



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO

Mario Davi Barbosa

Imagens de sujeição:

representações e memória da punição escravista no Brasil oitocentista e no presente

Florianópolis
2026

Mario Davi Barbosa

Imagens de sujeição:

representações e memória da punição escravista no Brasil oitocentista e no presente

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Direito - PPGD da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito parcial para a obtenção do título
de Doutor em Teoria e História do Direito.

Orientador(a): Prof. Dr. Diego Nunes

Florianópolis

2026

Barbosa, Mario Davi

Imagens de sujeição : representações e memória da punição escravista no Brasil oitocentista e no presente / Mario Davi Barbosa ; orientador, Diego Nunes, 2026.
282 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em Direito, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Direito. 2. Punição escravista. 3. História do Direito. 4. Imagens . 5. Iconologia. I. Nunes, Diego. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Direito. III. Título.

Mario Davi Barbosa

Imagens de sujeição:

representações e memória da punição escravista no Brasil oitocentista e no presente

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 25 de maio de 2026, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Vanilda Honória dos Santos, Dra.

UFSC

Profa. Gabriela Barreto de Sá, Dra.

UNEB

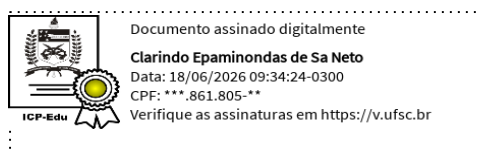
Profa. Camila Cardoso de Mello Prando, Dra.

UnB

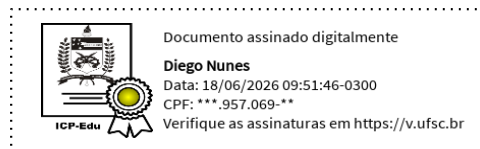
Prof. Deivide Júlio Ribeiro, Dr.

UFMG

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Direito.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.(a) Diego Nunes, Dr.(a)

Orientador(a)

Florianópolis, 2026.

À minha família, por ter me dado certeza e força
no caminho: Gabriela, Caíque e Manoel
*Aos meus ancestrais, por terem me dado chão e
um caminho para trilhar (Catatina, Terezinha,
Jaci, Doda)*

AGRADECIMENTOS

Neste momento de finalização de uma mais uma etapa da trajetória acadêmica, cabe ainda um esforço para agradecer àqueles a àquelas que compartilharam momentos, força, ouvidos, pensamentos e fizeram do caminho um lugar mais prazeroso para se caminhar.

A colega Mariana Dutra Garcia, cujo reencontro no doutorado foi uma feliz coincidência da vida, obrigado pelas trocas e pela força. A Ariani Folharini, apesar de estarmos “distantes” na linha de pesquisa, isso não foi impeditivo para trocas e admiração do teu trabalho. Aos colegas que me acompanham desde o mestrado, Carlos César Rodrigues, Renata Lorenzi e Juliana Goulart pelos encontros mais que agradáveis, boa comida e bebida para regar as conversas. Ricardo Ávela Abraham, pelo respeito e admiração que são mútuas.

Laura Hermando, Vanilda Santos e Edmo Cidade de Jesus, as palavras não seriam suficientes para expressar a admiração e respeito que tenho por vocês, a felicidade de poder assistir de camarote a trajetória que cada um está construindo. Obrigado por terem sido ouvido atento quando precisei e por me levantarem quando eu me coloquei para baixo. Ouvir suas palavras, incentivos e perceber que eu tinha com quem contar foi fundamental!

Aos professores e professoras que participaram da banca de qualificação do meu projeto de tese, Rebeca Fernandes Dias, Deivide Júlio Ribeiro e Philippe Oliveira de Almeida, suas contribuições foram determinantes para as escolhas que tomei para chegar até aqui. A admiração é profunda e quanto aos professores Deivide e Philippe, obrigado por serem referência, fazendo com que eu pudesse “chegar como vocês chegaram” e quem sabe, “pisar no como pisaram” neste chão consagrado.

Às Professoras Romina Zamora, Thais Pinhata de Souza e Bárbara Madruga que participaram da banca de qualificação da tese, quando pude ouvir atentamente cada uma das contribuições oferecidas, tendo tomado nota e procurado as incorporar ainda no trabalho apresentado à banca final. Confesso que as palavras de vocês continuam ecoando em meus ouvidos e saí mais fortalecido da proposta da pesquisa! Agradeço igualmente ao Professor Arno Dal Ri Jr. por ter presidido a banca de qualificação e feito considerações importantíssimas que também tomei nota e considerei.

Às Professoras Vanilda Honória dos Santos, Gabriela Barreto de Sá e Camila Cardoso de Mello Prando e ao Professor Deivide Júlio Ribeiro que compuseram a banca final de defesa a tese, os quais me ofereceram valiosas contribuições e reflexões sobre a pesquisa apresentada, demonstrando uma leitura crítica e cuidadosa do trabalho, que me auxiliaram em muito nesta

versão final e nas reflexões que caminharão comigo após a conclusão do doutorado, muito obrigado!

Ao meu amigo Djavan Nascimento pelas palavras sábias, pela iluminação do caminho, por ter sido o lugar procurei quando mais precisava de forças e que eu procuro buscar para compartilhar as alegrias da vida. Asé! À Rosita e Alexandre, amigos que a vida soube colocar no meu caminho e que tornam o caminho mais agradável de ser trilhado. Ao grande amigo Pe. Vilson Groh por me acompanhar, bendizer o meu caminho e acreditar quando nem eu acreditava, as palavras são pequenas para expressar a minha admiração e respeito!

Nesta última fase da pesquisa, tive a experiência acadêmica – e de vida – de poder ser recebido na Universidade de Macerata pelo professor Massimo Meccarelli e por amigos queridos, como a Laura Hermando e Gabriel Faustino. Foi um período rápido, mas muito intenso que eu levo com muito carinho.

Ao meu orientador, professor Diego Nunes, que acreditou em mim, mesmo no silêncio, quando eu desacreditei. O fim desta trajetória deixa em mim um profundo respeito pela pessoa, pelo profissionalismo e humanidade. Obrigado por tudo!

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa por meio da bolsa concedia através do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFSC.

À minha mãe, por me dar a vida e por ter sido – até quando não queria – guia para o meu caminho, afinal, mesmo não querendo, em mim, nas escolhas, nos silêncios, na saudade, “em tudo eu via a voz de minha mãe”. Em sua figura, agradeço toda a minha família!

Aos meus filhos Caique e Manoel, a quem eu dediquei e dedico minha vida há pelo menos 18 anos. Com quem eu me modifico, aprendo, ensino, me transformo. A paternidade tem sido para uma experiência de humanidade. Nos meus filhos tenho a certeza de que, mesmo quando eu não mais estiver aqui, eu continuarei em suas vidas e história, obrigado!

Por fim, não poderia deixar de deixar escrito o quão importante foi e ainda é Gabriela em minha vida, sem ela eu não teria amor, eu não daria amor, eu não viveria o amor, a cumplicidade, a paciência, a admiração. Ela é trovoadas, eu tento ser a calma, quando é vento, eu procuro ser o chão que sustenta, quando eu preciso voar, ela dá o impulso necessário e me joga! Obrigado minha linda, por uma vida, por toda a vida!



(Anastácia Livre, Yhuri Cruz)

Um sorriso negro, um abraço negro
Traz....felicidade
Negro sem emprego, fica sem sossego
Negro é a raiz da liberdade
(Sorriso negro, de Adilson Barbado, Jorge Portela e Jair Carvalho,
na voz de D. Ivone Lara)

“Menina, o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertam na vida de cada um de nós, que consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos”.

(Conceição Evaristo, *Becos da Memória*, 2017, p. 111).

RESUMO

A presente tese parte do campo da História Crítica do Direito no Brasil para investigar o problema das representações da punição no Brasil durante o século XIX e no presente, oferecendo uma reflexão a partir da dimensão jurídica penal com o uso de imagens. As imagens são as fontes que guiam o desenvolvimento da pesquisa, atuam como elos que atam o presente ao passado, permitindo a formulação de questionamentos sobre o fenômeno do controle social construído a partir da perspectiva da história jurídica. As imagens pictóricas de Jean-Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas e Jacques Etienne Arago são o fio condutor da narrativa do trabalho, que as relaciona com outras imagens produzidas por artistas ao longo da primeira metade do séc. XIX, todos europeus. Estas imagens, além de nos possibilitarem uma análise sobre as representações da punição brasileira, nos alertam sobre o peso colonial e racista que carregam, sendo elas próprias representativas de um “modo de ver” que estigmatiza o lugar do negro ao longo da história jurídico-penal, concebendo o sujeito negro-escravo tanto como objeto da ação violenta como agente passivo da força brutal. Esta operação cristaliza por meio do racismo, de certa forma, a naturalização da dor negra e a dificuldade de superação das desigualdades estruturais e raciais que forjam a formação do Brasil. Como problema de pesquisa se questiona: O que querem dizer as imagens de Debret, Rugendas e Arago que retrataram punição escravista no Brasil imperial? Quais as possibilidades de se pensar a memória coletiva da punição escravista brasileira a partir delas? A hipótese é que, ao criar as imagens que retratavam cenas de punição escravista no Brasil oitocentista, estes artistas procuravam dialogar com a cultura jurídica e social para compor as cenas, ao mesmo tempo em que buscavam imprimir seu “modo de ver” situado, buscando informar ao público europeu as sociabilidades do Novo Mundo, o caráter pictórico. Ao serem apropriadas pelo Estado Novo e pela elite brasileira no séc. XX estas imagens foram utilizadas para fixar o lugar social do negro no Brasil, aliado ao conceito de democracia racial e o racismo científico. No presente, artistas buscam rediscutir o caráter estigmatizante dessas imagens, propondo releituras e outros significados que superem o racismo e a violência colonial que constitui a sua produção. O objetivo geral consiste em investigar a dimensão jurídica dos sentidos das imagens produzidas na primeira metade do séc. XIX e as possibilidades de reflexão a partir da memória coletiva relativa à punição e suas bases coloniais. Como objetivos específicos, o trabalho pretende compreender o que significam as imagens enquanto objetos de pesquisa no campo da História do Direito; Que metodologias de análise são adequadas para o estudo das imagens objeto da análise? Compreender as possibilidades do uso da memória coletiva no campo da História do Direito Penal e formas de discussão a partir de releituras pictóricas contemporâneas das imagens produzidas no séc. XIX. Neste sentido, a pesquisa se guia pelas releituras críticas realizadas pelos artistas Gê Viana e Yhuri Cruz das imagens de Debret e Arago. Como resultados, compreendeu-se que as imagens que retrataram punição escravista brasileira no séc. XIX, apesar de seu intuito informador para um público europeu, foram apropriadas no séc. XX pelas elites e o Estado Novo, num processo de construção de memória coletiva que cristalizou um “modo de ver” as populações negras a partir do viés de sujeição racial, instrumentalizando “imagens de controle”, das quais o labor de artistas contemporâneos tem procurado discutir o caráter da violência e brutalidade colonial dessas “cenas de sujeição”, reivindicando, a partir da intervenção nas imagens antigas, outros “modos de ver” os lugares sociais de pessoas negras na história jurídico penal brasileira. A pesquisa é inédita no campo dos estudos da História do Direito Penal ao propor sua análise a partir de fontes imagéticas e de metodologias de análise como a iconologia e iconologia crítica, oferecendo uma articulação original entre a “dimensão jurídica” do passado e a memória coletiva construída sobre a punição e violência escravista no

presente. Se insere na linha de pesquisa do PPGD/UFSC Historicismo, Conhecimento Crítico e Controle Social, e no Projeto Coletivo Direitos Humanos, Antropologia e História da Cultura Jurídica, especialmente no campo de História da Cultura Jurídica, ao buscar articular a relação da sociedade brasileira oitocentista e a cultura jurídica que dela emerge no que diz respeito ao problema da violência e punição escravista.

Palavras-chave: Punição escravista; Imagem; Iconologia; História do Direito.

ABSTRACT

This dissertation is situated within the field of Critical Legal History in Brazil and investigates the problem of representations of punishment in nineteenth-century Brazil and in the present, proposing a reflection on the criminal-legal dimension through the use of images. Visual sources guide the development of the research and operate as links between past and present, allowing questions to be formulated about the phenomenon of social control from the perspective of legal history. The pictorial images of Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, and Jacques Étienne Arago constitute the guiding thread of the work's narrative and are examined in relation to other images produced by European artists throughout the first half of the nineteenth century. These images, besides enabling an analysis of representations of punishment in Brazil, reveal the colonial and racist weight they carry, as they express a particular "way of seeing" that stigmatizes the place of Black populations throughout Brazilian criminal-legal history. In them, the enslaved Black subject is conceived either as the object of violent action or as the passive agent of brutal force, an operation that crystallizes, through racism, the naturalization of Black pain and the difficulty of overcoming the structural and racial inequalities that shape Brazilian social formation. The research problem asks: what do the images by Debret, Rugendas, and Arago that depicted enslaved punishment in imperial Brazil mean? What possibilities do they offer for thinking about the collective memory of Brazilian enslaved punishment? The hypothesis sustained is that, in creating images that portrayed scenes of enslaved punishment in nineteenth-century Brazil, these artists engaged with the legal and social culture of the period in order to compose their scenes, while also imprinting upon them their situated "way of seeing," aimed at informing European audiences about the sociabilities of the so-called New World. Later, when appropriated by the Estado Novo and by Brazilian elites in the twentieth century, these images began to operate in fixing the social place of Black populations in Brazil, in articulation with the myth of racial democracy and with the legacies of scientific racism. In the present, contemporary artists have been reexamining the stigmatizing character of these images, proposing reinterpretations and new meanings capable of confronting the racism and colonial violence inscribed in their production. The general objective of the dissertation is to investigate the legal dimension of the meanings of images produced in the first half of the nineteenth century and the possibilities of reflecting on the collective memory of punishment and its colonial foundations. As specific objectives, the work seeks to understand the meaning of images as research objects within the field of Legal History; to identify suitable methodologies for analyzing the selected visual sources; and to examine the possibilities of mobilizing collective memory within the field of the History of Criminal Law, especially through contemporary pictorial reinterpretations of images produced in the nineteenth century. In this regard, the research is also guided by the critical interventions carried out by artists Gê Viana and Yhuri Cruz on images by Debret and Arago. As results, the dissertation found that the images depicting enslaved punishment in nineteenth-century Brazil, although they had an informative purpose directed at European audiences, were appropriated in the twentieth century by elites and by the Estado Novo in a process of constructing collective memory that crystallized a "way of seeing" Black populations through racial subjection. Such images came to instrumentalize true "controlling images," whose character of colonial violence and brutality has been critically confronted by contemporary artists. Through interventions in older images, these artists claim other "ways of seeing" the social places of Black people in Brazilian criminal-legal history. The research is original within the field of the History of Criminal Law insofar as it proposes an analysis grounded in visual sources and in methodologies such as iconology and critical iconology, offering an original articulation between the legal dimension of the past and the collective memory constructed around

punishment and enslaved violence in the present. The dissertation is linked to the research line Historicism, Critical Knowledge, and Social Control of the Graduate Program in Law at the Federal University of Santa Catarina, as well as to the Collective Project Human Rights, Anthropology, and History of Legal Culture, especially within the field of the History of Legal Culture, by articulating nineteenth-century Brazilian society and the legal culture emerging from it around the problem of violence and enslaved punishment.

Keywords: slave punishment; image; iconology; Legal History; collective memory.

RESUMEN

La presente tesis se sitúa en el campo de la Historia Crítica del Derecho en Brasil e investiga el problema de las representaciones del castigo en el Brasil del siglo XIX y en el presente, proponiendo una reflexión, desde la dimensión jurídico-penal, mediada por el uso de imágenes. Las fuentes visuales guían el desarrollo de la investigación y operan como vínculos entre pasado y presente, permitiendo formular preguntas sobre el fenómeno del control social desde la perspectiva de la historia jurídica. Las imágenes pictóricas de Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas y Jacques Étienne Arago constituyen el hilo conductor de la narrativa del trabajo y son examinadas en relación con otras imágenes producidas por artistas europeos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Dichas imágenes, además de posibilitar un análisis sobre las representaciones del castigo en Brasil, evidencian el peso colonial y racista que cargan, pues expresan un determinado “modo de ver” que estigmatiza el lugar de la población negra a lo largo de la historia jurídico-penal brasileña. En ellas, el sujeto negro esclavizado es concebido ora como objeto de la acción violenta, ora como agente pasivo de la fuerza brutal, operación que cristaliza, por medio del racismo, la naturalización del dolor negro y la dificultad de superar las desigualdades estructurales y raciales que conforman la formación social brasileña. El problema de investigación pregunta: ¿qué quieren decir las imágenes de Debret, Rugendas y Arago que retrataron el castigo esclavista en el Brasil imperial? ¿Qué posibilidades ofrecen para pensar la memoria colectiva del castigo esclavista brasileño a partir de esas imágenes? La hipótesis sostenida es que, al crear imágenes que retrataban escenas de castigo esclavista en el Brasil decimonónico, estos artistas dialogaban con la cultura jurídica y social del período para componer sus escenas, al mismo tiempo que imprimían en ellas su “modo de ver” situado, dirigido a informar al público europeo sobre las sociabilidades del llamado Nuevo Mundo. Posteriormente, al ser apropiadas por el Estado Novo y por las élites brasileñas en el siglo XX, tales imágenes pasaron a operar en la fijación del lugar social de la población negra en Brasil, en articulación con el mito de la democracia racial y con los legados del racismo científico. En el presente, artistas contemporáneos han venido rediscutiendo el carácter estigmatizante de estas imágenes, proponiendo relecturas y nuevos significados capaces de enfrentar el racismo y la violencia colonial inscritos en su producción. El objetivo general de la tesis consiste en investigar la dimensión jurídica de los sentidos de las imágenes producidas en la primera mitad del siglo XIX y las posibilidades de reflexión sobre la memoria colectiva del castigo y sus bases coloniales. Como objetivos específicos, el trabajo busca comprender el significado de las imágenes como objetos de investigación en el campo de la Historia del Derecho; identificar metodologías adecuadas para el análisis de las fuentes visuales seleccionadas; y examinar las posibilidades de movilización de la memoria colectiva en el campo de la Historia del Derecho Penal, especialmente a partir de relecturas pictóricas contemporáneas de las imágenes producidas en el siglo XIX. En este sentido, la investigación también se orienta por las intervenciones críticas realizadas por los artistas Gê Viana y Yhuri Cruz sobre imágenes de Debret y Arago. Como resultados, se comprendió que las imágenes que retrataron el castigo esclavista brasileño en el siglo XIX, aunque tenían un propósito informativo dirigido al público europeo, fueron apropiadas en el siglo XX por las élites y por el Estado Novo en un proceso de construcción de memoria colectiva que cristalizó un “modo de ver” a las poblaciones negras desde la sujeción racial. Tales imágenes pasaron a instrumentalizar verdaderas “imágenes de control”, cuyo carácter de violencia y brutalidad colonial ha sido enfrentado críticamente por artistas contemporáneos. Por medio de la intervención en las imágenes antiguas, estos artistas reivindican otros “modos de ver” los lugares sociales de las personas negras en la historia jurídico-penal brasileña. La investigación presenta un carácter inédito en el campo de los estudios de la Historia del Derecho Penal al proponer un análisis basado en fuentes visuales y

en metodologías como la iconología y la iconología crítica, ofreciendo una articulación original entre la dimensión jurídica del pasado y la memoria colectiva construida sobre el castigo y la violencia esclavista en el presente. La tesis se vincula a la línea de investigación Historicismo, Conocimiento Crítico y Control Social, del Programa de Posgrado en Derecho de la Universidad Federal de Santa Catarina, así como al Proyecto Colectivo Derechos Humanos, Antropología e Historia de la Cultura Jurídica, especialmente en el campo de la Historia de la Cultura Jurídica, al articular la sociedad brasileña decimonónica y la cultura jurídica que de ella emerge en torno al problema de la violencia y del castigo esclavista.

Palabras clave: castigo esclavista; imagen; iconología; Historia del Derecho; memoria colectiva.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Jornal do Brasil - Capa da edição de 30/09/1982	15
Figura 2 - Luiz Mourier - Todos os negros – 1982	16
Figura 3 - Reprodução lambe-lambe da série "atualizações traumáticas de Debret" - Muro no Centro do Rio de Janeiro - 30/01/2024, Acervo pessoal	20
Figura 4 - Figura 3 - Reprodução lambe-lambe da série "atualizações traumáticas de Debret" - Muro no Centro do Rio de Janeiro - 30/01/2024, Acervo pessoal	20
Figura 5 - Família de botocudos em marcha / Jean Baptiste Debret, 1835	65
Figura 6 - Encontro de índios com viajantes / Johann Moritz Rugendas, 1835.....	66
Figura 7 - Vista da sala de espetáculo, no Rio de Janeiro / Jacques Etienne Arago, 1825	67
Figura 8 - Negras a caminho da igreja para o batismo / Jean Baptiste Debret, 1839.....	68
Figura 9 - Coroação de D. Pedro I - óleo sobre tela / Jean Baptiste Debret, 1828.....	77
Figura 10 - Pano de boca para noite de gala no teatro da corte por ocasião do coroamento de D. Pedro I, 1822 / Jean Baptiste Debret, 1839	78
Figura 11 - Engenho de açúcar - Johann Moritz Rugendas – 1835.....	84
Figura 12 - Batuque - Johann Moritz Rugendas, 1835.....	85
Figura 13 - Casa de Negros - Johann Moritz Rugendas, 1835	88
Figura 14 - Um funcionário a passeio com sua família - Jean Baptiste Debret, 1835	91
Figura 15 - O regresso à cidade de um proprietário de chácara - Jean-Baptiste Debret, 1835	97
Figura 16 - Uma senhora brasileira em seu lar - Jean-Baptiste Debret, 1835	101
Figura 17 - O jantar - Jean Baptiste Debret, 1835	104
Figura 18 - Castigos domésticos - Johann Moritz Rugendas, 1835	108
Figura 19 - Sapataria - Jean Baptiste Debret, 1835	110
Figura 20 - Castigo de um escravo / Jacques Etienne Arago, 1839	114
Figura 21 - Castigo de um escravo / Jacques Etienne Arago, 1839	115
Figura 22 - Castigo de um escravo / Jacques Etienne Arago, 1868	116
Figura 23 - Visita a uma fazenda - Jean Baptiste Debret, 1835	117
Figura 24 - Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra / Jean Baptiste Debret, 1835	119
Figura 25 - Castigos - Eduard Hildebrandt, 1846.....	121
Figura 26 - Chafariz do Lagarto / José dos Reis Carvalho, 1851	122
Figura 27 - Preto de máscara / Joaquim Lopes de Barros Cabral, 1841.....	123
Figura 28 - Colar de ferro - Jean-Baptiste Debret, 1835	124

Figura 29 - Cena ao pé do Monte Santa Teresa. Parte do Aqueduto Rio Janeiro - Paul Harro Harring, 1840.....	128
Figura 30 - Negros ao tronco - Jean Baptiste Debret, 1835	129
Figura 31 - Feitor castigando um negro / Jean Baptiste Debret, 1835	140
Figura 32 - Escrava recebendo punição - Paul Harro-Harring, 1840	143
Figura 33 - Interior de uma casa de ciganos - Jean-Baptiste Debret, 1823	146
Figura 34 - A execução da pena de açoites - Jean Baptiste Debret, 1835	151
Figura 35 - Punições Públicas - Johann Moritz Rugendas, 1835	155
Figura 36 - Punição escrava no Rio de Janeiro - Charles Landseer, 1825-1826.....	157
Figura 37 - Eles foram açoitados com golpes redobrados de chicote - Jacques Ettine Arago, 1868	158
Figura 38 - Solicitação de pagamento pela obra do novo pelourinho em anexo, um esboço do projeto desenvolvido / Câmara de Vila Rica; Domingos Rodrigues Torres, 20/04/1978 - Arquivo Público Mineiro.....	169
Figura 39 - Aceitação provisória da constituição de Lisboa, no Rio de Janeiro - Jean Baptiste Debret, 1839, Fundação Biblioteca Nacional.....	172
Figura 40 - Escravos nas ruas do Rio de Janeiro - Joaquim Cândido Guillobel, 1814	179
Figura 41 - Condenados (Convicts) - Henry Chamberlain, 1821	180
Figura 42 - Comida levada aos prisioneiros. Véspera de Pentecostes - Jean Baptiste Debret, 1839	182
Figura 43 - Nº 44, Pretos no Libambo - Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, 1841	185
Figura 44 - Punição de negros no Calabouço - Augustus Earle, 1822	191
Figura 45 - Indo para a Casa de Correção - Eduard Hildebrand, 1846-1849	193
Figura 46 - Jornal do Brasil de 02/03/1986 – Domingo– p. 59, Edição 324.....	216
Figura 47 - Imagem da Escrava Anastácia numa prateleira ao lado de outras imagens e itens de Santos - Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia	218
Figura 48 - Imagem da Escrava Anastácia no altar mantido na parte externa ao fundo - Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia.....	218
Figura 49 - Alegorias (tripés) da Mãe África e Escrava Anastácia no desfile "Kizomba: festa da raça", Unidos de Vila Isabel, 16/02/1988, Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro – Imagem Transmissão Desfile Rede Globo	219
Figura 50 - Busto de Escrava Anastácia na Alegoria do desfile "100 anos de Liberdade: Realidade ou Ilusão?", Estação Primeira de Mangueira, 16/02/1988, Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro – Imagem Transmissão Desfile Rede Globo.....	220

Figura 51 - Alegoria com busto de Escrava Anastácia sem a mordada do desfile "Templo negro em tempo de consciência negra", Acadêmicos do Salgueiro, 05/02/1989, Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro – Imagem Transmissão Desfile Rede Globo	222
Figura 52 - Anastácia Livre - Composição da exposição Monumento À voz de Anastácia - Yhuri Cruz, 2019	224
Figura 53 - Composição da exposição Monumento À voz de Anastácia - Yhuri Cruz, 2019	226
Figura 54 - Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre. Foto: site do artista	227
Figura 55 - Releitura da imagem da Escrava Anastácia com a boca aberta, rompendo a mordada - Pedra do Sal, Rio de Janeiro, 07/02/2025 – Acervo pessoal.....	228
Figura 56 - Imagem da Escrava Anastácia pintada em um azulejo, no altar mantido na parte externa ao fundo - Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia	230
Figura 57 - Imagem do Pannel a Devoção dos Santos, localizado no interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia	230
Figura 58 - Atualizações traumáticas de Debret - - Sentem para jantar - Gê Viana, 2021	233
Figura 59 - Atualizações traumáticas de Debret - Fragmentos de uma família em seu lar - Ge Viana, 2021.....	234
Figura 60 - Atualizações traumáticas de Debret - “Loja de ervas” – Gê Viana, 2022	236
Figura 61 - Atualizações traumáticas de Debret - Entre a cabeça e o ventre eu deixei um Arrabam às Vodunsis Rei - Gê Viana, 2024	237
Figura 62 - Atualização traumáticas de Debret – “ Levantamento do mastro, Festa do Divino Espírito Santo” - Gê Viana, 2020	240

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 O QUE DESEJAM AS IMAGENS? PUNIÇÃO, SUJEIÇÃO E CONTROLE.....	30
2.1 O QUE SÃO IMAGENS?	30
2.2 O QUE FALAM AS IMAGENS: O USO DAS IMAGENS NA PESQUISA.....	35
2.3 AS IMAGENS COMO FONTES PARA A HISTÓRIA DO DIREITO: O CORPUS DOCUMENTAL E METODOLOGIAS DE INTERPRETAÇÃO.....	39
2.3.1 Cenas de sujeição	44
2.3.2 Imagens de controle.....	48
2.4 HISTÓRIA DO DIREITO, PUNIÇÃO E CAPTURA DA DOR.....	51
2.5 ARTISTAS VIAJANTES: TEMPO E ESPAÇO	57
2.6 AS IMAGENS DO OUTRO: O OLHAR ESTRANGEIRO E O PICTÓRICO BRASILEIRO.....	63
3 ENTRE PAREDES: IMAGENS, ESPAÇO PRIVADO E CASTIGOS DOMÉSTICOS	76
3.1 A CASA SENHORIAL: UM PEQUENO REINO, UM “MUNDO EM MINIATURA”, UMA ORDEM JURÍDICA	76
3.2 A FAMÍLIA PATRIARCAL: REPRESENTAÇÕES E HIERARQUIAS	89
3.3 ENTRE PAREDES: ESPAÇO INTERNO E VIOLÊNCIA DO LAR	100
3.4 A PALMATÓRIA: CORREÇÃO PARA FALTAS LEVES	107
3.5 MÁSCARAS: IMAGENS AMORÇADAS	113
3.6 GARGALHEIRAS E TRONCO: SUJEIÇÃO DE INSUBMISSOS	124
4 CONTROLE PENAL NA ENCRUZILHADA DA MODERNIDADE: IMAGENS, MONUMENTOS À BÁRBARIE E À CIVILIZAÇÃO	138
4.1 OS AÇOITES COMO PUNIÇÃO PRIVADA.....	138
4.2 O AÇOITE COMO PENA PÚBLICA	150
4.3 OS PELOURINHOS E SUA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA	164
4.4 PRISÕES DE CATIVOS E DESORDEIROS	176
4.5 CORREÇÃO DE CATIVOS NAS CASAS DE CORREÇÃO: PUNIÇÃO PÚBLICA A MANDO DO SENHOR	189
5 MEMÓRIA DA PUNIÇÃO ESCRAVISTA: QUAIS IMAGENS PARA O PASSADO-PRESENTE-FUTURO?	199

5.1 MEMÓRIA E A HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO OITOCENTISTA SOBRE O BRASIL	199
5.2 ANASTÁCIA E A MÁSCARA: UM TÓPICO DE CONSTRUÇÃO DE OUTRAS MEMÓRIAS PARA ALÉM DOS CASTIGOS	209
5.3 ATUALIZAÇÕES TRAUMÁTICA DE DEBRET: GÊ VIANA E AS REINVENÇÕES DE FUTUROS	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	246
REFERÊNCIAS	254

1 INTRODUÇÃO

A edição de 30/09/1982 do Jornal do Brasil expunha em sua capa uma matéria do jornalista João Paulo da Silva intitulada *“Batida” da PM em morros lembra gravura colonial*. Acima do texto uma imagem de grandes proporções, capturada pelo fotógrafo Luiz Morier, estampava quase um quarto da folha da publicação, na legenda da fotografia era possível ler: “Com a corda no pescoço, como escravos de Debret, sete homens constrangidos esperam a batida terminar. O cabo tinha algemas na cintura”.



Figura 1 - Jornal do Brasil - Capa da edição de 30/09/1982

A imagem retrata, a partir do lado direito, um membro da polícia militar do Rio de Janeiro de pé, corpo levemente virado para a direita, com olhar voltado ao que parece ser o público ao seu redor. Ele segura uma corda em sua mão esquerda que está amarrada ao conjunto de sete homens, todos negros, com cabelos estilo *Black Power*, alguns encaram o agente do Estado, outros olham para o chão ou para o um ponto fixo. Vestem roupas simples, alguns calçam chilenos e outros usam sapatos. Mas chama a atenção o fato de todos estarem “unidos” ao policial por meio de uma longa corda amarrada ao pescoço de cada um destes homens que estão sentados ao chão, o que pode ser observado desde o ponto central da imagem até o lado direito.

A cena se passa numa estrada de terra e é possível perceber algumas montanhas e casas, além da vegetação que os cerca. Do texto da matéria se extrai o contexto da imagem, tratava-

se de uma “batida policial” corriqueira, ocorrida na estrada Grajaú-Jacarepaguá, entre os Morros da Coroa e da Cachoeira Grande, do bairro Engenho Novo, na Zona Norte carioca. Um tumulto se estabeleceu entre moradores e a polícia, a notícia relata que havia “homens, crianças e mulheres indignados pela forma como eram conduzidos os detidos na operação peneira, todos negros sem documentos” e mesmo com a chegada de repórteres a rotina policial continuou, e não houve qualquer reclamação dos agentes do Estado quando o fotógrafo “documentou a batida”. Ao ser questionado, relata a matéria, o tenente Luis Cláudio, responsável pela operação policial explicou: “Não temos algemas para todos, por isso temos de coagi-los psicologicamente”. De fato, ao refletir sobre a cena retratada na capa do jornal, é forçoso reconhecer que a desumanização do corpo negro criou um imaginário social que os linca diretamente “como seres fundamentalmente associados à reprodução da violência, mas alijados do direito de reclamar o sofrimento dela derivado” (Flauzina; Freitas, 2017, p. 50).

A imagem que segue abaixo é a reprodução da original que marcou aquele setembro de 1982, quando o Brasil ainda vivia o período da ditadura civil-militar (1964-1985), a cena ganhou o debate público sobre o tratamento de pessoas negras em ações policiais. Em 1983 o fotógrafo Luiz Mourier recebe o prêmio Esso de Jornalismo pela sequência de fotos do evento que ficou conhecida pelo título “*Todos os negros*”:



Figura 2 - Luiz Mourier - Todos os negros – 1982

O jornalista João Paulo da Silva se questionava no início da matéria: “Faltavam apenas os grilhões nos pés. Como numa gravura do Brasil Colônia, vários homens em fila caminhavam como escravos condenados a trabalhos forçados. A pena de açoite podia começar a qualquer

instante”. A imagem daquela ação policial era evocada pela opinião estampada na capa do Jornal do Brasil a partir do imaginário brasileiro construído num passado que parecia presente. Escravos enfileirados, atados por correntes no pescoço ou aos pés pareciam se transmutar na cena daqueles homens que foram amarrados por uma corda em seus pescoços, uma cena de sujeição que parecia ser possível de ser vista somente no contexto da escravidão e que se mostrava como uma chaga ainda aberta naquela sociedade.

A matéria jornalística, unida à fotografia, “ilustrava” o tamanho do dilema, ante a aproximação do centenário da abolição que remetia à memória de quadros e figuras pintadas por Debret e outros artistas estrangeiros, quase como testemunhos da violência colonial retratada em suas obras e cristalizadas no imaginário social da escravidão.

Partindo da história do direito penal (Sbriccoli, 2011), nos questionamos: É possível fazer uma história do direito a partir de imagens? De que perspectiva de análise historiográfica seria possível uma interpretação dessas imagens que não redundasse em simplesmente reproduzir a violência brutal? E, por fim, para que serviria um estudo que buscasse se basear em tais fontes?

O desafio inicial de vislumbrar a possibilidade de uso de imagens como fontes do labor de uma historiografia jurídica foi possível a partir da experiência oferecida no âmbito do evento promovido pelo Grupo de Pesquisa *Ius Commune* (UFSC/CNPq) intitulado “*Printing & Iconology as Legal Historical Sources*” (Imprensa e iconologia como fontes histórico-jurídicas), que contou com a presença do professor Georges Martyn, da Universidade de Gante (Flandres, Bélgica), entre 10 e 13 de junho do ano de 2019¹.

Naquela oportunidade, ainda no início dos estudos do Mestrado, onde os passos iniciais estavam sendo dados no sentido de compreender o campo da História do Direito e as metodologias de estudo das fontes, o desafio de utilizar as imagens como objeto da análise de pesquisa se mostrava demasiadamente desafiador e dificultoso. Desta forma, a opção se deu por seguir nos estudos das fontes escritas e apostar numa melhor compreensão do campo de estudo de imagens ao longo do período.

O tema central da pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado defendida no ano de 2021 se focou em compreender o problema dos castigos escravistas e sua justificação no âmbito de um sistema jurídico-penal codificado, entre 1830-1888. O interesse emergiu a partir

¹ Para mais informações ver os anais do evento: Dal Ri, Arno; Correa, Caetano; Nunes, Diego. Anais do XVI Encontros de História do Direito da UFSC (Printing & Iconology as Legal-Historical Sources). UFSC, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://iuscommune.paginas.ufsc.br/files/2020/07/Anais-Ius-Commune-2019.pdf>

dos trabalhos da disciplina História do Direito Penal lecionada pelo professor Diego Nunes, onde foram esboçadas algumas reflexões sobre a codificação penal da primeira metade do séc. XIX e as implicações com o problema da escravidão (Barbosa, 2021).

Naquele momento, as imagens do artista Jean-Baptiste Debret foram fundamentais para ilustrar as reflexões iniciais que culminariam mais tarde na dissertação. Ali, as imagens não eram compreendidas como o objeto de uma composição artística, entremeadas de escolhas, pontos de vista, cultura, preconceitos e outras variáveis. As imagens de Debret eram compreendidas como um recorte da realidade da época, pinçado do processo escravista brasileiro e muito bem capturado pelo artista francês através de sua “pena e pincel”, como uma autêntica representação do real. Ao ter contato com as lições do professor Georges Martyn, foi possível compreender um pouco mais do campo da iconologia e de outras possibilidades de leitura de imagens. Diante disto, a opção se deu por não utilizar as imagens na pesquisa que estava em andamento, mesmo que elas fizessem parte da construção do imaginário da época e que ajudassem a criar o ambiente em que o tema estava inserido.

Um pouco mais a frente, num esforço de seguir e adentrar no campo da iconologia, propôs-se um pequeno trabalho, tendo como recorte algumas imagens da Viagem Pitoresca e Histórica de Debret, a fim de compreender o sentido das representações da violência escravista para o artista francês (Barbosa; Nunes, 2022). Apesar deste passo, o trabalho com as fontes imagéticas ainda se mostrava bastante dificultoso, uma vez que demandava o conhecimento de outros campos do conhecimento, como a história da arte, histórica cultural etc.

O contato, durante a pesquisa do doutorado, com a experiência popular levou à necessidade de compreensão sobre o uso de uma imagem de punição por uma vertente do catolicismo brasileiro que se apropriou da figura conhecida como Escrava Anastácia. Na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Salvador, por exemplo, se encontra um considerável conjunto de imagens da Anastácia, cuja abordagem será mais bem desenvolvida ao longo da pesquisa.

Esta imagem nos provoca a refletir sobre o próprio campo da História do Direito no Brasil e a marca da “cegueira da cor”, ou seja, a constatação de uma ausência do problema do racismo na conformação da história jurídica no Brasil e que se confirma no ensino do direito e da história do direito nos bancos escolares brasileiros. Esta “cegueira da cor” que anuncia igualdade e neutralidade como características formadores da cultura dos juristas, na verdade denuncia a própria centralidade do racismo inscrito na formação dos juristas e da disciplina, que é central para pensar a produção e reprodução do poder (branco) e que ignora aqueles que são objetificados e os relega à sala de serviço das instâncias político-jurídicas. Uma história do

direito que se proponha a refletir sobre suas práticas deve adotar uma conduta política antirracista, reconhecimento o apagamento de agentes, personagens e temas e que aponte para novos sujeitos e subjetividades que se proponham a superar os estigmas que estruturam o racismo que está no âmbito das academias (Almeida *et al*, 2022, p. 22-26).

Ainda sobre a imagem de Anastácia, é significativo o trabalho desenvolvido por Yhuri Cruz, artista contemporâneo, que buscou refletir sobre a violência impressa no rosto da Escrava Anastácia, especialmente a partir da mordaca que carrega como um instrumento de suplício. Este artista propôs uma nova representação desta figura, retirando a mordaca e o colar de ferro, oferecendo à figura dignidade, com um sorriso em substituição do colar de ferro por outro de ouro. Na exposição em que o artista apresentou a imagem intitulada Anastácia Livre, retirar a máscara significaria um meio de restituir a voz e a existência daquela personagem construída na experiência de um catolicismo popular.

É interessante perceber que as “imagens coloniais” que se referiam a matéria de capa do Jornal do Brasil de 1982 estão sendo agora revisitadas e repensadas a partir de artistas que tentam recriá-las, contestando as posições de submissão e violência do passado, assim como as submissões que essas imagens emulam no presente. Desta forma, em grandes centros como São Paulo e o Rio de Janeiro, é possível ver cartazes colados em paredes e muros das ruas reproduções de obras de artistas como Gê Viana, que propõem “atualizações traumáticas” da obra de Debret, oferecendo outras possibilidades de ler o artista oitocentista².

² A série “Atualizações traumáticas de Debret” da artista Gê Viana foi objeto de análise do item 5.3 desta tese.

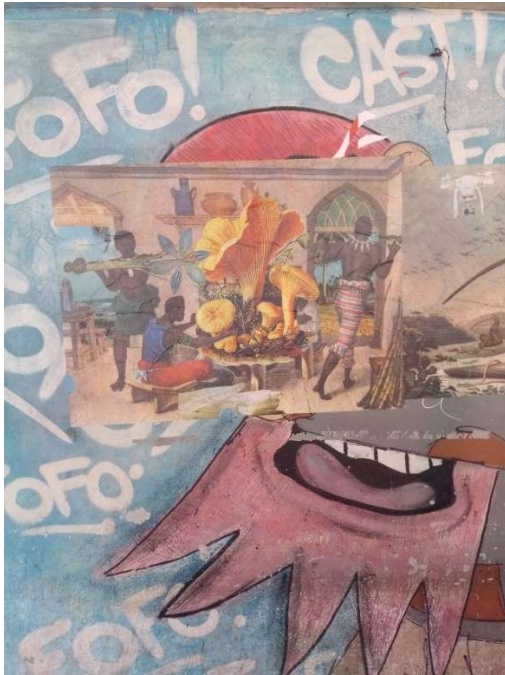


Figura 3 - Reprodução lambe-lambe da série "Atualizações traumáticas de Debret" - Muro no Centro do Rio de Janeiro - 30/01/2024, Acervo pessoal



Figura 4 - Figura 3 - Reprodução lambe-lambe da série "Atualizações traumáticas de Debret" - Muro no Centro do Rio de Janeiro - 30/01/2024, Acervo pessoal

Em exposições visitadas ao longo da pesquisa em Museus brasileiros, como o Museu de Arte do Rio de Janeiro - MAR³, Centro Cultural do Banco do Brasil - CCB⁴ e o Museu do Ipiranga - São Paulo⁵, foi possível perceber exposições artísticas em que as obras de artistas como Gê Viana e Yhuri Cruz, em meio a tantos outros que buscam contestar o caráter colonial e as violências de imagens construídas no passado, evocam um misto de sentimentos que vão desde a total incredulidade frente a representações de um inumerável conjunto de atrocidades e violências que nos acostumamos a ver e compreender como naturais, à necessidade de seguir em frente e abordar a relação entre passado e presente, memória e história, história do direito e imagens.

As imagens pareciam querer dizer algo, estabelecer uma conversa com o espectador, mas o que elas de fato pretendiam dizer, o que realmente queriam essas imagens? Propositamente, evoca-se a pergunta feita por Mitchell (2017) que num texto provocativo nos questiona: o que realmente querem as imagens? Neste processo de elaboração, de reflexão sobre a pesquisa tomada a partir das imagens, de fato, fosse nas viagens, nas idas a museus, através

³ Exposição "Funk: Um grito de ousadia e liberdade" idealizada pelo Instituto Cultural Vale. Ver: <https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/funk-um-grito-de-ousadia-e-liberdade/>

⁴ Exposição "Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira" idealizada pelo "Projeto Afro". Ver: <https://encruzilhadas.projetoafro.com/>

⁵ Exposição "Debret em questão: Olhares contemporâneos" idealizada pela parceria França-Brasil Ver: <https://francabrasil2025.com/evento/debret-contemporaneo/>

da mídia⁶, das redes sociais ou das experiências coletivas, as imagens que serão objeto de estudo do presente trabalho pareciam querer conversar e desejavam dizer algo.

Mitchell compreende que, de fato, as imagens possuem um certo poder, mas o questionamento sobre o “*desejo*” das imagens talvez possa auxiliar de maneira mais adequada a compreender a relação entre as imagens, a sociedade e o poder pictórico que elas exercem. “Se o poder das imagens é como o poder dos fracos, isso poderia explicar por que seu desejo é tão forte: para compensar a sua impotência” (Mitchell, 2017, p. 171).

A proposta do questionamento de Mitchell pretende dialogar diretamente com as reflexões de Spivak (2021) quando questiona sobre o poder da fala dos subalternos no campo de disputas por poder e no silenciamento de sujeitos/as subalternizados/as, sem autorização de falar/existir. Mitchell (2017, p. 171, grifo do autor) propõe este deslocamento da “pergunta de o que as imagens *fazem* para o que elas *querem*, do poder para o desejo, do modelo de poder dominante, ao qual devemos opor, ao modelo do subalterno que deve ser interrogado ou, melhor, convidado a falar”. Neste mesmo sentido, Grada Kilomba (2019, p. 47-62) parte do questionamento proposto por Spivak para questionar se a mulher negra pode falar e ao fazer isto ela se vale da imagem da Escrava Anastácia como síntese das opressões raciais e de gênero que as mulheres negras especificamente, e as populações negras em geral, estão submetidas.

Ao encarar a máscara de Anastácia, Kilomba (2019, p. 33-37) a compreende enquanto uma “memória viva”, cultivada na psiquê de populações que viveram o trauma do colonialismo e que ainda lidam com os legados deste modelo de organização da vida pautado pela violência extrema e pela subordinação e subalternização dos outros. Se falar é uma ação que deve ser compreendida enquanto ato de existência, e não como um mero ato de articulação de sons em forma de palavras e frases concatenadas, a máscara representa a tentativa de impor a posse do outro, como instrumento de negação do sujeito subalternizado como um ser que fala, ou seja, que existe por si⁷. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2008, p. 33) igualmente nos oferece uma reflexão sobre a existência a partir do fenômeno na fala, ao afirmar que “falar é existir absolutamente para o outro [...] Falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”.

⁶ Aqui, fazemos alusão à entrada da artista trans Linn da Quebrada no ano de 2022 vestindo uma camisa com a estampa da imagem Anastácia Livre de Yhuri Cruz. Ver: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/01/20/linn-da-quebrada-veste-camiseta-com-anastacia-livre-ao-entrar-no-bbb-22.htm>

⁷ Ver também: Ribeiro, 2019.

Retomando a questão do desejo das imagens, Mitchell (*idem*, 171-172) recorre à reflexão de Fanon (*idem*, p. 106-107), quando ele questiona o fenômeno de construção social do negro a partir da atribuição de diferença pautada na imagem, apontando a negritude como uma “maldição corporal” lançada pelo branco a partir da construção do seu olhar que diferencia e categoriza. Para o autor antilhano, o negro só existe a partir da construção do olhar do branco, tentando exprimir este fenômeno nas frases “Preto sujo” e “Olhe, um preto!”. É por meio de construção de imagem que se constrói a ideia do negro – Olhe!⁸ -, que só existe enquanto negro “diante do branco”.

Ao analisar o processo de formação do poder que forjou a modernidade, Aníbal Quijano (2005) compreende que a “colonialidade do poder” foi um dos fatores determinantes para o sucesso do empreendimento colonial americano e o controle do espaço territorial no mundo. Colonização e colonialidade ofereciam os mecanismos de controle não só material, uma vez que a Europa estabeleceu “o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento”. Estabelecendo-se a si, o fez por negação à figura e imagem dos outros que criou e que a contrastavam. No campo da imagem pictórica, a tradição da pintura europeia se utilizou de figuras negras em telas que tinham a função de contrastar a brancura e confirmar o padrão branco do poder e do domínio colonial⁹.

Tomando como base o conjunto de imagens que serão analisadas enquanto fontes na investigação aqui proposta, que partem da representação de sujeitos/as subalternizados/as em cenas de sujeição escravista, propõem-se um olhar sobre elas que tenta questionar afinal: de que local estas imagens estão sendo interpretadas? Ou se é possível perguntar sobre o que estas imagens *querem*? A partir deste ponto, seria possível fazer uma análise contracolonial ou que negue o olhar colonial das imagens no campo da história do direito?

⁸ Frantz Fanon (*idem*, p. 104-105) parte da experiência da construção da negritude como uma negação existencial possível a partir de uma relação fenomenológica de uma sociedade branca. “O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa”. Para melhor explicar o que compreende como “maldição corporal”, o autor exemplifica a partir de situações cotidianas:

“‘Olhe, um preto!’ Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso.

‘Olhe, um preto!’ É verdade, eu me divertia.

‘Olhe, um preto!’ O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.

‘Mamãe, olhe o preto, estou com medo!’ Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível [...]. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa.”

⁹ John Berguer (2022, p. 110-111) observa este processo ao analisar o processo contraste civilizacional ao analisar a imagem O oriente ofertando suas riquezas à Britânia, de Spyridon Romas. Anne Lafount (2023, p. 36-49) também observa este processo no que caracteriza como “representação performática da branquitude”; ver: Burke (2004); Schwartz (2024).

Autores como Bartolomé Clavero (2017¹⁰), Carlos Garriga (2019¹¹) e Gabriela Barreto de Sá (2023¹²) defendem que sim, e que é possível repensarmos os modos de fazer, os pontos de partida de uma pesquisa em história do direito que supere as mazelas do colonialismo jurídico que impliquem no apagamento de culturas de povos tradicionais e de grupos subalternizados e na negação das suas práticas sociais, epistemológicas e da sua cultura jurídica¹³.

É certo que um incrível conjunto de imagens de artistas como Debret, Rugendas, Arago e outros viajantes estrangeiros que aportaram em solo brasileiro durante a primeira metade do século XIX já foram amplamente interpretadas, apropriadas e compreendidas por muitos pontos de vista e auxiliaram no processo de construção de um ideário sobre o Brasil, a escravidão e a violência escravista. Este conjunto imagético foi utilizado por diversos sujeitos em contextos diferentes e proporcionaram a criação de um imaginário sobre o Brasil e sobre as populações indígenas e negras deste país. Obviamente, os sentidos impressos nas aquarelas de Debret redescobertas pelas elites brasileiras ao longo do séc. XX (Leenhardt, 2023, Trevisan, 2015; Sela, 2008; Naves, 2011), pode não estar conectado com os próprios sentidos aos quais originalmente este artista quis impor ao seu material imagético e o mesmo vale para os demais artistas. Mas é inegável que a memória pública sobre a escravidão negra e subalternização indígena foram construídas tomando como base o conjunto de imagens produzidas naquele momento, dos quais foi selecionado apenas um pequeno recorte, que parte do problema da punição e da violência escravista.

¹⁰ Ao tratar do problema histórica da escravidão no Brasil e de um eloquente silêncio do Código Civil e da Constituição quanto à continuidade da escravidão por outras formas como a escravidão moderna, aponta para a questão negação em se encarar a escravidão como um elemento de longa duração na tradição política e nas práticas sociais. À ausência de regulação da escravidão no espaço da codificação do direito civil oitocentista, por exemplo, as cenas que retratavam a centralidade das dinâmicas escravistas no espaço privado, as práticas de correção e os excessos cometidos, demonstravam o caráter do liberalismo brasileiro. Descolonizar a história do direito do Brasil, passa pelo enfrentamento direto da escravidão no passado e no presente, segundo o autor.

¹¹ Garriga (2019, p. 348) defende a ideia de que é possível perceber um “colonialismo católico” na historiografia hispânica e portuguesa coloniais. Que este “colonialismo católico” se fundou, desde o primeiro até o último momento, com esta sorte de hierarquia racial, se assim pode se dizer. Para o caso indígena, por exemplo, dialogando com Bartolomé Clavero, Garriga afirma que o colonialismo católico indígena na América foi o resultado da conjunção de três status de etnia, que “leram” os povos indígenas presumindo incultura (ou incivilidade) a partir de categorias preexistentes do direito medieval europeu, tendo incorporado os índios à ordem católica, quais sejam: miseráveis, rústicos e menores. Para o autor, deveríamos, assim, pensar nas categorias historiográficas a partir a partir do “status de raça”, renunciando aos vieses de se pensar o mundo americano tomando como pressupostos jurídicos a cultura europeia.

¹² Gabriela Barreto de Sá (2020, p. 22) desenvolveu pesquisa historiográfica se implicando enquanto pesquisadora e objeto da pesquisa, afirma que sua pesquisa parte de uma pesquisa contra colonial: “América, enquanto projeto epistemológico-prático contra-colonial protagonizado pela agência da população negra, guarda em si os fundamentos ancestrais para legitimar a reivindicação do Direito fundamental à memória e ancestralidade tendo como fonte as escrituras das mulheres escravizadas”.

