tomadas pela sociedade da época.

Figura 20: Prancha 73 – Feitores castigando escravos.



Fonte: Debret, 2016.

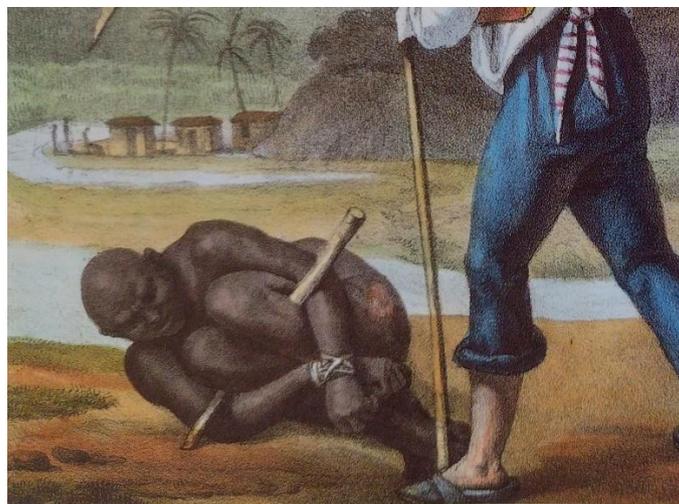
A prancha 73 retrata mais um castigo de açoite. Esse ocorre sem a presença de muitas pessoas, mas o que a faz não ser só mais uma imagem de agressão somada às anteriores é outro detalhe fora da cena principal.

Vemos na prancha em primeiro plano um cativo sendo punido pelo feitor com chibatadas do lado de fora de uma residência.

No quadrante A vemos o feitor empunhando o chicote pronto para atingir o homem. O chicote é do mesmo modelo dos que aparecem nas pranchas 54 e 71. Já no quadrante B não há nada mais além da paisagem de fundo e parte da edificação.

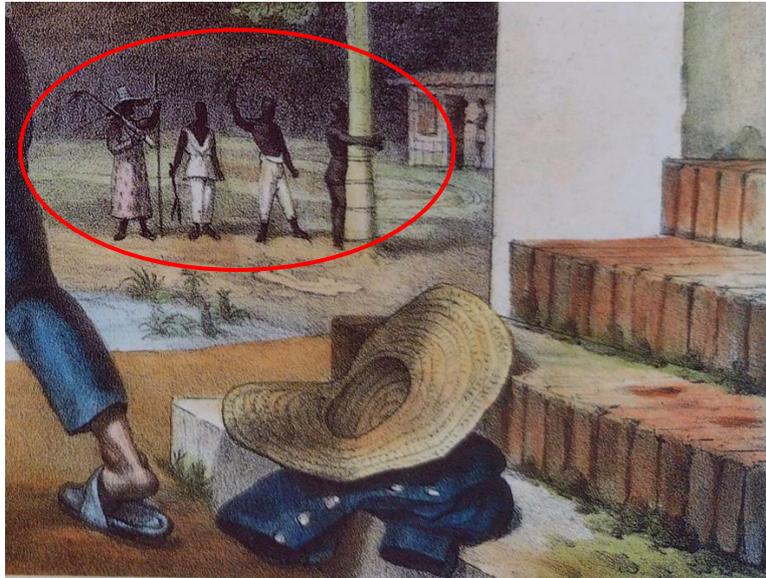


Contemplando o restante da pintura, vemos no quadrante C o escravizado encolhido não chão e preso no pau-de-arara. Mesmo que a tortura seja com o uso do chicote, que era um instrumento usado para punições mais rápidas e objetivas, nesse castigo o que vemos é uma punição elaborada, já que o feitor teve o trabalho de prender o cativo no pau-de-arara para o açoitar.