¹³ Aqui, importante ressaltar que a perspectiva do trabalho parte de uma História Crítica do Direito, tal qual proposto por Hespanha (2019) e Clavero no contexto europeu e por Wolkmer (2001) no contexto brasileiro.

Retomando o ponto do questionamento, “o que elas [as imagens] querem de nós”? Qual o papel, que tipo de olhar, quantos questionamentos e conclusões são possíveis de tomar ao encará-las? Como compreender a estes objetos? “O que as imagens querem [...] não é serem interpretadas, decodificadas, adoradas, rompidas, expostas ou desmistificadas por seus espectadores, ou encantá-los”. Neste processo relacional entre imagens e espectador, “o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser ‘nada’” (Mitchell, 2017, p. 187).

A conclusão a que chega Mitchell sobre a forma como as imagens querem ser compreendidas nos remete ao texto seminal de Pietro Costa (2010) que questiona “*Para que serve a história do direito?*”, onde se conclui de forma semelhante ao dizer que a história do direito não serve a “nada” - ou não deve servir a um fim específico. Ao destacar a necessidade de se renunciar à tentativa de imprimir uma finalidade instrumental à história do direito, Costa está preocupado com as diferentes temporalidades em que juristas e historiadores do direito se encontram e de um uso bastante disseminado nas academias jurídicas, que costuma encarar o passado enquanto um espaço em que se escreve e se inscreve o presente – o direito do presente – enquanto um estágio mais evoluído das formas e categorias jurídicas. A cultura jurídica do passado estaria a cumprir um papel de confirmar a magnitude do presente enquanto um caminho inescapável do tempo histórico, sempre linear e ascendente¹⁴.

Neste trabalho, procuramos refletir sobre a postura do historiador e da própria pesquisa no esforço de problematizar o passado e o presente, especificamente porque tentou-se articular análises de fontes imagéticas do passado e de fontes do presente que buscam questionar as primeiras. Desta forma, como não conferir uma finalidade ao trabalho historiográfico neste processo? Mesmo compreendendo que o passado é um outro país e que é necessário empenhar um considerável gasto de energia para compreendê-lo enquanto tal, de forma autônoma, o percurso de cavar as pistas do passado não poderia ser feito a partir de uma postura menos comprometida com os problemas do presente, já que é a partir dele que se lançam as pedras para o passado?

Desta forma, buscamos algumas possibilidades para enfrentar esta questão e chegamos até o texto *Sobre o conceito da História* de Walter Benjamin, onde o autor reflete sobre os problemas de se pensar a história a partir de um viés positivista, como a história dos vencedores, em que o esforço historiográfico na tarefa de apropriação do passado poderia redundar numa

¹⁴ De forma semelhante, uma crítica esta prática na pesquisa jurídica: Oliveira, 2004; Grossi, 2005b; Hespanha, 2019.

redenção do significativo conjunto de atrocidades cometidas pelos agentes do poder que, ao final das batalhas e em meio aos escombros, contam os fatos históricos a partir do seu ponto próprio de vista, silenciando¹⁵ os corpos deixados ao longo do caminho, como “os despojos que cabem ao vencedor depois do saque”. Neste sentido, a sensibilidade do historiador estaria em se atentar para este processo de encadeamento de catástrofes que o poder e os poderosos criam e aprender que “nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer” (2023, p. 11-12). No espaço onde a história se desenrolava, enquanto os grandes feitos estavam sendo forjados e as memórias coletivas estavam sendo minuciosamente costuradas, era a versão do vencedor que tecia o objeto da história. A construção do discurso histórico, segundo Benjamin, não poderia negar que no cortejo dos vencedores os despojos daqueles que foram subjugados estavam sendo levados nos passos da marcha da vitória, no solado dos seus sapatos.

Passados cerca de um século de suas reflexões, ainda soam atuais algumas de suas palavras sobre a tarefa do historiador e a observação sobre os processos de memória, a célebre afirmação de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (Benjamin, 2023, p. 13) continua a fazer sentido para uma reflexão sobre os processos de criação de memória e de esquecimento, especialmente no Brasil.

Como postura ética, “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2023, *idem*) continua a se impor àqueles que pretendem pensar a reflexão historiográfica sem cair nas armadilhas de se pensar a história a partir do prisma dos vencedores. Pensando no campo da história do direito, escová-la a contrapelo, significa duvidar da juridicidade que forma o *status quo* vigente, pensar nas juridicidades e nos meios de se refletir sobre a organização da vida que foram suplantadas pelo genocídio e etnocídio que caracterizam esta marca de longa duração histórica brasileira, pautada na morte dos corpos e no epistemicídio (Nascimento, 2019; Carneiro, 2024) de culturas indígenas e africanas, dos *brasis* que formam e formaram um caldo cultural diverso (Wolkmer, 2001), o Outro (Kilomba, 2019) construído a partir do olhar europeu e estigmatizante, que tentou criar uma juridicidade que fosse capaz de apagar as diversas formas de ver o mundo e de se relacionar, criando laços sociais e jurídicos que teimavam em não seguir o modelo individual, cartesiano, masculino e ocidental.

Ao pensar sobre como deveria ser o olhar de um historiador comprometido em não repetir o apagamento dos vencidos e as histórias dos não importantes, Benjamin (2023, p. 14) faz uma analogia da conduta do historiador com a postura do anjo retratado no quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. O pintor retrata um anjo com olhos esbugalhados, boca e asas abertas,

¹⁵ Para uma reflexão sobre o silenciamento do passado a partir da Revolução do Haiti, citamos Michel Trouillot (2016).

segundo Benjamin, esta deveria ser a maneira pela qual o historiador deveria encarar a história, como aquele que observa uma cadeia de fatos enquanto uma “catástrofe sem fim”, que acumula ruínas sob seus pés. “Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído”, mas um vendaval o impede e o leva, com seu vento, para o futuro, o progresso.

Saidiya Hartman (2021, p. 2013) dialoga profundamente com Benjamin quando se questiona sobre qual seria a função de sua tarefa, quando saiu para tentar buscar na rota de escravizados na África Ocidental, os resquícios de sua história que foram perdidos na diáspora afro atlântica. Ao refletir sobre sua postura, ela afirma “eu estava ávida por reivindicar os mortos”, concluindo que ao olhar para o passado, eram os problemas do presente que a impulsionavam a buscar nos escombros da civilização os rastros da história. Hartman compreende que são as promessas não cumpridas da abolição que preenchem as demandas do presente. Sua tarefa estaria em buscar no cumprimento dessas promessas um caminho para “honrar nossa dívida com os mortos” e ainda questiona “com que finalidade alguém evoca o fantasma da escravidão se não para incitar esperanças de transformar o presente?”.

Escovar a história a contrapelo, no curso deste trabalho, significa então cavar nos escombros do passado, em meio a uma história de milhões de perdedores, pessoas diversas que foram submetidas a um processo intraduzível de violências sob as quais gerações inteiras ainda estão submetidas na “sobrevida da escravidão”, é buscar contar essas histórias, dos perdedores, procurar seus nomes, suas origens, suas imagens, conferindo a dignidade que as viagens atlânticas e vida difícil nas fazendas, casas e no espaço urbano não pode conferir a negras e negros no Brasil.

A presente tese parte deste princípio e tem o seguinte problema de pesquisa: A partir de sua “dimensão jurídica”, o que querem dizer as imagens de Jean-Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas e Jacques Etienne Arago que retratam punição escravista no Brasil imperial? Quais as possibilidades de se pensar a memória coletiva da punição escravista brasileira a partir delas?

A hipótese é que ao criar as imagens que retratavam cenas de punição escravista no Brasil oitocentista, os artistas viajantes procuravam dialogar com a cultura jurídica e social para compor as cenas, ao mesmo tempo em que buscavam imprimir seu “modo de ver” situado, buscando informar ao público europeu as sociabilidades do Novo Mundo, o caráter pictórico. Nesta relação, o caráter civilizatório, a impressão de estereótipos sociais, a demonstração das hierarquias paternalistas, patriarcais e coloniais refletiam o *lócus* social em que violência e controle social eram fundamentais para a manutenção da ordem dentro e fora das fazendas e casas, no espaço privado e público. Estas imagens serão posteriormente apropriadas pelas elites

brasileira no séc. XX e ajudarão a criar um imaginário sobre o Brasil e os brasileiros, imprimindo “cenas de sujeição” e cristalizando “imagens de controle” que passarão a ser contestadas e desconstruídas pelas sociabilidades negras que, aos poucos, passam também a se apropriar de algumas dessas imagens, conferindo significados outros, desde ideias de emancipação social, descolonização e crítica ao racismo e aos problemas sofridos pela população negra, oportunizando debates e reflexões sobre a memória da escravidão, o olhar branco e a necessidade de libertação dessas imagens como forma se operar avanços sociais no Brasil contemporâneo.

A pesquisa é inédita no campo dos estudos da História do Direito Penal no Brasil, ao propor sua análise a partir de fontes imagéticas e de metodologias de suas análises, oferecendo uma articulação original entre a “dimensão jurídica” penal do passado e a memória coletiva construída sobre a punição e violência escravista no Brasil. Se insere na linha de pesquisa do PPGD/UFSC Historicismo, Conhecimento Crítico e Controle Social, e no Projeto Coletivo Direitos Humanos, Antropologia e História da Cultura Jurídica, especialmente no campo de História da Cultura Jurídica, ao buscar articular a relação da sociedade brasileira oitocentista e a cultura jurídica que dela emerge no que diz respeito ao problema da violência e punição escravista.

Mas o que queremos dizer quando apontamos a “dimensão jurídica” da pesquisa? Hespanha, ao procurar distinguir o esforço teórico da história do direito em contraste com as regras da arte da história social, afirma que o direito deve ser compreendido em sociedade¹⁶. Desta forma, “a história do direito será a história do ‘campo jurídico’, das “práticas discursivas dos juristas’, dos ‘dispositivos do direito’ [ou seja], da *autonomia do direito* em relação aos momentos não jurídicos das relações sociais” (Hespanha, 2019, p. 27, grifo do autor). Ao tratar da “dimensão jurídica” enquanto um objeto da pesquisa em história, Grossi (2009, p. 41) reconhece o direito enquanto detentor de uma “mentalidade” própria. Para ele “o saber jurídico, como saber técnico, é simplesmente a nítida iluminação da dimensão jurídica dentro da grande realidade socioeconômica, iluminação que somente tal saber tem condições de conhecer”.

Mario Sbriccoli (2020, p. 30)¹⁷, ao tratar do esforço historiográfico de tomar “fontes judiciais” (processos judiciais, administrativos etc.), se questiona por quais razões estas fontes

¹⁶ “Contudo, o direito em sociedade não consiste apenas em considerar o papel do direito no seio dos processos sociais [...], mas também em considerar que a própria produção do direito [...] é ela mesma, um processo social” (Hespanha, 2019, p. 26).

¹⁷ As críticas de Mario Sbriccoli, por óbvio, se relacionam a um debate europeu e datado na década de 1980. No caso brasileiro, ela tem um relevo se pensarmos no campo da História do Direito Penal ainda muito recente, como são os estudos em História do Direito por aqui, o que demanda um esforço para se pensar igualmente na autonomia do campo e nos usos das fontes jurídicas (processos criminais, legislações, doutrinas, atos da burocracia estatal)

deveriam sustentar uma história social que, de alguma forma, nega ou negligencia os aspectos específicos dos estudos do crime e da justiça criminal. Ao fazer o questionamento, ele não descuida que estas fontes podem sim – como o são – ser utilizadas como objetos de análises historiográficas que busquem, a partir delas, questionar problemas de ordem social¹⁸, cultural etc. Entretanto, algo que não pode ser perdido de vista é que estas “fontes judiciais criminais” são fruto do seu próprio meio, ou seja, que elas guardaram uma função precípua que estava relacionada à experiência jurídica. É neste contexto que apontamos a pesquisa como uma proposta de análise do fenômeno a partir da dimensão jurídica do problema. Ao levarmos o tópico à análise das imagens, procuraremos compreender se elas estão ou não conectadas com o conjunto de institutos, normas, procedimentos e ritos que conformam a cultura jurídica que subjaz às representações das imagens.

O objetivo geral do trabalho consiste em investigar, a partir da História do Penal (Sbriccoli, 2010, 2011), a dimensão jurídica dos sentidos das imagens produzidas na primeira metade do séc. XIX por artistas que vieram ao Brasil e as possibilidades de discussão da memória coletiva relativa à punição e suas bases coloniais.

Como objetivos específicos, o trabalho pretende compreender o que significam as imagens enquanto objetos de pesquisa no campo da História do Direito; compreender que metodologias de análise são adequadas para o estudo das imagens que compõem o *corpus* documental de análise; analisar a manifestação da punição escravista a partir do estudo das imagens selecionadas; investigar o uso da memória no campo da História do Direito Penal e suas possibilidades de discussão a partir de releituras pictóricas contemporâneas das imagens produzidas no séc. XIX.

Importante anotar que, além das fontes imagéticas que são o principal ponto de análise, serão manejados um conjunto diverso de outras fontes, como obra de juristas e não juristas, a

que negligencia o caráter jurídico destas. Mas um diálogo muito interessante vem se formando, como são os exemplos dos estudos de história social, como são exemplos Mamigonian (2015; 2017); Mamigonian; Grinberg (2021); Mamigonian; Pedroza (2023), que tem encarado a “dimensão jurídica” dos seus respectivos temas de forma muito cuidadosa.

¹⁸ Sbriccoli (2020, p. 34) pontua, sobre a “dimensão jurídica” das pesquisas historiográficas que, “é sensível a carência de dimensão jurídica nesses estudos. Por vezes, ela é aparentemente (ou parcialmente) elidida, dissolvendo o direito em um impreciso espaço 'ideológico', de modo a envolvê-lo no raciocínio, mas sem torná-lo uma presença condicionante, com a qual é preciso, depois, prestar contas tecnicamente; outras vezes, o direito é tomado pelo seu lado 'antropológico', e considerado um *medium* cerimonial, não sem traços exotéricos, "operando no mesmo registro que a atividade mágica nas sociedades não reguladas pelo *rule of law*" [...]. O direito tem uma complexa linguagem própria, consequência de uma lógica que é sua, específica, abstrata e rigorosa, para a qual aproximações são erros; tem uma quantidade indefinida de aspectos diversos, de institutos, de mecanismos, de princípios gerais e particulares, de regras, por assim dizer, idiomáticas, conhecidas somente por aqueles que o praticam assiduamente”

legislação da época, publicações de jornais etc., a fim de proporcionar uma leitura dessas imagens a partir da cultura jurídica aos quais possam estar inseridas ou não.

No capítulo 2, a partir do questionamento “o que são as imagens”, buscaremos compreender o que se entende por imagem e a sua relação com os estudos da história da arte, história cultural e a história do direito, ao mesmo tempo em que procuraremos problematizar as possibilidades metodológicas de análise do *corpus* documental da tese.

No capítulo 3 as análises das imagens partem de uma tentativa de leitura do espaço doméstico como ponto de partida para compreender como as punições privadas foram retratadas pelos artistas viajantes, a própria centralidade da vida privada para a compreensão das relações jurídicas no Brasil. Desta forma, a família patriarcal, sua estrutura e hierarquias formam o cenário escolhido para analisar a partir as imagens as representações jurídicas dos seus membros, assim como as manifestações da violência escravista, compreendida aqui pelo prisma dos castigos domésticos.

No capítulo 4 o objetivo será compreender como a punição pública de pessoas escravizadas foi retratada nas diversas imagens que compõem as fontes selecionadas para análise. Destacam-se as relações entre a pena pública do Código Criminal de 1830 e da legislação em geral, com as punições privadas executadas em estabelecimentos públicos como casas de correções e pelourinhos municipais.

No capítulo 5 o foco do trabalho será compreender o problema da memória no âmbito da história do direito, apontando as possibilidades de análise por meio desta chave de leitura. Como fontes, buscaremos nas imagens de Yhuri Cruz e Gê Viana, artistas brasileiros contemporâneos que propuseram releituras de imagens de Arago e Debret e que discutem suas obras a partir do prisma da memória, da fabulação crítica e propõem outras possibilidades de representações do negro na sociedade atual que superem as imagens de sujeição e controle que, por intermédio do racismo, cristalizaram no imaginário social o lugar das populações negras como agentes subalternos, sem agência e fadada a estereótipos criminais e de gênero, que auxiliam na operação do controle social da população negra.

2 O QUE DESEJAM AS IMAGENS? PUNIÇÃO, SUJEIÇÃO E CONTROLE

A questão principal que guia a construção do presente capítulo é compreender do que falamos quando pensamos em imagens e o que significam as imagens e como podemos pensá-las enquanto fontes de pesquisa.

Outro objetivo é situar o momento histórico de construção das imagens que fazem parte do corpus documental selecionado, com o objeto de situá-las no tempo, assim como os seus produtores, ou seja, por quem, para quê e direcionadas a quem estas imagens foram construídas?

2.1 O QUE SÃO IMAGENS?

Parte do trabalho que se pretende desenvolver neste estudo partirá da tentativa de compreender, ler, decifrar o sentido de determinadas imagens produzidas por artistas ao longo do século XIX sobre a punição escravista no e do Brasil.

Antes, porém, de partir para um trabalho mais específico, é importante estabelecer o que se entende quando a palavra imagem é utilizada.

Revisitando dois dicionários de língua portuguesa publicados no século XIX, talvez possamos tentar uma aproximação semântica do significado atribuído aos usos formais do termo. No primeiro deles, o Dicionário da língua portuguesa, de Antonio de Mores Silva (1813, p. 131), a palavra imagem aparece como o conceito de “figura, representação, semelhança, e apparencia de alguma coisa, pintada, em vulto, ou imaginada, e fantasiada; e representada com palavra”.

Na conceituação dada pelo Dicionário da Língua Brasileira de Luiz Maria da Silva Pinto (1832, p. 74), a palavra imagem é compreendida como um substantivo feminino que remete à “representação, figura, semelhança”. Neste segundo documento, notamos que a palavra também se relaciona ao significado de outras, como fôrma [sic], figura, ethico¹⁹, effigie²⁰ [sic] (efígie), cruz, crucifixo, conceito²¹, idèa [sic], retratar e retrato - sendo estas duas últimas compreendidas como pintura (retrato pintado) -, dentre outras.

¹⁹ “Adj. de Ethica. Na pintura se diz da imagem, que mostra a natureza, índole e costumes” (Pinto, 1832, p. 61).

²⁰ “S.m. Imagem, retrato” (Pinto, 1832, p. 49).

²¹ “Imagem que a alma forma de qualquer cousa” (Pinto, 1832, p. 33)

Esta foi uma primeira tentativa de compreender o sentido atribuído à palavra imagem. Passamos então a um confronto com a literatura da arte que estuda as imagens e debate o sentido atribuído a um conjunto de itens e significados que chamamos pelo nome de imagem.

Laurent Gervereau (2004, p. 9) descreve *imagem* como uma *palavra*. Para ele, a imagem precisa ser compreendida como “uma palavra e um fenômeno, que pertence a outra ordem”, não propriamente a uma ordem visual, da representação pura e simples. Neste campo, instâncias que tentam descrever, catalogar e decifrar imagens se posicionam em instâncias circunstanciais e humanas, mas o resultado pode apresentar distâncias e dicotomias próprias de um fenômeno complexo. Daí que, segundo o autor, esta palavra - resultando do processo de compreensão do fenômeno imagético - é também uma imagem.

A imagem, é, portanto, o resultado do processo de interação que depende sempre de quem a lê ou ouve (do receptor), ela só existe em relação a este sujeito, àquele que observa que que imprime sentido, forma, concretude. Assim, para este autor, “a imagem tem que ver com o imaginário”, com o intangível, o conjunto de ferramentas, de sentidos dispostos ao observador/expectador/ouvinte, que o possibilita ler/ouvir o objeto, dar sentido/significado. Daí que para Gervereau, a imagem é o próprio fenômeno humano, relacional e circunstancial e que, apesar das diversas tentativas de separá-las, catalogá-las, compreendê-las, este processo depende sempre do resultado desta interação, da *palavra* de quem vê/ouve, e que esta *palavra* resultante, pode também ser considerada uma *imagem*, uma vez que dependente de complexo.

Esta relação entre imagem e palavra foi também aprofundada por Santaella (1993), ao abordar o fenômeno da construção e leitura de imagens a partir dos estudos da semiologia. A autora traça uma síntese dos estudos da imagem e da palavra, questionando o que há de imagem na palavra e o que pode haver de palavra na imagem, possibilitando uma compreensão desses processos de produção da linguagem, a partir de poesias visuais, símbolos, fotografias e pintura. Se utilizando das bases de S. M. Kosslyn, a autora define a imagem como “um tipo especial de representação [...], que descreve a informação e ocorre num meio espacial” (Santaella, 1993, p. 38).

Também no campo da semiótica, Antonio Vicente Pietroforte (2019, p. 13) afirma que neste percurso de impressão de sentido, há um estágio, um “nível fundamental” de onde se parte para o estabelecimento do elemento mais geral e abstrato dos sistemas verbais e não verbais. “O sentido é definido pela semiótica como uma rede de relações, o que quer dizer que os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles”. Ao tratar do modo como imagens fotográficas são lidas, o autor afirma que, “como um texto, toda foto [toda imagem] é um enunciado que implica em uma enunciação que o produziu. O

observador da foto [imagem], portanto, é o enunciatário dessa enunciação (Pietroforte, 2019, p. 4).

Ao tratar desta relação, Berger (2022, p. 15-16) nos alerta que a imagem é o significado dependente de quem vê. Deste modo, “a visão precede a palavra”, uma vez que é esta [a *palavra*] que nos situa no mundo ao nosso redor, é a palavra que nos oferece mecanismos para a compreensão e explicação de nós mesmos e do mundo a qual estamos inseridos. Entretanto, o mundo continua a nos envolver, a despeito das palavras que possam ser utilizadas para sintetizá-lo. Com isso, trata-se de uma relação sempre aberta entre o que vemos e o que sabemos. O conjunto de mecanismos que utilizamos para ler o mundo, nossas crenças, ideologias e conhecimentos influem, portanto, decisivamente nos nossos “modos de ver” e imprimir sentido às coisas. “Vemos somente aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha”, portanto, não descompromissado, mas intimamente entremeado com o que somos e sentimos. O olhar não é e não pode ser, portanto, neutro. Todo modo de ver, reflete uma escolha, do local que apontamos nosso olhar, às coisas que decidimos salientar e ignorar.

Por isso que reduzir a imagem a um processo de *representação* de um real em si mesmo, não exprime este fenômeno, isto porque a imagem “não é uma mera representação do real; é também um real intrínseco, com suas propriedades e os seus circuitos”. Por último, o autor alerta que para “uma explicação da imagem nunca pode[mos] dar conta de *tudo* aquilo que um documento contém. *O único equivalente da imagem é a própria imagem*” (Gervereau, 2004, p. 9, grifo do autor).

Voltemos ao conceito de palavra imagem, Berger (2004, p. 18) também o enfrenta, e para ele “a palavra ‘imagem’ [...] significa a imagem fabricada pelos seres humanos”. Imagens não devem ser encaradas como uma representação fiel de um fato e fenômeno, mas ser compreendido como uma representação de um determinado ponto de vista, de uma visão. Dialogando com este processo, o autor conclui que “uma imagem é a recriação ou a reprodução de uma visão. É uma aparência, ou um conjunto e aparências”, que foi subtraído do lugar e do momento em que se manifestou pela primeira vez e preservada”. Não é propriamente o ocorrido, mas sim a forma, o modo como o ocorrido foi lido, compreendido pelo intérprete e traduzido enquanto um elemento tangível.

É neste sentido que Berger afirma que toda imagem é também a representação de um determinado “modo de ver” e que, na tentativa de dar sentido a um objeto imagético, o observador/leitor [nós mesmos] tende a imprimir seu próprio modo de ver a imagem, trazendo neste processo toda a complexidade de experiências, cultura, crenças e outras variáveis que

determinam a forma como se lê/ouve os acontecimentos e fatos e que são sintetizados no que denominamos de imagem.

Para Wilian John Thomas Mitchell (2019, 27-28), professor de história da arte e teórico da imagem, no texto clássico “*O que é uma imagem?*”, a palavra imagem representa uma variedade de fenômenos que levam este nome e que são muitos diversos e díspares entre si. Este autor cita exemplos que melhor demonstram a sua afirmação. Destarte, o conjunto de palavras listadas como “imagens, estátuas, ilusões de ótica, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, espetáculos, projeções, poemas, padrões, lembranças e até ideias como imagens” podem ser representados socialmente pelo termo *imagem*. Mas o conceito de cada uma destas palavras descritos não é capaz de nos levar a um conceito unívoco e consensual da palavra imagem e nem pode nos levar a concluir que existe uma similaridade entre cada um dos itens.

Compreendendo as imagens a partir de agrupamentos familiares, Mitchell (2019, p. 28) afirma que as imagens poderiam ser divididas em: imagens gráficas (imagens, estátuas, desenhos); imagens ópticas (espelhos, projeções); imagens perceptivas (dados sensíveis, aparências); imagem mental (sonos, memórias, ideias, *fantasmata*); e imagens verbais (metáforas, descrições, escritos). Seguindo o questionamento, o autor indica que a divisão analítica poderia ainda ser estabelecida, dividindo as imagens em dois grupos, o primeiro sintetizaria as *imagens em sentido estrito* e o segundo sintetizaria as *imagens em sentido não literal* (figurativo). Fazendo esta distinção, facilmente conseguiríamos distinguir as pinturas, gravuras e desenhos, das metáforas, sonhos e memórias, por exemplo.

Ocorre que, mesmo esta tentativa de distinção pragmática dos sentidos da palavra imagem não é suficiente para a compreensão do fenômeno da imagem e poderia nos levar a erros, posto que, a despeito de uma crença inicial, as imagens em sentido estrito não são também elas estáveis, ou seja, não possuem sentido unívoco e permanente do ponto de vista metafísico e cultural. Ao contrário, estas imagens (pinturas, desenhos, estátuas, etc) são percebidas de formas diversas pelos expectadores e este processo não é muito diferente do que ocorre com “as imagens dos sonhos” ou o imaginário social. As imagens em sentido estrito (“apropriadas”), “não são exclusivamente visuais em nenhum sentido prioritário, mas envolvem apreensão e interpretação multissensorial. Imagens reais e adequadas têm mais em comum com seus filhos ilegítimos do que gostariam de admitir (Mitchell, 2019, p. 32). Desta forma, a despeito de um esforço no sentido de separar as imagens em grupos ou sentidos, tal procedimento certamente poderia levar o estudioso a erro.

Desta forma, ao tentar definir a palavra imagem, Mitchell (2019, p. 29), esclarece que a imagem não pode ser entendida como um simples fator de sinal, mas um princípio fundamental

de ordenação das coisas. É uma noção geral que mantém o mundo ligado às suas representações, às “figuras do conhecimento”. A imagem é assim, o resultado da interação entre palavra e falante, entre o visual e o não visual, é a forma como ordenamos, damos sentido ao mundo e as coisas que relacionamos na vida.

Dentro da tradição ocidental, a palavra imagem foi por muito tempo sintetizada como sentido de *semelhança*. A este respeito, Michell (2019, p. 50-55) nos lembra que a teologia cristã, se utilizando das fórmulas bíblicas que se fundamentam na Gênesis associou o a palavra à ideia do homem como “imagem e semelhança de Deus” e que este termo ganhou conotações essencialmente espirituais ao longo da história, sendo o próprio campo da teologia o principal responsável por dar sentido concreto à palavra imagem enquanto semelhança. Com efeito, o homem deve ser compreendido não como uma reprodução, uma corporificação do divino, mas sim a partir do aspecto da “semelhança espiritual”, abstrata, ideal, espiritual, do Deus bíblico. Este sentido imagem acompanhará por um longo período a compressão adotada de semelhança (não igual, não uma cópia) atribuída à imagem.

Mas será a partir da “invenção” da perspectiva, ou da perspectiva artificial, fenômeno este especificamente estabelecido no século XV, que a ideia de imagem se estabelece enquanto uma representação pictórica do real. Com a utilização de um método e técnicas de pintura pautados pelo racionalismo no processo de reprodução, o artista, o pintor seria capaz de representar “um sistema para a produção automática e mecânica de verdades sobre o mundo material e o mental” (Michell, 2019, p. 56). Essa pretensão de objetividade da perspectiva artificial pressupunha o entendimento de que a razão, o olhar científico e humanista seria capaz de impor uma representação da realidade enquanto um predicado do real, um real capturado pela imagem.

A reflexão de Wilian John Thomas Mitchell (2019, p. 62) dialoga diretamente com as proposições de John Berger (2022) e Lurent Gervereau (2004), para quem as imagens são impregnadas de linguagem. Os sentidos atribuídos às imagens são dependentes da cultura de uma dada sociedade, numa “relação de urdidura e trama”. Das suas reflexões entre palavra e imagem, importante a lição deste autor:

A imagem é o sinal que finge não ser um sinal, disfarçado de (ou, para o crente, realmente alcançando) imediatismo e presença naturais. A palavra é seu “outro”, a produção artificial arbitrária da vontade humana que interrompe a presença natural ao introduzir elementos não naturais no tempo do mundo, na consciência, na história e na intervenção alienante da mediação simbólica (Mitchell, 2019, p. 63).

Erwin Panofsky (1986) também parte desse processo relacional entre sujeito e objeto (imagem) para construir o conceito da sua iconologia. Ao descrever seu método, ele afirma que

objetos e fatos produzem no observador uma reação, elemento este fundamental para a impressão do sentido das imagens. Panofsky, ao refletir sobre este processo vai nos apontar a descoberta das “impressões e valores simbólicos” das obras de arte como um atributo do método iconológico. Dessa maneira, é imprescindível a compreensão de que a construção de mundo que estabelecemos a partir da imaginação se dá pelo – e em - diálogo incontornável entre palavras e imagens, entre “representações verbais e pictóricas” das coisas que nos circundam, num diálogo que constitui a própria experiência humana. Assim, texto e representação imagética precisam ser aliados no processo de reflexão dos sentidos que atribuímos a este fenômeno, não como pontos dicotômicos, mas como espaço de complementariedade e de troca mútua.

Retomando os significados dos conceitos atribuídos à palavra pelos dois dicionários publicados nos três primeiros decênios do século XIX (Pinto, 1813; Silva, 1832), utilizados como fonte de compreensão do modo como a palavra era compreendida à época, é possível concluir que a imagem enquanto representação, enquanto palavra, enquanto figura (reprodução), enquanto semelhança, aparência ou fantasia, guardam íntima conexão com a forma como a cultura ocidental tentou empregar ao termo.

O fundamental agora é ter a percepção que a *imagem* é sempre o resultante de um processo relacional, dependente, assim, do fenômeno que se estabelece entre palavras e coisas. A respeito da pretensão também ocidental que num dado momento da história encarou a imagem a partir do conceito de perspectiva, ou seja, de que as imagens deveriam necessariamente representar uma qualidade do real, posto que se utilizados os métodos artísticos e científicos necessários, definidos pelas escolas de arte, onde a imagem sintetizaria uma visão descompromissada da realidade, isenta e incontestável. Esta pretensão, apesar e representar um “modo de ver” específico, não consegue exprimir o conjunto de fenômenos possíveis de serem observador acerca do que convencionamos chamar de imagens.

Para o observador do presente, compreender estes aspectos torna-se crucial, seja para compreender estes elementos a partir do seu tempo, seja para contestar as formas como as imagens foram construídas, os seus pressupostos culturais, o ponto de partida do agente que a produziu, encarando-as como fontes, mas não como um testemunho isento.

2.2 O QUE FALAM AS IMAGENS: O USO DAS IMAGENS NA PESQUISA

A questão a ser colocada agora é: as imagens podem ser encaradas como fonte para o objeto de estudo historiográfico? Se sim, de qual modo? As imagens por um longo período

ficaram relegadas a um segundo plano no labor historiográfico. No trabalho com as fontes, os documentos escritos, textuais têm uma centralidade quase imperativa e as imagens, quando utilizadas, aparecem nos trabalhos como elementos secundários, voltados às servir como meio de confirmação das hipóteses do trabalho, como documentos complementares (Lima; Carvalho, 2009, p. 35).

Carvalho e Lima apontam que o uso das imagens por historiadores se desenvolveu largamente no início do século XX, os museus, com seus largos acervos de quadros, desenhos, fotografias, dentre outros, foram os locais de onde estes usos partiram. Nestes locais, a centralidade imagética se voltava especialmente à pintura histórica, ante a sua larga difusão durante o século XIX europeu, com a edificação das estruturas físicas e simbólicas dos Estados Nacionais e os intentos de construção de uma memória histórica e um *ethos* nacional (Lima; Carvalho, 2009, p. 37).

Os pintores do neoclassicismo sintetizam este processo da pintura histórica. Influenciados pelos debates iluministas e por todo o repertório cultural do processo revolucionário francês, pintores como Jacques Louis David e Jean Auguste Dominique Ingres, dentre outros, passaram a enfatizar os valores e a estética da Antiguidade Clássica greco-romana, dando ênfase a valores cívicos, à honra e dedicação do homem público e à exaltação do Estado, adotando na pintura formas harmônicas e equilibradas, capazes de demonstrar a razão e a ordem como características da cultura iluminista.

Peter Burke (2004, p. 12-17), ao tratar das imagens como objetos de pesquisa na história, afirma que “imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica” e não podem ficar relegadas a um processo de “invisibilidade do visual”, de serem utilizadas nos usos historiográficos como meras ilustrações supostamente representativas da uma conclusão que o pesquisador já havia chegado por intermédio de outras fontes, sem fazer o uso destes documentos como forma de produzir novos questionamentos.

O testemunho ocular, nos alerta Burke (2004, p. 16), não deve se restringir a uma mera “evidência” do passado que se quer estudar, ele pode oferecer ao historiador um campo de observação sobre a repercussão das imagens no centro do que se entende por imaginação histórica, na troca de “experiências não-verbais”, experiências essas que somente com o documento escrito não são capazes, muitas vezes, de serem traduzidas para o observador do presente.

Entretanto, nos alerta este autor que, o estudioso que pretende se utilizar das imagens como “evidências” do tempo passado, precisa estar atento que essas imagens não foram construídas para esta finalidade (de serem encaradas como fontes ou evidências do passado),

mas tinham outros intentos, diversos em grande monta, aos objetivos que podem ser colocados ao observador do presente. Essas imagens, segundo Burke (2004, p. 234), influíram na construção cultural de uma determinada sociedade e, deste modo, “as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo maneiras de ver e pensar do passado”.

Respondendo às perguntas iniciais desta seção, entendemos que as imagens podem ser – e o são – um interessante meio de construir uma pesquisa histórica e têm sido cada vez mais encaradas como um objeto privilegiado de análise, não mais como um elemento de “decorativo” no trabalho, utilizado seja para confirmar um argumento da pesquisa, seja como uma mera ilustração.

Aguiar e Canteli (2016, p. 301-302), ao proporem uma possibilidade de estudo de imagens, destacam que os usos de imagens pictóricas ou fotografadas não são “apenas formas de investigar uma determinada concepção de estética ou uso da arte, mas um documento com amplas possibilidades de análise política, cultural e mental de uma época”. Desta forma, cabe ao historiador do direito “problematizá-las, recuperando a profundidade das iconografias como fontes da história”.

Em sua obra *História & Imagens*, Eduardo F. Paiva (2015), convencido do uso desses documentos iconográficos como fontes históricas, nos alerta que, a par de servirem como interessantes e promissores objetos da análise historiográfica, a imagem, como qualquer outra fonte “deve ser explorada com muito cuidado”, para evitar que tais fontes sejam “tomadas como verdade, porque estariam retratando fielmente uma época” (*idem*, p. 17). Sabemos, como já foi dito, que estas fontes refletem a visão do seu autor – os modos de ver -, além da época em que foram produzidas, “forjadas” e “inventadas”.

Neste sentido, ao tratarem da obra de Rugendas, Pablo Diener e Maria de Fátima Costa nos alertam para este aspecto que retrata a construção das imagens que compõem a *Viagem pitoresca através do Brasil* do pintor alemão:

É sabido que muitas das imagens estampadas no livro de Rugendas, embora realizadas a partir de desenhos que o artista produziu durante a sua primeira viagem ao Brasil (1822-1825), não traduzem com fidelidade as cenas por ele registradas. As litografias espelham tipos, figuras e paisagens mais idealizados que os modelos registrados por Rugendas nos seus muitos desenhos (Diener; Costa, 1999, p. 82).

Ao optar pela análise das imagens enquanto fontes, o pesquisador deve tomar cautela, uma vez que “a armadilha iconográfica parece ser mais sedutora que as armadilhas das outras fontes [...]. A imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela”. Deste modo, cabe ao historiador a decodificação dos signos inseridos, confrontá-los com outras evidências, compreender as escolhas tomadas pelo autor, compreender as

lacunas, as ausências e tomar esses documentos como testemunhos do passado. “A imagem não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou objetos históricos” (Paiva, 2015, p. 18-19).

Na história social, destacamos o estudo pioneiro de José Murilo de Carvalho (2017) sobre a formação do imaginário da república, que apontou de forma singular como as imagens foram largamente utilizadas pelos burocratas e artífices da Primeira República para a criação de um sentimento de unidade nacional. Ícones, símbolos, reconstituição de estátuas, o largo uso das artes e um repertório de significados que tentavam criar no campo das massas um sentido republicano, de amor à pátria para a “formação das almas” da população mais ampla em torno do novo modelo de Estado. Segundo Carvalho (2017, p. 11), uma verdadeira “batalha pelo imaginário popular republicano” foi travada pelo novo governo a fim de mobilizar o engajamento das camadas mais baixas, uma vez que a república se instituiu com total ausência de mobilização popular. Tal intento era fundamental, porque, segundo Carvalho, “o imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvidas, mas também por símbolos, alegorias, rituais, mitos” (Idem, p. 11).

Ao operar um verdadeiro combate por meio de intervenções na simbologia popular, a fim de legitimar o poder republicano, os artífices da imagem e do imaginário brasileiros o fizeram tomando como espelho o movimento do neoclassicismo francês e seu impacto na formação cultural sobre a revolução francesa e a formação cívica dos cidadãos para com o Estado a importância do Republicanismo e todos os ideais de cidadania que foram fundamentais para o processo revolucionário (Carvalho, 2019, 11-12).

Mais recentemente, o trabalho de Lília Schwarcz (2024) se destaca ao retratar as “imagens da branquitude” sobre a formação de um ideal de superioridade operado nos mecanismos sociais que estruturam as relações de hierarquia racial, constituído pela ideia de branquitude, entendida como um complexo de privilégios sociais estabelecidos pelo critério da raça. Assim, além de operar vantagens sociais nas estruturas da sociedade brasileira, segundo o autor, “a branquitude também cria padrões de beleza, de sociabilidade, ao mesmo tempo que é grande produtora de *imagens* e, portanto, de *imaginários* nacionais” (Schwarcz, 2024, p. 10, grifo da autora).

Mesmo com a relevância e as possibilidades analíticas que os estudos de Carvalho e Schwartz demonstram, na história do direito os estudos focados em imagens como fontes de pesquisa ainda são muito restritos, sendo este um desafio da pesquisa.

2.3 AS IMAGENS COMO FONTES PARA A HISTÓRIA DO DIREITO: O CORPUS DOCUMENTAL E METODOLOGIAS DE INTERPRETAÇÃO

O modo proposto para o uso das imagens como fontes da presente pesquisa partirá da compreensão dos seus sentidos relacionados com o problema da punição escravista. Desta forma, serão analisados um conjunto de imagens pictóricas (pinturas, desenhos, reproduções de diversos modos como a litografia, a gravura, dentre outros) de artistas e viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil ao longo da primeira metade do século XIX e imprimiram nestas fontes seu olhar sobre os modos de punir a gente escravizada da época. Estamos tratando de um período anterior à popularização da fotografia como técnica artística de captura da realidade social. Desta forma, os artistas desempenhavam um papel fundamental, uma vez que eram eles que conseguiam imprimir em papel ou em tela os objetos, a natureza, as pessoas.

Será fundamental para a adequação do esforço analítico, estabelecer um diálogo profícuo com os estudos da história social, delimitando a dimensão jurídica (Grossi, 2005; 2009) dos fenômenos de estudo, a partir dos elementos inseridos no contexto de cada uma das imagens que comporão o *corpus* selecionado.

Para Stolleis (2020, p. 93), estando as imagens compreendidas no amplo campo da linguagem, cabe ao historiador do direito “interpretar linguisticamente” imagens como meio de comunicação, já que, como bem observa este autor, o direito é, ele mesmo, produtor e reproduzidor de uma série de simbologias, formas, representações ritualísticas que merecem também ser mais bem explorado pela pesquisa histórica. Os rituais de julgamento, o procedimento do júri, a indumentária utilizada por juristas ao longo da história para se representarem enquanto tal, uma infinidade de imagens e alegorias da justiça em pinturas, desenhos, esculturas, os personagens que gravitam em torno dos tribunais como juízes, advogados, promotores, escrivães, dentre outros, este conjunto simbólico representativo da própria noção do direito como um instrumento que ordena e opera as relações sociais.

Num cenário de maior amplitude dos estudos da história do direito, são notáveis os esforços operados por Bem-Dor (2011), Szönyi e Kérchy (2012), Wagner e Sherwin (2014), e Martyn *et al* (2016) para inserir o tema do estudo das imagens artísticas no campo da história do direito europeu.

No Brasil, trabalhos como os de Lobo (2012), Aguiar e Canteli (2016), Barbosa e Nunes (2022), Sontag (2024)²² tem feito um esforço a fim de propor estudos a partir de imagens no campo da história do direito, seja pelo uso metodológico da iconologia nos três primeiros casos, seja como forma de aproximar o leitor dos objetos de estudo, como no último. É certo que as imagens oferecem interessantes ferramentas de pesquisa que ampliam as possibilidades de questionamentos sobre os fenômenos históricos de interesse da história jurídica.

Com relação às metodologias possíveis de serem manejadas no estudo das imagens, a iconografia e a iconologia possuem usos mais disseminados nos estudos historiográficos. Apesar de serem metodologias que partem da semiótica, por exemplo, também oferecerem perspectivas interessantes de análise de imagens em geral (sem restrição às imagens artísticas).

É comum que os termos iconologia e iconografia, em muitos casos, sejam utilizados como termos “intercambiáveis”. De fato, a proposta do método da iconologia para uma leitura de imagens foi crucial para romper com uma tradição que procurava compreender obras de arte a partir de uma visibilidade estrita, com relevância dada ao enfoque. A virada iconológica proposta a partir das formulações de Panofsky representou uma abertura de campo, possibilitando o estímulo a abordagens da semiótica, por exemplo, ao questionar os sentidos atribuídos às imagens. A partir do desenvolvimento da iconologia, outros estudos como a história das imagens também puderam se desenvolver (De Meneses, 2012, p. 245).

Agora, nos atendo mais especificamente ao método iconológico desenvolvido em sua forma mais conhecida por Erwn Panofsky²³, importante situar que a iconologia deve ser compreendida como uma ferramenta de estudo de imagens inserida no campo da História da Arte, o seu desenvolvimento enquanto campo filosófico-científico está vinculado particularmente aos personagens que constituiriam o Instituto Warburg, em Londres, local onde interessados da história da arte, da filosofia e outros campos se refugiaram, vindos da Alemanha e Áustria fugindo da repressão nazista, em 1933. Ao fazerem isso, estes intelectuais estavam continuando o legado de Aby Warburg (Abraham Moritz Warburg²⁴), responsável pela

²² O artigo *Ordem doméstica e ordem estatal no Brasil do século XIX: disciplina dos escravos* de Sontag (2024), apesar de usar imagens como forma de representação do tema da punição escravista, não se vale de metodologias de análise de imagens como a iconografia, iconologia, dentre outros.

²³ O estudo desenvolvido pela historiadora Cíntia Chaves Rorigues (2023), sobre os usos do método iconológico desenvolvido por Panofsky oferece um interessante panorama de como o método iconológico foi apropriado pela academia brasileira, de forma este autor foi traduzido e mesmo as dificuldades de consolidação de conceitos importantes de sua obra que, ao terem como base de interpretação textos em línguas diversas (alemão, inglês e francês), foram sendo reinterpretados muitas vezes com conceitos diferentes dos utilizados pelo autor. Ver Capítulo 3.

²⁴ Aby Warburg foi posteriormente homenageado por seus discípulos que emprestaram seu nome ao instituto criado em Londres em 1933, quatro anos após sua morte. Com o exílio de Warburg e de muitos integrantes de seu grupo intelectual, a biblioteca particular foi levada consigo, sendo posteriormente transferida para o Instituto

magnífica biblioteca que reunia obras de humanidades, criando um espaço de reflexão teórica fundamental para o desenvolvimento do método.

A iconologia, portanto, se desenvolve ao lado da iconografia, que parte de um estudo mais descritivo das imagens, focando na importância da catalogação, classificação das imagens entre si, dos elementos visuais, considerando as diversas tradições artísticas, usos, circulação, dentre outros (De Menezes, 2012). Quanto aos intentos da iconografia, é certo que estariam mais restritos ante suas preocupações pela forma, entretanto, este é considerado um método importante de análise e compreensão das imagens no contexto historiográfico.

Fugindo do nazismo, Panofsky se refugia primeiro em Londres, vinculado grupo do Instituto Warburg, mas depois migra para os Estados Unidos, em Nova Jersey, passando a desenvolver seus estudos junto à Universidade de Princeton. A primeira proposição do método iconológico foi feita por Panofsky num texto publicado na revista *Logos* em 1929, o estudo trata dos problemas da descrição e interpretação de conteúdo de obras de arte plásticas (*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*). Após sua migração aos Estados Unidos, Panofsky publica outros dois trabalhos fundamentais para a atualização e consolidação do seu método, sendo eles o *Studies in iconology* (Estudos em iconologia), de 1937 e *Meaning in the visual arts* (Significados nas artes visuais), de 1955 (Rodrigues, 2022; 2023).

Ao propor o método iconológico, Panofsky se coloca no debate de disputadas acadêmicas da história da arte, ao problematizar o excessivo apego às formas e a descrição formal dos elementos artísticos como técnica de leitura e compreensão destes objetos. Para ele, uma visão essencialmente formalista perderia as possibilidades de investigação dos conteúdos aparentes e subjacentes nas obras de arte, a interpretação dos sentidos deveria ser o objeto do labor do historiador da arte. Nos seus embates, destacam-se os teóricos Alois Riegl e Heinrich Wölfflin que o precederam e procuravam dar ênfase a uma análise das formas artísticas, iconográficas portanto, como elementos essenciais para sua compreensão (Rodrigues, 2023, p. 51-61).

Warburg que a abrigou em definitivo. Apesar da criação oficial do instituto em 1933, o grupo já havia tecido esforços teóricos para o desenvolvimento do método iconológico no campo dos estudos da história da arte, pelo menos desde em 1912 (De Menezes, 2012, p. 245). Esta biblioteca, originalmente instalada na cidade de Hamburgo, Alemanha, foi crucial para o aprofundamento do grupo de pensadores, dentre eles o próprio Aby Warburg, Ernst Cassirer e Erwin Panofsky. Neste ambiente de reunião intelectual, influenciados pelo movimento do neokantismo no campo da filosofia, passaram a questionar análises de imagens que, segundo eles, se restringiam a descrever os elementos formais inscritos nas obras de arte. Cassirer, com seus estudos, influenciará profundamente as reflexões operadas por Panofsky no âmbito da iconologia (Burke, 2004, p. 44-45; Rodrigues, 2023, p. 32-36).

Na forma hoje apresentada, o método iconológico se opera em três estágios de análise das imagens. A primeira fase, compreendida como *pré-iconográfica*, momento em que o observador deverá se preocupar em tecer uma descrição formal da imagem, compreendida como sentido primário. Neste estágio se identificam formas, objetos, e todas as relações primárias que compõem o objeto de análise. Trata-se de uma fase mais descritiva.

No segundo estágio de análise, compreendido como fase *iconográfica*, ou iconográfica propriamente dita, o observador deverá descrever significados secundários constantes da imagem, apontando o tema do objeto, eventuais conceitos empregados pelo autor na produção da imagem, motivos artísticos/visuais, fórmulas, convenções. Aqui, o observador deverá possuir um conhecimento do contexto da época em que a imagem foi produzida/criada, relacionando-a a outras imagens produzidas dentro do período, por outros artistas/produtores, demonstrando assim a bagagem interpretativa (de significados e significantes) do observador.

Já no terceiro nível, denominado por nível *iconológico*, o observador deverá ser capaz de compreender os sentidos que expressam a imagem. Trata-se do principal estágio de análise e que merece mais atenção do observador, para que a interpretação dos sentidos, de uma mentalidade impressa pelo autor/produtor da imagem possa ser operada e sintetizada pela análise. Aqui, o observador deverá ser capaz de compreender as mensagens que não estão visíveis explicitamente na imagem, ou seja, descobrir o que as aparências podem esconder, indicando o imaginário social da época, aspectos ideológicos inerentes no trabalho, dentre outros elementos que fazem parte do “modo de ver” do produtor daquela imagem.

O método iconológico, aplicado à interpretação de qualquer imagem artística, deveria ser capaz de expressar os significados explícitos e implícitos das imagens (obras de arte). Ao tratar do método iconológico, Peter Burke (2004, p. 45-46) nos alerta que, ao desenvolver o método iconológico em níveis de análise pictórica de imagens, a tradição da escola de Hamburgo, especialmente aqui sintetizada no formato dado por Panofsky, guardaria uma íntima correspondência com os 3 níveis de análise hermenêutica de Friedrich Ast, quais sejam: o nível literal, histórico e cultural. Neste sentido, o que Panofsky e a tradição que formulou o método iconológico fizeram seria uma adaptação de uma importante vertente alemã de interpretação de textos para as imagens pictóricas.

Além deste aspecto apontado por Burke sobre o desenvolvimento da iconologia, o método de Panofsky sofreu algumas críticas ao longo das últimas décadas do século XX. O primeiro aspecto destas críticas, diz respeito a uma restrição do método iconológico à análise de imagens artísticas e ao apego a um conceito hegeliano da arte como “expressão do espírito”. O segundo aspecto da crítica diz respeito ao denominado idealismo epistemológico adotado na

teoria iconológica, já que pressupõe em sua análise uma pretensão de verdades passíveis de serem decifradas por critérios objetivos, dissociados de elementos ideológicos. Também apontam os críticos o problema do apego da iconologia a conceitos generalizantes como “espírito da época” ou mesmo “visão de mundo” que seriam sintetizados pelo pintor/autor e que representariam uma forma unívoca, homogênea de composição de sociedades que são em si mesmas complexas. A terceira camada da crítica ao método diz respeito a um apego excessivo aos textos que compõem as descrições das imagens, entendendo este elemento como uma ilustração em palavras do sentido impresso na imagem. Com isso, significados apreendidos a partir da história verbal a qual o pintor/autor está inserido perderiam relevância na análise do método. Além disso, esta operação ignora a própria capacidade destes textos de criarem imagens sobre a própria imagem objeto da análise proposta pela iconologia (De Menezes, 2012, p. 246-247).

Quanto à crítica da restrição da análise iconológica a obras de arte, importa destacarmos os autores que dialogamos no início deste capítulo e que foram fundamentais para a construção do conceito de imagem. Berger (2022), Gervereau (2004) e especialmente Mitchell (2019) ampliam o conceito de imagem, expandindo-o para muito além das obras artísticas, incluindo também metáforas, a propaganda, uma série variada de imagens visuais e não visuais que constituem um campo amplo e heterogêneo aberto ao observador, incluindo neste leque o próprio imaginário social.

Neste sentido, Wilian John Thomas Mitchell (2019) oferece uma abertura metodológica interessante a partir da sua iconografia crítica e a ideia de que existe uma cultura visual que deve ser explorada pelo observador. Igualmente, são importantes as lições do historiador da arte Ernst Gombrich, para quem a iconologia deve ser compreendida como uma forma de leitura e compreensão das imagens em geral, dentre outros estudiosos que partem de pontos diferentes dos que foram traçados pela iconologia, sem desprezar a importância da leitura de imagens como ponto fundamental a ser realizado a partir da história.

Na primeira parte da tese, onde pretendemos partir e analisar as imagens dos artistas viajantes que produziram imagens cujo tema central é a punição escravista, tentaremos operar a conjugação do método iconológico de Panofsky e da iconografia crítica da imagem de Mitchell, além dos demais ferramentais metodológicos propostos por Berger (2022) e Gervereau (2004), que serão utilizados a fim de que seja possível uma análise do conjunto de fontes selecionadas para a pesquisa.

Na segunda parte do trabalho, momento em que pretendemos problematizar a questão da memória e seus usos a partir dessas imagens estudadas no segundo e terceiro capítulos e onde

analisaremos outras imagens produzidas no presente em contraponto ao “olhar colonial” expresso em figuras como a de “Anastácia” de Arago, ou de gravuras famosas de Debret, dentre outras. Os ferramentais oferecidos por uma antropologia da memória, pela própria iconologia, pela história cultural serão melhor utilizados, com o objeto de situar o problema da memória pública brasileira através do congelamento de certas imagens da escravidão e a criação de certos imaginários acerca do tema, com isso pretendemos discutir como a cultura jurídica tem encarado estas questões, já que escravidão e poder punitivo são problemas que passam pelo saber jurídico e são legitimados, ou não, pelo direito, ao mesmo tempo que são compartilhados pela cultura jurídica brasileira. Como opções metodológicas que podem oferecer uma reflexão mais ampla sobre a construção das imagens que compõem o corpus de análise da pesquisa, nos valeremos dos estudos de Saidyia Hartman e Patricia Hill Collins, que propuseram os conceitos de cenas de sujeição e imagens de controle, respectivamente, e que serão desenvolvidos nos itens a seguir.

2.3.1 Cenas de sujeição

Ao tratar da cena de açoitamento descrita por Frederick Douglass, ativista abolicionista, em que retrata a violência por qual sua tia Hester foi submetida, Hartman pretende chamar a atenção para o significado do “terrível espetáculo” que o introduziu ao universo da escravidão, mas mais do que isso, ela pretende delimitar a centralidade da violência de sua encenação para a produção do próprio sujeito escravizado e da relação de submissão havida entre senhor e escravo (Hartman, 2025, p. 45).

Para Hartman, a “centralidade da violência para a produção do escravo a identifica como um ato original e generativo equivalente à declaração ‘Eu nasci’, desta forma, esta violência teatralizada em um ‘terrível espetáculo’, dramatiza a origem do sujeito e demonstra que ser escravo é estar sob o poder brutal e a autoridade do outro” (Hartman, 2025, p. 45). A autora quer chamar a atenção para a relação entre a ritualização da violência e a constituição subjetiva do ser escravizado, do enclausuramento do sujeito enquanto um objeto à disposição do outro.

Ao tratar da cena de espancamento de tia Hester, a autora nos alerta que fez a opção de não a descrever, com isso pretendia evitar os usos comuns que essas descrições têm, como a exibição da devastação do corpo escravizado e a banalização da dor e a espetacularização do sofrimento negro. Ao fazer isso, Hartman se questiona sobre a forma como temos encarado estas cenas, de que forma somos “convocados a participar delas”:

Somos testemunhas que confirmam a verdade do que aconteceu em face da imensa capacidade que a dor tem de destruir mundos, das distorções da tortura, da absoluta irrepresentabilidade do terror e da repressão dos relatos dominantes? Ou somos *voyeurs* fascinados e repelidos pelas exibições de terror e de sofrimento? O que a exposição do corpo violado produz? É uma prova da senciência negra ou da inumanidade da "instituição peculiar"? Ou a dor do outro apenas nos fornece uma oportunidade de autorreflexão? O que está em jogo aqui é a precariedade da empatia e a linha tênue entre testemunha e espectador (Hartman, 2025, p. 46).

Saidiya se questiona sobre a obscenidade do olhar e das demandas pela materialização do sofrimento reencenado de cenas do pelourinho e outras brutalidades. Neste sentido, é necessário chamar a atenção do observador para que esse exercício descritivo não se transforme num caminho para a reforçar o apagamento do sujeito supliciado e, do mesmo modo, a indiferença e a contemplação lasciva ao sofrimento negro, fenômeno que está umbilicalmente ligado ao terror da escravidão e que produz efeitos na sua sobrevivência, ainda nas sociedades pós-escravistas contemporâneas (*Idem*, 46).

Este é um desafio imenso ao percurso da presente pesquisa, ao mesmo tempo que um significativo alerta metodológico. De qual ponto de partida pretendemos ver e analisar as imagens de punição que compõem o conjunto de fontes escolhidas ao longo deste trabalho, pretendemos ser testemunhas da violência e do sofrimento negro ou meros expectadores da dramatização banal da violência escravista?

A partir de seu questionamento, Hartman faz uma opção, encontrar em cenas cotidianas da escravidão, em “cenas em que o terror dificilmente pode ser discernido”, onde a ausência do choque ante a brutal demonstração de violência corporal e física se imiscui, tal como em episódios que retratam danças de escravizados nas senzalas, representações teatrais de menestréis e no centro do direito escravista, nas discussões sobre humanidade e autonomia civil do “elemento servil”. Com isso a autora pretende “desfamiliarizar o familiar”, com o objetivo de “iluminar o terror do mundano e do cotidiano” para compreender as formas como a violência escravista operava para além das formas que mostram a violência explícita aos olhos. A esses arranjos e representações do escravizado na vida diária da escravidão a autora denomina de *cenas de sujeição*, ou representações sociais da “subjugação e a constituição do sujeito” escravizado, assim como os processos que tornaram essas cenas normais e aceitáveis (Hartman, 2025, p. 46-47).

As cenas de sujeição em jogo aqui incluem as identidades maniqueístas constitutivas da humanidade escrava - ou seja, o subordinado contente e/ou o criminoso deliberado -, bem como o cálculo da humanidade em incrementos de valor, a fabricação da vontade, a performance da sujeição e a relação entre dano e personalidade (Hartman, 2025, p. 51).

Ao se voltar para as *cenar de sujeição*, a autora aponta para os mecanismos de punição que determinavam uma “humanidade restrita dos escravizados”, implicando os significados que essas performances carregam no centro da formação das sociedades escravistas. Ao fazer este esforço, Hartman destaca a centralidade destes dispositivos que operam como uma importante engrenagem do “legado da escravidão” oferecido aos sujeitos libertos nas sociedades pós-escravistas. “A submissão obediente permanecia como a característica definidora da subjetividade negra, seja na produção do cativo enquanto um bem móvel [...], seja na formação da individualidade [...], disciplinamento ao trabalho ou na exploração da vontade”. As privações de humanidade impostas ao sujeito submetido ao jugo da escravidão irão significar em novas formas de sobrevivência da escravidão no mundo livre, impondo à população negra o fardo da castração de sua cidadania e da sua autonomia por meio de uma ideia arraigada de “*humanidade restrita*”, construída ao longo de séculos, e representada por *cenar de sujeição*, onde a violência em suas multifacetadas manifestações será fator operacional (Hartman, 2025, p. 51).

Para compreender o papel das *cenar de sujeição* na economia política da escravidão, Hartman trabalha com outro conceito que é o de “*capacidade figurativa*”, ou seja, a capacidade de representação da negritude em razão do gozo branco sobre a propriedade escrava:

Na economia racial da escravidão, o gozo da propriedade estava baseado nas capacidades figurativas da negritude - a capacidade de ser um objeto, ou um animal, ou não-exatamente-humano, ou um agente culpado. O valor da negritude residia nessa aptidão metafórica, literalmente compreendida seja como a fungibilidade da mercadoria, seja como a superfície imaginativa sobre a qual o senhor e a nação passariam a se entender (Hartman, 2025, p. 52).

A negação da humanidade ao escravizado impunha a este o desenvolvimento de mecanismos de emulação da propriedade, enquanto figuração em um bem-objeto-coisa. “Capacidade figurativa é outra maneira de descrever a mutabilidade da mercadoria e o paradoxo ou enigma da agência para o oscilante sujeito-objeto do direito escravista” (*Idem*, p. 52).

Esta capacidade figurativa da negritude, segundo a autora, delimitava as possibilidades da extensão do gozo da propriedade por parte do senhor escravista, as possibilidades de uso e de extração das potências desse objeto anômalo (bem semovente-ser submisso) que representava o escravizado. O gozo da propriedade escrava incluía também usos sexuais da escravizada para satisfação da lascívia do senhor, por meio da sedução ou da violência pura e simples. “As aparentes polaridades de terror e gozo enquadram essa exploração da sujeição. Cálculos de violência socialmente necessária e tolerável e os variados usos da propriedade determinam a pessoa moldada no direito um sujeito anômalo” (Hartman, 2025, p. 52)

Esta *capacidade figurativa* do escravizado emoldurava o espaço do exercício do poder escravista sobre os corpos negros como espaço da performance, instrumento do poder e da verdade, lugar de exteriorização da violência, de demonstração dos predicados da propriedade. “O exercício do poder é inseparável de sua exibição. A dominação dependia de demonstrações do domínio do senhor de escravos e da humilhação do cativo. Representar o poder era essencial para exercê-lo” (Hartman, 2025, p. 53)

Sobre o uso das fontes para a produção de uma história dos subalternos, Hartman se pergunta sobre a forma como podemos ler tais documentos, sem correr o risco de encará-los como argumentos de autoridade. Para tanto, precisamos lê-los com cautela, compreendendo que eles formam uma perspectiva específica sobre a visão de seus autores sobre os fenômenos e as cenas representadas, historicizando-os, tanto os documentos quanto o olhar daqueles artistas que produziram tais imagens.

Outro aspecto fundamental para compreender as *cenas de sujeição* e a proposta de Saidiya Hartman (2025, p. 81), diz respeito ao papel do prazer e a “economia do gozo” intrínseca ao exercício do poder de senhores escravistas e “o papel do prazer para assegurar os mecanismos de sujeição racial” no contexto da violência cotidiana da escravidão.

Este gozo, segundo propõem a autora, sintetizava o significado da sujeição negra, ao mesmo tempo em que fixava a identidade da pessoa escravizada e a ideia de natureza negra. Esse gozo, predicado do exercício do direito de propriedade, estabelecia um *locus* de enclausuramento da pessoa cativa na ficção jurídica do escravo enquanto um bem semovente, um objeto de uso, de fruição, de extração de riquezas, no que Hartman chama de “usos lascivos da propriedade escrava”, ou seja, “essa utilidade sem limites, essa capacidade de ser tudo e nada” que era atribuída ao escravo (*Idem*, p. 79).

A sujeição do escravo estava, assim, intimamente vinculada à ideia do gozo e de um uso sem limites da propriedade, o que incluía às mulheres escravizadas o uso sexual de seus corpos para a satisfação do prazer de senhores escravistas. Esta sujeição que, num primeiro momento se relaciona às características do direito que enquadrava o escravo num “status anômalo”, já que no campo civil a sua entrada no rol de propriedade disponível à fruição e gozo de alguém o excluía da vida social por meio da morte civil, ao passo que para o exercício da punição pública, a humanidade escrava era resgatada, a fim de o enclausurar na qualidade de sujeito culpado (Hartman, 2025, p. 77).

Metodologicamente, é fundamental questionar a construção do olhar do viajante diante das cenas de punição escravista retratadas nas obras que serão objeto da análise, além disso, possibilitar compreender violência e exercício do poder em outras cenas, onde a violência não

se mostra explícita. Neste sentido, é fundamental questionarmos se estes artistas, ao retratarem o exercício de verdadeiros rituais de punição, na esfera pública ou privada, pretendiam denunciar os excessos e a brutalidade destas práticas de punição e correção brasileira, pretendiam transmitir a dor dos escravizados, ou somente atuavam como expectadores de um corpo-objeto?

Qual ou quais os significados desses modos de olhar? As imagens produzidas e seus autores devem ser compreendidos como testemunhas ou expectadores do sofrimento negro capturado nas *cenais de sujeição*? A que propósito tais imagens se voltavam? Eram somente descritivas ou dialogavam com a cultura social e jurídica daquele momento?

Este modo de olhar exime esses documentos (“testemunhos”) de serem também compreendidos como expressões de materialização de “prazeres saudáveis dos justos e virtuosos” (Hartman, 2025, p. 74), ou seja, representam um modo de expiação da culpa de terem sido eles mesmos testemunhas destas práticas e de expressão de suas virtudes civilizadas e civilizatórias? Estas são questões que pretendemos debater ao longo do processo de leitura das imagens que compõem a primeira parte da pesquisa.

2.3.2 Imagens de controle

Outro conceito que pretendemos nos valer como chave de análise das imagens é o conceito de *imagens de controle*, desenvolvido por Patricia Hill Collins (2019), na obra *Pensamento feminista negro*, ao aprofundar suas reflexões acerca da forma como o poder social é exercido sobre os corpos das mulheres negras. Para esta autora, as *imagens de controle* teriam como finalidade a objetificação das mulheres negras estadunidenses enquanto o *Outro* social, operando-se mecanismos de opressão interseccional (raça, classe e gênero).

A criação de *imagens de controle* operaria enquanto mecanismo ideológico, com o objetivo de cristalizar o racismo, a pobreza, a misoginia e outras injustiças sociais que a mulheres negras sofrem, sob justificativas de que tais opressões refletiriam características naturais e individuais atribuíveis a este grupo subalternizado.

Ao desenvolver este conceito, Hill Collins salienta a centralidade que o pensamento binário tem para a operação destes mecanismos, ao criar critérios de diferenciação social por meio de oposições, como brancos/negros e homens/mulheres, racional/irracional, bem/mal, por exemplo, não como partes complementares, mas opostas entre si (*Idem*, p. 136-137).

O pensamento binário não é algo novo, pode ser observado desde quando o pensamento europeu se estabelece enquanto padrão de decodificação do mundo e das coisas ao seu redor.

A racionalidade europeia que dividiu o mundo entre seres pensantes e não pensantes, homens e mulheres, razão e emoção, bom e mau, cultura e natureza selvagem etc. Este binarismo representa uma forma articulação da dominação europeia no processo mercantilista que operou o colonialismo e o escravismo e por isto nos interessa para a pesquisa.

“Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana”, afirma a autora. Elas operam um processo complexo de naturalização da condição social de mulheres negras no bojo da sociedade, escamoteando os processos de dominação e marginalização operados na engrenagem estrutural pelos grupos dominantes (Collins, 2021, p. 136).

Segundo a autora, tais *imagens de controle* desempenham papéis diversos a depender do momento em que são utilizadas. Mas um aspecto deve ser ressaltado para a compressão do conceito: a ligação das estratégias e criação de imagens de controle no período da escravidão e no pós-abolição até os dias atuais. Os exemplos oferecidos por Patricia Hill Collins para pensarmos essas imagens são da *mammy*, da negra má, da matriarca, da Jezebel ou *hoochies*, e das mães dependentes da assistência do estado.

A imagem da *mammy*, muito aprofundada na cultura norte-americana, representa a mulher serviçal, trabalhadora, e obediente às famílias brancas de classe média e alta. Sintetiza a imagem da mulher negra que atende a uma relação ideal esperada pela elite branca dominante, que abdica da vida pessoal e de sua família e aceita a sua subordinação fiel como uma condição de vida. “A *mammy* é a face pública que os brancos esperam que as mulheres negras assumam”, afirma a autora (Collins, 2021, p. 141-142).

A matriarca, ou negra má representa a imagem da mãe negra estadunidense que trabalha fora, sustenta as famílias, mas não cumpre os papéis de gênero estabelecidos, como a submissão aos maridos, uma amabilidade e feminilidade próprias de mulheres brancas, sendo insujeitas em suas relações pessoais. Por essa condição, são frequentemente largadas por seus parceiros e tem o fardo de criar seus filhos sozinhas. Essas mulheres são lidas socialmente como fracassadas, já que não conseguem estabelecer a formação moral dos filhos, “sendo responsáveis pela própria vitimação”, uma vez se negam a exercer o papel de submissão atribuído às *mammys* (Collins, 2021, p. 143-147).

A jezebel sintetiza a imagem da mulher negra lânguida, hipersexualizada. Segundo Collins, esta imagem surge no período da escravidão, quando mulheres negras exerciam a função de amas de leite, sendo representadas como mulheres “sexualmente agressivas” e com certo grau de fecundidade. Esta imagem sofreu mutações e se estendeu até a atualidade, quando

mulheres negras reconhecidas como *hoochies* sintetizam a mulher negra sensual, sendo retratada pela mídia, pelo mercado musical em videocliques como a negra voraz, sexualmente incansável, submetidas a uma inumerável lista de humilhações sociais.

A imagem da mãe “rainhas da assistência social” representa uma imagem de controle que surge, segundo Hill Collins, no momento quando as populações negras adquirem direitos após as lutas pelos direitos civis e pela extensão de benefícios do Estado de Bem-estar às populações afro-americanas. Essa imagem desqualifica tais mulheres, vinculando-as como “sanguessugas” do Estado, possibilitando operação de opressões interseccionais e a imposição de estereótipos raciais como o fato de serem mãos solteiras, a caracterização destas como preguiçosas, responsabilizando-as por transmitir estas condições a sua prole, geralmente entendida como problemática e desestruturada (Collins, 2021, 152-154).

Tais exemplos podem muito bem ser adaptados à realidade brasileira. Winnie Bueno, pesquisadora que estuda as relações de raça e gênero no Brasil, propõem a utilização do conceito de imagem de controle proposto por Patricia Hill Collins como ferramenta metodológica para as ciências humanas para leitura das opressões das mulheres negras brasileiras. Destaca que “as *imagens de controle* podem ser utilizadas para refletir outras experiências de opressão, para além daquelas vivenciadas pelas mulheres negras. Ou seja, é possível, a partir do pensamento de mulheres negras, pensar sobre outras questões” (Bueno, 2020, p. 29, grifo da autora).

Ao tratar do conceito de Collins, Winnie Bueno, afirma que as *imagens de controle* “fazem parte de uma ideologia generalizada de dominação, que opera com base em uma lógica autoritária de poder, a qual nomeia, caracteriza e manipula significados sobre a vida de mulheres negras que são dissonantes daquilo que elas enunciam sobre si mesmas” (idem, 2020, p. 79).

O conceito de *imagem de controle* emprestado do pensamento da socióloga Patricia Hill Collins, pode servir como instrumento de leitura das imagens objeto do conjunto de fontes da pesquisa, ao questionar como os papéis de pessoas sujeitas à dominação era descrito através das pinturas, quadros e desenhos dos artistas que, ao retratá-las, imprimiam uma visão de mundo.

No pensamento social brasileiro, o feminismo negro apresentou discussões que vão ao encontro do conceito de imagens de controle proposto por Hill Collins, as propostas de reflexão oferecidas por Lélia Gonzalez ao discutir gênero e raça no clássico texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, onde ela apresenta discussões sobre as figuras da ama de leite, da mãe preta e da mulata, como figuras que ainda recaem sobre as mulheres negras brasileira e sintetizam

formas de manutenção de opressão racial e de gênero sobre as mulheres negras. Outras autoras, como Sueli Carneiro, abordam questões que podem ser relacionadas ao conceito de Collins.

Os conceitos de *cena de sujeição* e de *imagem de controle* podem oferecer possibilidades analíticas fundamentais para a leitura das imagens que perfazem o corpus documental dos artistas e viajantes do século XIX, assim como as releituras que estas imagens estão passando atualmente por novos artistas que passam a contestar os seus significados e desconstruir os locais em que essas cenas enclausuraram os significados da negritude no passado e no presente.

São conceitos que oferecem possibilidades analíticas importantes para discutir como que no imaginário social brasileiro estas imagens estão colocadas e pensar outras imagens de controles para mulheres e homens negros submetidos a formas de dominação que estão engendradas com o controle social punitivo.

2.4 HISTÓRIA DO DIREITO, PUNIÇÃO E CAPTURA DA DOR

Ao longo do século XIX diversos viajantes tiveram como destino o espaço territorial da América portuguesa e que se constituiu posteriormente como o Império do Brasil. As viagens pitorescas, denominação utilizada largamente entre os séculos XV e XIX, conformam um gênero literário bastante efervescente entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, produzido por comerciantes, estudiosos, religiosos, pintores e artistas europeus, que tinham o objetivo de conhecer os aspectos característicos de lugares longínquos, como a África, Ásia e, especialmente, as Américas, representando um meio de difusão de descoberta e produção de relatos – e, portanto, significados - do “desconhecido” através do conhecimento racional.

Sobre os objetos desta literatura produzida sobre o Brasil, estão os aspectos da flora, a fauna e sua abundância, as formas de vida dos povos autóctones, curiosidades sobre a cultura, os ritos religiosos, questionamentos sobre a prática do canibalismo, por exemplo, se era realmente feita por indígenas locais, a indicação dos objetos e técnicas de caça, dentre outros, estavam no radar desses homens que expressavam uma espécie de olhar interessado em traduzir a realidade do novo mundo e sintetizar suas experiências por meio de desenhos, pinturas, gravuras, manuscritos, cartas e relatos minuciosos sobre tudo o que viam e ouviam sobre a vida colonial e pós-colonial.

Esta literatura de viagem, tal qual é largamente conhecida pela historiografia, representa um espaço importante sobre a forma como os processos históricos foram por muito tempo

encarados. Assim, para além dos aspectos da exuberância da natureza e da forma “livre” com que os povos originários viviam e se vestiam (ou não), eram também comuns descrições da vida nas cidades, grandes e pequenas, dos aspectos da sociabilidade colonial e imperial, onde reinava largamente o cotidiano escravista.

Com efeito, uma série significativa de imagens e relatos foram produzidos ao longo de nossa história, como exemplos citamos o interesse sobre a forma como se operavam os engenhos de açúcar, as lavouras de café, as minas de ouro, a vida cotidiana nas ruas das cidades brasileiras, com gente escravizada circulando de um lado a outro, fazendo um sem número de serviços ordinários, como a compra e venda de produtos no comércio por meio de escravizadas ao ganho e seus tachos e balangandãs (quitandeiras), homens escravizados carregadores de água e de outros tipos humanos, como os escravizados denominados *tigres*, cuja responsabilidade era transportar os dejetos domésticos das casas às beiras de rios e praias no espaço urbano, carregadores que levavam damas de família em cadeirinhas pelos passeios públicos, mulheres e homens comprando e vendendo produtos em todo canto, todos esses eram exemplos de uma vida impregnada de escravismo na realidade local do Brasil.

Junto a esses relatos imagéticos, quase sempre acompanhados de impressões textuais, cenas de homens escravizados sendo açoitados em praça pública, nos pelourinhos, locais determinados para esta função, homens e mulheres circulando com colares de ferro presos em seu pescoço ou com tornozeleiras de ferro ligadas a correntes que tinham a função de impedir um indivíduo de correr ou andar com destreza de um lugar a outro, ou mesmo com bolas de ferro nas pontas das correntes, que cumpriam o mesmo intuito. No espaço privado, uma série de cenas que expunham mulheres e homens submetidos ao sistema de correção doméstica da escravidão, bastante criativo em desenvolver instrumentos de tortura, punição e submissão de pessoas a quem o jugo do cativo foi imposto.

São estas as imagens que sintetizam *o penal* (Sbriccolli, 2010; 2011) e que nos importam para a construção desta pesquisa, imagens que buscaram sintetizar os ritos de violência e, de alguma forma, a captura da dor de pessoas escravizadas submetidas aos mais diversos meios de se operar a punição no Brasil. O nosso objetivo não é o de simplesmente realizar um processo de catalogação das técnicas de punição escrava e revirar o dedo na ferida do escravismo. Ao se referir a este aspecto da pesquisa historiográfica na história penal escravista brasileira, Nunes e Sontag (2019) alertam para que o investigador não restrinja a fazer do seu trabalho um “inventário de sevícias”, com o intuito de mera descrição das torturas, seus instrumentos e técnicas penais.

Ao compreender a preocupação metodológica destes autores que acertadamente destacam a necessidade de que as pesquisas sirvam apenas como meios de expor o sofrimento escravo, procuramos aqui dar um sentido adicional à proposição destes autores. Desta forma, nos valem do termo, mas tentando operar outro significado. Para nós, o caminho proposto aqui de mexer em imagens e temas difíceis, para “inventariar as sevícias” que constituíram a base do modelo de punição brasileiro construído a partir da dor e do sofrimento indígena e negro por séculos é uma forma de encarar o passado cruel brasileiro que constantemente sofre por um processo de amnésia cultural e negação do passado. Na cultura jurídica este apagamento do sofrimento negro (Flauzina; Freitas, 2019) se mostra ainda mais evidente. Ao falar das torturas, um estudante e um penalista conseguirão facilmente fazer referências ao período da inquisição e às práticas processuais do processo canônico e da justiça monárquica do Antigo Regime europeu. Entretanto, práticas jurídicas como o açoite público e outras penas inseridas na legislação do Brasil não fazem parte do repertório cultural da formação jurídica nacional. Um arsenal meticuloso e sádico de práticas de correção escravista operados no âmbito doméstico também passam ao longe das discussões teóricas e fim de historicizar, por exemplo, o sentido dos direitos fundamentais de hoje.

Inventar sevícias deve, portanto, ser interpretado como uma ação política no campo da historiografia penal. Se trata de um esforço de reivindicar o lugar da dor e do sofrimento de uma centena de milhares de pessoas que foram submetidas a processos cruéis, cujos usos da época normalizam tais práticas a partir da aceitação da inferioridade dos escravizados, ou de uma pura necessidade utilitária de manutenção da ordem escravista e do *status quo* daquela sociedade.

Este esforço teórico-metodológico no campo da história penal deve se colocar no caminho de disputas pela manutenção da “memória do africano”, do negro brasileiro, ante a processos de apagamento dos rastros de destruição que o Estado e a sociedade brasileira operaram, desde a queimada dos documentos aduaneiros relativos ao tráfico no início da República, seguindo pelo apagamento orquestrado através do processo de “branqueamento” racial e dos esforços sociais e culturais de fazer do Brasil uma “democracia racial” (Nascimento, 2019, p. 110-111).

Esta é uma proposta já defendida por Abdias Nascimento (2019, p.113) na sua obra *O Quilombismo*, quando fala do aspecto político de discutir o tráfico e a escravidão no Brasil, como um exercício de memória:

Caso o negro perdesse a memória do tráfico e da escravidão, ele se distanciaria cada vez mais da África e acabaria perdendo a lembrança do seu ponto de partida. E este

ponto de partida é o ponto básico: quem não tem passado não tem presente e nem poderá ter futuro. Evocar o tráfico, lembrar constantemente da escravidão, deve constituir para os brasileiros, uma obrigação permanente e diária, sem que isso represente nenhuma forma de autoflagelo patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo lacrimogênio, [...], o tráfico e a escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiro.

Revirar esse passado incômodo, como um “intruso indesejado”²⁵ (Azevedo, 2022) que reivindica o lugar do sofrimento negro brasileiro e a necessidade de desconstrução de imagens que no presente demonstram a permanência de estruturas raciais, mecanismos administrativos e burocráticos que permitem que esta dor, operada pela desumanização negra, se reinvente por outros meios em nossa sociedade e perpetuem os lugares sociais em que racismo e branquitude relegaram historicamente às populações negras na história do Brasil.

Saidya Hartmann (2021, p. 13), na obra *Perder a mãe*, ao se propor fazer um mergulho numa busca pelos sentidos que perpetuam as estruturas de opressão nas sociedades pós-escravistas, cuja composição social é representativa de descendentes de africanos submetidos à escravidão moderna, sublinha que a “linha de cor” que dividiu as populações entre superiores e inferiores (brancas e não brancas) foi elemento fundamental para o processo da diáspora negra moderna. Segundo ela, a escravidão “estabeleceu uma medida humana e um ranking de vida e valor que ainda têm de ser desconstruídos”, sendo este aspecto essencial para a “sobrevivência da escravidão” no mundo contemporâneo.

No centro deste imenso mercado, cuja fonte de demanda era essencialmente branca e europeia, com os objetivos de desenvolvimento do comércio global de *commodities*, “vidas eram destruídas e escravos nasciam” dentro do arsenal jurídico-político-econômico que operou a escravidão atlântica. Esses novos sujeitos históricos que “nasciam” artificialmente enquanto escravos, habitavam um novo mundo e se “tornavam estrangeiros” de uma terra desconhecida. Para a autora:

“Estrangeiro” é o X substitui um nome próprio. É o espaço reservado para o desaparecido, a marca de passagem, a cicatriz entre nativo e cidadão. É tanto um fim quanto um começo. Ele anuncia o desaparecimento do mundo conhecido e a antipatia do novo mundo. E o anseio e a perda evocativa eram tanto a minha herança como a do escravizado (Hartman, 2021, p. 15).

Esta busca de Hartman pelo passado “desconhecido e indizível”, onde a ruptura impede o encontro de elos com outras qualidades humanas e familiares que não o incômodo *status* de

²⁵ Luiz Mauricio Azevedo (2022, p. 20 e ss), ao tratar da experiência de pessoas negras que transitam em espaços sociais de classe média e alta, pelos bancos universitários, bairros, restaurantes, onde representam não somente uma minoria, mas a personificação de um “intruso indesejado” no mundo branco. Trata-se de um processo complexo e doloroso, onde experiências cotidianas de rejeição, seja pelos olhares desconfiados, pelas reações constantes de ameaça ou confusões nem sempre corriqueiras desses indivíduos com serviçais, dentre outros. Uma experiência de inadequação e estranhamento.

estrangeiro e escravizado é também um dos motivos pelos quais se escolheu fazer a presente pesquisa. Enfrentar imagens da escravidão, de sujeitos inominados, designados por nomes estereotipados nas referências das imagens como *negro/negra, preto/preta*, revelam um pouco deste processo de desumanização e de operação da dor sem remorso sobre corpos de homens e mulheres sem nome e sem história no Brasil.

Importante salientar, que ao operar este processo de construção de imagens de punição, estes artistas estavam em diálogo com os usos culturais daquela época. Estes usos, por exemplo, indicavam que havia uma ligação entre os conceitos das palavras *negro/preto* a um mesmo significado. Segundo Ynaê Lopes dos Santos (2022, p. 73), foi a relação entre cor negra e a escravidão que fez com que estes termos fossem tratados como sinônimos em muitas ocasiões ao longo da história brasileira. “Muitos documentos da época utilizavam os termos *negro* e *preto* para se referir a pessoas escravizadas. Logo, os indivíduos de cor negra carregavam na pele a marca da escravidão – uma marca que o estatuto da liberdade não tinha como apagar”.

Esta captura da dor através das imagens pode ter auxiliado na normalização do caráter desumano ou subumano e violento do tratamento que negros e negras têm recebido do Estado, por intermédio de suas agências de controle punitivo e da sociedade em geral, por meio do reforço e da disseminação desse tratamento nas instâncias informais de controle social.

O corpus documental de imagens que guiarão a pesquisa constitui-se de imagens criadas através dos trabalhos artísticos no âmbito do campo da literatura de viagem, constituído pelas pinturas, desenhos, gravuras e litografias dos franceses Jean-Baptiste Debret e Jacques Etienne Arago, e do alemão Johan Moritz Rugendas. Também serão utilizadas outras imagens produzidas por outros pintores contemporâneos deles, buscando, com isso, compor um conjunto capaz de estabelecer um diálogo entre as imagens e os temas escolhidos pelos viajantes e o conjunto de outros artistas, como os brasileiros Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive e José dos Reis Carvalho, do alemão Paul Harro-Harring, o inglês Charles Landseer.

Inicialmente, para a formação do corpus, partimos das obras de viagem de Debret, Rugendas e Arago, e utilizamos como critério de escolha os temas vinculados à pesquisa: cenas de punição explícita, cenas que continham algum objeto utilizado para punição, cenas que indicassem alguma hierarquia social representativa dos agentes que compõem as primeiras cenas de punição ou com objetos de punição.

A obra de Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil (Tomos I, II e III)*, é composta por 200 pranchas litografadas. A obra de Johan Moritz Rugendas, a *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) constitui em um conjunto de 100 pranchas litografadas. Já a obra de Jacques Arago, sendo duas, a *Souvenirs d'un aveugle, Voyage autour du monde par J.*

Arago, ouvrage enrichi de soixante dessins et de notes scientifiques (1840) e *Souvenirs d'un aveugle voyage autour du monde* (1839-40) oferece um número reduzido de imagens se comparada à dos anteriores, sendo um total de 70 imagens. Quanto a Debret e Rugendas cem por cento das imagens se relacionam à experiência brasileira, o que não se repete em Arago, já que cerca de dez por cento de suas imagens se referem à experiência no Brasil. Entretanto, a escolha de Arago se dá muito mais em razão da imagem da personagem submetida aos instrumentos de castigos como a máscara de flandres e o colar de ferro (Anastácia).

Num segundo momento, com o objetivo de ampliar a análise da existência de outras fontes, na pesquisa, foi realizada consulta no acervo de imagens do projeto *Brasiliana Iconográfica*²⁶ (<https://www.brasilianaiconografica.art.br/>), o que nos auxiliou a encontrar imagens de outros artistas com obras contemporâneas às de Debret, Rigendas e Arago, cujos temas eram convergentes com os critérios da pesquisa.

Num terceiro momento, a partir do cruzamento das imagens das obras com o acervo do projeto *Brasiliana Iconográfica*, realizamos consulta a algumas obras como Castro Maya colecionador de Debret (Cardoso, 2003), *A travessia da Calunga Grande* (Moura, 2012), *Rio de Janeiro cidade mestiça* (Strauman, 2001), dentre outras, a fim de possibilitar a consulta a imagens de eventualmente não estivessem contidas nas obras.

Em conjuntos com as fontes imagéticas, serão utilizadas fontes escritas, como as cartas de Arago publicadas recentemente na obra *Franceses no Brasil*, organizada por Jean Marcel Carvalho França (2021), além de documentos jurídicos relacionados à punição da época, como o Código Criminal de 1830, o Código de Processo Penal de 1832, a Constituição Imperial de 1824, a Lei nº 4 de 10 de junho de 1835, dentre outras, para que seja possível estabelecermos uma relação entre a pintura, a cultura jurídica da época e os usos sociais relacionados a punição doméstica.

Entendemos que este *corpus* documental poderá nos oferecer a dimensão necessária para a compreensão do sentido histórico da punição escravista operada ao longo do século XIX, com suas nuances e particularidades que somente o documento escrito não pode nos precisar. O significado da execução do açoite, seja enquanto pena pública nos pelourinhos, seja enquanto medida de correção privada, a necessidade de operacionalização de outras formas menos degradantes, mas que podem ter operado muito mais no caráter simbólico da punição, como os

²⁶ Citamos do espaço sobre o projeto, no sítio do *Brasiliana Iconográfica*: “Mais do que oferecer um repertório de imagens sobre o Brasil, datadas desde o século XVI até as primeiras décadas do século XX, o projeto prevê que o *Brasiliana Iconográfica* transforme-se numa espécie de “museu virtual”, espaço destinado ao debate e à reflexão sobre o tema”. Para mais informações, ver: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/sobre-o-projeto>

colares de ferro e as máscaras de flandres e as possibilidade de compreensão de instrumentos de punição e tortura que poderiam exercer possíveis efeitos simbólicos, como forma de impor disciplina, terror e neutralização da ação de negros, como o tronco e os diversos instrumentos de ferro desenvolvidos nos porões das fazendas e meios urbanos, e das casas de correção, como os Calabouços públicos municipais.

2.5 ARTISTAS VIAJANTES: TEMPO E ESPAÇO

Antes de adentrar na trajetória pessoal de cada um dos artistas, é importante destacar que para além do fato de serem todos homens brancos, estrangeiros, sendo dois franceses e um alemão, a experiência principal destes artistas viajantes que representou a expressão de sua produção imagética se deu essencialmente na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras três décadas do séc. XIX.

A experiência que dará base aos desenhos que comporão as litografias de Rugendas se dão entre 1822 e 1825, sua experiência se dá predominantemente no Rio de Janeiro, passando por Minas Gerais e pela Bahia, sendo representativas destes estados as imagens Engenho de açúcar (Figura 11) e Batuques (Figura 12), onde se veem aspectos de culturas e paisagens desses estados.

Jean-Baptiste Debret é um artista que tem sua experiência quase integralmente marcada pela estadia na corte, desde sua chegada em 1816 até 1831, tendo sido pintor histórico contratado pelo regente Dom João VI e pelo Imperador Dom Pedro I. Apesar de ter visita São Paulo e Santa Catarina, o resultado do trabalho selecionado na sua obra reflete em muito a vivência no Rio de Janeiro.

Já Jacques Arago manteve sua experiência com o Brasil de forma exclusiva no Rio de Janeiro. Desta forma, o ambiente urbano do Rio de Janeiro é um tema que perpassa de um modo geral a obra dos três artistas escolhidos para a composição das imagens da pesquisa, com alguma variação e isto não deve ser perdido de vista, uma vez que a escravidão ali retratada, as questões como a vida de escravizados de ganho, de negros presos em cadeias municipais se dá a partir do que percebiam da realidade da corte, o que nos impede de tecer generalizações para a escravidão e sua forma de manifestação das práticas jurídicas para outras localidades.

Jean-Baptiste Debret (1768-1848): O artista francês Jean-Baptiste Debret, natural de Paris, se destaca entre os seus contemporâneos artistas-viajantes. A sua trajetória predecessora é que explica esse detalhe de sua carreira.

Nascido em 1768, Debret tinha 21 anos quando da eclosão da Revolução Francesa, sendo testemunha de todos os acontecimentos que sucederiam a data. Sobrinho de Jean-Baptiste Boucher, expoente do rococó, Debret teve uma formação artística sólida, ainda adolescente ele passa a frequentar o ateliê de pintura de seu primo Jacques-Louis David (Leenhardt, 2023, p. 17), que vem a ser o principal representante do movimento neoclássico na arte, demandando uma postura ativista dos seus membros para a pintura história, compreendida pelos seus membros enquanto um instrumento de elevação moral e da alma dos cidadãos franceses (Lima, 2004, p. 9).

Ainda sobre sua formação juvenil, no período em que era vinculado ao ateliê de David, Debret o acompanha em uma viagem entre os anos de 1784-1785 a Roma, viagem esta fundamental para a formação em pintura do momento, considerando a primazia da pintura à óleo italiana desde o renascimento até o século XVII. É nesta viagem que David pintaria a tela *O juramento dos Horácios*, que seria exposta no salão de 1785 e que marcaria a trajetória de David e do movimento do neoclássico na arte, ao buscar em temas da antiguidade greco-romana com objeto de criar uma simbologia ligada à elevação dos sentimentos cívicos, de devoção e amor à pátria e aos sentimentos de honra e civilidade (Trevisan, 2015, p. 27-33).

Neste mesmo ano o artista entra para a Academia Real de Pintura e Escultura da França, e entre a Revolução e 1797 acompanha de perto todo o tumulto e convulsão social em meio ao processo revolucionário. Debret ganha prêmio de pintura, do qual se destaca a sua tela *A partida de Régulos para Cartago*, com o qual é premiado como bolsista em Roma em 1791. Ele participaria de outros concursos, onde ganharia destaque, como menções honrosas (Trevisan, 2015, p. 39-40).

Diante do cenário político desfavorável, do fechamento da Academia de Belas Artes da França e a sua ligação embrionária com o movimento de artistas neoclássicos, em 1793 Debret deixa de lado as belas artes e vai lecionar desenho como professor da Escola Politécnica de Paris, na formação de engenheiros civis (Leenhardt, 2023, p. 18).

Em 1806 Debret retoma suas funções como pintor histórico, voltando a pintar telas com temas relacionados agora aos atos vitoriosos e heroicos de Napoleão em seu processo de expansão do poder na Europa. No Salão daquele ano, atendendo a encomenda de Vivant-Denon, diretor dos museus franceses no período napoleônico, Debret recebe o prêmio *Prix Décenal* em razão da obra *Napoleão homenageia a coragem infeliz*. O artista continua participando dos

Salões anuais até o ano de 1815, quando ele perdeu seu único filho e em seguida se separa da esposa (Lima, 2004, p. 21-23).

Entrando em um processo pessoal muito conturbado e atravessando um momento político delicado, ante a sua ligação direta com a arte e política neoclássica, Debret é convidado por Joachim Le Breton, secretário do Institut de France durante os últimos 13 anos, para formar o grupo de artistas que formaria a *Missão Artística Francesa* que desembarcaria no Brasil em 1816, com a missão de ajudar a criar uma Escola de Belas Artes e desenvolver a tradição artística para a então nova sede do Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves e, posteriormente, para o Império do Brasil.

Ao chegar no Brasil, Debret já era um artista experiente de quase cinquenta anos, tendo presenciado acontecimentos históricos determinantes para a história do Brasil desde a chegada, quando desembarcaram em meio ao funeral da Rainha Maria I de Portugal. Neste momento, auxiliou na preparação da cerimônia de coroação de Dom João VI como monarca, sendo responsável pela pintura do momento, além do desembarque da princesa Leopoldina da Áustria, esposa de Dom Pedro I, foi figura importante nas preparações públicas da coroação do primeiro Monarca do Império, participando ativamente da vida da corte como pintor histórico (Trevisan, 2015, p. 41-42).

O projeto de criação da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil demora a acontecer, somente se concretizando em 1826 e enquanto isso, Debret alterna suas funções entre pintor histórico dos eventos do Império, professor de pintura, angariando um importante conjunto de discípulos, e pintor de cenas de costumes, seguindo a prática que já vinha desenvolvendo desde a Itália, quando publicou um álbum de gravuras de personagens e cenas típicas do país.

Em 1831, após 15 anos de estada no Brasil, Debret solicita autorização para retorno ao seu país de origem, alegando problemas de saúde e necessidade de rever a família, com compromisso de retornar em 7 anos. No retorno a Paris, Debret inicia o processo de edição da obra que já vinha preparando durante sua estada no Brasil, selecionando as imagens que comporiam as pranchas e participando ele mesmo de todo o processo de litografia, o que demonstra um cuidado do artista, uma vez que não era comum que os próprios pintores ou desenhistas se comprometessem no processo de litográfico, que envolvia um grande número de outros profissionais, responsáveis por “traduzir” a obra para a prancha.

A Viagem pitoresca e história ao Brasil foi publicada em 3 tomos, sendo o primeiro dedicado aos indígenas e a história do Brasil, publicado em 1834, o segundo mais atento aos africanos e à escravidão negra, publicado em 1835 e o terceiro dedicado a cenas de costume e

algumas imagens da pintura histórica do Império que foi publicado em 1839, todos em Paris e em francês.

A obra de Debret não teve uma boa receptividade no mercado francês, seja pelo exaurimento da linha editorial literatura de viagem, seja pelo tamanho e a importância e volume das descrições e da existência de outras obras, como a do próprio Rugendas, que em um único volume ofereciam as informações capazes de saciar a curiosidade do público europeu sobre o país (Trevisan, 2015, Leenhard, 2023).

A receptividade no Brasil foi positiva quanto ao primeiro volume, e negativa quanto ao segundo, chegando a receber parecer negativo dos membros do IHGB quando em 1840 tiveram acesso aos exemplares publicados na França (Trevisan, 2015, p. 62-64).

No século XX, na década de 1940 a obra recebeu a primeira e única tradução ao Brasil, após um intenso interesse de membros da alta sociedade, estudiosos e colecionadores que viam inicialmente na obra escrita de Debret e depois na busca pelos originais pintados em aquarelas, muitas delas adquiridas por importantes colecionadores e que hoje compõem um importante acervo sobre a sua obra e as representações do Brasil do século XIX.

Jacques Etienne Arago (1790-1854): Nascido em 1790, Arago desembarcou jovem no Rio, com 27 anos. Arago era proveniente de uma família francesa rica e culta e atuava na missão como desenhista, escritor e explorador. Aportou por duas oportunidades no Brasil, sendo a primeira entre 1817 e 1818 e no retorno da missão, pela segunda vez em 1820 (França, 2021, p. 130).

As duas experiências no Brasil foram registradas no seu relato de viagem intitulado *Promenade autour du monde pendant les années 1817- 1821, sur les corvettes du roi l’Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet*, publicado em 1822.

Em 1837, quando estava no seu país natal, Arago passou pela tragédia, perdendo a sua visão. Com este fato, o autor diminuiu as atividades de exploração, dedicando-se ao ofício da escrita. Foi após este fato e o período de recolhimento que Arago publicou uma nova versão de seus diários com a obra *Voyage Autour du Monde ou Souvenirs D’un Aveugle*, em 1840 (França, 2021, p. 133).

Em uma nova viagem realizada em 1850, passando pelo Pacífico e por alguns países da América do Sul, como o Chile, Arago aporta novamente ao Rio de Janeiro, numa rápida passagem de cerca de um dia (França, 2021, p. 135).

Em 1854 Arago retorna mais uma vez ao Rio de Janeiro, no mês de setembro, onde pode participar da peça do amigo João Caetano, após longo período de distância do palco. Em 28 de setembro, no Rio, Arago vem a óbito, após sofrer um derrame (França, 2021, p. 140).

Johann Moritz Rugendas (1802-1858): Johann Moritz Rugendas, é descrito pela historiografia com um jovem desenhista, estudante da academia da Academia de Belas Artes de Munique, que se oferece como candidato – por intermédio da influência e pedidos feitos pelo pai, a vaga de desenhista na expedição científica do conhecido naturalista e navegador Georg Heinrich von Langsdorff. Com apenas dezenove anos, Rugendas parte ao Brasil com a tarefa de retratar a paisagens selvagem local, tipos de espécimes de plantas e animais desconhecidos, além dos costumes dos habitantes da terra (Dienier; Costa, 1999; Zenha, 2002; Dienier; Costa, 2022).

O artista se lança no desafio de acompanhar a expedição Langsdorff em setembro de 1821 como um desenhista, munido de papel e lápis, sem desenvolvimento de técnicas mais sofisticadas como pintura, que desenvolveria anos mais tarde, quando de seu contato com a cena artística nas passagens que teve por Paris e Roma após o seu primeiro regresso em 1825. Levava consigo o frescor da juventude, a admiração pelo trabalho dos também naturalistas russos J. Spix e K. Martiux, que também tiveram uma passagem pelo Brasil, e o compromisso de entregar todos os desenhos ao chefe da expedição assim que o trabalho foi encerrado (Zenha, 2002, p. 136).

Rugendas permanece com Langsdorff no Brasil de 1822 até 1824, quando, após desentendimentos com o chefe da missão, decidiu romper o contrato e seguir seu caminho pelo Rio de Janeiro, de onde partiu em 1825 para Europa. Sua atuação pode ser compreendida como a de “um artista a serviços da ciência”, como um interessante observador da vida e dos costumes dos lugares que passaria, experiência esta que o faria mais do que um artista, mas uma interessante testemunha das exuberâncias do um novo mundo, exótico e prenhe de ser descoberto, os seus olhos e seus traços definiram o ofício e a missão que entendeu serem suas: um artista-viajante (Dienier; Costa, 1999, p. 15-16).

No Brasil, Rugendas não passou por uma boa experiência, suas expectativas foram frustradas, e o seu ideal de percorrer grandes paisagens, explorar a fauna e flora, foram suplantados ao ter que ficar um longo período acomodado numa fazenda agrícola sem sucesso, tendo que capturar cenas do cotidiano, numa rotina entediante que não correspondia a imagem

de viagem exploratória que ele trouxe a partir do que conhecia sobre o novo mundo, quando da sua contratação por Langsdorff. Ao se desentender com o chefe da expedição, Rugendas deixou o grupo e foi viver no Rio de Janeiro, levando todos os seus desenhos que futuramente comporiam a sua obra (Dienier; Costa, 1999, p. 31-33). Este fato, aliás, foi o exposto por Langsdorff aos membros da comitiva e em seu diário, demonstrando desapontamento com o artista que não mostrava os desenhos, o que levantou a suspeita de que os objetivos dele seriam mesmo a publicação de um diário de viagem sem a autorização do chefe (Zenha, 2002, p. 136).

Munido de seus esboços desenhados no tempo de estadia no Brasil, Rugendas retorna a Europa, indo a Paris buscando conseguir contatos e apoio para concretizar seu desejo de publicar suas experiências como um livro, seguindo o efervescente mercado editorial da literatura de viagem (Zenha, 2002, p. 136). Em Paris conhece o editor Alexander Von Humboldt, o principal responsável pela materialização da obra e seu mentor, a quem Rugendas confiaria seus originais que seriam posteriormente litografados. Humboldt identifica nos desenhos de Rugendas uma impressionante representação da natureza tropical pela verossimilhança e verdade que apresenta, solicitando alguns exemplares dos desenhos. Importante destacar que o próprio Humboldt foi um viajante e conhecia, portanto, a natureza retratada por Rugendas, destacando a sua maestria artística e se entusiasmando com a publicação (Dienier; Costa, 1999, p. 16-17).

A edição do fascículo *Viagem pitoresca ao Brasil* teve início em 1827, tendo como editor e litógrafo, Godefroy Engelmann. A construção das pranchas com as imagens de Rugendas sobre o Brasil contou com a base dos desenhos do artista que foram, em sua grande maioria, litografadas sem a sua assistência. Mesmo tendo a cobrança do editor, Rugendas só participou ativamente do processo litográfico de 4 das 100 pranchas que compõem a obra, uma vez que se envolveu com outras demandas em sua vida. Neste processo, foram cerca de 22 litógrafos que trabalharam para imprimir as imagens do conjunto (Zenha, 2002, p. 138).

Se no processo de produção das imagens é possível conferir a autoria de Rugendas, considerando a importância do seu material como relato privilegiado de um viajante, o mesmo não pode ser dito quanto ao texto que acompanha a descrição da *Voyage*. Para Pablo Diener e Maria de Fátima Costa (1999, p. 27), a “sua participação nos textos que acompanham as litografias do seu famoso *Viagem pitoresca através do Brasil* é mais que duvidosa”. Já para Celeste Zenha (2002, p. 136-137), não há questão sobre o tema, o artista não foi o autor das descrições, os fascículos “traziam um texto atribuído ao alemão Viktor E. Huber, amigo de Rugendas, que lhe teria fornecido suas anotações pessoais da viagem empreendida ao Brasil”.

Ao final do processo de adição e confecção das pranchas, a obra foi finalmente publicada no ano de 1835, em Paris, em francês e alemão, tendo recebido, algum tempo depois, uma boa aceitação no mercado editorial e circulado pelo mercado europeu com certa abrangência.

2.6 AS IMAGENS DO OUTRO: O OLHAR ESTRANGEIRO E O PICTÓRICO BRASILEIRO

Retomando alguns aspectos dos fenômenos de construção de imagens, estas poderiam ser compreendidas como palavras (Gervereau, 2004), como “modos de ver” o mundo (Berger, 2022), como princípio fundamental de ordenação da vida e das coisas, como um processo fenomenológico entre quem observa e o objeto da representação, a enunciação (Mitchell, 2019). Desta forma, devendo ser compreendida como um objeto maleável, sempre em construção, é preciso pontuar um aspecto fundamental sobre a construção das imagens que serão objeto da análise na pesquisa, considerando que elas mesmas podem ser entendidas como um conjunto de representações de imaginários dos autores sobre algo ou alguém.

Deste ponto, é imperioso situarmos minimamente a relação que se estabeleceu no cerne destas imagens, relação entre o autor/criador/artista e os sujeitos objeto da observação, que conformou um resultado, qual seja os “modos de ver” e seus possíveis vieses.

Essa literatura de viagem, constituída de uma multiplicidade de imagens e relatos sobre a vida do novo mundo, buscava estabelecer um olhar sobre algo. Aqui, o ato de conhecer pressupõe o sujeito do conhecimento em relação a um objeto a ser conhecido. A este sujeito são conferidos os predicados da razão como princípio operador das relações humanas e o lugar do sujeito racional, portador da capacidade de pensamento, de produção de saber e, como consequência, de construção de algo ou alguém a partir da interação entre o seu ponto de vista e o objeto da observação, a imagem.

Além do interesse de conhecer as coisas, como a natureza, os inúmeros e infindáveis exemplares da fauna tropical, eram também frequentes os interesses de conhecer e inventariar os exemplares humanos exóticos, que se aparentavam como os humanos, mas que poderiam não ser enquadrados nesta categoria. Aqui, vamos apontar para o processo de construção do *Outro* por essas imagens e visões dos viajantes.