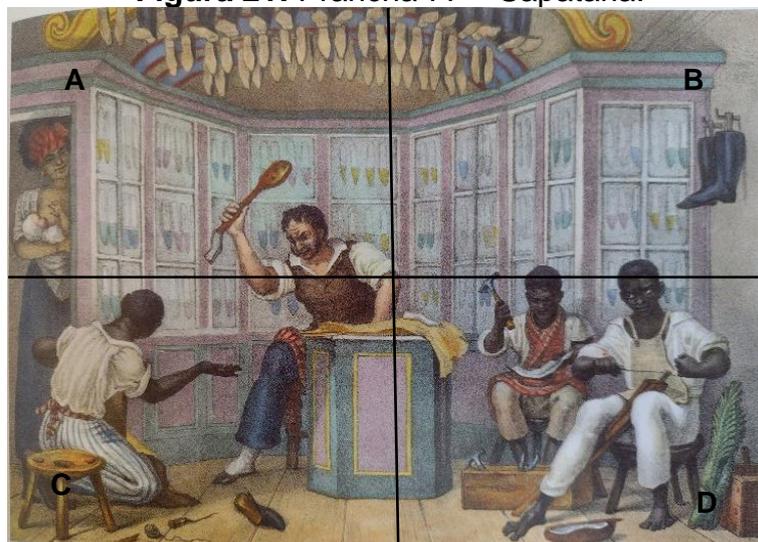
No quadrante D, em primeiro plano, está a perna do feitor que castiga o cativo e atrás dele há peças de roupas, sendo essas peças um chapéu (pertencente ao feitor, provavelmente) e um par de calças que provavelmente pertence ao escravizado, já que este apanha totalmente nu. Ao fundo dessa cena, ainda no quadrante D em segundo plano e à direita, vemos outro escravizado sendo açoitado amarrado em uma árvore. Essa sessão de castigo

se mostra interessante pelo fato de o cativo ser açoitado por outro escravizado. Este, por sua vez, está sendo guardado por outro cativo que segura um chicote e é vigiado por um feitor.



Nessa sequência de homens há a intenção de garantir que o primeiro cativo seja castigado como o esperado. Os homens que observam o castigo punirão os que não cumprirem com o ordenado por não açoitarem com a devida força. Dessa forma, é garantida uma punição adequada e também uma desmobilização dos cativos, já que eles próprios participam das punições.

Figura 21: Prancha 77 – Sapataria.



Fonte: Debret, 2016.

Ao pintar a cena da sapataria, na prancha 77, Debret se concentra mais em falar um sobre a dinâmica do negócio e descreve a cena de forma mais sucinta. A prancha denominada *Sapataria* apresenta o interior de um estabelecimento onde estão trabalhando o proprietário e três cativos. Na cena em destaque o sapateiro está interrompendo seu trabalho para corrigir o escravizado enquanto os outros dois assistem.

No quadrante A, vemos mais em destaque a mão do sapateiro levantada e impondo uma *palmatória*, que é o objeto utilizado para castigar o homem que possivelmente infringiu alguma norma dada pelo proprietário do estabelecimento. A palmatória era utilizada para a aplicação de castigos rápidos e menos violentos. O objeto basicamente era uma espécie de madeira em formato de colher com sulcos na parte mais larga que era utilizada para golpear a mão do cativo. Esses furos na palmatória davam mais agilidade ao golpe pois, por conta das aberturas, não tinha tanta resistência do ar que passava pelos buracos.

Mais ao fundo, especificamente no canto esquerdo do quadrante, está a companheira do sapateiro que amamenta o bebê e assiste a cena. O próprio Debret (2016, p. 255) afirma que a mulher “não resiste ao prazer de espiar o castigo”, o que pode significar que a mulher que Debret se refere como uma “mulata”, gosta de assistir aos castigos empregados sobre os escravizados, de tal forma que não hesita em assistir a agressão. Esse comportamento é semelhante ao das pessoas retratadas na prancha 93 (O castigo do açoite) que se aglomeram no entorno do pelourinho para assistirem ao açoite.



No quadrante B aparece apenas as vidraças do armário de sapatos da opulenta loja portuguesa. Segundo Debret (2016), as lojas mais abastadas possuíam belas vitrines para os calçados à venda, as mais pobres não apresentavam nada mais do que algumas tabuletas os com sapatos à venda.