Jean-Baptiste Debret, por exemplo, destaca suas qualidades de observador e pintor a fim de exprimir um pouco da cena nacional do início do século XIX no Brasil: “Graças ao hábito da observação, natural em um pintor de história, fui levado a apreender espontaneamente traços

característicos dos objetos que me envolviam; por isso, meus esboços feitos no Brasil reproduzem [...] as cenas nacionais ou familiares do povo” (Debret, 1940 [1835], p 6).

As minúcias nas descrições dos tipos diversos indígenas, suas formas de viver, sua cultura, e dos tipos africanos e negros da terra (conhecidos pela linguagem da época como *crioulos*) é também uma operação de ordenação do mundo em relação às coisas que nele habitam, uma forma de marcar as diferenças e de estabelecer hierarquias entre o *Eu* (sujeito do olhar branco europeu: o sujeito cognoscente) do *Outro* (indígena, africano/negro, mestiço).

Sobre o indígena, Debret descreve sobre o seu “encontro” com indígenas botocudos, logo no início de sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1816, esta aproximação, segundo o artista, só foi possível devido ao auxílio do “índio civilizado”, capaz de encontrar os rastros dos selvagens, senti-los pelo cheiro, pela visão aguçada capaz de detectar a presença do “animal” a ser observado:

Quanto à história particular dos selvagens, uma circunstância feliz forneceu-me os primeiros materiais: dois dias apenas depois de nossa chegada, foi-nos dado ver indígenas botocudos recém-trazidos ao Rio de Janeiro por um viajante que me facilitou desenhá-los com cuidado, acrescentando a essa amabilidade informações tão fidedignas quão interessantes acerca dos costumes desses índios entre os quais vivera. O acaso levou-me assim a iniciar, no centro de uma capital civilizada, essa coleção particular dos selvagens, que eu devia acabar nas florestas virgens do Brasil (Debret, [1835]1940, p. 7)

Por fim, Debret lamenta a apatia, rudez do índio selvagem, mas revela igualmente em sua observação, o local de partida do interesse do naturalista, do olhar que constrói a imagem. É a partir do olhar penetrado e filantrópico, que oferece ao objeto observador o lamento pelo seu estado de selvageria, sua infelicidade e sintetiza a tristeza em se deparar com tais figuras:

Durante essas demonstrações amistosas tão cheias de interesse, o naturalista observador sente-se penetrado, repentinamente, a despeito de sua filantropia, por um sentimento de tristeza ante o aspecto de sua imagem reproduzida num ser selvagem, cuja sutileza e perfeição dos sentidos, tornados temíveis sob formas apáticas mas ferozes, trazem-lhe ao pensamento um paralelo involuntário com a fera (Debret, 1940, p. 9).

Este artista reserva uma boa parte da sua *Voyage* para retratar indígenas “selvagens” e “civilizados”. Na prancha intitulada *família de botocudos em marcha*, Debret procura retratar não só a experiência que diz ter testemunhado, mas a visão que construiu sobre os povos autóctones brasileiros, carregada de estereótipos que se concretizavam nas descrições dessa tribo, como ferozes, guerreiros etc.

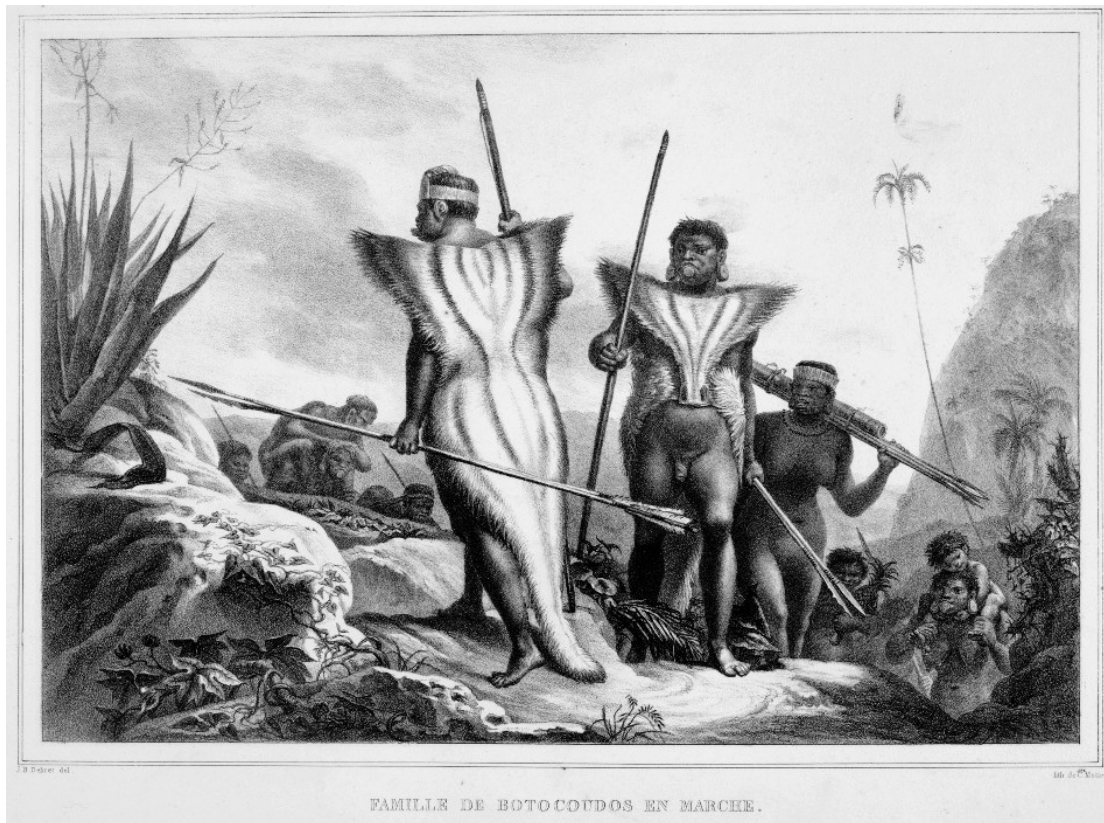


Figura 5 - Família de botocudos em marcha / Jean Baptiste Debret, 1835

Debret representa na imagem uma família de botocudos civilizados caminhando por entre a mata, dois no plano principal que representam serem os líderes da tribo e um conjunto de sete ou oito indígenas no plano secundário, entre homens, mulheres e crianças, todos nus, caminhando, alguns com lanças em punho, enquanto os demais aguardam. Entretanto, na descrição da cena, o artista deixa claro que o encontro que teve com esse povo se deu no Palácio de São Cristóvão, tendo a família se apresentado vestida por ocasião da visita ao Príncipe Regente em 1816.

Debret escolheu retratar a família indígena na mata, a fim de conferir a eles os adjetivos de selvagens, de reforçar as formas como a sociedade colonial brasileira construiu o imaginário em torno da figura temida e combatida dos povos botocudos.

Johan Moritz Rugendas ao escrever sobre os índios selvagens na sua *Viagem pitoresca através do Brasil*, nos oferece um pouco da sua visão:

O viajante, satisfeita a sua primeira curiosidade, vê-se forçado a confessar que o homem em estado de natureza está longe de agradar à vista quanto ao pensamento. [...] Essa indolência, e a sua insensibilidade diante de tudo o que não prende à vida animal, são tão grandes que o observador mais imparcial e mais filantrópico é às vezes levado a duvidar da possibilidade de melhorar a existência grosseira dessas criaturas, mergulhadas no embrutecimento.

Seria injusto, entretanto, considerar os índios como depravados; eles não têm nenhuma ideia moral dos direitos e dos deveres. A exceção de certas aptidões

formadas sob a influência de suas necessidades, sua vida pouco difere da dos animais selvagens, com os quais partilham o domínio das florestas primitivas. Seria tampouco razoável censurar a onça pela sua sede de sangue e sua astúcia, o jacaré pela sua maldade, a serpente pelo seu veneno, quanto acusar o índio por causa de seu caráter sombrio e selvagem. Todas as suas faculdades físicas e morais são empregadas na satisfação de desejos e apetites animais; o que se eleva acima disto é-lhe inteiramente estranho (Rugendas, 1940 [1835], p. 83).

A partir dos pressupostos apresentados pelo autor sobre os povos indígenas, percebemos como ele os retrata na gravura intitulada *Encontro de índios com viajantes*:



Figura 6 - Encontro de índios com viajantes / Johann Moritz Rugendas, 1835

Nesta gravura, Rugendas oferece um contraste que reflete o seu modo de enxergar os indígenas, elas são “como animais” embrutecidos. Em sua visão, o artista estabelece um interessante contraste entre a figura do viajante – onde ele mesmo está inserido – e da dos índios, entre a vida selvagem oportunizada pela experiência pitoresca e a civilização sintetizada pelos homens europeus em incursão pelos lugares mais longínquos e admiráveis do Novo Mundo, passíveis de conhecimento e de racionalização.

Jacques Etienne Arago, outro viajante europeu cujas imagens serão objetos de análise, em carta escrita em 1817, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, descreve com entusiasmo sua impressão sobre o que viu na cidade:

Uma cidade com um aspecto encantador, um vasto porto e, abaixo de uma densa floresta, a atividade de uma urbe mercantil; o canto selvagem dos negros que conduzem os barcos, cenas de pesca, brigas entre barqueiros, uma língua desconhecida, novos frutos para mim: admirei tudo, apreciei tudo (Aragô, 2021 [1817], p. 11, grifo nosso).

Um pouco desta sua visão foi representado no desenho *Vista da sala de espetáculo, no Rio de Janeiro (AVue de la Salle de Spetacle sur la Place do Rocio, à Rio de Janeiro)*:



Figura 7 - Vista da sala de espetáculo, no Rio de Janeiro / Jacques Etienne Arago, 1825

Ao retratar a Praça do Rocio, um importante espaço de circulação e movimentação de pessoas, Arago apresenta um pouco do que o chamou a sua atenção ao observar a realidade da capital do Império, não só o espaço urbano e as atividades mercantis o chamavam impressionaram, mas a natureza exuberante que seria a tônica de toda a procura dos viajantes oitocentistas. Além destes aspectos, as gentes diversas que enchiam as cidades e o espaço rural de um país em formação.

Observamos que ao descrever o elemento humano na cena, o artista deu destaque ao número de negros que saltava aos olhos, exercendo uma série de atividades, como o carregamento de itens do comércio, o transporte de pessoas da elite em destaque pela *cadeirinha*, elemento que marcou o olhar de outros viajantes, o “comboio” de pessoas

acorrentadas através do *libambo*, transportando coisas sob a escolta de membros da polícia da época.

A impressão destes viajantes sobre o aspecto selvagem e rudimentar dos indígenas também se dirigia aos africanos escravizados. Na gravura *Negras a caminho da igreja para o batismo*, Debret procura representar a cena de conversão de africanos escravizados à religião católica no Rio de Janeiro:



Figura 8 - Negras a caminho da igreja para o batismo / Jean Baptiste Debret, 1839

Na descrição da imagem, o autor diz ter presenciado uma cena parecida que retratava essa prática antiga da escravidão moderna, mas que ele informou não ser mais tão comum como outrora. Tal imagem procura representar a relação tanto de africanos novos no processo de conversão, assim como a relação de pretos crioulos na sociabilidade religiosa brasileira da época. O pintor reforça que os negros crioulos, mais afeitos aos costumes cristãos, internalizavam o catolicismo, sendo peças fundamentais para a conversão e ensinamento da fé aos escravizados.

Na cena, são estes personagens que compõe o plano principal da prancha, ao centro duas africanas desembarcadas recentemente que são levadas à igreja por outros negros livres e escravizados para serem batizados por um padre igualmente negro. A descrição feita por Debret da cena remete ao ensinamento de um conjunto de ritos e rituais que um católico deveria praticar diariamente, como a prática de fazer o sinal da cruz, a reza do pai nosso e da Ave Maria. Sobre

esta obrigação, o autor oferece, a partir do aprendizado dos costumes religiosos, uma reflexão sobre este processo de aculturação:

A Ave Maria impõe igual número de obrigações religiosas ao negro católico. Por ocasião da Ave Maria da manhã deve ele fazer o sinal da cruz, repetindo o mesmo gesto na Ave Maria da noite, mas com a obrigação de apresentar-se ao seu senhor afim de desejar-lhe boas noites; recebendo em troca um sinal de aprovação manifestado por um simples movimento de cabeça. E deve-se sentir muito feliz se nessa circunstância não lhe infligem o castigo preparado desde manhã. Cabe-lhe ainda dizer uma oração em comum antes de ir deitar-se.

Prescrevem-lhe também a saudação religiosa ao branco encontrado no caminho ou com quem tenha que falar, solicitando-lhe no caso a benção prévia. Nessa circunstância o negro inclina o busto, avança a mão direita bem fechada em sinal de saudação e murmura humildemente: a benção, meu senhor, recebendo a resposta carinhosa Deus te faça santo ou mais laconicamente: *Viva*.

Entre negros, entretanto, não ousam fazer a mesma saudação; limitam-se a desejar ao outro que se torne branco, o que dizem engolando as palavras: *Deus te faz branco*. Finalmente, a *benção, meu senhor* é a fórmula que a negra ensina a seus negrinhos, mesmo aos de peito, para os quais ela própria pronuncia as palavras, estendendo-lhe o bracinho. Em resumo é para o negro uma demonstração de respeito e de dedicação” (Debret, 1940 [1839] p. 154, grifo do autor).

A violência simbólica que sintetiza este processo de criação do outro, de alteração dos significados próprios das diversas sociabilidades dos sujeitos africanos escravizados e da imposição de uma nova forma de lidar consigo e com o mundo ao redor. Entre os negros, não se fazia a reza ou se pedia a benção, o que se desejava é que se tornassem brancos!

Rugendas também nos oferece uma aproximação com as premissas que construíram seu ponto de partida ao observar a vida cotidiana do Brasil. Ao se referir aos africanos, o pintor escreve: “Em primeiro lugar, a cor dos negros apresenta-se, de início, como um traço característico digno de destaque na imagem do país; em segundo lugar, os hábitos e o caráter particular dos negros oferecem também, a despeito da cor e da fisionomia, lados realmente dignos de serem observados e descritos”. O Rio de Janeiro representa para o autor, o melhor lugar para o artista tecer suas observações, por que “num só golpe de vista pode o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo”, considerando a multiplicidade de nações que constituíam a mão de obra escravizada (Rugendas, 1940 [1835] p. 56).

Rugendas observa a superioridade do branco em relação ao negro africano, uma superioridade que não deveria ser compreendida apenas pela superioridade da cor da pele:

Ademais, a verdadeira superioridade dos brancos sobre os negros não é unicamente exterior. Em se tratando, por exemplo, de instrução, encontram-se, não somente na América mas ainda na Europa, milhares de brancos que não são tão bem educados quanto inúmeros negros, e às vezes mesmo o são bem menos. Trata-se, antes, de uma superioridade intrínseca e orgânica; ela cria, em suma, entre o negro e o branco, o mesmo tipo de relações existentes entre a mulher e a criança com referência ao homem. É o que se observa principalmente no magnetismo animal exercido pelo

branco sobre o negro. Essa superioridade talvez se explique por uma maior intensidade de sistema nervoso, por uma maior atividade de suas funções, uma harmonia mais perfeita em todas as circunstâncias da vida; pelo menos, partindo de fatos conhecidos, podemos concluir pela existência dessas qualidades a nosso favor. Todos os dias ocorrem coisas que, abstração feita da vantagem da civilização, provam uma superioridade real e física do branco sobre o negro, que este é o primeiro a reconhecer. Assim mesmo, onde age o constrangimento, estabelecem-se entre o negro e o branco relações que se identificam de preferência com as do filho para com o pai; e nada mais fácil, para um bom patrão, do que transformar a escravidão em benefício para ambas as partes. Não se tire porém, dessa inferioridade do negro, a conclusão da necessidade da escravidão, mas sim outra dedução: a de que essa preponderância do branco dispensaria a sanção legal e que somente os abusos poderiam acarretar algum perigo, pois os negros, embora reconhecendo a nossa preeminência, têm à sua disposição forças físicas suficientes para se revoltarem, violentamente, contra um jugo por demais pesado. E irritados e exasperados nada os retém; as forças físicas dos brancos cedem, então, diante de seu horrível furor, como cedem diante dos cataclismos da natureza. O branco vê-se tomado de um terror semelhante no que o negro sente nas suas relações habituais com os brancos. (Rugendas, 1940 [1835], p. 133).

Estes relatos de alguns dos artistas e viajantes que pintaram telas e desenhos que compõem o corpus documental que servirá de análise da pesquisa nos possibilitam uma aproximação sobre o olhar deles com relação aos objetos humanos retratados, como exprimiam seus modo de ver impressos nas pinturas e inscritos em suas observações.

Estamos apontando para o processo de codificação do mundo que opera esquemas de racialização e de dominação dos seres próprios da modernidade e da realidade colonial. A este respeito, são fundamentais as contribuições de Aquile Mbembe (2019) para quem o africano e o negro são construções do olhar europeu, são invenções que operam sistemas de dominação gestados no centro da modernidade, com a inscrição do elemento racial como forma de operar a produção artificial de escravos que vai ser justificada pelo saber jurídico europeu.

Charles Mills (2023, p. 102-103), ao estabelecer a sua teoria do contrato racial afirma que “a normatização do indivíduo envolve também uma normatização específica do corpo, uma normatização estética”, sendo o contrato racial o operador do corpo branco enquanto modelo e status padrão de superioridade. Neste sentido, os negros passam a ser alienados do seu próprio corpo.

Frantz Fanon (2008, p. 26), nos oferece uma importante contribuição ao problematizar o “problema do negro” nas sociedades raciais e pós-raciais. Para ele o *negro* não se insere na inscrição de humanidade, para a qual o modelo universal é o homem branco. “Há uma zona do não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árdua [...]. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos”. Fanon parte de suas formulações do estudo da psiquiatria e da psicanálise para tentar compreender o lugar social onde este elemento (o *negro*) foi encapsulado na modernidade. “O negro é um homem negro” e este é o grande esforço que uma série de ações intelectuais e sociais ainda precisam operar no seio das

sociedades, para retirá-lo desse universo onde foi colocado. Assim, para o autor, existem dois campos de existência: “o branco e o negro”.

O campo branco, é o campo onde será inscrita a experiência transcendental da existência humana (o campo do *Ser*), enquanto o campo negro será o da negação desta transcendência (o campo do *Não-ser*). “O branco incita-se em assumir a condição de ser humano”, enquanto ao negro cabe o único destino possível nesta relação de afirmação e negação: querer ser branco (Fanon, 2008, 27-28). A linha de cor passa, assim, a estabelecer relações de humanidade/desumanizada. “A branquitude é definida em parte em relação a uma escuridão que lhe é oposta, de modo que as autoconcepções brancas de identidade [...] estão, assim, intimamente ligadas ao repúdio do Outro negro” (Mills, 2023, p. 99).

É este processo social e que depende também de mecanismos pessoais de introdução subjetiva da superioridade e da inferioridade e da leitura de quais sujeitos podem usufruir dos benefícios e malefícios destas relações que se inserem as técnicas de controle e violências que construíram as interações humanas no escravismo deste as capturas nos vilarejos, reinos, povos e uma diversidade de construções sociais, passando pela travessia atlântica, até as formas de manifestação da violência escravista nos territórios coloniais americanos. Para Frantz Fanon (2008, p. 30)²⁷ “A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial [...], aquilo que se chama de *alma negra* é frequentemente uma construção do branco”.

Sueli Carneiro (2023, p. 31-32) dialoga com Fanon ao tratar sobre o seu conceito de “dispositivo de racialidade”. A autora afirma que este mecanismo, “ao demarcar a humanidade como sinônimo de brancura, irá redefinir as dimensões humanas e hierarquizá-las de acordo com a proximidade ou o distanciamento desse padrão. Desse modo, o branco se torna um ideal de ser para os Outros”.

Mas de que forma se constroem os mecanismos de subalternização do negro frente aos processos de dominação? Sueli Carneiro (2024, p. 121-122) oferece uma chave de leitura a partir do conceito de “interdição do sujeito”, para esta autora a interdição se dá com relação à negação da qualidade de sujeito, ao *status* de humanidade do negro. A interdição operaria em procedimentos discursivos de exclusão, assim como em práticas sociais que enquadram o indivíduo negro na qualidade de anormalidade, operada na cultura, nos imaginários. Desta

²⁷ Será no capítulo 5 (A experiência vivida do negro) de *Pele negras, máscaras brancas* que Fanon (2008) desenvolverá melhor as questões psicológicas da inferioridade do negro frente às construções sociais e os mecanismos filosóficos e históricos de dominação racial. Neste momento, o autor estabelece um diálogo com o existencialismo de Sartre para construir o seu argumento. A este respeito, são fundamentais as contribuições de Deivison Faustino (2022) que problematiza a teoria e as contribuições de Fanon a partir da chave da encruzilhada.

maneira, o exotismo e a imagem do africano aterrorizante, a inscrição da maldade no corpo negro e a construção de uma estética negativa sobre o negro e a África são representativos desse processo.

Gislene Aparecida dos Santos (2002), ao questionar em que pressupostos teóricos se fundamentam o fenômeno moderno da “criação do negro”, nos aponta para o Iluminismo europeu e sua aptidão para questionar os fenômenos da vida a partir do critério da razão humana, o que passa pela própria questão sobre o que significa ser homem e, por consequência, quem estaria dentro e fora deste conceito. O homem seria um *ser*, um ente, capaz de pensar, de sentir, e que, por consequência destas qualidades que o distingue dos demais seres, poderia dominá-los. É este sujeito que é bom, se desenvolve por meio de ferramentas e cria as artes, ciências e as leis e que num dado momento da Modernidade, ao analisar a si próprio e ter contato com outras realidades do globo se vê a partir do critério da diferença. O homem europeu passa a ser entender enquanto sujeito humano e a interpretar as diferenças corporais, anatômicas e culturais entre os diversos indivíduos localizados no globo como características de inferioridade. Assim, o “negro” passa a ser inventado, perfilado por outros “*Outros*” (indígenas, asiáticos, hotentotes, pigmeus, etc). Sob o olhar do “nós” os europeus então criam os “outros”, ordenando as coisas e pessoas ao seu redor, e os desprezam, o curioso é que este processo se dá justamente no momento em que desenvolvem as bases dos direitos universais (Santos, 2002, p. 21-40)

Em Memórias da Plantação, Grada Kilomba (2019, p. 37-38), ao problematizar esta questão da negação da qualidade do sujeito, aponta que a manutenção das violências e da exclusão racial dependem destes mecanismos da construção de desumanidades. Para a autora, neste processo operado pela branquitude, o negro não é sintetizado somente pela qualidade do *Outro*, mas é constitutivo também da “*Outridade*”, o que significa que o negro cristaliza a “representação mental daquilo com o que o *sujeito branco* não quer parecer”. A *Outridade* pode ser compreendida como o conjunto de técnicas de negações simbólicas que constituem a própria essência do *Eu* e da *branquitude*, ou seja, para que o se opere a afirmação do *Eu* (zona do *Ser*) é necessário atribuir a alguém a negação desta condição (zona do *Não-ser*).

Também em diálogo com Fanon, Kilomba nos alerta que ao lidarmos com o problema da construção do *Outro* e da “*Outridade*”, a preocupação central não deve mais ser colocada em relação ao sujeito negro, mas sim com relação com “as *fantasias brancas* sobre o que a negritude deveria ser”, e ao fazer este deslocamento analítico, a autora aponta para a necessidade de contestar “o imaginário branco” e todo o seu repertório de estereótipos, predefinições e preconceitos.

No diálogo entre estes teóricos, fica desnuda a questão de que ao se operarem mecanismos raciais nas sociedades que vivenciaram processos de colonialismo e racialidade, não é só o negro que é construído nos fenômenos de violência e subjetivação do repertório vasto de critérios de inferioridade, há também um outro mecanismo que normalmente não se nomeia, por que parte de pressupostos de universalidade e abstração, que é o sujeito branco e a sua correspondência que é a branquitude (Carneiro, 2024; Kilomba, 2019). Neste sentido, ao racializar seus mecanismos de interpretação e criar o negro, o olhar branco não se nomeia, não se insere no processo de racialização, se esconde nos predicados teóricos-filosóficos que o constituem enquanto ser, nada mais além disso.

Francoise Vergès (2023, p. 9-32), ao discutir a questão do “museu universal”, aponta igualmente que o “século XVIII foi também o da consolidação do ideal de branquitude, que supostamente reunia em si beleza, razão e princípios de liberdade”, sendo esta instituição, dedicada a ser a guardião do “patrimônio universal”, marcada pelos processos colonialistas, imperialistas, formando seu acervo a partir da desconsideração das culturas dominadas e da pilhagem da arte e de restos mortais de diversas sociedades. Instrumento deste processo em que a Europa vai buscar conhecer o mundo e dominar os povos, o museu, depositário do conhecimento e dos vestígios de civilizações, da arte, da etnografia, não é uma instituição neutra, sendo “o local único de encenação da grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras primas para o prazer e o orgulho de seus cidadãos/ãs, confirmando assim o seu lugar de Estados civilizados. [...]. O museu universal é uma arma ideológica, [...] é um grande túmulo onde mortos anônimos permanecem insepultos”.

Para compreender o que se entende por branquitude, fenômeno que se guia também pelas manifestações artísticas e imagéticas, importante tentarmos conceituar o que é branquitude. Lourenço Cardoso (2008), aponta a branquitude como um constructo social operado a partir do conceito de raça e do racismo, operando uma identidade racial do branco em face dos não-brancos. Lia Vainer Schucman (2020, p. 60-61) estudiosa deste campo, nos oferece um conceito, para quem este fenômeno deve ser compreendido como “uma posição em que sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais a simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo”. Os mecanismos que operam os privilégios da branquitude estão imbricados nos mesmos que distribuem os fardos do racismo.

Partindo do mito de Narciso e sua compleição a adorar a autoimagem, Willian Conceição (2020) aponta que, do ponto de vista histórico, o ideal de branquitude serviu ao processo de dominação colonial, em que a Europa estabelece a sua imagem e seu patamar e

nomeia os Outros, não brancos, como exemplos de incivilidade, diferença, inferioridade. “A branquitude seria, ainda, um lugar estrutural de vantagem e de privilégios²⁸ “raciais” baseados em práticas e identidades culturais, não necessariamente marcadas ou fixas, mas nas quais a brancura é estabelecida como valor simbólico e material” (Conceição, 2020, p. 23). Desta forma, branquitude e racismo se apresentam como faces da mesma moeda, emblemas surgidos com a modernidade e que estabeleceram os critérios de distribuição dos ônus (escravidão, sujeição, inferioridade etc) e dos bônus (privilégios, cidadania, patrimônio etc) das relações sociais que constituíram a colonização e o processo escravista no mundo.

Anne Lafont (2023, p. 17-27), ao questionar como a raça e a cor da pele se tornaram um marcador das belas-artes europeias, revela a maneira como a teoria e as técnicas da pintura pictórica passaram a associar a cor branca a um ideal de superioridade e como este fenômeno pode ser percebido, como por exemplo, na aplicação às artes da teoria das cores de Newton, de onde o branco passará a ser compreendido como manifestação da luz e da iluminação, enquanto o negro, da ausência de luz, da escuridão, um aspecto pigmentário inferior, nefasto. Neste processo de classificação pigmentária associada à diferenciação humana, “as artes visuais contribuíram para a segregação dos humanos em raças, categorias cujo marcador primordial [...] era a cor da pele”.

Com intuito de construir esse ideal de superioridade, destacam-se exemplos como a ornamentação de figuras negras dispostas em posições periféricas da cena retratada pela pintura e pelo desenho, cujo objetivo principal era realçar a personagem branca ao centro da imagem, quase sempre feminina. Esse subterfúgio aplicado por artistas, denominado de “agradável artifício”, pode ser percebido em quadros onde a mulher negra faz companhia para a mulher branca, no excessivo uso de pequenas figuras negras em companhia de mulheres brancas²⁹, retratadas em posições que denotam submissão e que eram dispostas nas linhas marginais das cenas, no contexto de criação do realce de cores: o realce que a cor superior branca personificada representava em relação à cor negra inferior (Lafont, 2023, p. 32). Trata-se de um processo de diferenciação e marcação das posições raciais que determinam o lugar do Outro na imagem.

²⁸ Ao tratar da branquitude enquanto privilégios e vantagens estabelecidas a partir do padrão racial, Conceição (2020), Cardoso (2008) e Schucman (2022) apontam para a centralidade do trabalho de Cida Bento (2022) que desenvolveu o conceito de “pacto narcísico da branquitude” como um conjunto de ações interligadas voltadas a manutenção de privilégios, operados dentre outros por conceitos como mérito, mas que na prática não passam de privilégios.

²⁹ A autora faz referências às seguintes obras: 1. Pierre de Mignard, “Retrato de Louise e Nérouvalle, Duquesa de Portsmouth, 1682; Jean-Marc Nattier, “Mademoiselle de Clermont como Sultana”, 1733; Jean Auguste-Dominique Ingres, “Odalisca com escrava”, 1839; Nicolas de Largillière, “Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny, 1606; e Nicolas de Largillière, “Retrato da Princesa Charlotte-Amélia Rákóczi”, 1720,

Relacionando este contexto de evidência e construção da identidade europeia como um ponto importante do desenvolvimento imagético da arte moderna, é no momento em que as expedições marítimas mais se intensificam, a partir do século XVII, que representações pictóricas em que figuras negras aparecem ao lado e pessoas brancas na pintura, como “representações performáticas da branquitude europeia” que se apresenta a partir do ideal do contraste, um contraste sempre tende a realçar a cor branca e todo o conjunto e significados que carrega consigo (2023, p. 37). “A construção da identidade europeia [...] foi simbolicamente fundada [...] com os africanos como o Outro: absoluta, parcial ou mesmo temporariamente” Assim, “o reconhecimento de certa obsessão entre europeus por manter esse Outro [...] tão perto, às margens de si mesmo, ajuda a entender o papel totêmico dos albinos [...] na cultura filosófica e naturalista do Iluminismo”³⁰ (Lafont, 2023, p. 39).

De certa forma, é interesse desta pesquisa também situar o lugar de onde partem esses “modos de ver” desses personagens históricos que estavam inseridos no contexto do interesse europeu de conhecer o mundo, caracterizado como um processo de reafirmação do ethos de superioridade branco. Pretendemos compreender do que eles estavam se referindo quando escolhiam representar personagens negras em situações de submissão? Quais eram os seus pressupostos filosóficos que poderiam delimitar os locais dos sujeitos retratados nas suas imagens. Em que medida eles dialogavam com conceitos como inferioridade, subjugação, valores raciais ou não. Em que ponto de vista eram construídas as cenas retratadas? Seriam eles testemunhos oculares de todas as experiências retratadas, ou em alguma medida, recorriam a informações verbais de outros atores sociais que os conferiam as nuances do evento retratado?

Estavam eles retratando um ideal de brutalidade das relações sociais estabelecidas no novo mundo, ou apenas expressando um olhar complacente e pitoresco daquela realidade, a fim de reafirmar o quão desenvolvido e quão distante era o seu lugar no mundo? Serão estas e outras perguntas que nos guiarão na tentativa de ler essas imagens.

³⁰ Como referência ao albinismo, a autora aponta a tela de Jean-Baptiste Perronneau, “Retrato de Maponde”, 1745.

3 ENTRE PAREDES: IMAGENS, ESPAÇO PRIVADO E CASTIGOS DOMÉSTICOS

Ao apresentar a seleção de imagens que compõem o presente capítulo, pretendemos refletir sobre a forma como os seus autores capturaram experiências e imprimiram seus “modos de ver” sobre a violência no espaço privado. Como partimos do problema da violência escravista, a escolha das fontes se pautou, de um lado, por encontrar imagens de execução de punição, e por outro lado, por imagens que tivessem alguns elementos que pudessem nos remeter à dinâmica social que subjazia as práticas de violência escravista, como por exemplo, instrumentos de punição ou locais de execução de punição, e estrutura social e jurídica de sustentação dessas práticas. Desta forma, a questão principal que guia o presente capítulo, se baseia na seguinte pergunta: como compreender, a partir das fontes, o significado impresso da violência doméstica exercida em face de sujeitos escravizados?

3.1 A CASA SENHORIAL: UM PEQUENO REINO, UM “MUNDO EM MINIATURA”, UMA ORDEM JURÍDICA

A estrutura familiar e o espaço doméstico são retratados nos desenhos de Debret e Rugendas que fazem parte do conjunto de fontes que compõem o *corpus* do presente capítulo.

Algo digo de nota, quanto os estilos de adotados especificamente por Debret, a forma de como a vida dos particulares brasileiros do século XIX se apresenta nas cenas de costumes desenhadas pelo artista contrastam, por exemplo, com a pintura histórica que ele confecciona ao retratar os eventos importantes do Império, como a obra *Coroação de D. Pedro I*.

Nesta primeira imagem, Debret se apresenta como pintor histórico, dialogando com a tradição artística que o formou, como integrante do movimento neoclássico francês, que procurava retratar valores e ideais públicos como a honra, as virtudes cidadãs e públicas do novo regime republicano. Era o Estado Nacional, suas estruturas físicas e seus atributos intangíveis, mas visíveis aos olhos dos que deveriam ser retratados, assim como os eventos e as cenas que deveriam marcar a história pública.

Como membro da Missão artística francesa, trazida ao Brasil ainda no período joanino, Debret desempenhou pouco a sua função de pintor histórico. As condições locais impuseram uma adaptação do pintor ao contexto precário e às necessidades daquele momento de muita transformação, a Escola Imperial de Belas Artes, grande obra do pintor, somente se concretizaria dez anos após a sua chegada, em 1826. Seu período de dezesseis anos de estadia no Brasil, passando pela transição do Rio de Janeiro enquanto nova sede do Reino Unido de

Portugal, Brasil e Algarves, depois como testemunha e retratista do nascente Império do Brasil, este personagem pôde oferecer importantes reflexões sobre a visão de um artista estrangeiro acerca da cena pública de um Estado em formação, mas também, especificamente neste capítulo, como observador da vida cotidiana brasileira.



Figura 9 - Coroação de D. Pedro I - óleo sobre tela / Jean Baptiste Debret, 1828

Outro exemplo significativo é a alegoria da coroação sintetizada por Debret no *Pano de boca para noite de gala no teatro da corte por ocasião do coroamento de D. Pedro I, 1822*, que talvez possa nos ser útil a pensar a forma como este artista pensou o Brasil e as representações que buscou retratar em seus desenhos, aquarelas e pinturas. No centro desta imagem, sentada ao trono, a metáfora da justiça, vestida com um vestido branco, uma fita dourada amarrada à sua cintura. Um longo manto verde representando a cor da casa da família real dos Bragança, com detalhes em grosso babado amarelo ouro que circundava todo o manto, em representação da cor da casa dos Habsburgo, em referência à Maria Leopoldina da Áustria, esposa de Dom Pedro I. Na mão esquerda, a alegoria segura um cetro dourado e um escudo, e na mão direita uma espada e uma tábua dourada, representando os poderes e atribuições concedidas ao Imperador, ou seja, a atribuição de governar o país recém independente, rodeada por anjos e seres celestiais que davam o contorno do fundamento divino do poder soberano monárquico.



Figura 10 - Pano de boca para noite de gala no teatro da corte por ocasião do coroamento de D. Pedro I, 1822 / Jean Baptiste Debret, 1839

Nas pontas laterais, uma série de personagens que tinham a função de representar o povo brasileiro, constituído de um conjunto populacional diverso, um amálgama representativo de um enorme contingente de negros, indígenas, brancos pobres, estes retratados na cena por uma família de quatro escravizados, um casal, constituído por um homem membro da guarda armada, sua esposa carregando um machado e uma arma em cada uma das mãos, dois filhos, sendo um mais velho com uma enxada ao ombro e o menor, ainda bebê, sendo oferecido como símbolo do trabalho à nação ao Imperador.

Abaixo deles, uma mulher branca, ajoelhada, vestida com vestido longo e branco, enfeites em seu cabelo preso, levando seus três filhos, sendo que um vinha carregado em suas costas, atado a um longo pano vermelho atado à sua cintura e os outros dois, completamente nus posicionados na cena em frente à mãe que os segura como se estivessem em oferta ao Imperador. Do outro lado, homens de classes diversas, oferecem suas armas e forças ao novo regime. No plano de fundo, um conjunto de indígenas, curvados à alegoria feminina. Compondo a cena, uma paisagem virgem, composta de árvores, montanhas, praia e um horizonte a ser desbravado.

Estas imagens criadas por Debret partem do ponto de vista da pintura histórica, sua intenção é modelar a representação do poder e do Estado que nascia com a Independência do Brasil. O espaço público é o palco onde essas imagens foram forjadas, conferindo ares de institucionalidade ao criarem símbolos e uma simbologia do Império.

Nestes dois exemplos de pintura histórica produzida por Jean Baptiste Debret no século XIX, enquanto exercia a função de pintor da corte de Dom João VI e depois do Imperador Pedro I, o objetivo das obras é realçar os eventos importantes que estavam rapidamente sucedendo naquelas três primeiras décadas do oitocentos. Retratar os fatos e incluí-los dentro de uma narrativa sobre a construção de um novo país, aspirante a fazer parte e ser reconhecido e respeitado como uma nação, o artista pretendia exaltar o novo cenário, ilustrar o grande reino que estava só iniciando a sua história.

As imagens que serão analisadas a partir daqui partem de um plano diverso, mas não oposto. A vida privada e o espaço privado serão os pontos de observação que escolhemos apontar, a partir das composições criadas na primeira metade do século XIX. Neste jogo de espelhos, os espaços público e privado estão sendo forjados pelas mãos e representações destes artistas, num momento muito específico da história do Brasil, em que a própria concepção do Império se forjava. Deste modo, a combinação entre poder público e poder privado, governo do Estado e governo doméstico deve ainda ser considerada para se pensar as relações jurídico-sociais que se estabeleciam no limiar do século XIX (Mattos, 1987, p. 138).

Neste momento, nos interessa compreender o sentido do privado e as suas dimensões para se pensar no aspecto jurídico desta delimitação. Segundo Luiz Felipe de Alencastro, seguindo a tradição colonial, “a vida privada brasileira confunde-se, no Império, com a vida familiar. Resta que, no decorrer do processo de organização política e jurídica nacional, a vida privada escravista desdobra-se numa *ordem privada* prenhe de contradições com a ordem pública” (Alencastro, 1997, p. 16).

Mas o que queremos dizer quando falamos de espaço privado, vida privada? Seguindo os sentidos semânticos, nos informa Georges Duby (2009, p 16) que a acepção do significado do verbo *privar* está relacionada a palavra *domar*, a *domesticar*, ou trazer (de fora) para o espaço da casa (*domus*). A esta concepção está igualmente ligada o sentido do adjetivo *privado*, que designa o que é familiar, o que está no interior da casa. O domínio do privado – o seu território – é o que está no espaço interior dos muros da casa. Tudo o que se passa no espaço interno, o que não deve ser dado ao conhecimento público, o que deve ser resguardado, porque é *particular*.

A *res privata*, neste sentido, deve ser compreendida em oposição a *res publica*, enquanto a primeira se dirige estritamente à esfera do particular, circunscrita ao espaço individual e doméstico, a segunda se refere ao que é de domínio do coletivo, da cidade (*civitas*), ao que se liga ao poder que do povo se emana. A esfera do agir, dos modos, dos predicados da vida privada é o domicílio, é o interior da casa – o território do exercício da jurisdição privada -, um

lugar preservado, “uma fortaleza sitiada”, separado do fórum, espaço de exercício da vida pública e dos predicados daquilo é do interesse público (Duby, 2009, p. 17-20).

A vida privada é, portanto, a vida em família, ou a vida da família, não ligada ao individual, mas relacionada ao convívio, e fundada em relações afetivas, na confiança mútua que sedimenta as relações familiares e domésticas, relações amplamente compreendidas como naturais, muito bem descritas por Hespanha (1993) como “carne de uma só carne”.

Pedro Cardim, ao tratar dos afetos familiares como base para a conformação das relações privadas, estabelecidas no âmbito familiar, destaca que

O mandamento do amor impregnava todas as reflexões acerca dos deveres e obrigações dos membros desse agregado, e na literatura dedicada à temática familiar é bem visível que o mundo doméstico assentava numa rede de relações necessárias, vinculadas a uma ordem indisponível. A comunidade familiar era um grupo que dependia, essencialmente, desse vínculo primário, moral e pré-jurídico, que era inerente à natural comunicação dos afectos. Era do impulso amoroso que nascia a comunidade familiar, toda ela impregnada por amor entre as partes envolvidas, porquanto a família equivalia a amor entre marido e mulher, a amor entre os pais e os filhos, e ainda a afecto e estima entre o senhor e os seus criados, uma comunicação que, não é demais insistir, gerava confiança, a qual, por sua vez, era condição indispensável para a existência de um núcleo comunitário estável, gerador de previsibilidade, e dispensador de protecção a todos os seus membros (Cardim, 2001, p. 210).

Esta comunidade particular, compreendida como uma comunidade privada, sustentada a partir do primado do amor e das relações afetuosas, não segue as regras das leis impostas no espaço público, mas aos costumes criados no interior de suas relações pessoais e afetivas. O espaço doméstico não é, assim, um espaço sem juridicidade, extralegal. Mas a sua juridicidade não deve ser alcançada pela regulação da lei geral, leis do Estado e dos reinos, ante a sua autonomia e autoeficiência.

Carlos Augusto Taunay (1839), numa reflexão ao fim do seu Manual do Agricultor brasileiro afirmou que “uma fazenda grande é um pequeno reino” e esta ideia sintetizada na frase de Taunay representa não somente a forma como os fazendeiros, senhores de engenhos, produtores dos mais diversos itens de agricultura, os proprietários de casas urbanas, dos sobrados e palacetes, mas, e sobretudo, um costume trazido pelos portugueses no processo de colonização e que ganha aqui em no território brasileiro um sentido fortemente arraigado na cultura social e jurídica: a centralidade da esfera doméstica e dos poderes privados que tinham os senhores e proprietários.

Ao tratar dos engenhos de açúcar como ordem jurídicas autônomas observáveis ainda na Primeira República, João Paulo Mansur (2024, p. 145-146) nos alerta que “o engenho era uma espécie de mundo em miniatura”, com autonomia sobre o poder público do Estado, imune

à jurisdição da lei geral e abstrata, indicando “autossuficiência e a autonomia normativa”, ou seja, as ordens jurídicas emanadas da casa patriarcal, pelo chefe de família eram as regras que vigoravam dentro do território do grande engenho, sendo esta uma característica de longa duração na história brasileira. “Para lá do seu carácter primordial, a esfera familiar foi desde sempre encarada como uma unidade auto-regulada, como um pequeno universo auto-suficiente” (Cardim, 2001, p. 2015).

Este esforço analítico foi sintetizado por Airtton Seelaender (2017) no artigo *A longa sombra da casa*, em que destaca a necessidade de observação, seja no século XIX e ainda no XX, da esfera doméstica e sua influência para a constituição de uma estrutura jurídica estatal no Brasil. O autor alerta para a fundamentalidade da casa patriarcal e da ordem normativa doméstica para uma leitura das relações jurídicas brasileiras.

Tratando da realidade da história latino-americana, Romina Zamora (2024) aponta que a esfera doméstica representou um relevante espaço de normatividade na vida cotidiana do período colonial, assim como nos países independentes. Este espaço compartilhado da vida cotidiana e culturas diversas, compunha um universo próprio, território de princípios de justiça e de punição próprios compartilhados por seus membros no modelo da Casa Grande, oriundo da cultura jurídica europeia, especialmente de espanhóis e portugueses.

Segundo a autora, a estrutura espacial da Casa grande foi fundamental tanto para a ocupação territorial ao longo do processo de colonização americana, quanto para a regulação de diferentes aspectos da vida, o que inclui a regulação dos relacionamentos domésticos, da sexualidade, do cuidado com a saúde dos seus membros, transmissão de valores sociais e religiosos na vida dentro da comunidade doméstica. Para tanto, a esfera pública funcionava como um espaço de legitimação dos poderes domésticos³¹, e vice-versa, local de território do poder e jurisdição do *pater familias*, pilar central e “pedra angular” da dinâmica privada, do disciplinamento das pessoas e da distribuição de poder e justiça, representando um centro fundamental da governança política e jurídica (Zamora, 2024, p. 223-224).

Laura Hermando (2024), em sua pesquisa sobre a casa senhorial, conclui que há uma “dimensão constitucional” desta estrutura social possível de ser observada na história social e jurídica brasileira. Para a autora, a pluralidade jurídica e da vida nos lugares mais diversos, recônditos e longínquos do Brasil possibilitou desde o período colonial o desenvolvimento de

³¹ Destaco que, conforme demonstra Hermando (2024, p. 81 e ss) e Mansur, 2024, no século XIX não havia uma divisão entre as esferas pública e privada tal como as encaramos hoje. Na verdade, Hermando demonstra que o esforço dessa cisão (público/privado) iniciado pelos juristas oitocentistas no processo que denominou de “despublicização da Constituição doméstica”, para uma visão mais profunda, sugiro a leitura do Capítulo 2 da Dissertação.

direitos próprios compreendidos na figura do “poder doméstico”, fortemente arraigado em comunidades centradas nas figuras dos grandes patriarcas, muitas vezes estabelecidos às avessas do que determinavam as normas do direito régio. A “constituição doméstica”, representava, assim, um “direito costumeiro, visto como natural e indisponível, organizava politicamente a ordem doméstica e estabelecia direitos e deveres” (Hermando, 2024, p. 28).

O conceito de casa provém de uma tradição de longa duração da cultura europeia, especialmente em nosso caso, trazida para o território colonial por portugueses e que ganha aqui características próprias. O Brasil, portanto, não cria o poder doméstico e sua forma de normatividade, mas dá “a ele três léguas de terras e centenas ou milhares de almas para governar”, eis aqui a fundamentalidade deste poder para compreender a história jurídica (Mansur, 2024, p. 150).

Santi Romano, compreende a casa e o espaço doméstico, como um verdadeiro ordenamento jurídico, que cria um “direito doméstico”. Ao compreender a casa como uma “instituição menor”, “um pequeno reino”, o autor alerta que isto não a torna menos importante quanto as instituições jurídicas relacionadas ao direito objetivo estatal. “Trata-se de um ordenamento interno autônomo que reúne sob um governo e uma direção uma série de elementos diferentes, pessoas e coisas, que considera de um ponto de vista próprio” (Romano, 2008, p. 112).

Buscando dar corpo a sua concepção de ordenamento jurídico, é valiosa outra afirmação deste autor:

Quando qualquer indivíduo, no âmbito em que ele pode ser considerado quase como um rei no seu reino, ou seja, em sua casa (no seu sentido mais amplo), estabelece um ordenamento que vale para os seus familiares, para os dependentes, para as coisas que estão à sua disposição, para os seus hóspedes e, assim por diante, ele, substancialmente, cria uma pequena instituição, a qual se coloca como chefe e faz parte integrante. Tal figura não deve ser buscada nas leis do Estado (Romano, 2008, p. 111).

Pesquisas recentes no campo da História do Direito têm enfatizado a fundamentalidade da casa e do espaço doméstico como elementos de compreensão da ordem jurídica e social no Brasil durante um longo período de sua história (Zamora, 2017; Barbosa, 2021; Mansur, 2023; Hermando, 2024).

A casa, enquanto espaço territorial e local do exercício do poder patriarcal³², é representada pela forma como a construção principal é edificada, ou seja, a partir da estrutura

³² Pedro Cardim (2001, p. 214), ao descrever a cultura familiar jurídica do Antigo Regime português, destaca que o poder patriarcal (*patria potestas*) era conferido ao pater: “O pater era, portanto, como que um ‘senhor natural’, era aquele que, por nutrir, de um modo especialmente intenso, o sentimento de pertença ao grupo, estava investido

da Casa Grande. Entretanto, como bem apontamos, ela não se limita simplesmente a esta estrutura. A Casa Grande (Freyre, 2006) representa a sede do governo doméstico, local especialmente desenhado e distinto das demais construções, a partir dela o poder doméstico se espraiava para toda a extensão territorial que constituía as fazendas, os engenhos, as minas, os plantéis, enfim, como unidade de produção da *oikonomia*³³ familiar brasileira.

Na figura 03, intitulada *Engenho de Açúcar*, Joham Moritz Rugendas retrata o espaço interno deste que representou um dos motores da economia de produção brasileira desde o século XVI e que ainda no século XIX apresentava relevância produtiva, apesar do declínio dos engenhos a partir da produção caribenha das colônias francesas e inglesas (Schwartz, 1988).

O artista quis que olhássemos para a cena como se estivéssemos dentro do engenho, observando como o trabalho da produção do açúcar se desenvolvia, em razão disso, grande parte do plano central da cena se dirige ao próprio engenho de açúcar.

No centro da cena observamos três negros trazendo a colheita da cana que está sendo descarregada do carro de boi para a moenda, enquanto outro faz o trabalho de colocar a cana no moedor, a posição de cada um destes quatro personagens é quase didática, demonstrando desde a chegada da cana, a retirada do carro de boi e a colocação da cana na moenda.

A estrutura da moenda da cana de açúcar movida a água³⁴ ocupa dois terços da cena, partindo do lado esquerdo até o lado direito do desenho, onde se vê o senhor do engenho conversando com um trabalhador, deduzimos ser este o feitor, uma vez que este é o único que está com sapatos – um par de botas até os joelhos –, outro indicativo desta função é a arma (o que parece ser uma espingarda) que ele carrega em suas costas. Ao lado do feitor, uma mulher escravizada, com vestido até os joelhos e um pano amarrado na cabeça, caminha em direção ao centro da cena, carregando um cavalo, possivelmente utilizado pelo feitor em sua função.

de uma autoridade praticamente absoluta, que escapava ao controle de toda e qualquer instância exterior. Aliás, [...] a própria etimologia da palavra *pater* denotava a noção de uma autoridade que não estava subordinada a ninguém, um poder ilimitado dentro do espaço familiar”.

³³ Utilizando a tradição filosófica grega, a partir de Aristóteles, para quem a *oikonomia* é o bom governo da casa (oikos = casa). O governo doméstico (da casa) é prerrogativa do exercício do pater famílias, o cabeça da produção da economia familiar. O bom governo é o objetivo final da economia doméstica, proporcionando, segundo as premissas filosóficas e da teologia moral, a vida em comodidade de todos os membros do *corpus* familiar, desta estrutura natural, desigualmente estruturada, cuja espinha dorsal está na figura do bom pai de família.

³⁴ Havia diversas estruturas da moenda do açúcar, como a moenda movida a água, tal que a imagem demonstra, ou a moenda movida a tração animal, com o uso de dois ou cavalos. Para descrição completa, ver Schwartz, 1988.

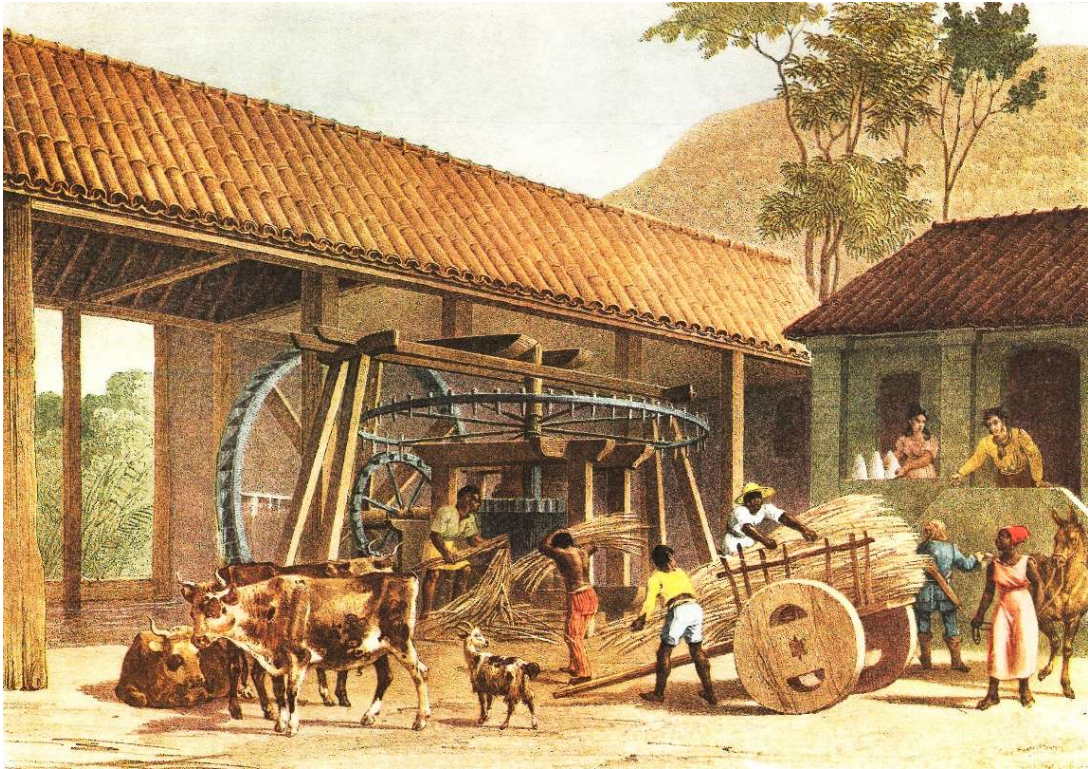


Figura 11 - Engenho de açúcar - Johann Moritz Rugendas – 1835

O trabalho num engenho de açúcar era extenuante, quando se “botava o engenho para moer”, era determinado o início da safra anual que durava cerca de 8 meses em média, a depender da região em que o engenho estava inserido, eram períodos de longas jornadas e trabalhos extenuantes que se iniciavam com a cerimônia de benzimento da moenda e de todos que estavam envolvidos no processo de produção:

Era um período de intensa atividade, de idas e vindas: escravos partiam para os canaviais, carros de boi rangendo sob o peso da cana cortada dirigiam-se para a moenda, barcos chegavam ao porto carregados de cana ou lenha dos engenhos ribeirinhos ou do litoral da baía, caldeiras ferviam sobre o fogo aceso dia e noite, escravos revezavam-se em turnos na moenda e na casa de purgar, lavradores de cana apareciam para contratar o beneficiamento de sua produção. E, acompanhando tudo isso, o constante ruído da moenda a extrair da cana o líquido que custava tanto suor e sofrimento e que se cristalizaria não só na doçura do açúcar mas também em riqueza, prestígio e poder (Schwartz, 1988, p. 96).

Importante observar que, mesmo que dentro de uma estrutura pequena, o pintor inseriu a Casa Grande que está retratada a alguns pés de elevação em relação ao edifício do engenho, como era o costume de se construir as casas sedes das estruturas econômicas brasileiras. O artista posicionou o senhor e a senhora em um patamar superior aos demais trabalhadores. A senhora está ao lado de seu marido, observando a conversa e segurando alguns sacos.

Apesar de não haver qualquer indicação ou alusão a práticas de correção ou punição, a verdade é que tais atos eram inerentes ao regime de trabalho imposto pela forma escravista.

Como um “incentivo negativo” (Schwartz, 1988, p.123), muito criticado por clérigos, viajantes e por teólogos que conheciam a realidade do dia a dia de um engenho de açúcar brasileiro, tal qual não deixam dúvidas os relatos de Jorge Benci (1705) e Manoel Ribeiro da Rocha (1758), assim como as observações e instruções oferecidas por Antonil (1711), todas no século XVIII, demonstram um pouco as fricções entre as balizas jurídicas que impunham deveres recíprocos e limites para a imposição de punições corporais aos sujeitos escravizados (Barbosa, 2021b) e a realidade do trabalho e das punições que eram comuns não só dentro da dinâmica de trabalho dos engenhos de açúcar especificamente, mas das unidades produtivas em geral.

Na figura 04 também de autoria de Joham Moritz Rugendas, intitulada *Batuques*, é retratado o costume de negros escravizados de dançar e fazer batuques musicais em roda.

Interessante notar que o autor insere os personagens que compõem o plano principal da cena num patamar inferior da paisagem, deixando se perceber ao fundo que essa prática se dava no ambiente interno de uma fazenda. Esta conclusão é possível de ser feita em contraste com a Casa Grande que se percebe desde o meio da cena até o seu fim, do lado direito do desenho. A estrutura da casa se encontra num terreno elevado, cercada de árvores e de abundante vegetação. Do lado esquerdo, percebemos outra edificação que compõem o território da fazenda.

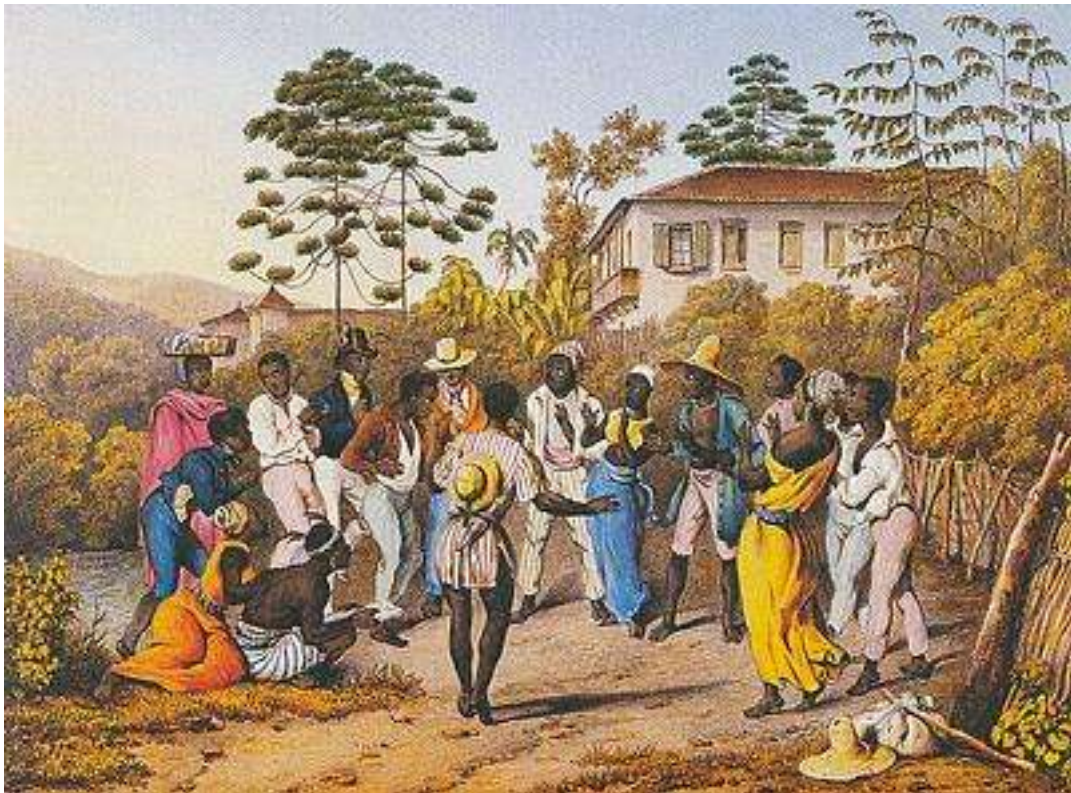


Figura 12 - Batuque - Johann Moritz Rugendas, 1835

Ao retratar o costume de negros - que futuramente seria responsável pela criação do samba e de ritmos musicais e de dança de matriz africana – no espaço da fazenda³⁵, o artista tenta passar a impressão de que tal prática ocorre por tolerância e autorização do senhor. Ao mesmo tempo em que, de outra forma, se aponte para uma ideia de harmonia entre estes sujeitos de categorias diversas de trabalho no interior da estrutura doméstica, uma vez que é possível perceber alguns personagens vestidos com calças, casacas, gravata e chapéu, por exemplo, ao lado de outros que vestem indumentária menos rebuscadas, chegando mesmo a se cogitar na participação do feitor na cena, a se observar pelo chapéu que veste, muito retratado em outras cenas onde o feitor aparece, um chapéu mais longo e ao fato de que, em não poucas unidades a função de feitor era também conferida a sujeitos negros (Moura, 2013, 159; Goulart, 1971).

Mas é importante que se destaque a possibilidade de perceber na cena a agência desses sujeitos que ao dançarem não estão simplesmente em um momento de descontração e lazer, mas que pode ser compreendido como um lugar de sociabilização e de construção e reconstrução de formas de vida em meio a vida na escravidão. A dança ali não é entretenimento e não pode ser compreendida como algo menor, mas como instância de cultura, de comunicação, de troca de conhecimento e de religiosidade, em meio a culturas ancestrais que se manifestam no corpo sincopado, que dança e que ao fazer isto se inscreve como corpo ativo, que existe independente das limitações e violências impostas pelo peso do escravismo. Martha Abreu (2019, p. 131) destaca que as danças e canções escravas, elementos de suas manifestações culturais, foram sim objeto de uma política de repressão e disciplina do corpo escravo por senhores, religião cristã e autoridades policiais, mas que conformarem “estratégias de resistência, negociação e ação política dos escravizados pelo direito à afirmação de suas formas de diversão e devoção [...], ao lado das lutas pela alforria, acesso à terra e organização familiar foram importantes pautas [...] na busca pela ampliação da autonomia e liberdade”.

Muniz Sodré (2020, p. 88 ss) , ao tratar da cultura filosófica dos povos nagô, destaca a centralidade de pensarmos como “filosofia dos toques de atabaques” que a cosmovisão cultural e filosófica nagô se apresenta e se inscreve no corpo e no toque dos tambores, sendo essas manifestações corporais em danças e rituais ao mesmo tempo, como espaços de

³⁵ As araucárias que compõem o fundo da cena são provavelmente derivadas de uma composição feita no processo de litografia, a partir do desenho de Rugendas intitulado “Estudos de araucárias”, representando um tipo da flora que fascinou o artista durante a sua estadia por Minas Gerais. Tal espécie esteve em outras litografias publicadas pelo artista em sua *Viajem pitoresca através do Brasil*, das quais destacamos a prancha *Cidade Imperial de Outro Preto e Serra do Ouro Branco*, além de compor esta litografia. Segundo Diener e Costa (1999, p. 88-89), as araucárias retratadas por Rugendas representam a paisagem das regiões da Serra Mineira (entre 1822-1825) visitadas pelo artista. “Contudo, hoje no Brasil, esta árvore é considerada como típica das regiões Centro e Sul do país, o que de certa forma faz dos esboços de Rugendas um testemunho da extinção desta planta”.

compartilhamento de saberes em circularidade como de construção de mundos possíveis a partir de seu repertório cultural.

“Há uma sofisticada pedagogia do tambor, feita dos silêncios das falas e da resposta do corpo, fundamentadas nas maneiras de ler o mundo sugeridas pelos mitos primordiais” (Simas, 2023, p. 29). É preciso que possamos superar o olhar estigmatizante que se fixou no Brasil em enxergar a dança e as culturas diaspóricas negras no Brasil como representativas do primitivo e indicativo de inferioridade, entendidas como manifestações folclóricas, menores. Talvez esta tenha sido mesmo a visão que Rugendas tenha pretendido dar ao retratar a cena pictórica do Batuque. Entretanto, ao nos questionarmos sobre o desejo desta imagem, podemos compreender a centralidade da dança e da religiosidade nelas inscrita como uma “ciência encantada das macumbas” (Rufino; Simas, 2018), capaz de criar sociabilidades e imagens de mundos possíveis após a travessia e de se inscrever como marca cultural do que é hoje o Brasil.

Retomando a imagem, a Casa Grande, representada na cena, pode nos indicar tanto a realização da manifestação cultural dos batuques que se dava no interior do território doméstico, quanto sintetiza a exteriorização da permissão senhorial da própria prática, vinculando ali o poder patriarcal. Tal indicação precisa ser compreendida no sentido de que muitos destes viajantes, como o próprio Rugendas, admitiam em seus relatos que a escravidão brasileira, a partir do ânimo e das práticas portuguesas, seria menos cruel e pesada que a escravidão inglesa ou francesa, por exemplo. Entretanto, apesar deste “modo de ver” do artista, não podemos descuidar da centralidade de vislumbrar a cena a partir da concretude da negociação e da agência escrava neste processo, como já indicado.

Rugendas imprime este ponto de vista nas suas observações constantes na Viagem pitoresca através do Brasil:

Embora seja provável que, expondo a situação dos negros do Brasil sem prevenções nem paixões, não contentemos nem as almas piedosas nem os espíritos fortes, não podemos nos afastar de nosso dever, que é o de relatar fielmente o que vimos. Num ponto estão de acordo todos os que conhecem o assunto, e que observam sem prevenção: os escravos das possessões espanholas e portuguesas do Novo Mundo são infinitamente mais bem tratados do que os das colônias das outras nações europeias; sua sorte é principalmente muito preferível às dos negros das colônias inglesas, nas Índias Ocidentais (Rugendas, 1967 [1835], p. 132).

É neste sentido que também deve ser compreendida o retrato de uma manifestação cultural de matiz africana, encarada à época - tal qual tudo o que se relacionava a africanos em geral - como primitiva e imoral. É permissão senhorial e a sua tolerância para estão retratadas. Rugendas não consegue vislumbrar em sua imagem a possibilidade de papel ativo dos sujeitos escravos na manutenção da prática cultural.

O mesmo pode ser observado na figura 05, também de autoria de Rugendas, intitulada de *Casa de Negros* [Senzala], de 1835. No plano principal, se destaca a estrutura simples de uma senzala. A pequena casa, feita à base de paredes de barro e pedaços de madeira e telhado de folhas de palmeiras, é o local de sociabilidade dos negros que trabalham na rotina de produção da fazenda.

Ao retratar um conjunto de pessoas escravizadas, Rugendas posiciona oito adultos, sendo cinco homens e três mulheres, e quatro crianças, todas nuas, sendo uma criança de colo, uma engatinhando e duas maiores. Os adultos estão dispostos em pontos e ações variadas. Uma mulher saía da senzala e parece conversar com um homem que está sentado próximo à porta da habitação, ao lado dele está uma mulher com uma saia até os pés, pano na cabeça, segurando um bebê de colo. Na outra ponta da porta há outra mulher, igualmente sentada, ela conversa com o que parece ser um menino de cerca de quatro anos, ao lado deste menino está a criança engatinhando. Na frente deles estão dispostos três homens, sendo um ao lado direito, este estica uma esteira de palha. No lado esquerdo da cena, há um homem deitado de lado com o corpo em direção à casa e de costas ao observador, e outro sentado, embaixo de um pano estendido num varal improvisado, tem seu corpo e rosto virados para os personagens que estão próximos à senzala.

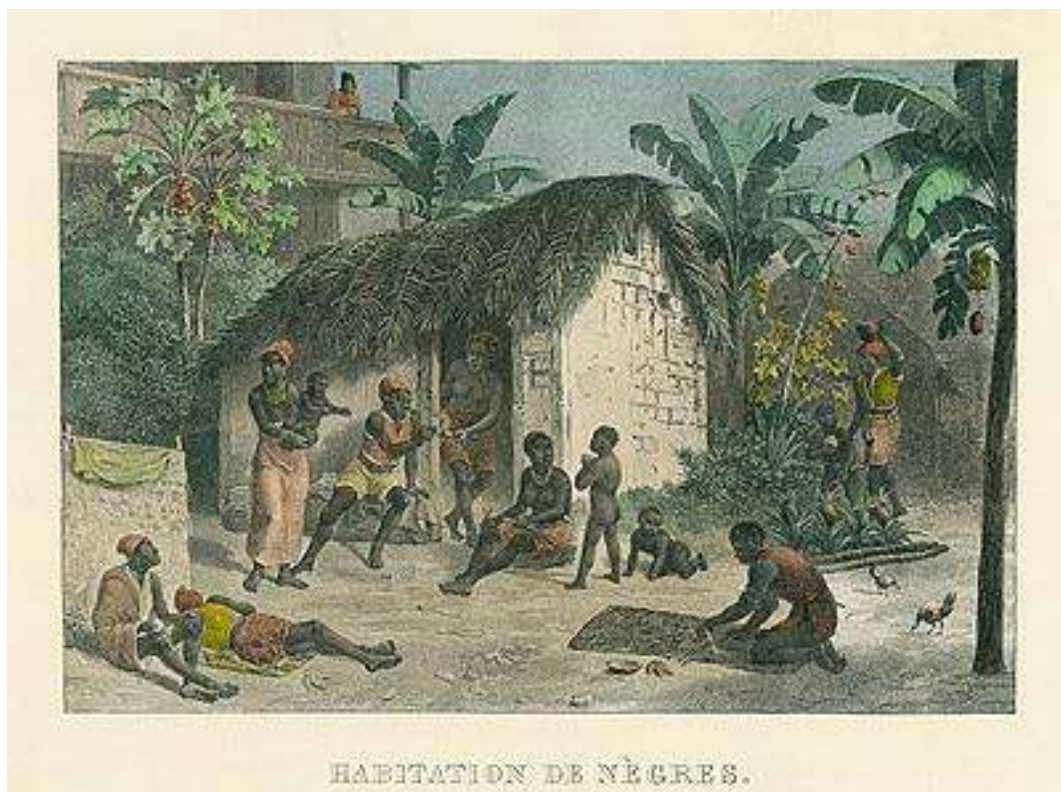


Figura 13 - Casa de Negros - Johann Moritz Rugendas, 1835

É possível ver também no lado direito um homem e uma criança que estão em frente a uma pequena horta posicionado ao lado da casa e conversam. Abaixo deles se vê duas galinhas que caminham no terreiro. No espaço se veem árvores frutíferas como bananeiras e mamoeiros.

No plano de fundo da cena, Rugendas inseriu a silhueta da Casa Grande, possível de ser observada a partir da grande varanda que a constitui e um pedaço do telhado. Além da casa, o autor insere a presença de uma pessoa postada em postura curvada, com os ombros nesta varanda. Olhando de cima, essa mulher parece observar o que os escravizados estão fazendo.

Este detalhe inserido numa cena de costume que pretendia retratar a sociabilidade de escravizados, tinha o objetivo de estabelecer o território onde estes casebres estavam inseridos, ou seja, no interior de uma fazenda, que tem na sua estrutura principal o poder do senhor e da senhora (sinhá) desta propriedade.

Desta forma, não é um detalhe qualquer, apesar de compor nem quinze por cento do desenho, a Casa Grande e sua sinhá demonstram o poder e a vigilância com as quais os sujeitos escravizados estavam frequentemente submetidos na vida doméstica. Mesmo retratando um recorte de sociabilidade onde o descanso e as relações íntimas de escravizados entre si, a completa vigilância é retratada pelo olhar do dono, ou no caso em específico, da senhora e dona da fazenda. Como abordaremos a frente, a sinhá branca desempenha aqui a exteriorização de um poder que não estava somente atribuído ao pater famílias. Essa figura desempenhava papel crucial no ordenamento da vida privada das famílias brasileiras, ordenando não só o espaço interno das casas grandes, mas sendo atribuídas funções de gestão e de correção. Na imagem, ela observa os sujeitos que estão propositalmente alocados num patamar inferior da cena, denotando a sua importância e o tamanho do seu poder, sempre superior, enquanto os escravos necessitam da validação do olhar branco para serem enquanto representação, ela é e os define a partir de seu “modo de ver”, os confinando a um lugar subalterno.

Este conjunto de imagens conseguem nos oferecer um panorama não só sobre os costumes de trabalho no regime da escravidão, mas também sobre a forma como a vida nos espaços privados de sociabilidade brasileiras era regulada, com hierarquias bem definidas a partir de estruturas concretas que garantiam vigilância, controle e estabilidade dentro das ordens jurídicas que se formavam de variadas formas nos espaços das casas patriarcais.

3.2 A FAMÍLIA PATRIARCAL: REPRESENTAÇÕES E HIERARQUIAS

A imagem a seguir foi nomeada por Jean-Baptiste Debret como “*Um funcionário a passeio com sua família*”, nela percebemos a representação de uma família brasileira das primeiras décadas do século XIX.

O primeiro personagem retratado pelo artista é um homem branco, proprietário médio brasileiro, funcionário público. Ele tem olhar e postura eretas, cabelos longos e brancos, usa um chapéu militar preto, roupa preta, usa gravata branca e tem uma bengala erguida, apoiada no ombro direito. Ele é retratado como um homem de meia idade, cabelos brancos médios, um pouco fora de forma, o que se percebe pela circunferência abdominal um pouco avantajada. Em seguida a ela, na fila indiana, segue a filha mais nova, usa vestido branco e um xale azul e leva os cabelos presos. Após, a filha mais velha, usa vestido branco, uma fita na cintura, um enfeite em seu cabelo preso. A mãe é a quarta da fila, usa um vestido igualmente branco, com detalhes em renda, cabelos presos e um véu que a cobre até a região dos joelhos, representa estar grávida ante o volume da cintura.

Após a mãe, vem a sua ama, uma mulher negra, usa vestido branco com uma capa bege por cima, leva os cabelos presos, usa brincos e carrega uma bolsa na mão direita. Em seguida uma mulher negra, com vestido azul, tem um colar, está descalça e carrega uma criança em seu colo vestida com uma longa camisola³⁶, atrás dela seguem ainda dois homens negros, um aparentando ser um jovem e outro mais velho, sendo que este primeiro é o oitavo da fila, usa calças brancas, casaca preta, gravata e um chapéu preto, ao final da fila há dois meninos mais novos. Por último, no plano secundário da cena, há uma pessoa que observa toda a fila, está dentro da casa e segura a porta de onde partiram todos os membros da família em passeio.

³⁶ As representações de mulheres negras adornadas tal qual os signos europeus indicam hierarquias entre os sujeitos da cena: “O vestuário e as joias mais elaboradas, como vem sendo debatido nesta tese, foram uma estratégia usada pelos africanos, crioulos e mestiçados, fossem eles escravos, forros ou nascidos livres, para demonstrar seu posicionamento e inserção social. Porém, na concepção debretiana, determinadas indumentárias não podiam ser usadas pelos escravos africanos, pois elas representariam o “estágio” de “civilização” no qual se encontravam os indivíduos” (Silva, 2022, p. 267).



Figura 14 - Um funcionário a passeio com sua família - Jean Baptiste Debret, 1835

Debret não foi o primeiro a retratar uma cena de passeio, numa análise iconográfica, apontamos desenhos produzidos pelo menos, desde 1814, quando Joaquim Cândido Guillobel retrata uma cena de passeio de uma família que será a base do desenho de Henry Chamberlain denominado “Passeio de uma família brasileira” (*Brazilian family taking a walk*), de 1821. A aquarela de Guillobel parece mesmo ter servido de base para a construção tanto do desenho de de Charberliain e da aquarela de Debret. Apesar desses artistas terem retratado a cena de forma mais simples, é possível perceber a relação com elementos principais da cena de Debret, quais sejam, o cortejo em fila indiana saindo a partir de uma residência, a composição com membros da família e seus escravizados. Há algumas diferenças de estilo entre os desenhos de Charberliain e Debret, uma vez que o primeiro apresenta os personagens mais livres, alguns conversando entre si e com posturas menos rígidas, enquanto a aquarela de Debret parece se centrar na performatividade dos membros da família, que seguem num cortejo em postura reta e rígida, um indicativo das hierarquias que ali estavam relacionadas, tanto pelo pai, sua esposa e filhas, quanto para os diversos tipos de escravizados e suas categorias³⁷.

³⁷ Sobre as diferenças de categorias dos escravizados nas obras de Debret e Rugendas, o trabalho de Igor de Lima e Silva (2022) aborda de forma profunda este aspecto, chamando atenção para as diferentes categorias dos personagens retratados: escravos boçais, crioulos, escravizadas domésticas (amas-de-leite, por ex.), além da existência de mestiçados, homens e mulheres livres, mas que tinham relação com o mundo da escravidão, pela sua

Debret pretendia demonstrar o que chamou de costume do passeio que remeteria ao costume de uma família urbana brasileira daquele período. Tal imagem nos oferece a possibilidade de imaginar e visualizar tanto a encenação performática do poder familiar daquela sociedade, quanto a hierarquia que engendrava o que se compreende como poder doméstico.

Na descrição da cena proposta pelo pintor na sua viagem pitoresca, destacamos a seguinte passagem:

A cena aqui desenhada representa a partida, para o passeio, de uma família de fortuna média, cujo chefe é funcionário. Segundo o antigo hábito observado nessa classe, o chefe de família abre a marcha, seguido, imediatamente, por seus filhos, colocados em fila por ordem de idade, indo o mais moço sempre na frente; vem a seguir a mãe ainda grávida; atrás dela sua criada de quarto, escrava mulata, muito mais apreciada no serviço do que as negras; seguem-se a ama negra, a escrava da ama, o criado negro do senhor, um jovem escravo em fase de aprendizado, o novo negro recém-comprado, escravo de todos os outros e cuja inteligência natural mais ou menos viva vai desenvolver-se a chicotadas. O cozinheiro é o guarda da casa (Debret, 1940 [1835], p. 126-127).

É interessante notarmos mais uma vez a estrutura da edificação da casa senhorial desenhada ao fundo da cena pelo pintor. Ao tempo em que o artista inicia a cena principal com o chefe da família e a finaliza com a edificação da casa. A casa, assim, que pode ser interpretada como uma exteriorização deste lugar social essencial para a compreensão das relações sociais, culturais e de poder desenvolvidas ao longo de toda a tradição colonial e que se manteve no pós-independência. A casa representava o centro de emanção do poder dos seus senhores, o passeio familiar nos auxilia a entender como este poder poderia ser apresentado, performatizado.

O *pater familias* é o primeiro elemento e principal ponto de emanção de poderes jurídicos no centro da hierarquia doméstica. Partindo de si, uma série e outras relações menores são estabelecidas no seio familiar: entre marido e mulher, entre mãe e filhos, senhora e escravos(as), etc.

Em carta escrita no ano de 1817, Arago descreve um pouco este aspecto da rigidez da estrutura patriarcal, dando exemplo do respeito aos pais pelos filhos como característica que pode observar dos costumes brasileiros:

Não há nenhum país onde os filhos demonstrem mais respeito pelo pai do que no Brasil. Depois das refeições, beijam-lhe sempre a mão e nunca se sentam na sua presença, a menos que, com um gesto ou um olhar, os autorize a fazê-lo. Se é por respeito ou mero costume não importa, pois se submeter a tal prática já é, por si só, uma prova de respeito (Arago, 2021 [1817], p. 48).

origem de nascimento ou por desempenharem funções nos empreendimentos escravistas (alforriados, feitores, mercadores, comerciantes, etc).

Com base na estrutura do poder paterno, é importante evidenciar que estas relações possibilitavam a tecitura de outras hierarquias entrecruzadas: a mucama da senhora, a ama de leite, o escravizado do senhor, as crianças escravizadas e os aprendizes, os africanos recém comprados, e uma incalculável possibilidade de gradação de poder possível de ser engendrada no ambiente doméstico.

Esta imagem recebeu especial atenção e crítica nos pareceres do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro datados de 1840. Sobre o IHGB é fundamental que apontemos a centralidade desta instituição para a conformação de um imaginário sobre o Império do longo do séc. XIX. Sendo esta uma instituição que pretendia escrever uma narrativa histórica do Brasil a partir de um viés bastante marcado pela postura de “proteção imperial, a coleta sistemática de documentos sobre o território brasileiro e a busca de uma linha temporal que delimitasse o antigo e o moderno de uma história nacional” (Mendes, 2016, p. 4). O concurso promovido pelo Instituto que em 1847 escolheu o trabalho do viajante naturalista Carl Friedrich Phillipp von Martius para representar a alegoria das três raças como rios para sintetizar a História do Brasil. Esta leitura proposta por Martius vinculou por muito tempo o imaginário das elites brasileiras sobre a formação histórica, possuindo um caráter racista bastante destacado ao operar um papel de destaque ao elemento branco-português na formação da nação.

Segundo os membros do IHGB, esta prancha demonstraria uma visão caricatural e inverossímil das relações sociais que se estabeleciam no Brasil daquele momento. Os membros do instituto consignaram incômodo específico com a mulher grávida retratada na cena, o que segundo os membros só foi possível de se verificar diante das informações escritas oferecidas pelo pintor na prancha. Consignaram também que seria difícil ver uma mulher naquele estado de gestação caminhando em marcha pelas ruas do Rio. Anderson Ricardo Trevisan (2015, p. 62-64), importante estudioso da obra de Debret, ao confrontar as afirmações constantes nos pareceres do IHGB pontua que outras fontes confirmariam que a prática do passeio descrita pelo pintor na cena era comum de ser vista naquele período. Destaca que o que parece ter sido o objeto da crítica está relacionado ao corpo da mulher grávida e das demais escravizadas, todas elas retratadas com linhas grosseiras e corpulentas.

O fato de a crítica ter se dirigido à forma “caricatural” que o artista imprimiu ao corpo da senhora e de suas amas na cena revela, de outra forma, um aspecto sobre a maneira como a feminilidade e o corpo feminino deveriam ser inscritos numa imagem pictórica. A representação feminina na arte dependia da forma como ela será apresentada na obra. Uma mulher, ao ser retratada numa cena, como no tipo de nu artístico, não pode demonstrar *ser*, ela deve aguardar o olhar do observador – invariavelmente um homem - para a confirmar,

confinando-a em seu mundo. A mulher retratada na tradição da arte neste período, não deveria encarar o espectador, mas sim se deixar ser observada, aguardar ser encarada, confirmada. Segundo destacam Mello *et al* (2025, p. 10-12), “a partir do Renascimento, essa associação entre o nu feminino e a disponibilidade sexual se intensificou, especialmente com a consolidação da tradição pictórica que vinculava a beleza idealizada do corpo feminino a um olhar predominantemente masculino”. Para Berger (2022, p. 57-58), “os homens examinam as mulheres antes de se dirigir a elas”, assim, o que determina a forma como uma mulher será tratada são os meios escolhidos para sua representação na imagem artística. “O tratamento exemplar dela por si mesma é que constitui a sua presença”, o que é ou não permissível, do mesmo modo como as suas formas corporais.

Talvez, a crítica dos membros do IHGB deva ser compreendida neste sentido, sobre a desproporção das medidas corporais, a fuga do padrão pictórico de beleza feminina ideal e a pouca respeitabilidade apresentada pela mulher do funcionário público, a expressividade do volume de sua silhueta pode denotar, desta forma, a sua pequenez e desonra na cena, uma mulher que não está à altura do homem que abre a marcha.

Esta imagem é também importante no sentido de que, nela, Debret explicita e sintetiza o personagem que normalmente não aparece em suas representações de violências, mas que está nas entrelinhas de grande parte das cenas de suplício privado, o personagem que não pode ser mostrado, mas que está sempre ali³⁸. Nas execuções de açoites onde as personagens das cenas são feitores – brancos ou negros -, nos colares de ferro impostos aos escravizados “fujões”, na cena do tronco, na exibição pública da máscara de flandres, é sempre a figura do senhor e seu poder que estão implícitas colocados nestas representações.

O proprietário, o mandatário, o beneficiário, aquele de quem partem as ordens e para quem as ordens são cumpridas, que aparece pouco ou quase nunca nessas representações, imagens essas que frequentemente enfatizam a crueldade no rosto e na posição corporal do feitor, que reforçam a habitualidade do exercício da função de algoz por negros livres e escravizados, retratados exercendo a violência de forma livre ou forçada. Este proprietário que é isento da representação do exercício direto da violência corporal e brutal contra escravizados, aparece aqui como síntese desta hierarquia social e jurídica extremamente violenta.

³⁸ Esta observação sobre a ausência do senhor nas cenas de execução de castigos privados se aplica integralmente ao conjunto de fontes extraídas dos desenhos de Debret, onde ficam mais explícitos os executores dos castigos e, especialmente, o feitor. Para outros artistas, como Rugendas observaremos que em algumas cenas haverá indicação de que há senhores de escravos, normalmente na função de expectador dos suplícios.

O contraste da cena da família brasileira retratada por Debret é que a violência pode ser percebida pela própria performatividade natural de uma hierarquia que é em si nascente e dependente do exercício de violências, da “economia do gozo” (Hartman, 2025) e da docilidade das relações familiares do escravismo brasileiro.

Interessante notar a postura das personagens da cena. O funcionário, primeiro da fila, apesar de sua silhueta denotar excesso, o pouco cuidado com o corpo, sua postura é reta, ele olha fixamente a um ponto e caminha em marcha, sabendo que atrás de si há um conjunto de sujeitos que confirmam a sua própria existência, a sua importância e poder, há um destaque à hierarquia na cena³⁹. Para John Berger (2022, p. 56), o ato de inserir um homem numa imagem requer certo cálculo, uma vez que “a presença do homem depende da promessa de poder que ele encarna”. Esta presença precisa convencer, causar impressão e ser verossímil, do contrário, terá pouca presença e será insignificante um homem que não causar essa aparência de veracidade.

As quatro mulheres que seguem a fila indiana logo atrás do funcionário público, confirmam o poder deste, mantendo uma postura firme, condizente com a sua própria natureza, enquanto mulheres. Observamos que todas elas mantêm o olhar fixo num ponto imaginário à sua frente. Somente a partir da quinta personagem, percebe-se uma ação diversa perante o expectador. A ama de leite que carrega a criança no colo encara o observador da cena com um olhar enigmático, instando-o a refletir sobre a própria cena. A oitava personagem da cena, um homem escravizado com uma cartola preta e bem-vestido, mantém a cabeça abaixada, numa postura menos viril e pouco convincente sobre si mesmo, enquanto segura um guarda-chuvas em suas mãos. O menino esquelético que segue como penúltimo elemento da cena, também encara o observador ao mesmo tempo em que parece questionar a própria cena do passeio. Segundo as informações oferecidas pelo pintor este último, “escravo de todos os outros e cuja inteligência natural mais ou menos viva vai desenvolver-se a chicotadas” (Debret, 1940 [1835], p. 126).

A última personagem inserida pelo artista revela um mistério que advém da parte interna da própria casa, de onde partiram todos os demais. O cozinheiro é também o responsável pela guarda da casa e que olha a todos os demais, segura a porta da casa numa posição de espectador

³⁹ Esta noção hierárquica sintetizada pela forma como Debret vislumbra as relações sociais e representa também foi observada por Igor Silva (2022, p. 288-289) ao analisar a Prancha *Mulata a caminho do sítio para as festas de Natal*, que compõe o terceiro tomo da Viagem pitoresca. Ali, a hierarquia estava colocada entre sujeitos livres mestiçados e escravizados, parte do objeto da investigação do autor. Entretanto, a estrutura daquela cena é muito semelhante com a que Debret procurou retratar o costume do passeio, objeto da nossa análise, aqui, vale destacar o sentido da hierarquia que o autor quer expressar ao conceber a imagem e as relações e dinâmicas sociais dela resultantes e que faziam parte da observação do artista.

do passeio, quem sabe se questionando sobre o próprio ato de obrigar um conjunto de pessoas a caminhar em companhia do senhor, passíveis da observação alheia, sujeitas ao poder do seu mestre e à opressão pública da submissão total de suas ações.

Esta imagem é interessante na medida em que exterioriza violências onde elas não estão explicitamente colocadas. Ao tratar sobre o que chamou de “fungibilidade do escravo”, Saidiya Hartman (2025, p. 72) chama atenção a relação de prazer e posse que um senhor escravista tem para com os sujeitos escravizados. Neste processo de fungibilidade, próprio da condição ficcional e jurídica de seres humanos como mercadorias, o sujeito escravizado apresenta características extensivas da própria propriedade. Assim, “a mutabilidade da mercadoria transforma o corpo cativo em um receptáculo abstrato e vazio, vulnerável à projeção dos sentimentos, ideias, desejos e valores do outro”, enquanto na condição de propriedade, “o corpo expropriado dos escravizados é substituto do corpo do senhor”, representando o símbolo do poder e do próprio domínio do seu proprietário.

Há outra imagem que pode nos auxiliar neste percurso de refletir sobre a performatividade do poder doméstico no século XIX. A imagem intitulada *O regresso à cidade de um proprietário de chácara* (*Retour, a la ville, d'un propriétaire de chacra*), de Debret, 1835 retrata o proprietário de uma pequena propriedade agrícola do século XIX voltando à sua casa no espaço urbano. Segundo o autor, “chácara, a roça, o engenho e a estância constituem quatro tipos de propriedades rurais brasileiras afetadas cada qual a uma exploração especial” (1835, p. 163).

No centro da cena está o próprio proprietário, sentado elegantemente numa rede, tem os olhos fixamente voltados para frente, a cabeça ereta e os braços descansam tranquilos na borda da rede. As calças são amarela e o terno laranja que usa sob uma camisa branca, presa até o último botão, de onde sai uma bela e volumosa gravata, denota o alinhamento de sua vestimenta. Na cabeça exibe um lindo chapéu panamá, com abas longas e uma fita na sua base.

Abaixo dele, à direita, segue um pastor alemão, provavelmente seu melhor companheiro de viagens. Um pouco à frente, à esquerda, um menino de cerca de uns dez anos, vestindo um terno todo azul, uma camisa branca com golas abertas, sem gravata, tem os pés descalços, tem o que parece ser um pano amarrado em sua cabeça e segura uma sombrinha, cuja finalidade deve ser a proteção do seu amo em caso de chuva ou sol escaldante no caminho.

No canto esquerdo e direito da imagem há dois homens vestidos de branco, o primeiro tem a calça dobrada até os joelhos e está sem camisa, que segue amarrada em sua cintura, o segundo homem, que está atrás, tem a calça dobrada até os joelhos e a camisa com as golas dobradas até o antebraço. Ambos seguram uma vara de madeira, o primeiro a leva repousada

em seu ombro, enquanto o segundo a segura do lado direito do corpo. Esses dois homens negros, adultos e fortes, tal qual o senhor tranquilo, tem a função se servirem como calço para o pedaço de bambu que levam em seus ombros e que segue de sustentação à rede, cujo peso do seu passageiro está sendo suportado por eles.



Figura 15 - O regresso à cidade de um proprietário de chácara - Jean-Baptiste Debret, 1835

Atrás deste último homem há uma menina, que estando um pouco mais ao longe dele, carrega em sua cabeça uma grande cesta, equilibrando uma quantidade impensável de frutas, legumes e outros alimentos colhidos da visita do senhor à sua chácara. Ela veste uma saia longa até a região abaixo dos joelhos, uma camisa branca e um grande pano que cobre seus ombros e serve como apoio em sua cabeça para assentar a cesta, caminha também descalça.

Mesmo considerando a chácara a propriedade menos importante, dentre as citadas no seu relato, o artista busca demonstrar a grande responsabilidade que significa gerir uma gente rude e ter que lidar com os negociantes:

Embora nascido sob um céu, cuja influência leva naturalmente à firmeza de caráter, o cultivador brasileiro está sujeito ao fatigante contraste de comandar o homem semibruto (seu escravo indolente) e de resistir à pressão do homem mais esperto (o especulador) com o qual discute seus interesses. Por isso nos apresenta um espírito sutil, calculador e desconfiado sob um aspecto rude adquirido na direção de seus trabalhos agrícolas” (Debret, 1835, p. 163).

Todo o restante da descrição da imagem se volta a apresentar de modo didático cada uma das modalidades dos empreendimentos agrícolas em vigor à época no Brasil observadas pelo artista, para o qual “a chácara, a roça, o engenho e a estância constituem quatro tipos de

propriedades rurais brasileiras afetadas cada qual a uma exploração especial” (Debret, [1835] 1940, p. 163).

A descrição se inicia com o que o pintor entende ser a menos importante, a chácara:

A menos importante é a chácara, simples propriedade de recreio onde se cultivam frutas, legumes e flores e necessariamente alguns pés de café.

“Quási [sic] não há brasileiro que não possua uma chácara hereditária: mas a diferença de fortunas faz delas às vezes [sic] uma simples barraca de duas peças com um teto prolongado por trás, para abrigar uma cozinha baixa ligada a uma sala para dois negros. O jardim, fechado por uma sebe, contém, ademais, um chiqueiro e um casebre de barro para o negro jardineiro; algumas árvores frutíferas, legumes e flores completam essa humilde propriedade.

As chácaras mais ricas e elegantes dos arrabaldes da cidade [do Rio de Janeiro] encontram-se no caminho de São Cristóvão, de Mata Porcos, de Engenho Novo, do Morro de Nossa Senhora da Glória, do Catete ou da linda enseada de Botafogo. Estas últimas, principalmente, de um aspecto encantador, agrupam-se pitorescamente sobre as colinas arborizadas dos contrafortes do Corcovado (Debret, [1835], 1940, p. 163).

Em seguida, Debret descreve a roça ou sítio:

A roça, cujo diminutivo é sítio, é uma propriedade rural mais inculta do que a chácara, destinada à cultura do café, da laranja, da cana de açúcar, etc., cujo produto constitui [sic] a base da fortuna do proprietário que aí mantém de seis a doze negros.

É na roça que se encontram as velhas famílias de cultivadores brasileiros, antigos plebeus portugueses que, enriquecidos na profissão rendosa de vendedores, aí se consolam da diminuta consideração adquirida no seu comércio, espécie de monopólio com o qual escorcharam o consumidor. O próprio nome de habitante da roça (roceiro) tornou-se na cidade o epíteto pelo qual se designa um homem grosseiro (Debret, [1835], 1940, p. 164).

O engenho é descrito como um importante modelo de propriedade rural de exploração na época de sua visita:

Depois da roça vem o engenho. Trata-se de uma propriedade em que os processos mecânicos e químicos secundam a exploração. Nesta categoria se compreendem as serrarias, as moendas, as máquinas de beneficiar arroz e café e os alambiques de aguardente de cana (cachaça). Essas propriedades hereditárias exigem de duzentos a quatrocentos escravos espalhados numa superfície considerável e constituem uma fortuna colossal” (Debret, [1835], 1940, p. 164-165).

Por fim, há a descrição da estância, como sendo o modelo mais opulento de propriedades rural, com dimensões importantes:

A estância finalmente, ocupa, com o engenho, o primeiro lugar entre as imensas propriedades rurais que nunca têm menos de uma légua e às vezes atingem nove (sesmarias). Esse vasto domínio, entrecortado de florestas e campos destina-se à criação de cavalos, mulas, gado, carneiros, etc. No meio desses [sic] inúmeros rebanhos de animais pastando em liberdade, encontram-se, de distância em distância, cabanas habitadas pelos negros da estância, cujas funções consistem, em certas épocas do ano, em laçar os animais desgarrados ou misturados aos rebanhos vizinhos e reconhecíveis pela marca dos proprietários. Anualmente realiza-se um rodeio para marcar os recém-nascidos [sic]; outras reuniões de gado se fazem mais frequentemente afim de selecioná-lo para o corte. Todos os brasileiros conhecem as

épocas e os lugares de reunião onde se faz esse [sic] comércio e, entre os especuladores que os frequentam anualmente, distingue-se o paulista, viajante por vocação e negociante privilegiado de cavalos na capital (Debret, [1835], 1940, p. 165)

É significativa a descrição da residência principal da estância, feita pelo artista, que sintetiza muito bem o modelo da Casa Grande interpretado por Gilberto Freyre e cujas bases se assentou o pensamento social brasileiro, tendo especial relevância para este e outros trabalhos. A Casa Grande é, ao mesmo tempo a exteriorização da imagem do senhor, como o local de sociabilidade, de hospitalidade, de troca religiosa. Em seu redor, se posicionam as moradias de escravizados e outras edificações necessárias ao desenvolvimento da economia doméstica:

A residência do proprietário da estância é uma vasta casa de vários andares, em cujo rés-do-chão existe sempre um oratório servido por um capelão que vem aos sábados à noite e passa a manhã de domingo com a numerosa família do estancieiro. Perto da casa encontram-se as usinas, cujos condutos de água se percebem de longe. Em torno [sic] do pátio [sic] existem grandes barracamentos e mais adiante as senzalas dos negros.

O estancieiro considera um dever o exercício da hospitalidade para com todos os viajantes que solicitam pousada, mesmo durante muitos dias. Os animais são, nesse caso, soltos nas pastagens da propriedade e quando o viajante julga chegado o momento de partir, paga a hospedagem com uma pequenina remuneração. Mais ainda: em certas regiões o proprietário hospitaleiro faz todos os dias tocar o sino à hora das refeições, afim de prevenir os viajantes que passam ao longe para que venham participar de sua infatigável filantropia. Aliás a palavra estância já em si revela claramente o seu fim, pois se traduz em francês por *station, lieu de repôs*⁴⁰ (Debret, [1835], 1940, p. 165).

Retornando à imagem, é importante destacar que, apesar de estar num plano menos elevado da cena principal, o artista, a valorizar a sua postura e a sua presença em cena, estabelece uma relevância deste sujeito, seja pela sua integridade ante à pose que está sustentando, quanto a dignidade de alguém que sabe qual o seu lugar naquela ordem. Mesmo sentado, é ele que está no centro da cena, que estrutura as colunas laterais, sintetizadas pelos dois homens negros escravizados que atuam na cena para elevar a qualidade daquele que está sendo carregado.

Todos ali, de alguma forma, caminham para confirmar a importância e a fundamentalidade do homem branco e proprietário, numa performance que confirma o status deste sujeito, enquanto os outros desempenham papel coadjuvante. Há também indicação de hierarquia entre os demais personagens da cena, o menino, descrito como negro crioulo, se veste mais próximo ao modo europeu, apesar de estar descalço, o que indica não só o seu estado de escravidão, mas como que o contato deste sujeito pode o colocar mais próximo à imagem do seu senhor, homem branco, aludindo ao padrão europeu. “Pode-se concluir que a

⁴⁰ Tradução livre: estação [local, parada], lugar de repouso (descanso).

representação dos corpos, das roupas e dos ofícios tinham que refletir o estágio em que cada um se encontrava nesse projeto de ‘civilização’” (Silva, 2022, p. 266).

A hierarquia a partir do contato de negros com homens brancos civilizados, este é um elemento significativo e que não pode ser desprezado na análise da imagem. Mesmo havendo quatro pessoas negras e um cachorro inseridos na cena, todos eles caminham e se portam para confirmar a postura reta, íntegra deste que se só se afirma a partir da existência do conjunto de indivíduos que o circundam e que estão sujeitos ao seu poder, à sua benevolência e caridade.

E isto pode ser observado igualmente na cena do passeio de um funcionário, representativa de o grande complexo de relações e hierarquias que se veem representados. A performatividade de seu poder enquanto um pai de família e pequeno proprietário de escravizados é possível de ser observada no próprio corpo dos personagens que o seguem. Ao mesmo tempo os sete personagens submetidos ao jugo da escravidão devem sintetizar, de formas variadas, a sua condição de propriedade e de relação com a figura central do seu senhor. Eles devem representar serem objeto e a própria encarnação do poder senhorial, passível de ser observado por sua postura submissa, alheia e disponível à satisfação do outro. “Na lógica de um mundo escravocrata, negros eram fundamentalmente imaginados como veículos para o gozo branco, em todas as suas diversas e indizíveis expressões”.

3.3 ENTRE PAREDES: ESPAÇO INTERNO E VIOLÊNCIA DO LAR

Analisemos a cena “*Uma senhora brasileira em seu lar*” (*Une dame brésilienne dans son intérieur*) de Debret. Nela, o que está em destaque é o interior de uma residência urbana brasileira do século XIX, em que as personagens principais são a senhora e sua filha. Em torno delas orbitam um conjunto de sujeitos escravizados.



Figura 16 - Uma senhora brasileira em seu lar - Jean-Baptiste Debret, 1835

Na plano principal da cena está retratada uma senhora que está sentada com as pernas cruzadas em sua marquesa, corta um tecido, enquanto há quem costure. Próximo a ela está sua filha, sentada num banco menor, exerce o aprendizado da leitura. Do lado esquerdo da cena, abaixo da senhora, está uma criada costurando. Segundo Debret, a vestimenta e o penteado no cabelo distinguiriam o status desta escravizada dentro da família. Do lado direito, abaixo da filha, há um escravizado igualmente compenetrado na costura. Ao lado dele, em pé, um menino traz um copo d'água em uma bandeja de prata, ele caminha em direção à senhora e sua filha. No meio da cena, logo abaixo dos pés da senhora, estão dois bebês pretos, brincando. São escravizados da casa que segundo o pintor, serão “um objeto de especulação lucrativa para o proprietário e é considerada no inventário um imóvel” (Debret, 1940 [1835], 126).

Todos os integrantes da cena estão compenetrados em suas tarefas, a costura é a ação principal do desenho, assim como as tarefas da filha menor que inicia seu aprendizado nas letras. Não há indícios de que a força ou a violência estão presentes na gravura, não fosse um detalhe que poderia passar despercebido pelo observador: a vara que deixa ser vista saindo do gongá (cesto de roupa). Na descrição da cena feita por Debret, ele salienta que partindo da senhora “e ao seu alcance, acha-se o gongá [...], entreaberto, deixa ver a extremidade do

chicote, inteiramente de couro, com o qual os senhores ameaçam os seus escravos a todo instante” (Debret, 1940 [1835], 126).

Desta forma, Debret informa ao observador que tentou “mostrar essa solidão habitual [de] uma senhora, mãe de família de pequenas posses, no seu lar” (Debret, 1940, p. 126-127). A cena retratada pelo artista nos permite observar o modo e as particularidades de como as hierarquias e os poderes domésticos eram desempenhados por diferentes atores sociais. Neste caso, as mulheres são as protagonistas, com atenção às sinhás, donas das casas senhoriais e que desempenhavam poderes de mando e gestão no interior das residências brasileiras ao longo da história, com ênfase aos escravizados domésticos, ou seja, aqueles trabalhavam dentro da casa e não no eito.

Cabe aqui refletirmos sobre o papel ativo que mulheres exerciam no interior das casas patriarcais brasileiras⁴¹. De forma sutil, Debret destaca como o poder das senhoras brancas era exercido, na busca pela manutenção da harmonia do lar. Assim, sem precisar ser vista, a vara simbolizava uma forma de exercício de poder correcional feminino e suas possibilidades. “O *pater familias* era o juiz, mas outros agentes também exerciam funções na administração da justiça” (Mansur, 2024, p. 167). Romina Zamora (2024, p. 224- 225) salienta o papel crucial das mulheres, aqui compreendidas como sinhás, para a regulação da vida doméstica das casas patriarcais. Como o casamento era um estágio essencial para a constituição de uma família e, consequente, para alçar um homem ao status de *pater*, as mulheres compartilhavam este poder. “A sinhá [*mater familias*] desempenhou um papel inegavelmente relevante, que foi reforçado pela cultura latino-americana - mas também ibérica [...] de *matrilocalidade*” (*idem*, p. 225, tradução livre).

A literatura nos oferece uma aproximação semelhante ao desenho de Debret, como no conto *O caso da vara*, de Machado de Assis (2012). Neste conto, o escritor retrata uma cena que se passa no interior do ambiente doméstico, na casa da personagem Sinhá Rita, uma viúva respeitada que recebeu o jovem Damião, rapaz jovem, fugido do seminário imposto pela família, tudo se passando no ano de 1850. Damião chega à casa de Sinhá Rita, que era amiga de João Carneiro, padrinho do jovem. Afeiçoada com a juventude do rapaz, num momento de conversa alegre dos dois na sala da casa, onde estavam algumas criadas, uma delas, Lucrécia, “esquecera do trabalho para mirar e escutar o moço”, ao que Sinhá Rita, percebendo o que estava acontecendo “pegou uma vara que estava na marquesa, e ameaçou-a: - Lucrécia, olha a

⁴¹ A reflexão historiográfica de Silvia (1995) foi pioneira em questionar o “mito da branca ociosa” que se cristalizou por um longo período na historiografia brasileira. Como demonstramos a partir deste momento no trabalho, as sinhás representavam uma função ativa e importante na economia da violência no espaço doméstico.

vara!” (Assis, 2012, p. 33). A menina abaixou a cabeça, mas o golpe não pegou, a Sinhá a advertiu que se o trabalho não fosse finalizado até de noite, cumpriria com a ameaça.

Infelizmente, a pequena Lucrécia, que contava com onze anos, não conseguiu finalizar os serviços de renda, e no momento de fiscalização da senhora o inevitável aconteceu. Furiosa, Sinhá Rita foi ao encalço de Lucrécia que se protegeu atrás de Damião, pedindo a Deus e aos santos misericórdia à senhora. Num momento de tensão, instado pelo pedido da sinhá e pelas súplicas de Lucrécia, o jovem decidiu por salvar a sua própria pele, entregando a vara à dona da casa para que esta iniciasse a execução do castigo prometido (*idem*, p. 37-38).