No quadrante C, está o cativo que se ajoelha e recebe a batida na mão. Este apanha conforme seu delito e de acordo com o que o sapateiro acha adequado. Não há como saber o que supostamente foi a transgressão do cativo, pois Debret não informa no livro, assim inferimos que poderia ser um descuido no trabalho, uma palavra que desagradasse o senhor, o que gerou um castigo de três a quatro palmadas nas mãos do cativo.



Os outros dois escravizados localizados no quadrante D observam em silêncio a agressão enquanto prosseguem suas atividades. Diferentemente da mulher do quadrante A, esses homens que Debret denomina de “diaristas” não assistem de forma satisfatória, ao contrário, há na feição do rapaz na dianteira, um semblante de cautela, já que ele pode também ser castigado da mesma forma. Debret afirma que esses homens são diaristas e mesmo assim podem ser castigados como o outro rapaz. O que Debret quer dizer ao chamá-los de diaristas é que esses homens não são propriedade do sapateiro, provavelmente são escravizados alugados para trabalhar por dia para ele. Essa prática era comum no Brasil do século XIX, principalmente após as leis que limitavam a compra e o tráfico negreiro. Alguns proprietários alugavam escravizados e em muitos casos era possível contratar esses serviços em agências específicas para a compra, venda e aluguel de escravizados.



Mesmo que esses dois homens sejam diaristas – como Debret afirma – eles podem ser castigados como o outro, e isso demonstra que a partir do momento em que o cativo era alugado, o locatário tinha sobre ele o poder de corrigi-lo como se fosse seu.

Pela expressão do escravizado que assiste ao castigo, nota-se que ele sabe ou espera que, se o sapateiro achar necessário, a palmatória será usada contra ele também. Podemos entender que esse castigo, além de ter o objetivo de corrigir o cativo que apanha, também serve para alertar aos demais sobre o que a desobediência recebe por consequência.

4.3.4. Observações gerais sobre as pranchas analisadas

Cada prancha analisada possui um objetivo de comunicação do artista, pois com cada cena representada ele busca trazer um assunto específico que pretende abordar. Vemos na prancha 54 (Uma senhora brasileira em seu lar) que Debret busca retratar o cotidiano da mulher brasileira de classe média em sua casa. Ele usa a prancha para exemplificar a reclusão corriqueira das senhoras em seus lares, mas como foi possível verificar, ela revela mais do apenas a senhora desfrutando da tranquilidade do seu lar. Vemos na pintura que integrado ao ambiente está o chicote, que apresenta o castigo inserido na rotina.

Assim como a prancha 54, a 71 (Mercado da Rua do Valongo) possui a mesma característica de um objeto sendo utilizado como advertência. Nesse caso, o chicote está próximo ao homem que guarda o lugar e é responsável pelas vendas, sem precisar ser usado. O chicote cumpre o papel simbólico de controle dos homens e crianças que estão expostos no galpão.

Essa naturalização do castigo e da violência pode ser percebida também nas pranchas 72, 93-A e 77. Não seria possível esperar um assombro maior das pessoas que se desenvolveram dentro do contexto escravista e violento que o Brasil apresentava.

Mesmo as pranchas que apresentam castigos em execução, servem uma demonstração de como o medo é utilizado para a adequação ao sistema. Castigos físicos como a palmatória (prancha 77), o açoite (prancha 93-B e prancha 73) que aparecem em primeiro plano e mostram uma desobediência sendo punida com violência, apresentam não só como aquele castigo era usado contra o transgressor, mas também como serve de exemplo para outros escravizados.

Quando voltamos nossa atenção para castigos que não infringem dor (como nas pranchas 58 e 93-B), podemos averiguar que, ainda assim, os castigos cumprem o papel de punir o cativo desobediente e advertir outros para que não cometam o mesmo erro.