Em outro relato oferecido por Arago em forma de carta, o escritor relata uma situação que teria presenciado quando da sua estadia no Rio de Janeiro:

Eu vi (isso eu vi) duas jovens senhoras, que pareciam expressar em suas faces bondade e gentileza, tentando, por falta do que fazer, alcançar de longe, com um chicote, o rosto de um negro, a quem ordenaram que ficasse parado. O exercício pareceu divertilas! Teria interferido se seu pai, que apareceu logo após a primeira tentativa, não as tivesse repreendido fortemente por sua crueldade. Isso eu vi (Arago, 2021 [1817], p. 68).

A cena é fundamental para refletirmos sobre as possibilidades de exercício do poder patriarcal por outras figuras que agem a partir dos poderes do *pater familias*, mas que têm agência e autonomia para estabelecer este poder por seus próprios termos. Deste modo, a violência no espaço doméstico poder ser vislumbrada também a partir de um caráter interseccional⁴², sendo exercida por homens de diversas categorias (homens brancos: senhores/ homens brancos pobres, pretos e pardos pobres: feitores/ mulheres: sinhás etc), assim como sendo suportadas por pessoas de categorias diversas (homens pretos e pardos/ mulheres pretas e pardas/ trabalhadoras domésticas ou do eito etc).

A imagem intitulada O jantar (*Le diner*), de 1835 de Jean-Baptiste Debret, tenta apresentar o interior de uma sala de jantar de uma família média brasileira da primeira metade do séc. XIX. Importante salientar que durante o momento retratado, os hábitos brasileiros eram bem diversos, se comparados com a realidade atual.

O almoço era considerado a primeira refeição do dia, onde se fazia o desjejum com itens como bolos, pães, frutas e leite, o jantar era a principal refeição servida, sendo servido entre o meio-dia e às duas da tarde, momento em que se serviam pratos variados de carnes como carnes bovinas, suínas e aves, acompanhados de guarnições como arroz, legumes, dentre outros. A merenda consistia num lanche servido pela tarde, entre as quatro e cinco horas, antes do

⁴² Ver: Akotirene, 2019; Creenshaw, 1989, 2019; Hill Collins, 2020.

anoitecer e a ceia era a última refeição do dia, onde se serviam sopas e alimentos em geral mais leves.



Figura 17 - O jantar - Jean Baptiste Debret, 1835

A pintura de Debret retrata uma família sentada à mesa em seu jantar, a mesa e as cadeiras aqui são itens que devem ser interpretados como um objeto de distinção social ante os hábitos alimentares e as condições sociais da vida privada do período representado. Há outras imagens em que Debret representa famílias sentadas ao chão sobre esteiras de palha, onde as refeições poderiam ser feitas diariamente⁴³. O cenário apresenta uma parede em tom azul claro, com detalhes nas aberturas da porta que leva ao cômodo na cor branca. O assoalho é todo em madeira.

Podemos observar da cena os dois personagens principais, quais sejam o marido e a esposa. Ambos estão sentados nas pontas da mesa, ele no lado direito e ela no esquerdo, estão à vontade em sua casa, como a figura deixa entender. Ele veste somente uma camisa branca, com detalhes em vermelho, tem um pano amarelo envolto entre seu ombro direito e a cintura na parte esquerda do corpo, usa calça com listras em azul e branco, meias brancas e um chinelo.

⁴³ Sobre este tema, ver: Algranti, 2011; Borrego, 2016; Souza; Gardiman, 2016.

A sua postura está curvada em direção ao tampo da mesa, onde está o prato servido com a comida do jantar, sua mão direita segura um garfo que está erguido em direção à sua boca que está aberta à espera do alimento, enquanto sua mão esquerda segura uma faca.

A esposa veste um belo vestido longo em amarelo, com decote nos seios, tem em seu ombro direito repousado um longo pano alaranjado, cuja outra ponta está assentada nas costas da cadeira. Exibe em seu pescoço um colar dourado e na cabeça uma tiara na mesma tonalidade que prende seus cabelos volumosos. No braço direito tem um conjunto de pulseiras e segura em sua mão um garfo com um pedaço de fruta que parece ter cortado e oferece a uma criança negra, aproximadamente dois ou três anos de idade, completamente nua que está em pé à sua frente, enquanto se vê outra criança negra sentada ao chão, na parte inferior do centro da mesa, comendo o seu pedaço de fruta já entregue pela senhora. O olhar desta mulher parece distraído com sua própria ação.

Na mesa estão dispostos alguns itens. Ao centro uma travessa com um pedaço de carne cortado, algumas frutas amontoadas sobre um prato que está próximo ao dono da casa, uma garrafa de vinho que foi servido a ambos. Atrás da cadeira do dono da casa é possível perceber um pequeno móvel, onde está uma travessa com alimento que foi servido na rejeição. Mais abaixo há um grande vasilhame de cerâmica, com bico na ponta, próximo das pernas da cadeira do senhor.

No plano secundário da cena, o artista inseriu mais três pessoas, todas elas escravizadas domésticas, responsáveis por garantir a tranquilidade da refeição do casal. Do lado esquerdo se percebe uma mulher negra, veste um vestido branco que vai até os tornozelos, tem dois colares em seu pescoço e uma pequena tiara colocada em seu cabelo bem curto. Ela segura com as duas mãos um cabo com algumas folhas na ponta a fim de que atue como abanador, diante do calor do Rio de Janeiro, onde a cena está sendo retratada.

Do lado esquerdo, há um homem negro, de pé, de prontidão para atender aos pedidos do senhor e da senhora, parece assumir a função de um mordomo na sala. Da sua vestimenta, é possível visualizar apenas um pedaço da sua calça, na cor azul, uma vez que ele se encontra na posição atrás do senhor, usa uma camisa de golas brancas que estão abertas, sem gravata, que está por baixo do que parece ser um suéter ou uma blusa na cor laranja. Tem os braços cruzados e um olhar que parece estar direcionado às crianças que estão sendo alimentadas pela dona da casa.

Atrás dele, há o último personagem, também um homem negro. Ele está de perfil, de frente à personagem que está abanando a senhora, usa calças e camisa na cor branca, e um casaco amarelo, mantém a posição dos braços cruzados do seu colega mais afrente.

A cena remete a um ambiente tranquilo e familiar, onde a calma e o sossego do lar brasileiro deveriam ser a tônica no momento que deveria se dar a janta, refeição que – como dito – ocorria no início da tarde:

Várias razões se opunham; primeiro o hábito de desfrutar pacificamente de todas as suas comodidades, sob uma temperatura que leva naturalmente ao abandono de qualquer etiqueta, depois o desleixo da roupa, tolerado durante a refeição, e finalmente uma disposição calma que precede para alguns, e que para todos segue imediatamente o jantar. Este descanso necessário ao brasileiro termina com um sono prolongado por duas ou três horas, conhecido como sesta (soneca.) (Debret, 1835, p. 39).

Ao retratar a cena é possível notar a intenção do artista de destacar ao observador a forma como as hierarquias domésticas se estabeleciam neste hábito cotidiano da vida. O esposo, comerciante médio brasileiro, aquele que tem a função de guiar e prover a família é quem precisa se entreter com a refeição, “o marido se ocupa silenciosamente dos seus assuntos” enquanto a mulher, no espaço da sua ociosidade, se espera que

se divirta com os seus pequenos negros, que substituem a quase extinta família dos cachorrinhos na Europa. Esses pequenos sujeitos maus, mimados até a idade de cinco ou seis anos, são então entregues à toda a tirania dos outros escravos, que os domam com chicotadas e os treinam assim para compartilhar com eles as dores e as desgostos do serviço (Debret, 1835, 39).

Na descrição textual oferecida pelo artista, é possível compreender um pouco da postura dos dois homens que observam de longe as malcriações dos dois meninos pequenos, “negros de estimação”, que ilustram a cena como animais domésticos, os tais cachorros que, segundo Debret, faziam às vezes no costume europeu. Eles encaram os pequenos já imaginando as chicotadas que ambos receberão quando crescerem ou as palmadas que serão desferidas em razão da sua postura serelepe.

Ainda sobre as duas crianças nuas que entretém a sua ama na cena, a descrição apresenta mais detalhes sobre o modo como elas são enxergadas pelo autor do retrato:

Estas crianças miseráveis, revoltadas por não receberem mais iguarias suculentas ou doces das mãos carinhosas de sua dona, agora fraca de mais, buscam então compensar-se roubando os frutos do jardim, ou disputando com os animais domésticos alguns restos da mesa, que a sua gula, de repente saciada, faz-lhes saborear com uma verdadeira fúria” (Debret, 1835, p. 39).

À harmonia da cena da refeição pacata de uma família brasileira, é esperado que as pessoas que compõem esta instituição saibam o seu lugar na ordem da hierarquia doméstica. O dono da casa se fecha em seu mundo de preocupações próprias, sendo ele o sustentáculo de toda aquela gente que perfaz a composição. A esposa precisa entender o seu lugar de fiadora desta ordem, ela se entretém com seus animaizinhos enquanto os demais serviçais oferecem o

cenário para que toda a cena se desenrole, desde a compra dos itens, o início do preparo dos pratos, o momento em que a refeição precisa ser servida, o silêncio após tudo para que nada atrapalhe a *siesta* do senhor daquele lar.

3.4 A PALMATÓRIA: CORREÇÃO PARA FALTAS LEVES

No desenho intitulado Castigos domésticos (*Chatimens domestiques*) o artista viajante Johan Moritz Rugendas (1835) retrata a cena de execução da palmatória que ocorre em uma fazenda. Clóvis Moura (2023, p. 301) descreve o instrumento da palmatória como uma “argola de madeira, em feitiço de mão ou redonda, cravada de buracos e provida de um cabo. Usada para golpear a mão do escravo infrator”⁴⁴. Na cena, é possível avistar parte da estrutura da Casa Grande ao lado direito e ao fundo a paisagem é constituída por árvores diversas, morros e uma plantação.

No plano principal da cena há cinco personagens fundamentais, dois homens brancos e três pessoas negras. O primeiro desses homens está sentado em uma cadeira, veste calças e camisas compridas, um meião branco até a linha dos joelhos e está de chinelos, à vontade dentro de sua propriedade. Abaixo dele, ajoelhada, está uma mulher negra que o fita e tem um olhar de medo, sua mão esquerda está aberta e estendida, enquanto o homem segura em sua mão direita uma palmatória que está erguida, sinalizando a ação de aplicação do castigo.

Há uma criança pequena, talvez com três ou quatro anos, preta, nua, a lado da escravizada que está ajoelhada e sujeita ao castigo. Esta criança tampa o rosto para não testemunhar o sofrimento da mulher que parece ser sua mãe ou pessoa próxima, da família.

Em seguida, de pé, vê-se um homem branco, camisa da mesma cor, colete sobre a camisa e calças compridas. Este homem tem o olhar dirigido à uma segunda mulher negra que está em pé, com as costas levemente curvadas, posicionada logo após a infeliz que está sendo castigada. Ele segura esta segunda mulher pelo braço, impedindo com que ela resista ao castigo que será aplicado em seguida. Sabendo o que está acontecendo, esta personagem evita olhar diretamente para sua colega seviciada.

⁴⁴ Descrição completa: “PALMATÓRIA. Argola de madeira, em feitiço de mão ou redonda, cravada de buracos e provida de um cabo. Usada para golpear a mão do escravo infrator, era aplicada tão violentamente (e repetidas vezes) que geralmente provocava bolhas e outras equimoses, tornando inútil o escravo por algum tempo. O escravo era condenado a levar um número estipulado de ‘bolos’, ou seja, golpes da palmatória na mão. Fato comum era o carrasco, não se contentando em bater nas mãos, atingir outras partes do escravo condenado ao castigo” (Moura, 2023, p. 301).



Figura 18 - Castigos domésticos - Johann Moritz Rugendas, 1835

Do lado direito da cena, no plano secundário, estão dispersas sete pessoas, sendo três mulheres, três homens, uma criança de colo e um cachorro, todas pessoas brancas e que demonstram pela sua pose, estarem muito à vontade no ambiente doméstico, o que denota serem membros da família alargada do senhor. A primeira mulher está de pé, situada logo atrás ao homem que aplica o castigo da palmatória, parece ser a esposa deste homem e dona da casa, ao seu lado direito há um homem sentado, com chapéu. Abaixo dele, também sentada há a segunda mulher, ela segura a criança no colo que, por conseguinte, brinca com o cachorro que está apoiado nas pernas da mãe. Há uma conversa entre essas duas mulheres, possível de ser observada a partir da sua posição na cena, já que ambas se entreolham e fazem gestos como se trocassem palavras.

Por último, há um casal posicionado. A mulher está sentada em uma cadeira e o homem sentado e com o corpo esticado ao chão, numa esteira, sua cabeça está deitada no ventre desta mulher e seus braços levemente posicionados em sua coxa. Por conseguinte, a personagem feminina tem o corpo curvado em direção à cabeça dele, ela mexe nos cabelos deste homem, numa demonstração de intimidade. No plano de fundo da cena, situado numa pequena estrutura de taipa e madeira anexa à casa, está posicionado um homem, parece ser mais velho, está sentado de costas para a cena da palmatória, tem o corpo curvado em direção ao plano principal, de modo que é possível observar seu olhar que está totalmente voltado para a cena do castigo.

O lado esquerdo da cena é composto essencialmente por pessoas escravizadas. São cinco homens e uma mulher que formam este outro grupo de trabalhadores e que foram inseridos na qualidade de expectadores do sofrimento das duas mulheres que compõem o centro da imagem. Um desses homens está de costas para a cena, outros dois estão sentados numa carroça estacionada sem o animal de tração e o quinto está sentado ao chão, aos pés da grande árvore que ajuda a compor a cena principal. Uma escravizada passa ao fundo com uma cesta de frutas, sem olhar diretamente para o momento do castigo.

A cena se divide entre a ação do senhor que tem o direito e o dever de punir, a submissão imposta às duas mulheres que estão sendo submetidas à palmatória e o conjunto de pessoas ao redor, algumas sujeitas a aturem como expectadoras, outras responsáveis pela demonstração do alheamento, da compaixão, do medo e da expiação.

Da forma como se portam os personagens que representam as pessoas livres da cena - o conjunto de pessoas brancas -, há uma certa aceitação da habitualidade da prática, o ato se apresenta como banal e a conversa entre as duas mulheres, por exemplo, é mais interessante do que as mulheres castigadas, assim como a intimidade entre marido e mulher afeiçoados entre si e a brincadeira da criança com o cão. A violência opera, portanto, as relações domésticas das famílias escravistas como sendo um ponto natural e central para ordem interna da fazenda.

Outra imagem pode ser interessante para pensarmos essa dinâmica, a cena que retrata também a aplicação do castigo da palmatória, desta vez desenhada por Debret e intitulada como “*Sapatarias*” ou “*Loja de Sapateiro*” (*Boutique de Cordonnier*), publicada em sua *Viajem pitoresca*.

Esta cena, segundo as informações fornecidas pelo artista, se passa na sapataria de um português de poucas posses. O cenário oferece ao observador a dimensão da arte de seu proprietário, tudo nele indica que se trata de uma sapataria e que o personagem principal é o artesão responsável. No centro uma grande vitrina que toma quase o ambiente todo e em seu interior estão dispostas sapatilhas muito utilizadas pelas damas da sociedade carioca no período.

Dispostas no teto, é possível se notar uma grande quantidade de botas pretas expostas, enquanto na parede esquerda se vê pendurado um par de botas da mesma cor. No chão estão dispostos muitos instrumentos e materiais utilizados na confecção de sapatos, como linhas, agulhas, tecidos e duas caixas de ferramentas que guardam martelos, alicates e outros utensílios. Se percebe que os instrumentos estão dispostos próximos aos três homens pretos escravizados que trabalham como aprendizes deste sapateiro.



Figura 19 - Sapataria - Jean Baptiste Debret, 1835

Há seis pessoas dispostas na cena, sendo a personagem principal o próprio sapateiro, única pessoa branca. Do lado direito há dois homens pretos que desempenham a função de aprendizes na arte de sapataria, estão costurando, cortando e moldando os tecidos que serão usados para a confecção dos sapatos. Segundo informa o autor na descrição, estes dois homens “trabalhadores diaristas”, o que pode denotar serem escravizados de ganho. Entretanto, ressalta Debret que, independentemente desta qualidade “o sapateiro agiria da mesma forma em uma ocasião semelhante” (Idem, 206). Do lado direito está colocado o próprio sapateiro no plano central. Ele segura uma palmatória com a mão direita erguida, fita um homem preto que está posicionado ao lado esquerdo da imagem, ajoelhado no chão e com a mão direita estendida ao senhor-mestre-sapateiro, em sinal de sujeição ao castigo.

O sapateiro demonstra por suas expressões faciais estar com raiva do aprendiz, enquanto este tem o corpo e cabeça curvados em direção ao senhor, não é possível ver seu rosto, uma vez que está virado para o ponto interno da sapataria. Ao fundo, compondo o plano secundário, é possível observar uma mulher mestiça que segura uma criança no colo. Ela assiste à cena da aplicação do castigo da palmatória.

Ela usa uma saia longa, camisa branca e um pano em seu cabelo, enquanto segura o bebê de colo que está sendo amamentado. Fita a cena com certa satisfação, enquanto um dos meninos pretos que estão posicionados do lado contrário observa a ação do sapateiro e a postura da mulher com desaprovação, denotando com seu olhar não concordar com a ação do senhor. Segundo a descrição do artista sobre a cena, “a mulata, sua mulher, embora aleitando uma criança, não resiste ao prazer de espiar o castigo” (Debret, 1940 [1835], p. 206).

Ao representar a “mulata” que assiste à cena do castigo, o artista oferece algumas informações. Primeiro, a tirar pelo filho que carrega no colo, ela tem uma relação íntima marital com o sapateiro português, homem branco e comerciante médio do Rio de Janeiro do início do século. A sua característica racial é expressa não somente pela cor de sua pele que denota a mestiçagem, mas igualmente pela roupa simples que veste. Além disso, o turbante em sua cabeça remete a indicativos de convivência com mulheres negras escravizadas ou livres, mas que compartilhavam um mesmo horizonte cultural e étnico.

Ademais, o peito semidesnudo, apresentado pelo ato de amamentar, pode indicar o status da relação estabelecida entre o comerciante e a mulher da cena. A seminudez desta mulher, que amamenta seu filho e se deixa ser observada (Berger, 2022, p. 66), um ato sexual, adicionado ao seu êxtase com a ação violenta, exprime um pouco da sua relação com o seu companheiro, o sapateiro, uma relação que indica sexualidade enraizada na própria figura da mulata, mas também a imoralidade do concubinato.

Relacionando esta representação feminina de Debret com o retrato a pintura *Retrato presumido de Madeleine*, de Marie-Guilhermine Laville-Leroux, 1800, Anne Lafont (2022, p. 33), destaca um ponto importante de sua análise sobre o seio desnudo apresentado na cena. Segundo a autora, o seio nu de Madeleine – e podemos aqui incluir a “mulata” de Debret – “inscreve-se na tradição africana e diaspórica do empreendedorismo feminino, no qual o corpo é, de fato, instrumento de emancipação e da ascensão social”, ou seja, estas figuras que sintetizam uma iconografia de mulheres negras retratadas no universo afro-atlântico exprimem “uma figura arquetípica da relação interracial no mundo colonial”.

Retomando o tema do castigo, observamos que o artista apresenta ao leitor e observador da cena uma descrição do artefato utilizado pelo português: “O instrumento de suplício de que se serve o sapateiro chama-se palmatória, espécie de férula com furos de modo a não comprimir o ar e dar maior força [sic] ao golpe. O castigo, dado de conformidade com a falta, vai de 1 a 3 dúzias de bolos seguidos” (Debret, 1940 [1835], p. 206).

Ao observar a posição das mulheres escravizadas retratadas por Rugendas e do menino aprendiz de sapateiro retratado por Debret, todos demonstram subserviência diante de sua

postura curvada, mão estendida, cabeças abaixadas e olhos que demonstram medo e dor diante da aplicação do castigo. O homem aplicador do castigo, de forma contrária, sempre sentado, representa a força, a justiça privada sendo cumprida e o poder paternal que deve ser conhecido e reconhecido por todos, não somente os que estão sendo violentados, mas todos/as aquelas/as submetidos/as ao cativoiro.

O castigo da palmatória era considerado brando (Moura, 2023, p. 301), sendo este considerado um instrumento de suplício, aplicado normalmente pelas autoridades do espaço doméstico, como sinhás ou pelos senhores, suas vítimas preferenciais eram crianças e mulheres. Este castigo era utilizado com finalidades pedagógicas e repreensivas (Ramos, 1942, p. 105)⁴⁵, tal qual as imagens deixam parecer.

Seja na aplicação da palmatória pelo senhor nas duas mulheres escravizadas no contexto da fazenda retratado por Rugendas, seja mesmo no contexto da sapataria, indicando espaço de trabalho e de aprendizado, já que se trata de um ofício que se passa de mestre a aprendiz, percebemos que a indicação de uma plateia de colegas de cativoiro, e mesmo de outros sujeitos livres que orbitam no espaço doméstico, indicam a função de exemplaridade que a palmatória exercia não somente para o sujeito seviciado, mas aos demais escravizados que compunham a força de trabalho da casa.

Destacamos que, apesar de se apresentar como “castigo branco”, na aplicação da palmatória - este instrumento de madeira pensado para fustigar a palma da mão de suas vítimas -, não era incomum, porém, que a imposição excessiva de “bolos” nas mãos do castigado, provocasse edemas e rachaduras mais sérios, chegando a sangrar, ou mesmo que o próprio instrumento da palmatória fosse utilizado para causar ferimentos em outras partes do corpo do escravizado.

O castigo da palmatória possui esta ligação íntima com ambientes domésticos e pedagógicos, com uso disseminado durante todo o período colonial e o século XIX nas escolas primárias (Lemos, 2012)⁴⁶, Orfanatos, Casas de Correção (Rangel, 2022), tendo seu uso

⁴⁵ Extrai-se da passagem: “A palmatoria era outro instrumento de suplício muito empregado e suficientemente conhecido para dispensar qualquer descrição. O castigo dos “bolos”, que se tornara também um método pedagógico, ainda hoje empregado em muita escola rural do Brasil, consistia em dar pancadas com a palmatória nas palmas das mãos estendidas, ‘Arrebentar a mão de bolos’, era provocar violentas equimoses e ferimentos no epitélio delicado das palmas das mãos” (Ramos, 1940, p. 105).

⁴⁶ Interessante a passagem do Lemos (2012, p. 630): “Nas escolas da Corte do século XIX, entre os castigos corporais, encontramos alguns que são comumente praticados: o uso da palmatória, da reguada, os *bolos* e *ajoelhar*, bem como um caso inusitado, em que a professora colocava rolhas na boca das alunas que falavam muito. Encontrei também, dois casos que foram considerados bárbaros pelos próprios professores e delegados de instrução, como o uso de chicotes e pedaços de bambu”.

continuado no pós-abolição em ambientes escolares, reformatórios e outras instituições de instrução pública ou privada.

3.5 MÁSCARAS: IMAGENS AMORDAÇADAS

Jacques Etienne Arago, talvez tenha retratado a imagem de um tipo escravizado submetido ao castigo da máscara de flandres mais conhecida no Brasil. A imagem, intitulada *Chatiment d'une esclave* (Castigo de um escravo), retrata uma pessoa negra, olhos grandes e fixados, sobrancelhas fechadas e testa levemente franzidas, usando um colar de ferro e a máscara de flandres.

A máscara tampa toda a região da boca desta pessoa, tem quatro pontos fixados nesta região, sendo os dois pontos centrais colocados em torno da boca e nariz, passando por toda a região central da cabeça até a nuca e os dois pontos laterais que prendem a máscara, passando pelas bochechas até a região da nuca, onde os quatro pontos se encontram e são amarrados, ou fechados com cadeado, de modo a impedir que o próprio sujeito a retire.

O colar de ferro está colocado em seu pescoço. Trata-se de uma barra grossa de ferro que forma o colar, acompanhado de duas hastes laterais, também de ferro, em forma de cruz, com cerca de uns 10 centímetros, a fim de impedir a locomoção fácil e ágil da pessoa que foi submetida a este castigo.

A imagem deixa parecer a silhueta da personagem, que está em posição levemente voltada ao observador, um olhar profundo e inquietante. A representação do suplício traz em si a tradução do horror e da crueldade da escravidão. Um desenho simples em termos de técnica, mas perturbador na mensagem que pretende passar a quem o observa.

O francês Jacques Arago, membro do Instituto da França, publica em Paris, em 1839, a obra *Souvenirs D'un Aveugle. Voyage Autour du Monde* (Memórias de um cego: Viagem ao redor do mundo), um compilado de impressões retratadas pelo desenhista e escritor na viagem de exploração científica que realizara no início do século (entre 1817 e 1820) a bordo do navio *Uranie* (Urânia), comandado pelo navegador Louis de Freycinet, que havia passado pelo Brasil, aportado no Rio de Janeiro.

Após o regresso da viagem, Arago publicou uma versão inicial da obra em forma de relato a um amigo, intitulada *Promenade autour du monde pendant les années 1817- 1821, sur les corvettes du roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet* (Uma viagem ao redor do mundo durante os anos de 1817 a 1821, a bordo das corvetas reais Uranie e Physicienne, comandadas pelo Sr. Freycinet). Após rever os manuscritos e ilustrar suas

impressões, o artista, que sofria de uma doença que o tornou cego ao longo de sua vida, pintou diversas das gravuras ainda com a visão turva.



Figura 20 - Castigo de um escravo / Jacques Etienne Arago, 1839

A imagem de uma pessoa sendo submetida a execução do castigo da máscara possui algumas versões, sendo todas de autoria de Jacques Etienne Arago. A imagem a seguir parece retratar uma litografia do desenho original do autor que apresentado na Imagem 16.



Figura 21 - Castigo de um escravo / Jacques Etienne Arago, 1839

A imagem a seguir retrata a mesma pessoa sendo castigada com o colar de ferro e a máscara de flandres. Trata-se da imagem reproduzida na republicação da obra de Arago datada de 1868, em Paris. Nesta nova imagem, a figura não encara o observador, ela ainda possui um olhar fixo, mas demonstra certa tristeza e tem um olhar perdido.

A reprodução e a ênfase ao olhar, fixo, inquietante, triste e vazio, certamente procura demonstrar a brutalidade de estar submetido a uma técnica de punição tão profunda e castradora, tão vexatória e humilhante.

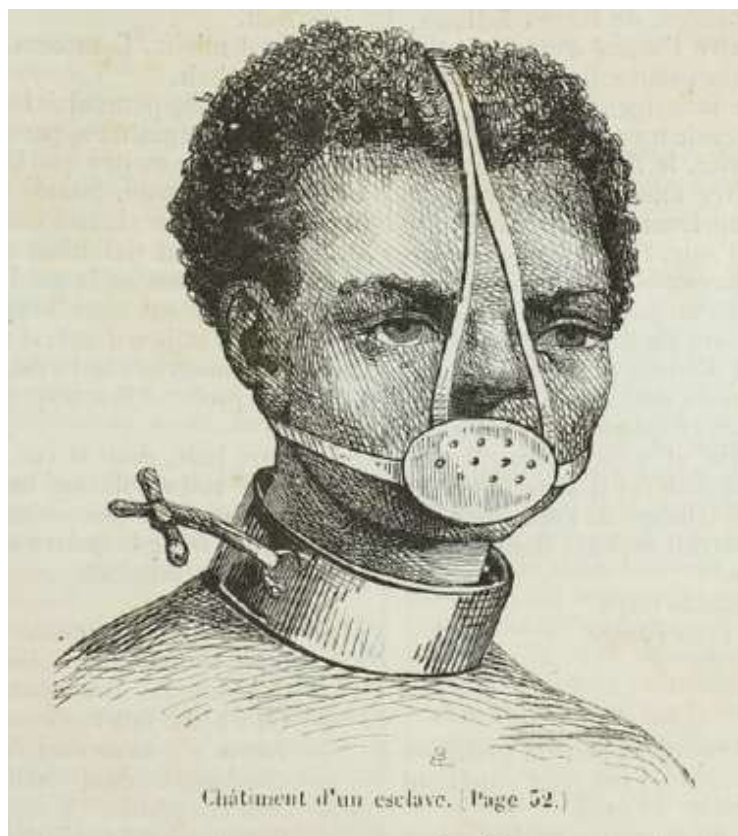


Figura 22 - Castigo de um escravo / Jacques Etienne Arago, 1868

Estas alterações que são percebidas na imagem retratada por Arago em sua publicação da viagem ao Brasil pode ser atribuída ao próprio processo de litogravura das imagens que compunham as obras destes artistas publicadas ao longo do século XIX. Como já dissemos, a litografia é um processo de reprodução de imagens que envolvia uma série de outros profissionais que tinham como objetivo “trabalhar” o desenho original retratado por Arago, o interpretando e reinterpretando, a fim de conseguir realizar a melhor reprodução possível, a mais “autêntica” do relato oferecido pelo viajante, que era quem detinha o privilégio do “testemunho”, ou seja, aquele que havia realizado o contato com a realidade retratada junto ao texto e que oferecia ao público um relato fiel deste contato (Zenha, 2002, p. 140).

Arago não foi o único a retratar pessoas escravizadas submetidas ao castigo da máscara de flandres ou mordança. Jean-Baptista Debret também o fez nas litografias que fazem parte do conjunto de sua Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.

Neste desenho, denominado *Visita a uma fazenda*, Debret tem a intenção de retratar sua visita a fazenda de uma família centenária portuguesa, segundo ele, explorada de pai para filho e “cujos hábitos patriarcais se encontram no herdeiro que o representa hoje” (Debret, 1940 [1835], p. 146).



Figura 23 - Visita a uma fazenda - Jean Baptiste Debret, 1835

A dona da casa está sentada em uma marquesa, em destaque ao lado direito da cena. O chale disposto sobre seu ombro e o leque oferecem ao observador a dimensão tropical do lugar, onde o calor é característico, suas roupas são leves a fim de atender às necessidades que clima impõe. Logo ao seu lado direito está sua filha, posicionada na parte inferior, ela está sentada de joelhos cruzados, amamentando um bebê de colo. Há uma segunda criança, brincando ao pé da avó, embaixo da marquesa. Ainda no plano principal, uma segunda filha da dona da casa tenta pegar uma criança que faz birra e está no colo de uma mulher negra, indicada pelo pintor como a ama da criança.

Ao olhar a cena, se percebe que a dona da casa recebe visitas. Do lado esquerdo, no plano principal, uma mulher branca, um pouco gorda, o que demonstra ser a matriarca de uma família, tem seu chale retirado por uma mulher negra, criada da casa. Com ela chegam duas mulheres mais jovens, a do meio cumprimenta a amiga que está amamentando seu filho, enquanto a segunda, posicionada do lado direito da cena, cumprimenta o que parece ser a terceira filha da dona da casa, ambas se abraçam fraternamente como se conhecessem.

A dona da casa e suas três filhas são as personagens principais da cena, com elas as três crianças que estão posicionadas próximas às mães e à avó. Unem-se a este contexto a matriarca visitante e suas duas filhas. Ao redor dessas mulheres brancas há diversas mulheres negras, sendo onze ao total. Há também duas personagens negras nas duas pontas da cena, sendo uma

escravizada, posicionada ao lado direito da cena, e, do lado esquerdo, o que parece ser um feitor, considerando sua indumentária. Este último conversa com o senhor da casa, dando a entender que estão provavelmente resolvendo questões da administração da fazenda.

No plano secundário da cena, na parte inferior, há quatro escravizadas que estão sentadas de pernas cruzadas, costurando itens do enxoval da casa, são provavelmente as amas da sinhá. Ainda neste plano, na parte superior estão as demais mucamas e amas que têm a função de organizar a vida dentro da casa senhorial. Uma delas cuida do neto da sinhá, duas delas cuidam de receber bem as visitas, retirando trajés, chapéus e auxiliando as visitas se acomodarem e se sentirem à vontade, e outras ficam à disposição dos donos e das visitas, demonstrando a boa receptividade da família. É possível notar pelas vestimentas que a escravizada situada bem ao lado da sinhá é sua ama pessoal, considerando o uso de vestido, brincos e colar, como uma demonstração do status dentre as escravizadas no ambiente interno da casa.

Chama a atenção uma personagem específica, posicionada por Debret logo atrás da dona da casa, no plano secundário da cena. Trata-se de uma mulher escravizada, está de pé, segura em suas duas mãos dois galhos longos de uma árvore que tem a função de fazer vento para abanar a personagem principal, refrescando a sensação de calor própria do lugar. Esta mulher está de calças, carrega uma bolsa entressada no peito desnudo, com seios à mostra. Ela usa uma máscara de flandres, um grande exemplar desse instrumento de correção, que se diferencia da máscara retratada por Jacques Arago, uma vez que esta máscara tampa todo o rosto da mulher escravizada, como se fosse um cone, ou um bico de pássaro. Esta máscara, feita de ferro, tem furos na região dos olhos e na região da boca, sendo presa em duas hastes que são amarradas entre o pescoço e a parte da nuca. Os personagens da cena, entretidos com as visitantes, parecem não se importar com esta mulher que, na posição da cena tem seu corpo separado dos demais componentes.

Debret retrata a máscara de flandres em outra imagem *Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra* (*Nègre au masque de fer blanc que l'on fait porter au Bresil aux nègres qui ont la passion de manger de la terre*). Aqui, é um escravizado que está retratado. Sobre a construção desta imagem, Rodrigo Naves (2011, p. 111-112) sublinha que apesar da brutalidade do instrumento de castigo, “O negro com máscara [...] desenhado no Brasil, traz o corpo mais apumado, até pela obrigação de sustentar o jarro sobre a cabeça. No entanto, o modelo pelo qual Debret constituiu seu corpo [por meio de um jogo de tons] atenua aquela verticalidade”. Segundo este autor, apesar de carregar o instrumento cruel, o personagem, pela

postura que o artista o insere na cena, “não logra jamais o estatuto daquilo que é típico”, ou seja, a submissão expressa em sua postura corporal.



Figura 24 - Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra / Jean Baptiste Debret, 1835

Os modelos humanos retratados por Debret nas duas imagens são muitos parecidos, a máscara desenhada é a mesma, assim como a forma como a personagem está posicionada, de pé, sem camisas e com calças, com destaque para o fato de numa cena (Figura 14) a escravizada estar exercendo a função de abanar a senhora da casa e noutra (Figura 15) o escravizado aparecer carregando um vasilhame de água sob sua cabeça.

Na descrição da imagem *Visita a uma fazenda*, Debret descreve a personagem com máscara:

Atrás da dona de 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, 1940 [1835], p. 147)

Em Carta datada de 1817, Arago relata ter presenciado escravizados submetidos ao castigo da máscara de flandres: “Eu vi dois negros cujos rostos estavam cobertos por uma

máscara de ferro fundido, na qual havia somente dois orifícios para os olhos. Ambos foram punidos dessa forma porque estavam muito infelizes e tentaram acabar com a própria existência comendo terra” (Arago, 2021b [1817], p. 44).

Apesar de Arago e Debret tratar da máscara de zinco ou de flandres como um instrumento de que se valiam os senhores para obstar a escolha de escravizados que escolhiam morrer ao optarem por comer terra, no estado conhecido como banzo⁴⁷, a imagem a seguir retrata a máscara como um instrumento de suplício escravista.

Eduard Hildebrandt, viajante e pintor alemão, retrata no álbum *The Brazilian Souvenir A selection of the most peculiar Costumes of the Brazils* (Lembranças brasileiras: Uma seleção dos costumes mais peculiares do Brasil), de 1846 uma cena de costume intitulada *Punishments* (Castigos), colocando ao lado da máscara de flandres, o colar de ferro, e a corrente de ferro atada ao tornozelo de um escravizado.

O conjunto de personagens e os diferentes instrumentos que são obrigados a carregar tenta chamar a atenção para formas de se punir escravizados no contexto brasileiro. A série tenta representar a submissão aos instrumentos da máscara de ferro, do *libambo*⁴⁸ e da *peia*⁴⁹. Segundo as descrições de Arthur Ramos (1942), a máscara de flandres ou simplesmente máscara de ferro, representa mesmo um instrumento de suplício, ante a sua extrema violência real e simbólica.

Retornando à Imagem 21, a personagem que é obrigada a usar a máscara é uma mulher, está sentada numa pedra, usa vestidos longos, azuis, um chale sobre o braço esquerdo, posicionada de frente a dois homens negros, todos escravizados. O primeiro homem carrega em sua mão um barril de água e em seu pescoço um colar de ferro (*libambo*), instrumento de castigo destinado a escravizados que empreendiam fuga do cativeiro. Ele fita a mulher, como se ambos estivessem conversando.

Logo atrás desse personagem, está o terceiro escravizado, tem uma grande corrente conectada a uma barra pesada de pedra (*peia*) que está posicionada em seu ombro direito. A corrente está presa ao tornozelo do pé direito. Este terceiro homem observa a conversa que está

⁴⁷ Segundo Clóvis Moura (2013, p. 63), considera-se o banzo o “Estado de depressão psicológica que se apossava do africano logo após o seu desembarque no Brasil. Geralmente os que caíam nessa situação de nostalgia profunda terminavam morrendo. Atribui-se tal estado depressivo à saudade da aldeia africana da qual provinham, de modo que o banzo atingia somente a primeira geração de escravos, isto é, aqueles diretamente importados da África”.

⁴⁸ Descrição: “O castigo do *libambo* era para os Negros que fugiam, O chocalho, que dava sinal quando o Negro andava, queria indicar que se tratava de um escravo fujão. Assim também o *libambo* das pontas retorcidas. Dizia-se que estas pontas tinham outra finalidade: era a de prender-se aos galhos de árvores do mato, para assim dificultar a fuga do escravo” (Ramos, 1942, p. 108).

⁴⁹ Descrição: “A *peia* era quase sempre numa só perna, e prendia-se no nível do tornozelo. O seu peso impedia que o escravo corresse, ou andasse de pressa, dificultando assim a sua fuga” (Ramos, 1942, p. 108).

acontecendo. A imagem tenta retratar a habitualidade dessas persoganes com seus instrumentos de castigo na cena retratada, ao estabelecer o encontro de três pessoas vinculadas ao jugo do cativo e que exercem suas funções habituais, enquanto são elas mesmas objeto da subjugação e imposição da força da escravidão sob seus próprios corpos.



Figura 25 - Castigos - Eduard Hildebrandt, 1846

Esta parece ser também a mensagem que o autor da imagem intitulada *Chafariz do Lagarto* (1851), desenhada por José dos Reis Carvalho, pintor e desenhista brasileiro que retrata uma cena comum de escravizados que iam ao chafariz municipal para pegar água potável e levar para as casas dos seus senhores ou de quem os contratasse.

Na cena de costume, estão retratados três personagens escravizados, todos homens, dois deles estão no chafariz para encher seus tonéis de águas e em seguida os carregarem até a residência de seu senhor. Escravizados carregadores de água⁵⁰ eram muito comuns nas cidades brasileiras do século XIX, especialmente numa sociedade ainda pouco urbanizada e sem redes de distribuição de água potável. O terceiro sujeito é um escravizado de ganho que leva em sua cabeça um grande com itens alimentícios para serem vendidos nas ruas.

⁵⁰ O francês Jean-Baptiste Douville, comenta em seu relato sobre o Rio de Janeiro datado de 1827: “A água potável é trazida para a cidade por um aqueduto, uma água não muito salubre. Os negros a vendem nas ruas, dentro de uns barris do tamanho dos baldes usados na Europa e também abertos numa das extremidades, que carregam na cabeça” (Douville, 2021 [1827], p. 94).

No primeiro plano da cena está colocado o homem negro que abastece o barril de água. Usa roupas de cor crua, sem calçado nos pés. Segura um do barris que está recebendo água do chafariz. No seu rosto, carrega uma máscara de flandres, que o cobre completamente. Tem alguns furos na região dos olhos e no nariz. A máscara é fechada na região da nuca. Este homem leva na cabeça um pano, comumente utilizado por carregadores para evitar que o tonel machuque a sua cabeça.

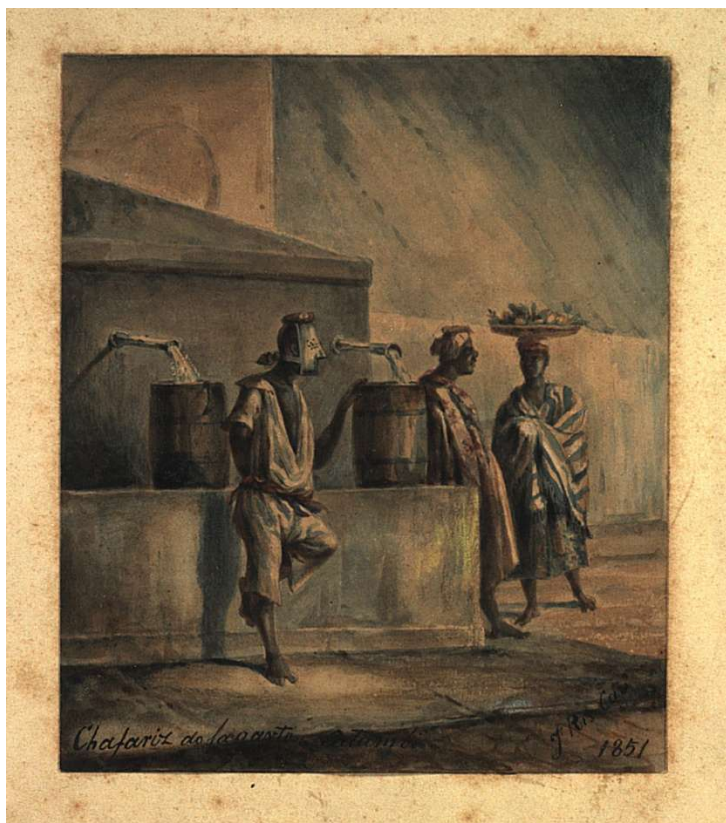


Figura 26 - Chafariz do Lagarto / José dos Reis Carvalho, 1851

Os outros dois sujeitos que estão no plano secundário da cena conversam entre si e parecem ignorar o personagem principal da cena, que, solitário, desempenha normalmente suas tarefas diárias, mostrando para todos os que esbarrarem com sua imagem, estampada em sua face uma cena típica de sujeição de uma cidade brasileira do século XIX.

Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive é outro pintor brasileiro que também retratou uma cena com a máscara de flandres na gravura intitulada *Preto de máscara* (1841) no álbum *Costumes brasileiros*.

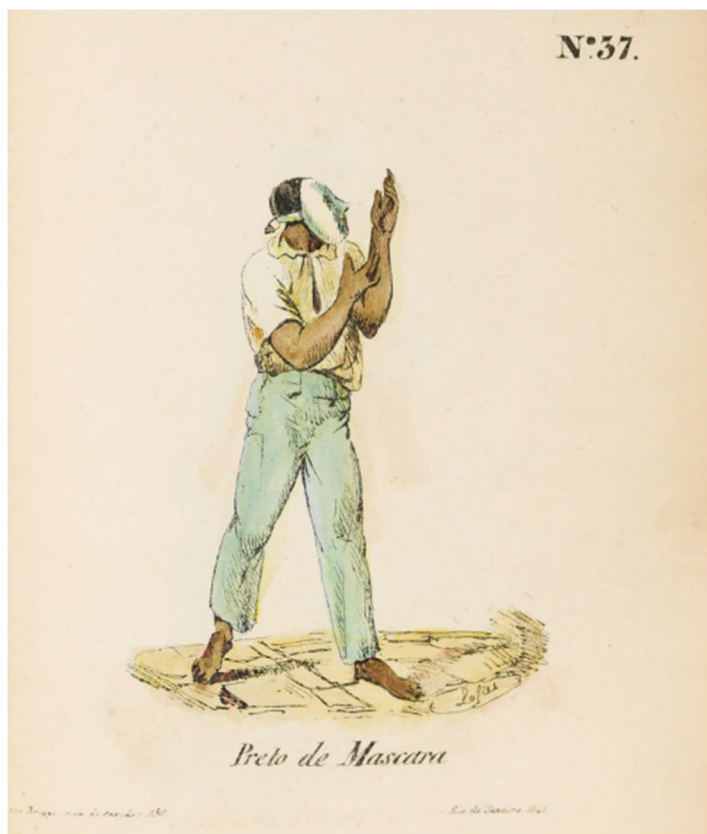


Figura 27 - Preto de máscara / Joaquim Lopes de Barros Cabral, 1841

Na gravura, apesar de se referir à máscara de flandres, o autor parece ter procurado retratar um aspecto mais dramático à cena, ao figurar o personagem de um homem negro, com calças e camisa, pés descalços, denotando ser um sujeito escravizado, corpo levemente virado à esquerda, em posição de perfil, com uma máscara tapando todo o rosto, com as mãos levantas. Seu rosto fita a mão esquerda.

Ao percorrermos esse conjunto de imagens de imposição da máscara de flandres, a sua indissociabilidade com o caráter cruel da escravidão é latente. Segundo Keila Grinberg (2018, p. 144), “instrumentos tortura como a máscara de folha de flandres – máscara de zinco trancada a cadeado que cobria todo o rosto, com minúsculos orifícios na boca e nariz – os anjinhos [...] e os colares de ferro [...] impressionaram artistas e viajantes tanto pelo grau de atrocidade quanto pela regularidade com que eram usados”. Clóvias Moura cita estes instrumentos como de suplício e contenção de escravos, empregando a acepção de Arthur Ramos.

Desta forma, estes instrumentos de tortura que era as máscaras de ferro se apresentam como castigos empregados exclusivamente a pessoas na condição de escravidão, fossem para evitar qualquer exercício de autonomia pessoal compreendida aqui na negação total da condição de escravidão e na escolha de retirar a própria vida, seja mesmo como forma de punições para fatos diversos. O horror desses instrumentos, naturalizado por cenas que retratam a reunião de

duas famílias, pela habitualidade de se esbarrar com homens e mulheres pelas ruas das cidades, demonstra a própria brutalidade das condições servil.

3.6 GARGALHEIRAS E TRONCO: SUJEIÇÃO DE INSUBMISSOS

Para melhor compreender a forma como o castigo da gargalheira ou do colar de ferro e do tronco eram aplicados e retratados, selecionamos três figuras, sendo duas obtidas a partir da obra de Jean-Baptiste Debret e um desenho do artista Paul Harro Haring, que compõem o corpus de análise desta seção.

No desenho intitulado O colar de ferro (*Le Collier de fer*) Debret (1835) pinta o que parece ser uma cena comum nas ruas do Rio de Janeiro. Os personagens são todos sujeitos escravizados, a se perceber pela cor da pele de todos e pelas funções que desempenham. As três personagens principais da cena e que estão submetidas ao colar de ferro estão no plano principal e parecem conversar, demonstrando habitualidade.



Figura 28 - Colar de ferro - Jean-Baptiste Debret, 1835

Do lado direito há uma mulher escravizada, está de perfil e descalça, veste uma camisa branca, saia longa até os joelhos com um cordão bicolor amarrado em sua cintura. Tem um grande pano disposto sobre seu ombro direito. Na cabeça tem um turbante amarrado cobrindo seus cabelos, levando uma grande cesta de palha com frutas, aparentando serem abacaxis apoiada sobre sua cabeça. A mão direita segura a borda do cesto, enquanto a mão esquerda pega algum objeto oferecido pelo homem que está em sua frente.

No seu pescoço é possível visualizar um grande colar, feito de ferro fundido, amarrado em torno. Na ponta traseira deste instrumento há uma haste que vai da base do colar até mais ou menos a extremidade de sua cabeça e tem duas pontas, formando um Ypsilon. Sobre a postura desta personagem feminina, algumas observações poderiam ser feitas: Poderíamos supor que se trata de um tipo humano retratado a partir de modelos de pintura que faziam parte do repertório de desenhos do artista, sendo de igual forma representativos de uma tradição de pintura artística da qual Debret era proveniente. Mas será que poderíamos supor que a posição da personagem na cena pudesse demonstrar que ela estaria ostentando com orgulho o instrumento de suplício? Em outras palavras, a forma ativa como se porta esta personagem feminina seria mais uma aplicação de um modelo ideal de retratar as mulheres compartilhado pela tradição artística ou poderia significar uma certa astúcia em sua representação? Neste sentido, é importante refletir sobre o significado do texto que compõem a imagem, nele Debret acentua a “ vaidade ” dos escravizados e a sua incapacidade de distinguir entre uma joia e um colar de ferro, cujo caráter de suplício, segundo o autor, não seria muito bem compreendido pelos negros.

No meio da cena está posicionado um homem negro, ao lado esquerdo da primeira personagem. Ele está de frente para o observador, veste uma calça com a boca dobrada até os joelhos, uma grande camisa larga, com botões entreabertos até a região do peito. O peito esquerdo está coberto pela camisa que pela posição deixa o peito direito à mostra, com a manga da camisa cobrindo o antebraço direito. Ele tem um sorriso entreaberto em sua face, na cabeça veste uma boina, estando submetido ao colar de ferro, amarrado sobre seu pescoço, com apenas uma haste posicionada do lado esquerdo, próxima a seu ombro. Esta haste forma garras formando em suas pontas a letra E em maiúsculo.

O terceiro personagem do plano principal é outro homem, também negro, veste uma calça longa, tem um lenço amarrado em sua cintura, com as pontas soltas para frente. Veste um colete aberto deixando a região do peito e do abdômen totalmente à mostra. Na cabeça, leva um barril de tamanho médio, entre o objeto e a cabeça há um pano a fim de assentar o peso do barril e evitar machucados ante a fricção causada pelo seu peso. Tem o braço direito levantado, com

um pequeno frasco na mão que oferece a sua colega. Na mão esquerda, que segue abaixada, leva a tampa do frasco.

Este homem também tem um colar de ferro fundido em torno do seu pescoço. O objeto é diferente dos outros dois, tem duas hastes, uma posicionada do lado esquerdo e outra do lado direito, ambas em suas pontas terminam com pedaços de ferro que formam uma cruz, com três pontas em forma de garra, uma acima e duas laterais. Na parte da frente deste colar há presa uma corrente de ferro que une o pescoço deste homem, indo até o tornozelo direito, onde há outra base presa com cadeado.

O lado direito da cena, no plano secundário, é possível visualizar alguns prédios da cidade ao fundo, uma ladeira de um desce uma mulher com uma cesta com algo dentro sobre sua cabeça e mais próximo a esses três sujeitos com colar, há um menino, ele caminha descalço, usa bermuda, uma camisa de manga curta entreaberta, um pano amarrado na cintura. Na cabeça leva um grande pedaço de madeira cortada de forma retangular, onde há uma corrente presa numa das pontas, a outra ponta da corrente está atada a uma outra base de ferro presa ao tornozelo direito do menino.

Do lado esquerdo, ainda estão posicionados duas personagens, sendo uma mulher, que sai de dentro de uma casa, com vestidos longos, com detalhes de flores, colar e brincos, tem detalhes de acessórios em seu cabelo que está preso, ela escolhe algum produto da cesta do home que passava pela rua. Este homem está vestido com uma calça dobrada até o joelho, está descalço, sem camisa, na cabeça tem um pano que é usado para assentar o cesto que leva enquanto ofereço seus produtos pela cidade.

Na descrição da cena feita pelo artista ele informa:

O colar de ferro é o castigo aplicado ao negro que tem o vício de fugir. A polícia tem ordem de prender qualquer escravo que o use, quando encontrado de noite vagabundeando na cidade, e de deixá-lo na cadeia até o dia seguinte. Avisado então, o dono vai procurar o seu negro ou o envia, acompanhado por um soldado, à prisão dos negros no Morro do Castelo (Debret, 1940 [1835], p. 255)⁵¹.

A variedade de colares de ferro retratada pelo artista na cena pretende demonstrar o que segundo ele representaria a realidade, não havia um só modelo, mas alguns, a depender da criatividade do senhor ou do ferreiro que o fabrica.

Em outra passagem da sua descrição da cena, Debret faz uma reflexão sobre a natureza dos escravizados e a necessidade que os senhores têm de se utilizar de meio tão cruel para conter e punir aqueles que insistem no “vício de fugir”:

⁵¹ Ver: <https://riomemorias.com.br/memoria/prisao-do-calabouco/>

O escravo tem apenas a inteligência do presente; é vaidoso, gosta de se distinguir por um enfeite qualquer; pena, folha. Embora com sentidos de uma agudeza perfeita, não é capaz dessa reflexão que leva a comparar as coisas e a tirar conclusões; um objeto que lhe repugna à vista provoca nele um arrepio generalizado e não raro uma risada nervosa e prolongada[...].

O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição; por isso a prisão é para ele um asilo sossegado, em que pode satisfazer sem perigo sua paixão pela inação, tendência irreprimível que o leva a um castigo permanente. O amor é menos uma paixão do que um delírio indomável que o induz muitas vezes a fugir da casa de seus senhores, expondo-se, subjugado pelos sentidos, aos mais cruéis castigos. Graças, porém, à mobilidade de suas sensações, ao entrar na prisão, ainda todo ensanguentado do castigo sofrido, esquece suas dores ao som do pobre instrumento africano com que acompanha algumas palavras improvisadas acerca de sua desgraça. Esse temperamento modifica-se, entretanto, nos crioulos, pois existem no Rio procuradores, capelães, antigos militares e musicistas negros, donos de um talento notável (Debret, 1940 [1835], p. 256-257).

A crueldade e a indolência retratados pelo artista não devem ser procurados nos ânimos dos seus proprietários, feitores ou capitães do mato, ou seja, aqueles que têm a função de vigia, procura e captura de indivíduos que não aceitam a subjugação do cativo. O colar, segundo o retratista, se deve muito mais ao ânimo de sujeitos escravizados, insistentes na arte de fugir e que, ao final se tornam eles mesmos produtores deste instrumento de suplício, carrascos “sem compaixão para com seus semelhantes pois, em última análise, os negros não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e demais indolentes para se preocupar com ele” (Debret, 1940 [1835], p. 256).

A forma como o artista insere as três personagens principais na cena parece remeter a esta ideia que ele quis inscrever na descrição da imagem. É como se, conscientes da sua “façanha”, os sujeitos submetidos ao colar de ferro, estivessem felizes, ou orgulhosos de seu “presente”, um lindo colar feito de ferro, pesado, de variadas formas, todas elas com o fim de limitar sua locomoção, e que terão de carregar por meses e até alguns anos, como bem descreve.

O pintor germano-dinamarquês Paul Harro-Harring, pintou a cena intitulada *Scène au Pied de la Colline de Ste. Therèse. Partie de l'Acqueduc de Rio Jan Nègre affranchi donnant à boire à ses compatriotes esclaves* (Cena ao pé do Morro Santa Teresa. Parte do Aqueduto Rio Janeiro – Negro africano livre dando de beber a seus compatriotas escravos)⁵².

⁵²Africanos livres eram considerados sujeitos (homens ou mulheres) que, uma vez capturados para fins de escravização em algum ponto do continente africano, eram comercializados no período em que a Grã-Bretanha iniciou sua campanha pelo fim do tráfico negreiro. No Brasil, alguns tratados foram celebrados desde o período joanino (1816), passando pelo período do Império, quando foi editada a Lei Feijó de 7 de novembro de 1831 que passou a proibir a importação de escravizados, declarando os que assim aportarem nos portos ou os que forem apreendidos na costa brasileira como africanos livres. Estes sujeitos ficavam à disposição do Estado brasileiro em um regime de servidão, por determinado período. Para mais informações completas e aprofundadas do tema, ver: Mamigonian, 2017.



Figura 29 - Cena ao pé do Monte Santa Teresa. Parte do Aqueduto Rio Janeiro - Paul Harro Harring, 1840

Na cena, o artista destaca a figura do africano livre, um homem negro, com calças brancas, descalço, sem camisa, segura em sua mão esquerda um certa de palha vazio e com a mão direita levanta um brinde. Ele leva no pescoço um colar de ferro, instrumento de castigo e punição especialmente direcionado a pessoas escravizadas. Parece haver em sua mão direita uma pulseira de ferro fundido com uma corrente atada.

À sua frente, no lado esquerdo da cena, estão três homens negros, sendo estes os escravizados, tal que o título da imagem sugere, dois estão sentados sobre seus cestos, numa posição abaixo da personagem principal, ambos usam calças, camisas brancas, estão descalços e estão observando o africano livre, que parece discursar. O terceiro homem é também negro, uma longa capa, sem camisas, na cabeça leva uma cartola preta e observa o africano.

Do lado direito da cena, há mais quatro personagens, sendo os primeiros uma mulher negra, está de costas, mas com a cabeça levemente virada para a direção do africano que levanta o copo d'água, usa vestidos brancos até os joelhos, um turbante na cabeça e nas costas leva um bebê de colo em um grande pano preso a seu corpo, ela está de frente para a quitanda e parece que deseja comprar algo do estabelecimento. A seu lado há um homem branco observando o que está acontecendo. Ele está sobre um degrau de uma pequena escada, usa sapatos, calça comprida, camisa, um colete e chapéu de abas médias. Tem os braços cruzados e parece observar com cuidado a cena do brinde a sua frente.

O último personagem é também um sujeito branco, está posicionado atrás do africano, parece ser o dono da quitando, está atrás do balcão, usa uma camisa, casaco, um chapéu e observa o conjunto de homens negros que estão a sua frente.

A cena parece ocorrer aos pés do Morro Santa Tereza, no centro do Rio de Janeiro, além das próprias informações que estão no título, o aqueduto da cidade, desenhado ao fundo, do lado esquerdo da cena, dão essa dimensão do local em que estão.



Figura 30 - Negros ao tronco - Jean Baptiste Debret, 1835

A cena descreve três homens negros submetidos ao castigo do tronco. Eles estão num local fechado, talvez um porão, o que pode ser percebido pelas paredes que estão desenhadas ao fundo da cena, em linha diagonal, na lateral esquerda, indo até a lateral direita da cena, onde, ao final, se vê uma porta fechada. O chão é de barro. Cada um dos homens está deitado sobre uma esteira de palha do tamanho do seu corpo.

No centro da cena há um grande barrote de madeira, medindo em torno de três metros de comprimento, cortado ao meio e atado na ponta lateral esquerda por uma grande dobradiça de ferro, enquanto que na outra extremidade há uma fechadura de ferro que prende todos eles ao instrumentos.

No centro desta estrutura de madeira, há seis buracos redondos feitos para prender os tornozelos dos sujeitos submetidos ao suplício. Seria possível haver mais seis buracos menores para inserir os braços no tronco, mas o que está descrito não os tem.

Os três homens têm seus tornozelos presos ao tronco, que está fechado, os impedindo de qualquer locomoção do lugar que estão colocados. O primeiro homem que está no centro da

cena, encara o espectador, está deitado e nu, com um pano sobre a pubis e a perna esquerda. Tem o braço direito colocado abaixo da sua cabeça, servindo de travesseiro, enquanto o braço esquerdo está disposto sobre o pano branco. Do seu lado esquerdo, há um recipiente com líquido que parecer ser água e alguns pedaços de madeira próximos a sua cabeça.

Ao lado direito deste homem há um outro escravizado que também nu, leva um pano sobre seu corpo, cobrindo desde a cabeça até os joelhos, ele está sentado de costas ao espectador, com as mãos ao chão nas laterais de seu corpo. Atrás de si, próprio à esteira de palha, há um outro recipiente de água, este, por sua vez, tem um grande rato bebendo a água do disposta ao escravizado. Na sua lateral direita passam outras duas ratazanas correndo.

O terceiro homem é de frente ao espectador e aos seus dois colegas de castigo. Leva a parte de baixo do corpo nu, enquanto veste uma camisa totalmente desabotuada, está sentado, segurando o corpo com os dois braços dispostos ao chão. Tem o olhar cabisbaixo e usa uma fita de pano amarrada em sua cabeça, ao seu lado esquerdo há um balde com água.

Tomamos a descrição feita pelo artista sobre a cena:

Bastam-me para estabelecer um paralelo entre os gregos e os romanos, por exemplo, e os brasileiros, o regimento dos libertos, [...] o tronco aqui representado. É comum encontrar-se em casa do fazendeiro brasileiro um tronco, antigo instrumento de castigo, formado por duas peças de madeira de 6 a 7 pés de comprimento, presas a uma das extremidades por uma dobradiça de ferro e munidas na outra de um cadeado cuja chave fica em mãos do feitor. O fim 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. O instrumento é em geral colocado num barracão fechado ou num sótão (Debret, 1940 [1835], p. 266).

O tronco, segundo Arthur Ramos (1942, p. 106), era uma forma de castigo largamente utilizado em toda a Amércia escravista, consistindo num instrumento de contenção do escravizado que cometesse alguma falta, como fuga, alguma confusão, desavença, etc. Debret relaciona a aplicação do tronco ao escravizado indisciplinado:

É nessa atitude incomodativa que se mantêm os negros fugitivos, a fim de esperar o castigo que devem receber mais tarde. Também se prende assim todas as noites o escravo excitado pelo desejo. O negro indisciplinado sofre constantemente essa tortura até ser vendido a um habitante das minas, que o emprega na sua exploração. Em geral o negro, naturalmente apático e medroso, sofre pacientemente esse castigo, que ele sabe ser merecido e se resigna sem grande dificuldade a um mal que participa mais do tédio que dá dor (Debret, 1940 [1835], p. 267).

Apesar de ser considerado um instrumento de contenção, salienta Ramos que o tronco se convertia também em um instrumento de suplício, “se levamos em conta a imobilidade forçada que provocava no Negro [sic] escravo, e a impossibilidade em que ficava de defender-se contra mosquitos, moscas e outros insetos, ou mesmo satisfazer os atos elementares da vida fisiológica” (Ramos, 1942, p. 107).

O tronco, tal qual demonstrado por Debret na figura objeto de análise convertia o sujeito a ele submetido não só a sua imobilidade, mas a uma série de outras punições cruéis, desde a impossibilidade de sair para fazer necessidades fisiológicas, a falta de circulação nas pernas e no corpo ante o tempo elevado que o escravizado ficava preso, dentre outras humilhações como a de ficar sujeito bichos como os ratos que foram retratados na imagem ou outros animais peçonhentos e insetos.

A seleção de imagens que constitui o corpus documental de análise e interpretação do presente capítulo nos oferece um importante espaço de reflexão sobre o modo como as hierarquias sociais brasileiras eram percebidas pelos diferentes agentes estrangeiros que buscaram as retratar por meio de tipos e cenas de costumes.

Inseridas que estavam estas fontes dentro da tradição literária de viagem, produzidas, portanto, para serem oferecidas à observação de europeus interessados por conhecer as práticas sociais, as paisagens, os tipos humanos e tudo aquilo que pudesse parecer exótico e pitoresco ao seu olhar, ou seja, aquilo que se destacava do comum e que seria digno de ser representado através da imagem pictórica.

A família patriarcal brasileira foi, sem dúvidas, um interesse relevante nas pinturas desses viajantes, sendo um tema recorrente nos desenhos, aquarelas e, depois, reproduzidos nas pranchas litografadas que compuseram as páginas das obras publicadas, especialmente por Debret e Rugendas. Neste sentido, o passeio de uma família representado a partir de uma marcha guiada pelo pai e seguida pelos demais membros, com inclusão de pessoas escravizadas foi um tópico que recebeu atenção de Guillobe e Debret e o mesmo processo se deu com a cena interna de uma família brasileira, que foi representada por estes mesmos artistas, com algumas personagens sendo inseridas ou retiradas, a depender do estilo e técnica. Entretanto, o principal, ou seja, o que era digno de ser representado era a performance, ou a forma como as relações se apresentavam no ambiente interno dos lares da época.

É justamente dentro destas estruturas familiares e, com especial atenção, no âmbito do espaço territorial e concreto das casas brasileiras que se estruturavam e costuravam as manifestações das violências que faziam parte do cotidiano da escravidão. De modo sutil, se percebe a vara como um elemento apenas simbólico de uma pedagogia da violência, a indicar que ali havia hierarquias sociais e agentes que eram capazes de as produzir e reproduzir. De um modo mais explícito, a violência é em si parte da própria cena, onde seus ritos e formas de

manifestação brutal precisam ser detalhados a partir da posição do corpo dos sujeitos a indicar elementos como força ou submissão; da expressão corporal, a indicar ação e inação; da expressão facial das personagens, a denotar a raiva, ódio, dor, sofrimento. Estes artistas procuraram capturar tanto as estruturas que tornaram possíveis tais práticas, assim como os agentes nelas envolvidas.

Obviamente, no âmbito das suas intenções, é possível nos questionarmos até que ponto estes autores pretendiam indicar que estas estruturas e práticas seriam um indicativo de que a vida tropical poderia ser concebida como uma forma de atraso, vista pelo viés do exótico, do incivilizado, considerando o que entendiam serem as práticas sociais europeias, colocadas como parâmetros de comparação. Poderíamos entender essas representações capturadas pelas imagens como balizas para indicar o nós e os *outros*? Está aí uma importante via de reflexão, vez que ao se propor esta via de análise indicativa do *outro*, eram esses mesmos artistas que se inscreviam como padrão e delimitavam o que seria considerado como diferente e, com isso, se afastavam de uma manifestação de violência brutal que, apesar deste afastamento inicial, era derivativa das próprias práticas e da tradição jurídica europeia. Ou seja, ao criar a imagem da violência punitiva e social brasileira, sem querer, os artistas mais aproximavam a Europa e o pensamento civilizador europeu do Brasil, do que efetivamente afastavam, já que a violência escravista era, ela mesma, produto e produtora de uma racionalidade definida no e a partir do Velho Mundo, do Nós [europeu - civilizado] para os outros [africanos, americanos - incivilizados].

Pensando, agora, desde o ponto de vista da história do direito, é imperioso que compreendamos que estas práticas faziam parte de um elemento social que tinha sustentação na cultura jurídica. Ou seja, não é possível compreender as violências que ocorriam no interior das casas brasileiras como algo estranho ao jurídico, ou como algo contra o direito. Pelo contrário, tais práticas estavam assentadas numa longa tradição jurídica que compreendia o espaço doméstico como o território de domínio do seu proprietário, mas não só, como território de regulação autônoma das regras domésticas, o que deve ser entendido como o espaço onde o seu dono tem prerrogativas de impor regras próprias e de exercer a violência lícita, onde há deveres implícitos, que iam desde o oferecimento de um lugar para a moradia, a alimentação, o oferecimento de vestuário de formação religiosa, até a expectativa de uma justiça doméstica que partia da figura hierárquica de um bom senhor (Mansur, 2023; Hermendo, 2024).

Como já dissemos em outro momento, o poder de correção, compreendido aqui como direito de correção ou, mais especificamente, direito de castigar, deve ser interpretando como uma consequência jurídica dos poderes da figura do *pater familias*, figura esta construída na

tradição romana e que vai ser reinterpretada pela cultura cristã e pelos juristas do *ius commune* europeu, que inscreverão nela alguns poderes, dentre eles o de corrigir os membros da família que vivem na casa, como o território de jurisdição (*iurisdictio*⁵³) do *pater*. Conforme destacou Pedro Cardim (2001, p. 213), “o *pater* era sempre apresentado como aquele que mais amava o bem comum da comunidade doméstica, e era precisamente esse amor que o tornava mais capaz de exercer um bom governo”. A jurisdição doméstica sem faz sem processo, de forma sumária, enquanto a jurisdição pública, seguindo as regras legais, age com processo (Zamora, 2017). Do ponto de vista jurídico, este poder de correção não era ilimitado, mas sim compreendido a partir de uma ideia de deveres recíprocos e das doutrinas cristãs católicas que desenharam a ideia de um bom pai, lido à imagem e semelhança do Deus cristão e que deve ser rigoroso, mas misericordioso, que não deve agir de forma a tornar-se ele próprio um tirano no espaço doméstico.

No Brasil, entretanto, a história demonstra que apesar dos bons intentos da religião (Barbosa, 2020) e da retórica civilizatória das doutrinas jurídicas (Barbosa, 2025), controlar e impedir práticas excessivas das violências escravistas calcadas no exercício brutal da força sobre os corpos negros não foi uma tarefa simples do ponto de vista dos arranjos políticos, jurídicos e institucionais. Ou seja, apesar das disposições inscritas no Código Criminal de 1830 (art. 14, § 6º), adentrar na jurisdição privada poderia redundar num desprezo total da própria base celular daquela sociedade, que repousava na centralidade da esfera privada⁵⁴ e nos poderes do *pater* de exercer o bom governo da sua casa.

⁵³ O termo *iurisdictio* é aqui empregado no seu conceito fraco, como uma decorrência do poder de criar o direito no espaço doméstico enquanto um lugar de construção de um direito costumeiro. Para uma melhor compreensão sobre os sentidos históricos do é importante a indicação da pesquisa de Marlio Aguiar (2020) que aborda a compreensão do conceito que tem sua gênese na cultura judícia romana, mas que é redescoberto e reinterpretado pelos juristas letrados do *ius commune*, entre os séculos XII e XIV, que procurarão interpretar a *iurisdictio* como uma manifestação da vida de comunidades políticas plurais e que necessitavam refletir sobre o poder “como um fato” e a regulação política de seus grupos. Apesar de ser lida a partir do problema da legitimação do poder público, dentro de uma construção da legitimidade da *potestas* derivativa de um poder de mando conferido a governantes. “O *princeps* possui sua *plenissima iurisdictio*; os magistrados, suas próprias formas de *iurisdictiones*; até mesmo os cidadãos privados podem possuir uma forma de *iurisdictio* de menor alcance, como o pai sobre os filhos e o marido sobre a mulher” (Aguiar, 2020, p. 67). Este poder, assim, poderia ser estabelecido em graus diversos: “O que outros Glosadores já intuíram, Azo pôde explicitar. A *iurisdictio* é uma relação de poder mensurável e, por isso, passível de ser discutida em termos de diferentes *gradus*, variando entre as balizas de uma *iurisdictio* máxima (*merum imperium*) e uma *iurisdictio* mínima (*coercitio modica*). Em outras palavras, sendo a *iurisdictio* o *genus* do fenômeno do poder, concebida como fenômeno juricente (i.e., a justificação da autoridade normativa, nos níveis de interpretação, aplicação e criação) possuía espécies, e tais espécies se relacionavam umas às outras de modo estratificado e relativamente hierarquizado, garantindo sua inserção no esquema autorizativo secular de maior prestígio, o *Corpus Iuris*, garantindo a possibilidade de conectar a continuidade do *Imperium* e da Igreja com a pluralidade normativa e política reinante.

⁵⁴ No campo da história social, o trabalho de Marcelo Ferraro (2021) sobre a economia dos castigos na segunda escravidão são muito relevantes. Citamos também o trabalho de Bruno Alberto Martins (2023) que buscou pensar os castigos através de disputas judiciais.

Estabelecer critérios e limites aptos a cessar práticas cotidianas, fortemente arraigadas numa cultura social, que pressupunha o poder total do senhor para além da força de trabalho escravizada, não era uma tarefa fácil para a legalidade estatal calcada num modelo de liberalismo brasileiro que se sustentava na própria força de trabalho escravista. Este espaço estabelecido entre o limite da legalidade penal e dos direitos domésticos criou um terreno fértil capaz de fazer matar um *número* incalculável de sujeitos escravizados submetidos a um sem-número de execuções de castigos domésticos por “maus senhores” ao longo de nossa história.

Algumas imagens demonstram que o espaço doméstico foi um ambiente propício para o desenvolvimento de práticas de violência que se sofisticavam, o lugar onde se “aperfeiçoaram” técnicas e instrumentos de suplício e punição inimagináveis hoje no contexto de uma sociedade civilizada, mas que não podem ser entendidos somente como algo *sui generis* da tradição brasileira, considerando o leque de possibilidades de execução de penas corporais na realidade europeia.

Civilização⁵⁵ e barbárie⁵⁶, na verdade, devem ser pensadas nesse momento histórico, não como oposição, mas sim como complementação. A escravidão era um fato inescapável durante a maior parte do período oitocentista, mas especialmente na primeira metade do século, quando a codificação era erguida e quando as imagens aqui analisadas foram concebidas. Escravidão e legalidade não eram termos indissociáveis e por este motivo, o Código Criminal de 1830 recebeu dispositivos específicos para regular crimes cometidos por escravizados (crime de insurreição⁵⁷), penas diferenciadas aplicadas a réus escravizados (art. 60 do Código

⁵⁵ Segundo Airton Ribeiro Silva Jr (2015, p. 63 e ss), o termo civilização é um neologismo que vai ganhar sentido histórico relevante no período iluminista, especialmente na realidade histórica francesa (*civilisation*), sendo uma das palavras-chave do pensamento da modernidade, espalhando-se por toda Europa ocidental. “Civilizado, portanto, é por certo aquela pessoa educada, polida. Entretanto, é possível afirmar que ocorre uma transformação no sentido de ‘civilizado’, com o advento do neologismo civilização” (Silva Jr, 2015, p. 67).

⁵⁶ Barbárie advém da palavra Bárbaro, que segundo Airton Ribeiro Silva Jr (2015) significa incivilizado. Cabe aqui uma interessante passagem da obra: “A estrutura do conceito de ‘bárbaro’, portanto, é perene, apresentando os seguintes aspectos gerais: a) trata-se de um conceito manejado e manipulado unilateralmente, isto é, apenas um lado das antípodas o articula, de forma que não há uma reciprocidade nas designações; b) um dos polos coloca-se como centro e dita o conteúdo do ‘bárbaro’ conforme os valores consagrados por esse centro; c) o ‘bárbaro’ assume, portanto, o ‘contrário idealizado’ do centro, constituindo-se em um estereótipo, sem correspondência real; o que leva a quarta característica, pois sendo o contrário, o que é negado, c) essa figura será necessariamente desprezada por quem se coloca como centro, seja por conotação de inferioridade, primitivismo, atraso, etc; por conseguinte, d) estabelece-se uma relação assimétrica”. Continua o autor a afirmar a Europa possui uma obsessão ocidental pelo Outro: “De certo modo, nomear qualquer pessoa, ou grupo, pela denominação de ‘bárbaro’, significa conferi-la com sua exterioridade negada, atribuir ao outro o que é rejeitado em si, antes mesmo do outro apresentar-se. Assim, o outro é anulado, pois recebe uma representação previamente estabelecida, um pré-conceito, de forma que as peculiaridades e as diferenças do outro são completamente ignoradas” (Silva Jr, 2020, p. 40).

⁵⁷ Código Criminal (Brasil, 1830): “Art. 113. Julgar-se-ha cometido este crime, retinindo-se vinte ou mais escravos para haverem a liberdade por meio da força.

Penas - Aos cabeças - de morte no gráo maximo; de galés perpetuas no médio; e por quinze annos no minimo; - aos mais - açoutes.

Criminal) e exclusão de ilicitude para senhores que exercessem o seu direito ao uso da violência lícita escravista (moderada, art. 14, § 6º do Código Criminal). Por este motivo, os legisladores não deixaram se de quedar deste intento ao aprovarem a lei nº 4 de 10 de junho de 1835, reforçando o caráter excepcional das penas aplicadas a escravizados que atentassem contra a vida do senhor e de membros da família senhorial⁵⁸.

Neste sentido, Anderson Trevisan (2015, p. 43) enfatiza o caráter civilizatório da formação artística de Debret, como um pintor histórico, legatário da tradição neoclássica na pintura artística, que enfatizava valores éticos e morais importantes para a vida pública como a honra, glória, retidão que se traduziam no conjunto imagético construído por mais de uma década de pintores franceses dos quais ele estava inserido. Debret traz essa bagagem na viagem que faz em companhia da Missão Artística Francesa ao Brasil em 1816. Entende o Brasil como um povo na infância e que, portanto, precisa ser guiado por posturas, ideias e a cultura que ele oferece enquanto um professor e um pintor respeitado.

Essa superioridade civilizacional, oriunda da cultura aristocrática francesa e reelaborado no processo pós-revolucionário, oferece a Debret, como um dos artistas viajantes, o status de um agente civilizador das práticas sociais ainda arcaica nos trópicos, “a civilização era um processo, um foco de irradiação iluminista, um instrumento de polidez para os povos [...], as imagens de Debret também sugeriam esse ideal de civilização, e de uma evolução” (Trevisan, 2015, p. 48). A forma como este pintor distribuiu os tomos da obra, sendo o primeiro dedicado aos povos indígenas, o segundo eminentemente aos africanos e o terceiro, onde apresenta o Império como elemento capaz de impulsionar a “marcha regeneradora da civilização”, nas palavras do artista.

As imagens produzidas por Rugendas possuem igualmente este caráter e seu trabalho, seu modo de enxergar a vida “exótica” da experiência do Novo Mundo, confere o “sentido universal com que [...] assume seu trabalho de artista-viajante [que] o levou a ilustrar tudo o que cruzava o seu caminho”, num “espírito enciclopédico” (Deiber; Costa, 1999, p. 20).

Art. 114. Se os cabeças da insurreição forem pessoas livres, incorrerão nas mesmas penas impostas, no artigo antecedente, aos cabeças, quando são escravos.

Art. 115. Ajudar, excitar, ou aconselhar escravos á insurgir-se, fornecendo-lhes armas, munições, ou outros meios para o mesmo fim.

Penas - de prisão com trabalho por vinte annos no gráo maximo; por doze no médio; e por oito no mínimo”.

⁵⁸ Sobre a lei de 10 de junho de 1835, é fundamental refletirmos que ela cria um regime jurídico de exceção, operando o que Mario Sbriccoli (2011; 2021) denominou de “duplo nível de legalidade” penal, uma vez que estabeleceu abertamente regime de legalidade diferenciado para os sujeitos impostos às sanções e procedimentos da lei, mantendo o regime de legalidade do Código Criminal intacto. São fundamentais as reflexões propostas por autores da história social como Araújo (2005) e Pirola (2012), e uma aproximação entre história social e jurídica proposta por Andrade (2020). No campo da história do direito, as reflexões de Sontag (2024) são significativas.

Este é um aspecto que deve ser levado em conta ao analisar a concepção das imagens construídas pelo trabalho dos artistas viajantes aqui analisados. Eles observavam a realidade brasileira a partir de cima, tentando conferir ao mesmo tempo fidedignidade a tudo o que ilustravam como forma de imprimir seu testemunho e marcar a diferença entre o mundo do qual faziam parte, que era civilizado e racional, com o mundo que eram chamados a observar, que era incivilizado e irracional.

Ricardo Sontag já destacou a postura de juristas que ao longo de todo século XIX procuraram “civilizar o penal”, um papel muito mais conciliatório, mais pragmático e realista, já que não poderiam perder de vista que as imagens que compunham o imaginário civilizatório do qual admiravam não refletiam a realidade social e das agências punitivas, tampouco a “docilidade” dos costumes privados que impunham reflexões que só seriam possíveis de serem postas em mesa na segunda metade do século, durante o processo de abolição gradativa do trabalho escravo.

As tentativas de intervenção nestes “mundos próprios” que constituíam as unidades de produção de commodities escravistas brasileiras representam uma longa disputa em que a sombra dos poderes domésticos que emanavam da Casa, compreendida enquanto instituição social e jurídica (Seelaender, 2017), vai aos poucos sendo circunscritas aos critérios da legalidade. A existência de instituições como a Prisão do Calabouço, no Rio de Janeiro, pode nos oferecer uma pista deste processo tortuoso, já que com elas havia a tentativa de conciliar o dever de impor punições privadas e o limite jurídico de civilidade estabelecido pela legislação criminal do Estado imperial. No mesmo sentido as diversas posturas municipais que previam, por exemplo, a obrigação de o senhor castigar seu escravo faltoso, assim como estabeleciam penas corporais com limite estabelecido à luz do Código Criminal, atendem a este intento civilizatório do penal que, de certa forma, vai circunscrever o discurso sobre os castigos e a subversão da imagem do bom senhor.

Ao focar seu olhar e tentar imprimir seus modos de ver as sociabilidades no espaço doméstico, estes artistas possibilitaram expor por vezes suas críticas aos possíveis excessos cometidos na execução de castigos, por outras exprimir a normalidade desse mal que era necessário, haja vista a índole das pessoas subjugadas no cativeiro e seus intentos constantes de vislumbrar a posse de si mesmos, ao buscarem experimentar possibilidades de liberdade, ou mesmo, no mero cometimento de faltas das mais diversas, todas elas circunscritas por regras variáveis a depender do local e da região, a depender dos sabores e dissabores dos proprietários, dos apetites e voracidade dos administradores, todo um conjunto de relações e tensões que se

estabeleciam no dia a dia do trabalho e da vida numa sociedade (Lara, 1987; Schwartz, 1987) em que a gramática da violência ordenava a vida dentro e fora das fazendas e casas.

4 CONTROLE PENAL NA ENCRUZILHADA DA MODERNIDADE: IMAGENS, MONUMENTOS À BÁRBARIE E À CIVILIZAÇÃO

O presente capítulo buscará apresentar, a partir das fontes selecionadas, alguns problemas relacionados ao processo de modernização penal no Brasil. O início do século XIX é um momento especial, uma vez que o Estado brasileiro nasce com o compromisso e o discurso de construir um arcabouço normativo e institucional capaz de responder às demandas do reformismo iluminista. Na análise das fontes buscaremos problematizar e apresentar um pouco destes limites, tendo como foco principal a delimitação do problema a partir do controle penal escravista.

Na encruzilhada da modernidade, o que os olhares estrangeiros capturaram quando observavam cenas e fatos que representaram o controle penal brasileiro daquela primeira metade do século XIX? Estavam as práticas de controle alinhadas com as luzes que irradiavam da Europa? Como erguer um monumento à civilização em meio a escombros e monumentos à barbárie ainda de pé na realidade brasileira?

4.1 OS AÇOITES COMO PUNIÇÃO PRIVADA

O tema dos açoites privados poderia muito bem figurar entre um dos tópicos do capítulo anterior, cujo foco era tratar das manifestações das violências escravistas no âmbito doméstico. Após um processo de reflexão, compreendemos que, por estar num meio termo, no limiar da questão que envolve a distinção entre práticas privadas e punição pública, este poderia ser um interessante espaço para iniciar a problematização do presente capítulo.

A punição por meio da prática dos açoites certamente foi um dos elementos que marcaram o escravismo brasileiro, suas representações ligam a mão do feitor – e do senhor, por consequência – à mão do carrasco, que executa a punição do açoite enquanto pena pública. Assim, para compreender os dois lados dessa mesma moeda, decidimos por deslocar este item para este ponto da pesquisa, propondo uma reflexão mais adequada sobre o tema.

Os açoites como práticas de punição privada sintetizam a própria tradução da violência escravista inscrita no corpo de pessoas negras ao longo da história brasileira e sua representação. Para tratar dessa prática, selecionamos três imagens, iniciando por uma mais conhecida pelo público em geral de autoria de Jean Baptiste Debret, passando por uma segunda imagem onde uma mulher negra é sujeitada ao açoite, e finalizando com uma terceira imagem também de autoria do pintor francês.

A Imagem 27, intitulada *Feitor castigando um negro*, publicada por Debret na Viagem pitoresca, chama a atenção do observador, uma vez que, a despeito de se referir a apenas dois sujeitos que atuariam na cena, a saber o feitor e o homem negro escravizado, na realidade, o artista, quis imprimir outras dinâmicas de violências, compondo um cenário mais complexo, que exprimiria as práticas de correção no dia a dia do trabalho no interior de uma fazenda brasileira.

O plano principal da cena é composto pela figura do feitor, um homem branco e pobre, castigando um homem negro escravizado. Esta cena é retratada num espaço privado, provavelmente de uma fazenda de café ou outro gênero da agricultura brasileira do século XIX. É possível visualizar no canto direito a silhueta da edificação principal da cena que representa a casa do feitor. São as escadas e as estruturas da coluna indicam uma edificação, esses são os únicos indícios que nos remetem a essa estrutura material. No plano mais baixo da escada estão dispostos ao chão um chapéu de palha com longas abas e um casaco, que parecem ser do próprio feitor.

Este homem, com tez clara, usa chinelos, calças azuis com um pano listrado amarrado à cintura tal qual um cinto, camisa branca dobrada até a metade do antebraço, um colete amarelo com laranja, na cabeça usa uma bandana com um nó na parte da nuca, ao modo dos ciganos. A sua posição é reta, o corpo todo curvado à esquerda, levemente inclinado para baixo, em posição de exercício de força mecânica, ele está aplicando o castigo. Com a mão esquerda ele se apoia em uma vara que tem a sua altura enquanto a mão direita está levantada, segurando um longo chicote com haste de madeira e duas pontas. O olhar deste personagem, mesmo que seu corpo esteja posicionado de perfil na cena, denota ira.

O outro personagem da cena é o sujeito submetido ao açoite, homem negro de pele retinta. Está deitado ao chão, totalmente nu, em posição fetal. Ele está submetido a outro instrumento de castigo, conhecido como pau de arara. Na cena o pau de arara parece ser de madeira, está posicionado em suas pernas, na região posterior das articulações dos joelhos e anterior da articulação dos antebraços, de modo que este homem não possa se esticar, sob pena de sofrer com a dor corporal decorrente do instrumento. As duas mãos estão amarradas com cordas, forçando submissão total deste sujeito, sem qualquer chance de exercer ação contrária. A expressão facial deste homem denota dor e sofrimento, seu olhar, seus músculos da bochecha estão comprimidos, há ferimentos e sangue escorrendo na região do fêmur.



Figura 31 - Feitor castigando um negro / Jean Baptiste Debret, 1835

No plano secundário da cena, o artista retrata outra cena de açoite. Os personagens estão dispostos do lado direito da cena principal, há alguns metros do feitor, quatro homens, todos negros e descalços, em fila indiana. O primeiro deles está amarrado ao tronco de uma árvore que serve de pelourinho improvisado, totalmente nu, as cordas estão dispostas na região do tornozelo, dos joelhos e na região das coxas. O segundo homem está posicionado logo atrás do sujeito açoitado, usa calças brancas e não veste camisa. Está com a mão direita erguida segurando um chicote que está sendo usado para a execução do castigo. Atrás dele está posicionado outro homem, veste calças e camisa branca de manga curta, na mão direita segura um chicote, as duas mãos estão abaixadas, estando o chicote posicionado na mão direita, pronto para ser aplicado no homem em sua frente. Logo atrás desse sujeito há um último homem, provavelmente um outro feitor, ele veste um longo pano que vai até a região dos tornozelos, e uma capa mais escura, usa também um chapéu de palha com abas longas, na mão esquerda se apoia numa vara que tem o seu tamanho, enquanto segura um chicote em sua mão direita, apoiado em seu ombro.

O terceiro plano da cena reforça que ela ocorre numa fazenda. Há cerca de quatro senzalas dispostas, uma no canto direito, onde é possível observar pelo menos uma pessoa escravizada em pé na porta de entrada e três no canto esquerdo, onde há um rio ao fundo e é

possível notar pessoas trabalhando em sua margem. Sobre a paisagem, o autor desenhou morros extensos, alguns indicando a existência de plantação, considerando a forma ordenada dos arbustos, especialmente no segundo morro ao fundo. No primeiro morro, posicionado do lado direito é possível ainda observar um pequeno casebre, cercado com materiais rústicos.

Ao descrever a cena, o artista inicia com a figura do feitor, que segundo ele seria “na roça, o encarregado pelo proprietário de fiscalizar o cultivo das terras, a alimentação dos escravos e a disciplina que deve reinar entre estes; estas funções dão-lhe o direito de castigá-los”. Quanto aos motivos que poderiam ensejar a punição privada, denominados de “vícios”, seriam eles “a embriaguez, o roubo e a fuga; a preguiça é castigada a qualquer momento com chicotadas ou bofetões distribuídos de passagem”. Debret (1940 [1835], p. 195) nos informa ainda em suas considerações que, quando da sua chegada ao Brasil eram mais comuns os feitores brancos, normalmente portugueses, “irascíveis e rancorosos”, sendo esta característica muito bem retratada na expressão facial do feitor na imagem. Entretanto, como a própria imagem deixa evidente, os feitores negros eram comuns na realidade do escravismo brasileiro.

Sobre o homem negro representado no primeiro plano, a descrição escrita dá conta de completar o que a imagem pretendia passar:

O infeliz representado no primeiro plano, depois de amarradas as mãos sentou-se sobre os calcanhares, passando as pernas entre os braços de modo a permitir ao feitor que enfiasse uma vara entre os joelhos para servir de entrave; em seguida, facilmente derrubada com um pontapé, a vítima conserva uma posição de imobilidade que permite ao feitor saciar a sua cólera. Ousando apenas articular uns gritos de misericórdia, o escravo só ouve como resposta "cala a boca, negro" (Debret, 1940 [1835], p. 195).

Quanto à dinâmica do castigo aplicado no segundo plano da cena, segundo o artista, quem normalmente aplicava o castigo era um dos escravos mais antigos da fazenda. A fila indiana de escravizados enfileirados a partir do supliciado no pelourinho improvisado no tronco na árvore, representaria uma garantia imposta pelo feitor, quando este desconfiava do carrasco. Desta forma, colocava-se atrás do carrasco um segundo escravo, “igualmente armado de chicote, para agir quando necessário e, levando mais longe ainda suas precauções tirânicas, coloca-se ele próprio em terceiro lugar, para castigar o fiscal no caso em que este não cumpra seu dever com bastante severidade” (Debret, 1940 [1835], p. 195).

Tal imagem, desta forma, apresenta uma síntese das dinâmicas de aplicação do açoite no espaço privado, onde a figura em destaque, caracterizada por sua “cólera” e “tirania”, é a do feitor, sujeito que em si carrega a figura da torpeza e da pequenez ao demonstrar sentimentos tão baixos e comezinhos.

É certo que o uso de varas denota uma prática comum e as imagens de retratos de escravizados produzidas na primeira metade do século XIX parecem demonstrar isto. Entretanto, o uso de uma vara com comprimento longo pelas figuras dos feitores, no contexto da imagem, pode ser interpretado também como um elemento de justiça e de jurisdição, ou seja, os feitores retratados nesta imagem de Debret, ao portarem uma vara, mantidas em posição ereta, próxima a seu corpo, simbolizariam a ideia de uma justiça doméstica.

Ao final, através de sua pena, Debret (1940 [1835], p. 196) reinsere a figura imaginada do senhor na cena, mesmo que não o tenha pintado: “Administrador providente, o fazendeiro brasileiro sabe, como se vê, cuidar de sua fortuna, no presente, pela severidade e a disciplina, e criar recursos, no futuro, por uma certa moralidade flexível”. Nesta cena, que retrata o mais violento dos suplícios da escravidão, o fazendeiro brasileiro não aparece, está distante, o que fica é a sua sombra, o verso do seu retrato negado, expresso na figura do feitor.

Observamos que, na imagem, não é o fazendeiro, ele o próprio, o executor do castigo bárbaro, capaz de retirar partes da epiderme do supliciado, castigo este que é acentuado pelo uso da “salgadura”, ou seja, aplicação de sal, pimenta, urina ou vinagre, usada “para cauterizar as carnes e evitar a putrefação, tão rápida num clima quente”. O castigo do açoite era um suplício cujas descrições pictóricas retratadas, pelo menos até a primeira metade do século XIX, não davam conta de imprimir o tamanho da dor e da barbárie que significavam, Debret recorreu às descrições escritas para dar a dimensão desta cerimônia doméstica de expressão máxima do poder patriarcal, cujas consequências cruéis da prática poderiam ser testemunhadas no corpo dos escravizados.

A imagem do feitor castigando um negro foi uma das três que também recebeu forte crítica negativa pelos membros do IHGB. Valeria Lima (2007) e Anderson Ricardo Trevisan (2015) apontam para o tom desproporcional da crítica dos pareceristas que teriam se incomodado muito mais com o texto descritivo das imagens do que com os elementos pictóricos em si. Para os membros do IHGB a imagem do feitor seria caricatural e um “exagero, uma vez que, segundo eles, os senhores de escravos portugueses eram os mais humanos dentre todos. [Entretanto], outras imagens sobre castigos, onde Debret menciona essa benevolência não receberam críticas no parecer” (Trevisan, 2015, p. 65), o que relaciona tal crítica muito mais ao conteúdo escrito do que à representação pictórica.

Tal percepção real da crueldade dos castigos e das práticas de punição domésticas foram possíveis de serem “visualizadas”, sem quaisquer contestações, a partir da publicação da fotografia das costas do escravizado Peter Gordon, em 1863 nos Estados Unidos, no contexto da Guerra da Secessão (Anexo III). O escravizado Peter teria fugido de uma fazenda de escravos

da Lousiana, no Sul dos Estados Unidos, após ter sido cruelmente açoitado. Depois de um longo período de fuga, conseguiu chegar a um acampamento do Exército da União, no Norte. A imagem de Peter serviu como mais uma prova da violência brutal da escravidão e impulsionou o movimento abolicionista norte americano no contexto da Guerra da Secessão.

A segunda imagem a ser analisada neste item, se refere ao desenho intitulado de *Escrava recebendo punição*, datado de 1840 do artista Paul Harro-Harring.



Figura 32 - Escrava recebendo punição - Paul Harro-Harring, 1840

Nela, vislumbramos uma das poucas representações pictóricas da realidade brasileira em que o castigo de açoite é aplicado no corpo de uma mulher escravizada. A maioria das imagens produzidas sobre a realidade brasileira e do mundo atlântico, se refere a homens negros escravizados sendo submetidos ao açoite - privado ou público-, o que poderia exprimir a ideia de que mulheres, por sua natureza, não teriam sido submetidas a esse castigo cruel. A imagem desenhada por Paul Harro-Harring desmonta essa falsa percepção.

A cena apresenta um senhor de escravos aplicando os açoites em uma mulher. Este homem veste uma casaca branca, usa calças e veste uma longa bota de couro que vai até a região superior aos joelhos, na parte posterior das botas é possível observar esporas. Ele usa um chapéu preto e tem empunhado em sua mão direita um chicote com longa haste de madeira, com uma única ponta, o que parece ser um vergalho. Tem o corpo levemente inclinado à esquerda, indicando estar aplicando o açoite na mulher que está a sua frente.

Esta mulher, que poderia ser uma escravizada de ganho, está vestida com um longo vestido branco, com mangas médias, os seios bem apertados pelo vestido e uma cintura fina. Leva um turbante igualmente branco amarrado em sua cabeça. Está sentada na parte inferior do que parece ser uma estrutura parecida com um altar, onde no topo há um santo em uma redoma de vidro. A mulher está de frente para o homem e para quem observa a cena, ele segura seu braço esquerdo enquanto está posicionado para lhe aplicar os açoites.

No plano inferior da cena principal que está posicionada ao meio da imagem, é possível ver do lado direito, alguns recipientes quebrados, provavelmente feitos de cerâmica. Do lado esquerdo, observamos duas crianças negras, descalças, sendo uma menina e um menino que vestem roupas brancas, ambos estão ajoelhados como que suplicando que o castigo termine ou não seja executado. É provável que essas duas crianças sejam filhas da mulher supliciada.

Acima destas crianças há um padre, um franciscano, usa barba abundante e tem a copa da cabeça raspada, mantendo-se somente a parte inferior dos cabelos cortados, veste uma túnica marrom e segura um terço em sua mão. Ele está posicionado de frente para a mulher e parece estar rezando por ela. Do lado direito da cena, logo após o senhor de escravos, nota-se um belo cavalo parado, estacionado à espera de seu dono, que provavelmente chegou a pouco tempo naquele local.

Ao fundo, está disposta uma bela edificação branca, algumas árvores tropicais, como palmeiras e coqueiros, além de vultosos morros que formam uma grande cadeia de montanhas. Todos os personagens estão posicionados de costas ao expectador, à exceção da mulher escravizada que se mostra de frente, mas não encara o observador da imagem, seguindo a tradição de representação artística feminina (Berger, 2022, p. 59). É provável que a cena também retrate a captura de uma mulher escravizada fugida, considerando que do modo como os personagens estão distribuídos, se denota ter o senhor de escravos chegado àquele local em pouco tempo e de surpresa, considerando os itens quebrados ao chão.

Não há dúvidas na imagem quanto à condição da mulher seviciada e seus filhos, a sua indumentária, vestido simples e turbante amarrado na cabeça indicam ser uma mulher escravizada e seus filhos, seguindo a regra do *partus sequitur ventrem* extraída da longa tradição

romana e inscrita no *corpus iuris civilis*⁵⁹, frutos do ventre escravizado, assim os são considerados para todos os fins. A dúvida repousa sobre a figura do homem que vai ao encalço desta mulher. A indumentária retratada pelo artista e o fato desta personagem estar virada de costas ao observador não nos remete diretamente à imagem do feitor, tal qual fora retratada nas representações feitas por Debret nas Imagens 27 e 29 e por Rugendas na Imagem 7, por exemplo. Esta dúvida é importante, uma vez se se está retratando um feitor, este cumpre uma das suas funções ordinárias na gestão dos escravos, que é o auxílio na captura dos escravizados que empreendiam fuga. Mas se estamos diante de um senhor, o fato de ele mesmo ter ido ao encalço da mulher fugitiva do cativo pode nos indicar a possibilidade de uma relação de intimidade desses dois personagens, como o concubinado, tal qual indicou Anne Lafont (2022), ou a cena poderia remeter a uma fuga feminina contra ações de violência sexual empreendida pelo próprio senhor contra a mulher sujeitada. O padre e as crianças, neste sentido, nos auxiliam a pensar nesta hipótese, uma vez que tais relações, apesar de tidas como imorais, não eram consideradas como estupro pela legislação, uma vez que o estupro impunha a condição de honestidade das vítimas, condição esta que uma escravizada não poderia ostentar em meio a uma realidade escravista.

Neste sentido, são fundamentais as observações feitas por Saidiya Hartman (2025, p. 79) sobre a “economia do gozo” relacionada à imagem e ao corpo negro escravizado e os “usos lascivos da propriedade escrava” que determinavam a própria identidade do sujeito escravizado. Dessa forma, “essa utilidade sem limites, essa capacidade de ser tudo e nada atribuída ao escravo[...], serviu para minimizar e negar a violência da escravidão e das coisas terríveis infligidas à carne humana”. Essa capacidade de transmutação da propriedade escrava, segundo aponta a autora, está intimamente relacionada aos estupros e outras formas de investidas violentas de senhores escravistas contra o corpo de mulheres negras ao longo da história da escravidão. Esse mesmo corpo que, segundo os apontamentos de Anne Lafont (2024) poderia ser instrumento de liberdade, aqui, poderia significar o próprio martírio e prisão, uma vez que ele estaria colocado como objeto do prazer senhorial e da própria sujeição total de mulheres escravizadas, lidas como naturalmente sexualizadas e dispostas ao prazer dos homens que compunham a estrutura da sociedade patriarcal brasileira, tal qual apontado por Lélia Gonzalez (2020) no texto clássico *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, onde este questionamento e estas práticas são apresentados de forma contundente.

⁵⁹ Para mais informações sobre o tema, ver: Pereira, 2022; Sousa, 2021.

Dentro deste contexto, o castigo do açoite infligido no corpo da mulher escravizada poderia ter um duplo sentido, o primeiro, relacionado à sua ação de subversão da ordem escravista, ao optar pela fuga e buscar uma maneira própria de tomar posse da sua liberdade, e o segundo, a subversão da sua própria condição de objeto de satisfação da lascívia do senhor que a encara como sua propriedade sujeita ao gozo total, sendo ela punida por tentar defender a posse da sua intimidade e sexualidade e, ao fim de tudo, da sua própria liberdade enquanto uma mulher sujeita a técnicas de violência específicas.

A imagem retratada na figura 23 intitulada *Interior de uma casa de ciganos* (*Intérieur d'une habitation de cigannos*) é de autoria de Debret, pintada originalmente em aquarela no ano de 1823 e depois litografada para compor as suas pranchas que compõem a obra *Viajem histórica e pitoresca* de 1835.



Figura 33 - Interior de uma casa de ciganos - Jean-Baptiste Debret, 1823

A cena retrata um ambiente doméstico, a parte interna da residência de ciganos no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. Trata-se de uma família que atua diretamente no

comércio de pessoas escravizadas, a se considerar a quantidade de homens, mulheres crianças e uma série de pessoas envolvidas com a venda de pessoas.

O plano principal da cena é composto por três mulheres, todas ciganas, que estão no que parece ser uma varanda da residência. A principal delas é a posicionada no lado direito da pintura, uma mulher mestiça, está de pé, veste um delicado vestido branco em renda com babados nas pontas e algumas fitas na cor vermelha em quatro camadas. Usa uma fita vermelha na cintura, delicadamente amarrada na cintura em um laço, ostenta alguns colares, cerca de três, com destaque ao maior e principal, com um grande pingente dourado pendurado na região dos seios. Sobre o vestido, veste uma grande capa vermelha com detalhes em fita dourada nas bordas da capa. Segura na mão direita um leque fechado, os cabelos estão amarrados, ornados com um exuberante conjunto de laços e flores que a confere altura.

Esta personagem interage com duas outras, ambas também mestiças. A primeira está no centro da cena, tem o rosto e o olhar virados para a primeira personagem, como se estivessem conversando, está sentada de pernas cruzadas num tapete cru, está com um vestido amarelo e leva um grande pano cinza sobre seus ombros que os cobrem, mas deixando a região um pouco acima do peito à mostra. Tem seus cabelos presos, amarrados com fita em laço e com enfeites de flores, todos estes detalhes em vermelho. Ela descasca com uma faca o que parece ser uma manga, retirada de uma tigela que está a sua frente, onde estão dispostos abacaxis e mangas.

A terceira personagem está sentada com as pernas cruzadas, posicionada de perfil na cena, veste uma camisola branca com as alças levemente caídas sobre seu ombro direito. Na mão direita segura um leque branco entreaberto, a mão esquerda apoia seu queixo, cuja posição está direcionada para a mulher de pé em sua frente. Desde o ombro esquerdo até suas costas leva um pano amarelo com detalhes vermelhos que cobre metade do seu corpo, usa brincos e tem os cabelos igualmente presos, amarrados com fita em laço vermelha.

Ainda no lado direito, posicionado logo atrás da mulher de pé, com capa vermelha, há um menino, talvez de quatorze ou quinze anos, negro, cabelos raspados, descalço, veste um conjunto de calça e casaca azuis, com detalhes em fita vermelha, leva um chapéu na mão direita. Acima dele há uma grande arara com longo rabo de penas, a ave está num poleiro pendurado na parede, onde descansa e come o alimento colocado à sua disposição.

No plano secundário, da esquerda para direita, há algumas mulheres escravizadas fazendo serviços domésticos, como uma dupla que quara a roupa branca, a primeira ajoelhada, leva seu filho amarrado num pano em suas costas, está em frente à uma grande bacia onde esfrega a roupa antes de a entregar à colega que se posiciona para dispor a roupa no sol. Duas pessoas atrás delas pegam água num poço interno da residência.

No fundo há duas edificações, sendo uma bela casa de dois pisos do lado direito, de onde saiu uma longa escada desde a porta de entrada até o piso da parte interna do conjunto de casas, e uma segunda estrutura, de apenas um piso, ao fundo, com um grande telhado e paredes abertas, onde se vê uma quantidade significativa de pessoas negras dispostas em diferentes posições, algumas sentadas, outras em pé.

Antes dessa edificação com muitas pessoas amontoadas, é possível observar, posicionados logo atrás das três personagens principais, na linha principal da cena, porém afastados delas, um feitor castigando um escravizado. O homem está de pé, tem pele clara, veste uma calça amarela, camisa branca e sapatos, cabelos curtos, em sua mão direita saca um chicote que está levantado, a posição de seu corpo indica que este homem está acoitando o sujeito negro que está ajoelhado a seus pés, com apenas um pano cobrindo sua região da cintura, suplicando perdão ao feitor.

Aqui o artista pretende transmitir a habitualidade dos personagens principais com o que está ocorrendo no plano secundário. Um contingente enorme de pessoas amontoadas ao fundo em situação de submissão enquanto um desses infelizes segue sendo acoitado por um feitor. Enquanto isto, as três mulheres seguem entretidas em seus próprios assuntos discutidos na conversa que se desenrola, as trabalhadoras domésticas continuam a fazer seus afazeres, lavando as roupas, pegando água para as necessidades da casa, sendo qualquer interação, com o castigo que está sendo aplicado.