O que todas as pinturas apresentam em comum, mesmo que não tenha sido o objetivo principal do artista ao representá-las, é a utilização do medo como conformador. Um grande exemplo é a prancha 93-B, que mostra o grau de violência e a sua utilização na condenação de líderes de quilombos. A morte por açoite não tem outra serventia além de eliminar uma ameaça e avisar o que acontece com quem desafia o sistema escravista ao criar um símbolo de resistência como o quilombo. Os líderes de quilombos eram apresentados como grandes inimigos da própria sociedade e Debret ressalta isso ao afirmar que estes inspiravam “terror à multidão que acompanhava” (2016, p. 307). As pranchas analisadas demonstram a importância de uma conduta rígida para a conformação dos escravizados com o sistema e a efetividade de um sistema em que a punição e a ameaça mantêm sua sincronia, mesmo sem todas as partes estarem plenamente de acordo.

Vemos nas pranchas diferentes formas de aplicação das técnicas pedagógicas que Maestri (2011) se refere ao explorar o conceito de Pedagogia da Escravidão. As pranchas 54 e 71, presentes no tópico 4.3.1, vemos a sutileza da violência empregada contra os cativos na ameaça de agressão. As cenas em questão apresentam uma espécie de entendimento entre as partes, em que não há mais a necessidade de verbalizar a ameaça. Provavelmente, em algum momento houve esse aviso verbal, no entanto, o que se vê nas cenas é que não é preciso repetir, já que todos estão correspondendo o esperado e, do contrário, o instrumento garante a obediência sem ao menos estar sendo usado.

Vemos também nas pranchas 58; 90 e 93-A, no tópico 4.3.2, que não necessariamente o castigo infringia uma dor excruciante, como somos acostumados a ver, porém limitava a pouca liberdade que tinham ao colocar um colar extremamente pesado sobre ombros, ou uma máscara que dificultava a ingestão de alimentos e a comunicação. Nesses castigos, apesar de não haver uma agressão propriamente dita existia uma correção de atitudes consideradas incorretas. Em cada prancha, vemos que não usando a conhecida violência, de formas diferentes, eram utilizadas maneiras de repressão a fim de ensinar a obedecer.

Já nas pranchas do tópico 4.3.3, vemos toda a violência empregada com o objetivo de repreender e ensinar, por meio do açoite; pau-de-arara e palmatória os escravistas usavam a dor para conformar os cativos e garantir a obediência deles. Mas não só isso, nas três pranchas vemos a presença de outros escravizados que assistem e até participam da agressão, como na prancha 73 em que um escravizado deve açoitar um outro. Isso nos mostra que o castigo não era apenas para corrigir a desobediência dos que apanhavam, mas também para garantir a conformação de outros.

De forma geral, vemos que os castigos e repressões aplicados contra os escravizados tinham funções individuais e coletivas. Individuais quando aplicadas contra o indivíduo e coletiva quando exposta aos demais cativos. Dessa forma, o clima de tensão e medo criado pelas ferramentas utilizadas dentro do sistema escravista garantiam a obediência dos cativos e mantinha a funcionalidade do sistema.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora nem sempre tenham sido aplicadas de maneira formal, intencionalmente os castigos e as ameaças (verbais ou não) foram empregados sobre os escravizados de forma que eles se adequassem ao sistema escravista.

O sistema escravocrata necessitava da participação dos escravizados e como Gorender (2016) afirma, existia no imaginário escravista uma crença de que naturalmente os cativos não se renderiam ao trabalho por serem “indolentes” naturalmente. Sendo assim, ainda de acordo com o autor, acreditava-se que a punição e o castigo não eram somente normais, mas necessários. A natureza dos cativos lutaria contra o trabalho, era necessário então que os cativos fossem corrigidos para que não se rendessem à sua natureza. Como alguns religiosos acreditavam, essa natureza era pecaminosa e era missão cristã do senhor impedir que os cativos fossem dominados pela sua natureza errante, em contrapartida, os escravizados tinham como dever moral obedecer ao senhor e resistir à “tentação” da preguiça, da rebeldia, das tradições de suas vidas passadas, entre outros pecados.

Por esse prisma, podemos ver que a necessidade do cativo e do castigo se dava pela crença de que os cativos não se renderiam ao trabalho por serem naturalmente preguiçosos e rebeldes. Os castigos, as ameaças e o medo eram importantes para a garantia da obediência e do trabalho.

Todo esse modo de educação informal com base no medo e na dor já estava naturalizado no século XIX, de forma que não era incomum aos olhos das pessoas (escravizadas ou livres) a presença de um chicote no móvel do quarto ou um escravizado com uma máscara pesada sobre o rosto. As imagens analisadas nesta dissertação apresentam elementos que demonstram como os escravizados eram controlados e condicionados para o trabalho. Debret em pranchas como *Uma senhora brasileira em seu lar*, como a simples presença de um objeto de suplício podia garantir a obediência do cativo. Entretanto, não é isso que o artista quer informar com a pintura, seu interesse é mostrar a vida cotidiana da senhora brasileira. Isso nos confirma como cenas como essa já eram corriqueiras a ponto de o artista não se prender muito a ela. Todavia, ao apurarmos nosso olhar para a cena em questão, vemos que naquele objeto encostado ou nos olhares atentos dos escravizados que assistem o castigo na

prancha *Sapataria*, é possível identificar o objetivo de formação empregados ali. O Sapateiro castiga em público e deixa os demais cativos em seu poder cientes que eles podem ser castigados também, a senhora garante a obediência dos escravizados mantendo o chicote próximo de si, sem nem ao menos precisar usá-lo. Com o objetivo de apresentar o cotidiano brasileiro, Debret mostrou em suas telas a pedagogia do medo aplicada contra os escravizados, de forma que é possível aferir também a naturalidade com que essas técnicas eram empregadas e como a sociedade estava acostumada com ela.

Além de formar os cativos que sofriam os castigos, havia outro objetivo por meio da Pedagogia da Escravidão ou pedagogia do medo, a desmobilização. Os castigos públicos, o uso de colares de ferro, como na prancha *O colar de ferro*, o açoite e a aplicação de castigos pelos próprios escravizados funcionavam como métodos de desmobilização dos cativos e evitar insurreições, já que uma revolta de escravizados era preocupação constante dos escravistas principalmente após a Revolução do Haiti.

Considerando as pranchas analisadas e também os comentários de Debret, foi possível aferir que no cotidiano brasileiro a escravidão ocorria com tamanha naturalidade que, por meio das imagens representadas nas pranchas do artista, nota-se a aprovação nos olhares e posturas das pessoas, tanto na presença dos castigos, quanto dos escravizados em si.

A constante prática de repreender os cativos, matar e deixar de exemplo (como Debret cita ao descrever o castigo do açoite), garantia a obediência e evitava problemas maiores para o sistema. Jaime Pinsky (2012) escreve sobre o ato de agredir o cativo recém chegado para que se acostumasse. Esse “acostumar” nada mais é do que conformar o cativo para que este se enquadre ao sistema que ele será inserido.

Por meio do medo, os senhores e feitores conseguiam adaptar os cativos, de modo que após algumas repressões e agressões, os escravizados já não contestavam seus trabalhos e prosseguiam sem conflitos. Criou-se uma aura de temor por parte daquelas pessoas escravizadas e, embora não apareça com clareza nas imagens reproduzida pelo pintor Jean-Baptiste Debret, esse clima de apreensão envolvia os ambientes que aparentemente eram calmos, como, por exemplo, um quarto de senhora onde todos no cômodo seguem suas rotinas e executam seus afazeres.

Nesta dissertação, nos propomos a corroborar a tese de que os escravizados no Brasil eram submetidos às técnicas pedagógicas por meio dos castigos e advertências imputados a eles. Para tanto, utilizamos as pinturas do artista estrangeiro Jean-Baptiste Debret em prol de identificar nelas elementos que confirmassem nossa tese. Efetivamente, com o objetivo de retratar o cotidiano brasileiro, mais especificamente do Rio de Janeiro, o artista francês inevitavelmente registrou também o dia-a-dia da escravidão no Brasil juntamente com seus procedimentos. Por essa razão, as produções do artista são importantes fontes históricas. É muito importante retomarmos o tema escravidão e vermos por meio de obras como as de Debret que nossa história foi formada por acontecimentos que não gostaríamos que tivessem existido, contudo, marcam de forma significativa nossa identidade. Devemos lembrar, estudar e compreender, para que esse passado não se repita.

FONTES

BENCI, J. **Economia Cristã dos Senhores no Governo dos Escravos**. São Paulo. Editora: Grijalbo, 1977.

DEBRET, J-B. **Viajem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2016.

LISBOA, B. S.; MONCORVO, J. D. A. Parecer sobre o 1º e o 2º volume da obra Voyage pittoresque et historique au Brésil, par J. B. Debret. **Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico Geographico Brasileiro**. Tomo terceiro. Rio de Janeiro, 1841 (Reimpresso em 1860). Disponível em: < <https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107697-revista-ihgb-tomo-terceiro.html> >.

PRUDENTE DE MORAES. **Discurso**. In: Secretaria Geral Parlamentar Departamento de Documentação e Informação Divisão de Acervo Histórico. Pp.17. 2004. Disponível em: <<https://app.al.sp.gov.br/acervohistorico/exposicoes/parlamentares-paulistas/prudente-de-moraes/>>. Acesso em: 8 de julho de 2022.

VIEIRA, P. A. **Sermões pregados no Brasil – II A vida social e moral na colônia** (vol. III). Lisboa: Agência Geral das Coloniais, 1940.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, L. F. **O Trato dos Viventes**: Formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo. Editora: Companhia das Letras, 2000.

BARATA, M. Bicentenário de Joaquim Le Breton, chefe da Missão Artística francesa de 1816. **Revista de História**, [S. l.], v. 21, n. 44, p. 469-474, 1960. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/120151>. Acesso em: 2 mar. 2022.

BARROS, S. A. P. de. Intelectuais negros entre o século XIX e início do XX: novas perspectivas para a história da educação brasileira. **Dialogia**, São Paulo, n. 37, p. 1-14, jan./abr. 2021

BONNEMASOU, V. R. V. **A Poética da Aquarela**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1995. 70 f.

BONGIOVANNI, B. Jacobinismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. (Orgs.). **Dicionário de política**. 11. ed. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1998. p. 653-655.

BOSI, A. **A escravidão entre dois Liberalismos**, In: Dialética da colonização. p. 194-245. São Paulo. Editora: Companhia das Letras, 1992.

BOXER, C. **O Império Marítimo Português 1415-1825**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAVALCANTI, N. O. O comércio de Escravos Novos no Brasil Oitocentista. In: **Tráfico, Cativo e Liberdade: Rio de Janeiro, séculos XVII – XIX**. Org. Manolo Florentino. Rio de Janeiro. Editora: Civilização Brasileira, 2005.

CHALHOUB, S. **A Força da Escravidão**. (versão ebook). São Paulo: Companhia das Letras, 2012

CORSO, S. **Trauma e Revolução: Uma Análise Das Obras De Jacques-Louis David**. (1784 A 1799). 124f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de História - Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

DIAS, E. C. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean Baptiste Debret. **An. mus. paul.** vol.14 no.1 São Paulo Jan./Jun. 2006b.

DIAS, E. C. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 301-313 jul.- dez. 2006a

DURKHEIM, E. **Educação e sociologia**. 10. ed. Trad. de Lourenço Filho. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

ELIAS, N. **O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes**. (tradução de Ruy Jugmann). Editora: Zahar, 2011.

ESPINOZA, P. L. O Uso Anacrônico das Obras de Richard Wagner: Subjugamento da Obra Pela Ideologia. **O Cosmopolítico**, 7(1), 54-68. 2021.

FLORENTINO, M. **Em Costas Negras: Uma História do Tráfico de Escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)**. São Paulo. Editora: Unesp, 2014.

FLORENTINO, M.; GÓES, J. B. **A Paz das Senzalas: Famílias e Tráfico Atlântico, Rio de Janeiro, C. 1790-C. 1850**. São Paulo Editora: Unesp, 2017

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. (tradução de Cristiana de Assis Serra.). Rio de Janeiro. Editora: LTC, 2013.

GORENDER, J. **O Escravismo Colonial**. 6ª edição. São Paulo. Editora: Expressão Popular: Perseu Abramo, 2016.

GRAHAM, M. **Diário de uma Viagem ao Brasil**. (tradução e notas de Américo Jacobina Lacombe). São Paulo. Editora: São Paulo editora S/A, 1956.

HOBBSAWN, E. J. **A Era das Revoluções: 1789 – 1848**. 46ª edição. Editora Paz e Terra. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro. Editora: Paz e Terra, 2021.

JAMES, C. L. R. **Os Jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos**. Editora: Boitempo. São Paulo, 2010.

KARNAL, L et. Al. **História dos Estados Unidos**: Origens ao século XXI. São Paulo. Editora: Contexto, 2007.

LEENHARDT, J. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do império brasileiro. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 03. 06: pgs. 509 – 523, novembro, 2013.

LIMA, M. O. D. **João VI no Brasil (1808-1821)**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora: Topbooks, 1996.

MATTOS, H. M. **Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico**. 2. ed. (versão ebook). Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MAESTRI, M. A Pedagogia do Medo: Disciplina, Aprendizado e Trabalho na Escravidão Brasileira. In: **Histórias e Memórias da Educação no Brasil**. Vol. I: Séculos XVI-XVIII. Petrópolis. Editora Vozes, 2011.

MENEZES, S. L. Escravidão e Educação nos Escritos de Antônio Vieira e Jorge Benci. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, p. 215-228, 2006.

NUNES, L. A. B. **Mario Pedrosa e a missão artística francesa de 1816**. 2015. 186 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/132040> >.

PEDROSA, M. **Acadêmicos e Modernos**: Textos Escolhidos III / Mário pedrosa; Otília Arantes (Org.) 1ª. Ed. Reimpr. - Editora da Universidade de São Paulo). 2004.

PINSKY, J. **Escravidão no Brasil**. 21. ed. (versão ebook). São Paulo. Editora: Contexto, 2012.

RIOS FILHO, A. M. de Los. **Grandjean De Montigny e a Evolução Da Arte Brasileira**. Rio De Janeiro. Editora: Empresa A Noite, 1942.

SAVIANI, D. **Pedagogia Histórico-Crítica**: Primeiras Aproximações. 11ªed. rev. Campinas (SP). Editora: Autores Associados Ltda, 2013.

SILVA, E. M. F. da. Representações da Família Real Portuguesa na Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil de Jean-Baptiste Debret. **Labirintos**. n. 2, v. 8. p. 1-10. Feira de Santana (BA), 2010.

SILVA, E. M. F. da. **Representações da Família Real Portuguesa na Viagem Pitoresca e Histórica Ao Brasil, de Jean Baptiste Debret**. 135f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2001.

SOARES, L. C. **O Povo de Cam na Capital do Brasil**: A Escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX. Rio de Janeiro. Editora: 7 Letras, 2007.

SPOSITO, F. As guerras justas na crise do antigo regime português: Análise da política indigenista de D. João VI. **Revista de História**, n. 161, p. 85-112, 2009.

SQUEFF, L. Revendo a Missão Artística Francesa: A Missão Artística de 1816, de Afonso D'Estragnolle Taunay. **I Encontro de História da Arte – IFHCH**. Unicamp, 2005.

TOCQUEVILLE, A. de. **O Antigo Regime e a Revolução**. 2ªed. (versão ebook). Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo. Editora WMF, 2016.

TREVISAN, A. R. Debret e a Missão artística Francesa de 1816. Aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. **Plural, Revista do programa de Pós- graduação em Sociologia da USP**. São Paulo. Nº 14. pp. 9-32. 2007.

TREVISAN. A.R. **Velhas Imagens, novos problemas**: a redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930 – 1945). 386 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Letras e Ciências Humanas, 2011.