Como foi abordado no capítulo anterior, o açoite enquanto punição privada faz parte do conjunto de regras que autoriza o senhor a castigar o escravizado. Trata-se de um instrumento de suplício relacionado a punições graves, entretanto, a depender das regras que regulavam as relações internas, não podemos descartar o seu uso em casos de fúria do proprietário ou do seu preposto.

As imagens deixam perceber que tal prática fazia parte do cotidiano da escravidão no Brasil, no dia a dia, desde o momento em que os escravizados são “preparados” para a venda no mercado, tal qual quis demonstrar Debret ao retratar a cena numa residência de ciganos, passando por capturas fortuitas de sujeitos que viam na fuga uma maneira de experienciar práticas de liberdade e, com isso, infringiam um dos pilares da escravidão, qual seja a extirpação da liberdade pessoal dos sujeitos submetidos a este regime, assim como no contexto do trabalho no eito, nas fazendas onde as riquezas brasileiras eram produzidas.

Os açoites representam o grau máximo do exercício do direito de correção escravista. Este direito de castigar que era aceito enquanto um derivativo do status do *pater familias*, como uma forma de manter as hierarquias e a estabilidade do espaço privado, e compreendidos como

uma prerrogativa jurídica destes senhores (Barbosa, 2021). Juristas, teólogos, proprietários e todos os que estavam envolvidos na sociedade escravagista assim o entendiam e interpretavam: um mal necessário à disposição do senhor e seus capatazes que o deveriam usar com parcimônia, a fim de não redundarem em excessos e tirania.

No contexto da codificação penal, as práticas correicionais precisavam ser reinterpretadas à luz dos novos preceitos do iluminismo penal, assim, já apontamos que para compreender os açoites e o submundo das práticas de correção doméstica na escravidão brasileira no século XIX, é necessário atentar não só para esse arcabouço jurídico e filosófico antigo que o deu sustentação até ali, mas teríamos que olhar para o texto da legislação. Aqui, é o art. 14, § 6^o do código que oferece uma saída interpretativa.

Lilian Brighente (2017) num importante trabalho desenvolvido para pensar o tema, concluiu que este dispositivo deve ser compreendido como uma chave de leitura jurídica para o início de um processo de limitação do poder senhorial em face dos excessos praticados por proprietários e feitores. O dispositivo serviria, deste modo, como um feixe de luz contra as práticas bárbaras que representavam os castigos privados, e uma ferramenta à disposição do Estado brasileiro para limitar o poder doméstico. Ao analisar este dispositivo compreendemos, nos esforços empreendidos (Barbosa, 2021; 2025), que a excludente de ilicitude inserida no Código de 1830 pode ser lida como uma abertura jurídica às práticas correicionais que faziam parte da realidade concreta da escravidão, que passariam a ser lidas agora por uma nova cultura jurídica, um novo modelo.

Investigando os discursos dos juristas sobre o tema, e o problema teórico que significava enfrentar o problema que significava a manutenção de práticas culturais diametralmente opostas ao discurso iluminista-reformador, mesmo que mantidas somente contra escravizados. Isto porque, por mais que escravos não fossem considerados membros da comunidade política, não era possível negar a sua qualidade de pessoas e sendo assim, a manutenção do sistema punitivo escravista maculava o código enquanto uma ideia, um monumento civilizacional que precisava ser mantido e defendido (Sontag, 2021).

O discurso envergonhado e reticente dos juristas brasileiros que tiveram que enfrentar o tema dos açoites e da punição escravista como um todo enquanto práticas justificadas pelo direito, representa esse mal estar de haver a convivência, num mesmo dispositivo, de institutos tão bem acabados e forjados à luz dos ideais da codificação, e, ao mesmo tempo, vislumbrar

⁶⁰ “Art. 14. Será o crime justificavel, e não terá lugar a punição delle: [...] 6º Quando o mal consistir no castigo moderado, que os pais derem a seus filhos, os senhores a seus escravos, e os mestres a seus discipulos; ou desse castigo resultar, uma vez que a qualidade delle, não seja contraria ás Leis em vigor” (Brasil, 1830).

dispositivos que apresentavam o atrasado jurídico de práticas ligadas ao direito antigo – e ao próprio ideal do Antigo Regime, em consequência! -, por este motivo, Perdigão Malheiro vai lamentar que o código estava maculado com uma “mancha negra”. Esta “mancha”, que significava a própria necessidade de regular a escravidão (negra) dentro do código, implicava na necessidade de se reconhecer a própria incivilidade do modelo punitivo adotado no Brasil. O direito e os juristas, assim, tinham que se olhar no espelho e o reflexo não apresentava a imagem que eles forjavam para si. Era como se eles fossem apontados a todo momento, que o que eles diziam não correspondia aos fatos.

Este direito de castigar que era oriundo do próprio modelo escravista não seria objeto de uma concessão simples por parte da classe senhorial brasileira, porque abrir mão deste direito, imaginar a possibilidade de limitação deste direito pela via da justiça criminal, significava a própria derrocada do poder patriarcal que era a também a base de sustentação daquela sociedade.

As imagens que retratavam a punição do açoite, com feições faciais que demonstravam a ira, a cólera dos seus executores, não eram fáceis de serem aceitas socialmente, também porque denunciavam a falácia da ideia construída e sedimentada de certa forma pelos próprios artistas como Debret e Rugendas que afiançavam a ideia de que a escravidão brasileira é benéfica e os senhores de escravos daqui seriam mais benevolentes do que seus colegas ingleses ou franceses. Neste sentido, o pincel desmentia a tinta, ou seja, o texto tentava apresentar uma informação mais palatável, enquanto as imagens desnudavam a realidade violenta a que uma imensa população de escravizados era submetida diariamente, no espaço privado e não espaço público.

4.2 O AÇOITE COMO PENA PÚBLICA

Para compor a análise da presente sessão, selecionamos quatro imagens que trataram a execução do açoite enquanto uma pena pública, compreendo aqui as sanções reguladas pelas leis em vigor em cada momento, sejam as Ordenações Filipinas no seu Livro V, sejam as disposições do Código Criminal de 1830, ou mesmo determinações de juízes de paz por infração de alguma disposição de Posturas Municipais ou outros instrumento jurídico do direito local, normalmente precedida de processo judicial ou de forma sumária no caso das infrações municipais, mas requerendo em regra a ação da Justiça Pública estatal.

A imagem retrata uma cena de execução do açoite em praça pública. Ao centro da cena um pelourinho, onde está posicionado um homem negro retinto no lado direito da cena. No lado

direito, outro homem negro posicionado em posição de execução do açoite, sobre a ponta do pelourinho, uma roupa que dá a impressão de ser um casaco e de pertencer ao executor. Ambos se olham, como que se estiverem conversando em silêncio, ambos estão descalços. O homem posicionado ao lado direito da cena se encontra amarrado por três cordas, uma na região dos tornozelos, a segunda na região dos joelhos e a terceira, mais acima, abaixo das nádegas. A calça se encontra abaixada, a fim de que os açoites produzam ferimentos na pele do supliciado.

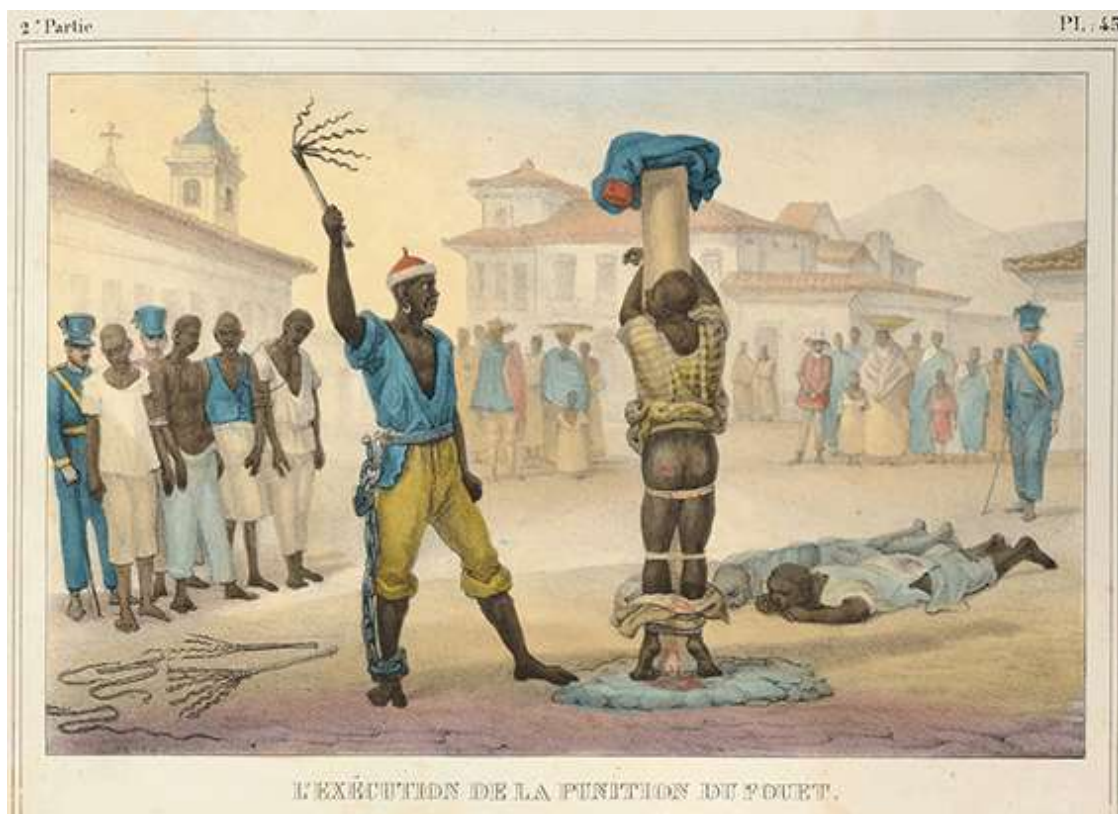


Figura 34 - A execução da pena de açoites - Jean Baptiste Debret, 1835

O segundo homem ergue o chicote, em posição que denota estar em execução o ritual do suplício corporal. Usa uma toca curta em sua cabeça, e ostenta uma argola em sua orelha. Em sua cintura e no tornozelo direito estão colocados ferros que tem a função de limitar sua locomoção, com pesadas correntes de ferro que têm a mesma função. Usa camisa de manga longa e calça, de tecido simples, estando tanto as mangas da camisa quanto as calças dobradas.

Estas características, em conjunto, denotam que ambos os sujeitos colocados no centro da cena estão vinculados ao jugo da escravidão. O primeiro enquanto sujeito escravizado que cometeu algum ato enquadrado como crime ou entendido como ilícito e o primeiro, exercendo a função de carrasco, função está exercida provavelmente em decorrência de cumprimento ou comutação de pena.

Ao retratar a cena na aquarela, Debret deixa claro que o sangue escorre do corpo do homem amarrado ao pelourinho, dando a entender que o ato do castigo está acontecendo diante dos olhos do observador. Na litografia, esta informação não fica muito evidente, ficando à interpretação de quem a observa.

Na parte periférica da cena, o pintor inseriu alguns prédios, dentre eles, uma igreja, no lado esquerdo, de onde é possível notar duas torres, uma principal com sino e uma lateral, ambas com cruzeiros, do lado direito, algumas casas com telhados de cerâmica, pintadas todas na cor branca. À frente das edificações, estão dispostos um conjunto de pessoas, todas negras, que assistem à execução do açoite. São cerca de duas dezenas, entre homens e mulheres adultos e crianças. Algumas mulheres carregam grandes cestas em suas cabeças, e alguns homens vestem chapéus. À frente delas, um homem, sem cor de pele ressaltada, mas denotando ter tez clara, ele usa um fardete azul, calças igualmente na cor azul, o que denota que o fato observado ocorreu num inverno, considerando que as calças brancas da guarda eram vestidas aos verões (Almeida, 1999, p. 54) pela guarda de infantaria, calçava sapatos e portava uma baioneta em sua mão direita, provavelmente para garantir a segurança e continuidade do ato.

Entre os personagens principais, encontram-se alguns homens que ajudam a compor o significado da execução pública dos açoites. Do lado direito, dispostos ao chão, há dois homens negros, deitados de bruços, com as calças entre baixadas, onde se percebe já terem sido açoitados. Do lado esquerdo, há uma fila de quatro homens negros, descalços, 3 com camisas e um sem camisa, com correntes amarradas ao pescoço. Todos buscam não olhar diretamente para a cena sendo executada, estão alguns com a cabeça baixa e outros com o rosto virado, evitando o testemunho da dor do homem ao centro da cena. Atrás desses quatro homens estão dispostos dois homens também com uniformes da guarda de infantaria, portanto baionetas, sua presença denota a autoridade do Estado, tendo a função de garantir que os homens escravizados na fila para execução dos açoites não empreendam fuga quando serão colocados ao centro da cena.

No canto inferior da cena, muito próximo aos homens que aguardam a execução da pena, estão dispostos ao chão alguns instrumentos da sevícia. São cerca de 5 instrumentos, dentre eles o açoite, que tem uma haste de madeira e na ponta cerca de 5 ou seis cordas que se direcionam a causar ferimentos no corpo, e o vergalho, constituído de uma corda feita com os membros genitais do boi ou do cavalo, secos. Ambos estes instrumentos eram infligidos na região das costas ou das nádegas da pessoa escravizada, a fim de lhe causar ferimentos.

Na descrição da imagem feita pelo artista, ele informa que o açoite é pena que decorrer da lei para a manutenção da ordem

Embora seja o Brasil seguramente a parte do novo mundo onde o escravo é tratado com maior humanidade, a necessidade de manter a disciplina entre uma numerosa população negra levou o legislador português a mencionar no código penal a pena do açoite, aplicável a todo o escravo negro culpado de falta grave: deserção, roubo, ferimentos recebidos em briga, etc. (Debret, 1940 [1835], p. 264).

A astúcia do carrasco em bem desempenhar a sua função pública é destacada por Debret ao descrever a forma como o trabalho se desenvolve e o modo com que ele procurou representar característica na cena:

O povo admira a habilidade do carrasco que, ao levantar o braço para aplicar o golpe, arranha de leve a epiderme, deixando-a em carne viva depois da terceira chicotada. Conserva ele o braço levantado durante o intervalo de alguns segundos entre cada golpe, tanto para contá-los em voz alta como para economizar suas forças até o fim da execução. Aliás tem o cuidado de fabricar ele próprio seu instrumento, a fim de facilitar essa tarefa. Trata-se com efeito de um cabo de chicote de um pé de comprimento com 7 ou 8 tiras de couro bastante espessas e bem secas e retorcidas. Esse instrumento contundente nunca deixa de produzir efeito, quando bem seco, mas ao se amolecer pelo sangue precisa o carrasco trocá-lo, mantendo para isso 5 ou 6 a seu lado, no chão (Debret, 1940 [1835], p. 265).

O pelourinho, este que ao fim do período escravista será objeto aberto da crítica social encampada pelo movimento abolicionista na década de oitenta daquele século, é apresentado ao público observador da cena como “pau de paciência”:

O lado esquerdo da cena está ocupado por um grupo de condenados enfileirados diante do pelourinho onde o carrasco acaba de distribuir 40 ou 50 chibatadas. É natural que entre os assistentes os mais atentos, sejam os dois negros das extremidades do grupo, pois cabe-lhes em geral a um ou outro substituir a vítima mandada para o pau de paciência, como se chama o pelourinho; por isso suas cabeças abaixam à medida que as chicotadas aumentam. (Debret, 1940 [1835], p. 265-266).

Em outro momento, Debret parece repetir algumas ideias comuns da época compartilhadas pela sociedade escravista brasileira, ao afirmar que é no pelourinho que se conhece o “caráter de um negro” e o seu “grau de irritabilidade” diante da execução do suplício corporal:

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 certa 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, 1940 [1835], p. 266).

A fim de demonstrar o “grande final” da cena pública de linchamento escravista, Debret apresenta ao público que observa a imagem e leitor das suas descrições

Logo depois de desamarrado, é o negro castigado deitado no chão de cabeça para baixo afim de evitar-se a perda de sangue, e a chaga escondida sob a fralda da camisa escapa assim à picada dos enxames de moscas que logo se põem à procura desse horrível repasto. Finalmente, terminada a execução, os condenados ajustam suas calças e todos, dois por dois, voltam para a prisão com a mesma escolta que os trouxe (Debret, 1940 [1835], p. 266).

As suas observações escritas apresentam uma outra possibilidade de ler a cena pintada. Se num primeiro momento nos parece que o autor da imagem pretendia com ela fazer uma crítica à punição pública e excessiva do açoite, já abolida na própria França e que vinha, ao lado da pena de morte, sendo objeto de intensas críticas desde o século XVIII e o advento do reformismo penal de base iluminista, as suas opiniões demonstram certa concordância e aceitação dos açoites enquanto um mal necessário em meio a uma sociedade que tinha no escravismo a sua espinha dorsal.

Algumas das informações apresentadas ao longo da descrição da denominada “Prancha 45” da *Voyage* se referem ao açoite em decorrência de punições feitas a pedido do senhor e em contexto de correção pública de desvios privados, como era o caso da fuga, deixaremos tal abordagem para ser analisada no item que trata sobre as prisões, com ênfase na prisão do Calabouço do Aljube e do Castelo, no Rio de Janeiro.

A segunda imagem objeto de análise sobre os açoites públicos se refere à pintura *Punições Públicas (Punitions Publiques)* de Johan Moritz Rugendas, datada de 1835, que assim como Debret, procura retratar a aplicação dos açoites públicos. O ambiente é uma praça pública.

Se trata de um desenho um pouco mais elaborado, com um conjunto humano e paisagístico mais abundante se comparada à imagem de Debret. Mais uma vez, o plano principal da cena é composto pelos personagens que representam o homem açoitado e o carrasco que executa a punição corporal. Ambos são homens negros e descalços.

O homem açoitado está seminu, vestido apenas com um pano que cobre a parte inferior da cintura, com as nádegas aparentes. Como as demais cenas, as costas e as nádegas são as regiões do corpo em que os açoites são aplicados. As mãos deste personagem estão amarradas ao pelourinho, feito de tronco de madeira, ele não tem os tornozelos e as coxas presas por cordas.

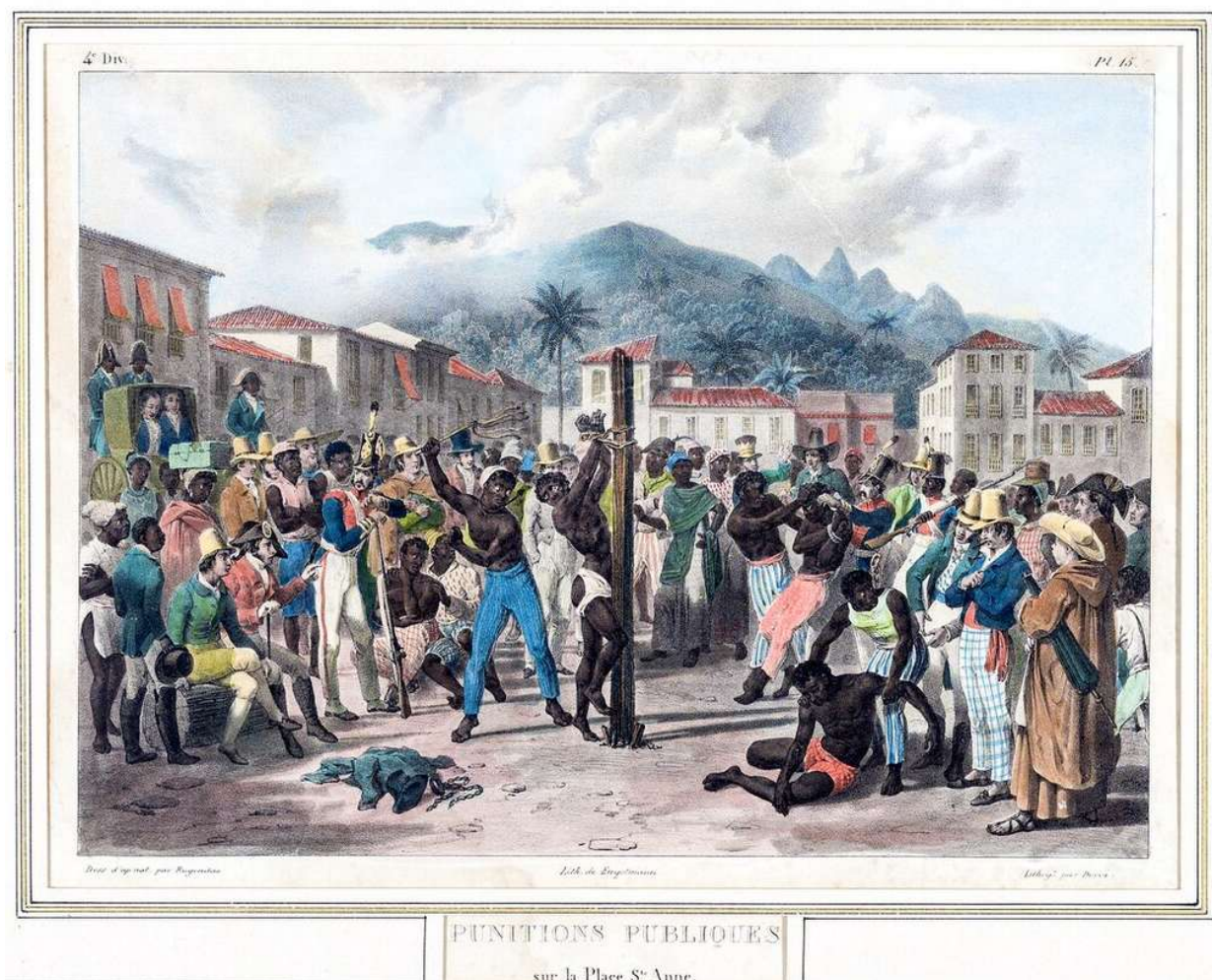


Figura 35 - Punições Públicas - Johann Moritz Rugendas, 1835

O carrasco é representado vestindo calças brancas com listras azuis, está sem camisas e veste uma pequena touca amarela. Em sua mão esquerda ele segura a chibata, que tem haste de madeira e pontas com cinco ou seis tiras de couro, a posição do corpo levemente inclinada para trás dá a impressão de que o ato está em curso, os olhos do dele estão fixamente direcionados à face do castigo que o devolve uma expressão de sofrimento e súplica.

No plano secundário da imagem, do lado direito, estão posicionados dois homens pretos, com pouca distância do pelourinho. Há um homem sentado ao chão, dando a impressão de que está exausto, ele provavelmente foi submetido à chibatadas antes do seu colega de cativo que está sofrendo com a aplicação do castigo. Logo atrás desse homem, há o segundo, veste calças listradas em branco e azul, camisa branca, se encontra em pé, com a coluna curvada, segura os braços do homem sentado. Seu olhar está fixado na direção oposta ao do homem que segura, o olhar está direcionado a um grupo de homens branco que assistem a cena do suplício como expectadores, quase que examinando o estado do sujeito supliciado ao chão e se seu colega. O olhar que ele direciona aos sujeitos brancos parece de medo, incômodo ou surpresa.

A alguns passos atrás desses dois sujeitos no plano secundário, estão posicionados outros dois homens pretos, o primeiro está com as mãos amarrados por uma corda em seus pulsos. O corpo está levemente inclinado para trás, dando a conotação de que ele está se negando a participar da cena. O segundo homem, sem camisa e com calças listradas em branco e azul, tem a função de segurar o primeiro para que este seja posteriormente castigado. Atrás do primeiro homem preto, há um guarda de infantaria que segura o homem escravizado que tenta se desvencilhar da execução do seu castigo.

Do lado esquerda da cena estão dispostos no plano secundário mais dois homens com calças listradas em branco e azul, sem camisas. A cor das calças desses homens e a camisa denotam que, mesmo sofrendo do fardo da escravidão, esses homens pretos exercem funções distintas no ritual de punição. São os pretos que têm a função de operar o ritual, de executar os castigos objeto da punição pública.

Ao redor da linha circular que retrata a execução da punição do açoite, o pintor dispôs muitas pessoas que assistem à execução do castigo. Há homens brancos com roupas e ornamentos, como bengalas, gravatas, casacas etc., que denotam serem pessoas das classes ricas da região. O olhar dessas pessoas para a execução das chibatadas é de curiosidade e de deleite, parecem gostar da cena que está acontecendo diante de si, há pessoas negras dispostas na cena, que a assistem com olhares de reprovação, alguns direcionados aos homens brancos. Há também homens negros com vestimenta que denotam serem membros da guarda nacional, uma vez que usam a fardeta azul, calças brancas, e chapéus diferentes que remetem à sua posição dentro da milícia.

O conjunto arquitetônico do casario ao fundo, misturado à paisagem verde tropical denotam provavelmente o espaço central da capital do Império do Brasil, local de grande movimento de pessoas.

O desenhista inglês Charles Landseer, parte integrante da Missão Stuart, retratou uma cena de aplicação de açoites, em um desenho datado de 1825-1826, cujo título é Punição escrava (Imagem 32).

Na imagem, ao centro da cena estão colocados 3 personagens, o principal é o homem negro submetido aos açoites. Ele está amarrado a um pelourinho, provavelmente feito de tronco de madeira, suas calças estão abaixadas na região do tornozelo e as camisas levemente levantadas até o meio das costas. Este homem tem as mãos amarradas entre o pelourinho, além de estar amarrado na região das coxas.



Figura 36 - Punição escrava no Rio de Janeiro - Charles Landseer, 1825-1826

Há a inclusão de um elemento humano que não aparece nas cenas pintadas por Debret e Rugendas. Landseer insere um outro homem negro colocado ao lado direito, com touca na cabeça, calças dobradas até acima dos joelhos e camisas curtas, está descalço. A função deste homem é puxar a corda que está envolva nos tornozelos do homem supliciado, cujas pontas estão amarradas em suas mãos, garantindo que o supliciado não se afaste do pelourinho e suporte a dor sem a necessidade de reposicioná-lo, de forma a que os açoites sejam infligidos na região das costas e das nádegas.

Do lado esquerdo da cena principal está posicionado o carrasco, em posição de que indicar estar executando a aplicação dos açoites. Este homem está descalço, veste uma camisona de mangas longas e de igual comprimento, está descalço e usa um chapéu de palha, de abas longas. Em sua mão direita segura a chibata, com haste de madeira e três pontas de material de couro com o fim de causar ferimentos no corpo do açoitado. A mão esquerda está colocada sob seu peito e os olhos denotam uma expressão de ira. No topo do pelourinho estão dispostos mais dois açoites iguais aos que o carrasco usa para aplicar a pena.

Na parte periférica do desenho estão dispostos mais dois homens, um do lado esquerdo e outro do lado direito. Ao lado direito, do canto da cena há um guarda da infantaria, veste fardeta de cor escura e calças de cor clara, na cabeça uma barretina e na mão esquerda segura um mosquete de pederneira, a mão direita está assentada sobre muro de pedra. O outro elemento se encontra do lado esquerdo da cena, na parte superior, está deitado sob uma escada, usa calças, sem camisa, descalço. A pose, o cabelo desenhado e as formas da face, parecem indicar ser um homem branco que observa a cena. Sua expressão facial pode indicar algum tipo de contemplação ou prazer ao testemunhar a aplicação da pena de açoites.

A figura 04, intitulada “Eles foram açoitados com golpes redobrados de chicote” (“*On les frappait à coups redoublés de chicote*”), de autoria de Jacques Etienne Arago, 1868, apresenta uma cena de execução da pena de açoites.



Figura 37 - Eles foram açoitados com golpes redobrados de chicote - Jacques Etienne Arago, 1868

Na cena, há dois personagens principais no plano principal e mais quatro personagens secundários dispostos dois em cada lado. O homem negro açoitado tem os braços amarrados com uma corda na parte superior do pelourinho, beirando a sua ponta, está descalço. Veste

somente um pano que tampa a região entre a cintura até o meio das coxas. Está posicionado de perfil ao observador, tem o corpo curvado para trás, em direção à direita, dando a impressão de estar sofrendo após a aplicação do chicote. Na região das nádegas é possível observar que o tecido que a cobre está rasgado, muito provavelmente pela força do instrumento em fricção com o corpo do escravizado. Da sua face que está inclinada ante o movimento com a cabeça, é possível perceber uma expressão de dor. Sua boca está aberta e os olhos fitam o carrasco em sinal de misericórdia

O carrasco está posicionado com o corpo levemente curvado à direita, mostra seu busto de frente ao observador. Sem camisa, veste uma calça listrada, até os tornozelos, que está presa a uma corda em sua cintura. Na cabeça há uma pequena touca que cobre metade do couro cabeludo. Empunha em sua mão direita, à frente de seu corpo, um chicote com três pontas de couro de tamanho médio. Seu punho esquerdo está fechado, posicionado na parte lateral do seu corpo. Seu olhar remete a cólera e ele olha fixamente nos olhos do sujeito supliciado que o insinua a compaixão. Sua postura é certa, está ereto e em posição de execução do castigo, não parece demonstrar qualquer possibilidade de súplica aos apelos do colega de cativo. A conclusão sobre a condição dos dois personagens é possível ante os elementos oferecidos pela imagem, os pés descalços de ambos é um grande indicativo da condição servil mútua.

Na parte inferior do canto direito da cena é possível observar algumas peças de roupa dispostas ao chão, como uma camisa e um chapéu, mais à frente há uma corrente de ferro caída no chão, em frente ao pelourinho.

Ainda do lado direito da imagem, logo atrás do carrasco, há um homem e uma mulher. Este homem parece ser um padre, veste uma batina longa que não deixa ver seus pés, um chapéu preso por uma fita que envolve o queixo, o rosto um pouco arredondado indica estar o clérigo fora de forma, seu olhar não indica surpresa, encara a execução do suplício indicando que o castigo é justo e deve ser aplicado. Com os braços dispostos no ombro do padre, encontra-se uma mulher, está coberta por um longo pano, usa brincos e um turbante e sua cabeça, o que indica ser ela uma escravizada, ou mesmo uma negra livre. Não é possível ver seus pés, por isso a incerteza sobre o seu status social. A expressão facial desta personagem é de espanto diante do açoite.

Do lado esquerdo da cena, há dois homens, o primeiro está ajoelhado no chão, bem próximo ao pelourinho, tem a cabeça totalmente abaixada em direção ao chão, parece estar exausto e se recuperando do suplício que provavelmente foi vítima antes do seu colega de cativo que está suportando o castigo no plano principal. O segundo homem é também negro, está descalço, veste uma calça de listras e uma camisa de manga curta, tem a coluna totalmente

inclinada em aproximadamente sessenta graus na direção do observador ao centro da cena, parece segurar o infeliz que está ajoelhado e sem forças de aguentar o próprio peso do corpo após ter sido açoitado.

No plano de fundo é possível ver pelo menos quatro silhuetas, sendo dois funcionários públicos, membros da guarda nacional, com patentes diferentes, a se perceber pelo modelo do chapéu que carregam, um terceiro carrasco, a se perceber pela roupa que veste, sendo camisa e calças listradas - ao estilo dos dois no plano principal e secundário da cena – e um chapéu de abas curtas. Atrás deles estão dispostas algumas edificações enfileiradas e árvores que indicam ser o ambiente do em torno um pouco urbanizado.

As cenas aqui retratadas indicam a prática do açoitamento enquanto uma forma de punição pública que fazia parte da realidade colonial brasileira, operada a partir da lógica das Ordenações Filipinas, que no seu Livro V estabelecia os crimes e as penas a serem impostas, além de possibilitar que os espaços locais legislassem sobre o controle da polícia e da economia⁶¹, por meio das Câmaras Municipais que expediam Posturas, espécie de legislação municipal que fez parte da cultura jurídica colonial e segue sendo importante durante o Império do Brasil (Barbosa, 2022).

O Código Criminal do Império, promulgado em 16 de dezembro de 1830 simboliza o primeiro documento jurídico capaz de sintetizar um conjunto de ideias e práticas do movimento reforma penal. Aquele início de século era de fato um momento de efervescência política e filosófica que tentava pôr em prática uma série de postulados que passaram a ser levantados ainda no século XVIII (Tarello, 2008) e que passaram a contestar o controle penal das monarquias europeias por utilizarem do penal como meio de intervenção social. O código representaria um instrumento de salvaguarda dos direitos individuais nascentes.

O discurso jus filosófico que constituiu a base do que se convencionou chamar de iluminismo penal era de fato – e continua sendo – muito atraente, porque se pautava em ideias e postulados universalizantes (Sbriccoli, 2011) e, num primeiro olhar, poderia parecer abrangente do ponto de vista da multiplicidade de sujeitos que viviam nos diversos lugares do globo naquele momento. Esta face dúbia deste discurso pode nos fazer compreender o processo de codificação do direito penal neste momento de efervescência de ideias e circulação de modelos de codificação.

No processo legislativo que culminou na promulgação do Código Criminal de 1830 os parlamentares, de fato, debateram sobre o formato do controle penal que seria operado a partir

⁶¹ Sobre o conceito de polícia no Antigo Regime, ver: Seelaender, 2009; 2011.

das estruturas jurídicas que estavam sendo pensadas (Nunes, 2025, p. 122-123) e que seriam posteriormente executadas pelos aparatos de justiça criminal a serem formatados pelo Código de Processo Criminal que seria promulgado dois anos depois (Costa, 2013; Sontag, 2024).

A grande questão seria definir se o controle penal dos escravos seria operado por uma legislação apartada ou se a opção disponível na mesa do dia deveria ser a correta, ou seja, se os legisladores deveriam inserir o controle dos escravos no corpo do texto do novo código (Sontag, 2024). No pano de fundo deste questionamento havia um consenso que havia sido formado pelo texto da Constituição de 1824: não pairavam dúvidas de que os escravos, assim entendidos, não faziam parte da comunidade política nacional desenhada pelo texto da carta política promulgada em março daquele ano (Sontag, 2020). O art. 6º do texto constitucional definia os limites jurídicos daqueles que eram considerados cidadão brasileiros durante toda a vigência do seu texto: seriam cidadãos apenas os brasileiros natos, ingênuos ou libertos, os filhos dos considerados brasileiros natos, nascidos no exterior com pais a serviço do país, e os portugueses que estavam no território no período da independência (Brasil, 1824)⁶².

A saída jurídica era relativamente simples, considerando que a partir do enquadramento jurídico conferido pelo antigo direito romano, estruturas estas que passaram a ser reinterpretadas pela tradição europeia, os escravos enquadravam-se na categoria de mortos civis, não podendo participar da vida política da cidade e compartilhar os direitos de cidadania desde o mundo antigo.

Desta forma, os dispositivos constitucionais que instrumentalizaram os ideais iluministas, especialmente a garantia que estabeleceu a abolição de penas cruéis e degradantes, consubstanciados na fórmula do art. 179, XIX da carta de 1824⁶³, não diziam respeito àqueles que não eram considerados cidadão brasileiros (Queiroz, 2021)⁶⁴. Desta forma, a cidadania foi

⁶² “Art. 6. São Cidadãos Brasileiros:

I. Os que no Brazil tiverem nascido, quer sejam ingenuos, ou libertos, ainda que o pai seja estrangeiro, uma vez que este não resida por serviço de sua Nação.

II. Os filhos de pai Brasileiro, e Os illegitimos de mãe Brasileira, nascidos em paiz estrangeiro, que vierem estabelecer domicilio no Imperio.

III. Os filhos de pai Brasileiro, que estivesse em paiz estrangeiro em sorvico do Imperio, embora elles não venham estabelecer domicilio no Brazil.

IV. Todos os nascidos em Portugal, e suas Possessões, que sendo já residentes no Brazil na época, em que se proclamou a Independencia nas Provincias, onde habitavam, adheriram á esta expressa, ou tacitamente pela continuação da sua residencia.

V. Os estrangeiros naturalizados, qualquer que seja a sua Religião. A Lei determinará as qualidades precisas, para se obter Carta de naturalização” (Brasil, 1824).

⁶³ Art. 179, inciso XIX: “Desde já ficam abolidos os açoites, a tortura, a marca de ferro quente, e todas as mais penas cruéis” (Brasil, 1824).

⁶⁴ Segundo Queiroz (2021, p. 190-191), “o inciso I do art. 6 da Constituição de 1824 deve ganhar densidade histórica e ser lido a partir dos eventos, embates e discussões que atravessaram a Constituinte de 1823 e que, inclusive, influenciaram o seu fechamento. O temor do Haiti expressou-se ali, na letra da lei, quando os africanos foram excluídos da cidadania. Este ‘risco constitucional’ é não só uma amostra do impacto da Revolução Haitiana;

a chave de leitura da exclusão dos escravos do tratamento humanitário oferecido pela nova codificação penal (Sontag, 2020; Barbosa, 2021).

A questão que se colocava aos legisladores do período era se deveriam então regular os crimes e penas de escravos no texto do código ou em um “código negro”⁶⁵. O debate sobre o “código negro”⁶⁶, espécie legislação colonial francesa e espanhola que criou alguns regulamentos na forma de tratamento do tema da escravidão em suas possessões territoriais, no Brasil não avançou e os penalistas preferiam seguir o caminho diversos do que tomou o civilista Teixeira de Freitas que, cerca de duas décadas depois, ao ser contratado para reunir a legislação nacional na primeira versão da Consolidação das Leis Civis, optou por retirar ou ignorar as regras relativas a regulação da escravidão, que, segundo Freitas, deveriam fazer parte de um “código negro”. Dada a questão fundamental que se impunha no processo parlamentar de debates em torno do Código Criminal, ou seja, se deveria se separar ou não as normas excepcionais relacionadas à escravatura, o fato é que “a instauração de um verdadeiro código dentro do código chegou a causar desconforto entre os juristas” (Sontag, 2024, p. 33).

Com isso, as regras relativas à punição escravista foram inseridas no corpo do Código de 1830, configurando o que Sontag (2024) chamou de código negro brasileiro⁶⁷. Foi neste processo que a pena de açoites foi elencada no rol de penas do Código de 1830, que ostentava a sua matriz iluminista. Em meio as penas de morte, galés, prisão, prisão perpétua com ou sem trabalhos, banimento, desterro, degredo, suspensão e perda do emprego e multa. Entretanto, no

é, sobretudo, a recusa da universalização da liberdade e da igualdade na gênese do constitucionalismo brasileiro. É a vitória da moldura jurídica e histórica que desumaniza e afasta a diáspora africana dos processos e dinâmicas nacionais; moldura que sabe que o reconhecimento do negro, seja como agente político ou sujeito de direitos, é o primeiro passo para o desmoronamento do que se tem e se pensa como o Brasil”.

⁶⁵ Código Negro é a tradução do documento *Code Noir*, editado em 1685 e vigente até 1848, para a regulação das relações coloniais entre senhores e escravos no âmbito da administração das possessões francesas na América, durante o reinado de Luis XIV. O *Code Noir* é considerado o ato inicial do ordenamento jurídico colonial francês aplicado para as relações escravagistas. Oriundo do modelo legal do absolutismo francês, este diploma, composto por 60 artigos, regulava desde questões civis e penais, derogado o direito consuetudinário, entretanto, se baseando na tradição do direito romano, que não considerava os escravos sujeitos de direitos, mas objeto das relações civis escravistas. Para mais informações ver: Fioravanti, 2017, p. 65-73.

⁶⁶ Segundo Sontag (2024, p. 26), “A ideia de um livro apartado para conter os dispositivos relativos aos escravos chegou a ser ventilada no debate parlamentar sobre a pena de morte quando da elaboração do Código Criminal de 1830. Na sessão do dia 11 de setembro de 1830, o deputado André Pereira Rebouças, depois de argumentar contra a pena capital, chegou na delicada questão dos escravos. Segundo ele, a pena de morte contra os escravos também seria inútil por causa da crença deles na ‘transmigração’, segundo a qual ‘morrendo passarão desta para a sua terra’”.

⁶⁷ Sontag destaca que, apesar de o Brasil não ter editado um Código Negro à exemplo dos casos francês e espanhol, o regime jurídico excepcional formado para a punição diferencial de escravos, autoriza um uso metafórico do “código negro” enquanto uma categoria historiográfica importante para se pensar o modelo brasileiro: “Se o código negro como um livro específico de normas jurídicas não existiu empiricamente no Brasil oitocentista, por outro lado, a noção de código negro talvez seja uma útil metáfora historiográfica” (idem, p. 64).

art. 60 do Código⁶⁸ trazia uma fórmula capaz de substituir cerca de 95 das punições (Sontag, 2024) dispostas na legislação cominadas em face de pessoas escravizadas em açoites. O critério de civilidade deste dispositivo foi o de limitar a aplicação diária dos açoites em cinquenta.

Neste sentido, os açoites enquanto pena pública continuam vigentes até o ano de 1886 (Assis, 2017; Pirola, 2017), quando enfim eles seriam excluídos do ordenamento jurídico, após grande pressão popular do movimento abolicionista e apenas dois anos antes do fim definitivo da escravidão como instituto jurídico lícito no ordenamento jurídico brasileiro.

Unindo a legislação criminal do Império com os diversos regramentos municipais disseminados nas cidades do Brasil, os açoites seguiram sendo a principal e pena fundamental imposta a escravizados como meio de sanção pública operacionalizada pelos aparelhos públicos de controle penal, fossem eles juízes criminais, fossem eles juízes paz ou delegados de polícia, a punição do açoite seria uma consequência quase óbvia na maioria dos casos, ficando excluída apenas para os casos de pena de morte e de para os crimes que estariam inclusos no rol excepcional criado cinco anos após a promulgação do Código, a partir da vigência da lei de 10 de junho de 1835 (Andrade, 2020).

Como meio de punição, os açoites conseguem, em primeiro lugar, unir de forma simbólica o poder privado dos senhores que o utilizavam diariamente no cotidiano da escravidão, e o poder do Estado brasileiro que fez uma opção legal em alçar ao topo de seu rol de penas os açoites como punição preferencial executada em face de sujeitos escravizados.

As imagens analisadas demonstram um pouco a forma espetacular com que essa punição era executada. Aqui, o sinal que o Império pretendia dar não estava direcionado somente ao escravo supliciado, era necessário através da execução do açoite alertar a todos os demais escravos, que constituíam o grosso populacional do Brasil da época, que os deslizes cometidos, sejam eles “vícios privados”, sejam eles crimes estipulados no Código Criminal e na legislação municipal, todos eles não passariam despercebidos e seriam exemplarmente punidos.

As imagens nos apontam para este aspecto. Ali, o corpo do escravizado sintetizava uma função dupla: era ele mesmo o sinal do poder total da escravidão sobre o sujeito subjugado e o instrumento de informação geral sobre os limites impostos para aqueles que decidissem

⁶⁸ “Art. 60. Se o réo fôr escravo, e incorrer em pena, que não seja a capital, ou de galés, será condemnado na de açoites, e depois de os soffrer, será entregue a seu senhor, que se obrigará a trazel-o com um ferro, pelo tempo, e maneira que o Juiz designar. O numero de açoites será fixado na sentença; e o escravo não poderá levar por dia mais de cincoenta.” (Brasil, 1830).

desviar-se de sua finalidade precípua, qual seja, serem instrumentos de trabalho e riqueza dos seus senhores e, ao fim e ao cabo, da riqueza da nação.

De alguma forma, a barbárie corriqueira possível de ser vista nas ruas das principais cidades daquela primeira metade do século XIX no Brasil não foi objeto da benevolência do Estado e das instâncias de poder que, ao creditar no modelo escravista como máquina motora da economia brasileira, incrementando exponencialmente a importação de humanos por meio do comércio atlântico, as circunstâncias da realidade impunham uma cláusula de segurança geral dos brasileiros, que representa a manutenção do sistema punitivo escravista hígido e das formas legais em meio a um novo modelo iluminista de legislação. Nesta encruzilhada em que políticos e a sociedade brasileira estavam colocadas, a opção pela escravidão em massa demandava um sistema de controle rígido e integrado, uma vez que, nas palavras de Francisco Peixoto de Lacerda Vernek (1847, p. 17), compartilhando uma ideia comum da classe senhorial: “Nem se diga que o preto [escravo] he sempre inimigo do senhor”.

4.3 OS PELOURINHOS E SUA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA

Parte integrante das cenas retratadas na pena de açoites do item anterior, os pelourinhos foram o elemento fundamental para retratar a solenidade do ato e identificar o caráter público desta punição que marca o escravismo brasileiro e simboliza a crueldade e os excessos cometidos pelo Estado brasileiro como agente ativo da violência escravista.



Cabe aqui nos fazermos um questionamento: como que o pelourinho se torna símbolo da violência pública no Brasil, se fixando no imaginário histórico a partir de uma ligação íntima e sinônimo de escravidão? Buscaremos refletir o sentido simbólico deste monumento no processo de criação das vilas e municípios e como se deu o processo de mudança de sentido e o que justificava seu uso em atos de exercício da violência pública estatal por meio das agências de justiça do século XIX.

O pelourinho, também designado pelo nome de picota, é um símbolo que chega ao Brasil através do processo de colonização portuguesa, vinculado à criação de vilas e povoados com a instituição da Câmara municipal, onde atuavam os veradores⁶⁹, escolhidos entre “os homens bons” da terra, no contexto do Antigo Regime lusitano. Trata-se de uma coluna estruturada idealmente de pedra (mármore, ou outra rocha lapidável), que deveria ser levantada no ponto zero que demarcaria o nascimento da vila ou povoado, deveria ser erguido no ponto central da localidade, a partir de onde seriam erguidas as benfeitorias públicas, como a praça, ruas e casas⁷⁰ (Carvalho, 2013; França, 2022).

⁶⁹ Vereador, do verbo verear, ou seja, vigiar sobre a boa polícia da terra, reger, cuidar do bem público (Almeida, 1870, p. 109).

⁷⁰ Apesar desta descrição ideal da forma como os pelourinhos deveriam ser erguidos nas vilas e cidades, as fontes consultadas informam que a maioria dos pelourinhos portugueses ou eram somente uma grande coluna de pedra ou de madeira ou de madeira. Carvalho (2013, p. 254) informa que “no início contudo, pouco mais era do que um fuste plantado numa pedra, sendo visível a sua proximidade à vara”, Campos (2006, p. 25) destaca que na realidade colonial mineira, inicialmente os pelourinhos eram levantados em madeira, sendo posteriormente construídas as estruturas em pedra.

O domínio gradativo do território ultramarino americano português contou com diversas fases e interesses específicos que não nos cabe aqui pontuar. Entretanto, a concessão de terras para o início e desenvolvimento da colonização se baseou numa lógica própria, calcada em oferecimento de privilégios reais por meio do que se demoniou chamar de “economia das mercês” (Bicalho, 2005).

Este processo complexo de criação de obrigações recíprocas entre o Monarca e seus súditos, alimentados por uma lógica de graça, retribuição de privilégios, honrarias, status social e político, etc, operava a sociedade e as relações coloniais que buscavam a criação e desenvolvimento de empreendimentos econômicos através do seu estabelecimento na terra, ao passo que o faziam a partir da submissão e aceitação de que tal operação se dava em razão e em nome da Monarquia. Neste sentido, a concepção de que o Rei seria o dispensador da justiça e graças divinas, o próprio vigário de Deus na terra, a partir de uma ordem natural e pré-estabelecida, impunha ao súdito a obrigação de respeito e submissão ao ordenamento régio (Hespanha, 2012).

Esta submissão, entretanto, não significava que as localidades estariam inteiramente dependentes das ordens e do direito metropolitano. Por esta razão, em determinados momentos da colonização, a concessão do privilégio de julgar (jurisdição) estava inserida nos documentos reais que concediam a terra e autorizavam a colonização. Além disso, própria da lógica do Antigo Regime português e inserida que estava no complexo campo do *ius commune* europeu, compreendia a noção de que os espaços locais detinham certa margem de autonomia jurídico-política. Assim, a concepção de longa duração corrente no direito europeu, reconhecia autonomia das vilas – na ideia de *iura propria* –, compreendidas em formações como comunas, vilas, concelhos, que na tradição portuguesa sintetizariam a própria concepção de município.

No Título Título LVIII⁷¹, item 24 das Ordenações Filipinas, consta que os Corregedores, “em se achando na sua correição alguns lugares despovoados, saberá porque se despovoaram, e per que modo se melhor poderão povoar” (Almeida, 1870, p. 109). O governo da terra seria feito por meio da instituição de conselhos locais, compreendidos na estrutura secular das Casas de Câmara e Cadeia municipais, que se estabeleceriam gradativamente pelo território brasileiro representando o modo de administração local da política e das estruturas

⁷¹ Do *caput* deste dispositivo, destacamos: “Aos Vereadores pertence ter carrego de todo o regimento da terra e das obras do Concelho, e de tudo o que poderem saber, e entender, porque a terra e os moradores della possam bem viver, e nisto hão de trabalhar. E se souberem que se fazem na terra malfeitorias, ou que não he guardada pela Justiça, como deve, requererão aos Juizes, que olhem por isso. E se o fazer não quizerem, façam-o saber ao Corregedor da Comarca, ou a Nós” (Almeida, 1870, p. 144-145).

jurídico-administrativas portuguesas. Conforme a regulação das Ordenações, as Câmaras Municipais detinham tanto poderes administrativos, como judiciais, legislativos e de arrecadação fiscal, operando, assim, uma significativa agência da Coroa no processo de colonização.

A forma de criação e instituição de uma vila ou município deveria se dar de modo solene, atendendo a uma lógica de tomada das terras despovoadas e de promoção de benfeitorias. No Título Título LVIII, item 43 do mesmo título, ainda quando trata sobre o juiz corregedores das comarcas, as Ordenações determinavam que esta autoridade, imbuída da sua função, verificasse o estado das benfeitorias públicas nesses lugares, a fim de melhorar o povoamento e os modos portugueses, determinando que fossem feitas “calçadas, pontes, fontes, poços, chafarizes, caminhos, casas do Conselho, picotas, e outras benfeitorias” (Almeida, 1870, p. 109).

“Alevantar o pelourinho” era um ato solene que representava a imagem da honra da vila que se instituía. O trabalho de Francisco Andrade (2022, p. 3) demonstra o quanto os “pelourinhos eram importantes dentro da cultura urbanística portuguesa”. Estas estruturas que nos primórdios eram somente de pedra, e no contexto do Antigo Regime, ganhava alguns adornos e insignias, idealmente deveriam representar, “a autoridade e a autonomia dos conselhos [...] em relação ao poder central” (Carvalho, 2013, p. 253).

Ao mesmo tempo em que os pelourinhos significavam a autonomia local, da Câmara Municipal, eles reforçavam a submissão destas localidades ao poder da Monarquia portuguesa que outorgava o poder, respeitando a lógica dos *iura propria*, aqui compreendidas nas regras editadas pelas Câmaras, as Posturas Municipais (Livro I, Título XVIII, item 29 das Ordenações Filipinas) e nos costumes.

Desta forma, o levantamento do pelourinho representava um “simulacro de aclamação do rei”:

a sua condição como padrão municipal advinha de uma elaborada cerimônia política que vinculava a autoridade real àquele específico pilar e era obedecida à risca pela autoridade oficiante (comumente, juízes de fora ou ouvidores), sempre acompanhada dos moradores da nova vila. [...] Fica claro, logo, que a cerimônia de levantamento do pelourinho foi derivada do rito medieval de aclamação dos próprios reis (Andrade, 2022, p. 3-4).

Tratando da realidade mineira, Adalgisa A. Campos (2006, p. 25) destaca que, “com o arraial elevado à condição de vila, construía-se o pelourinho, quase sempre fronteiro à Casa de Câmara e Cadeia. Inicialmente eram feitos em madeira, mais tarde em em pedra”. Dessa forma,

eram somente em municípios e vilas mais relevantes que peças mais adornadas eram construídas, como é representativo o pelourinho de Mariana.

Como características dos pelourinhos erigidos ao longo da colonização, alguns elementos se destacam, como a existência do escudo português e do cutelo ou espada. A imagem da figura abaixo, que constitui um esboço do projeto do monumento, extraída da Solicitação de pagamento pela instalação do novo pelourinho instalado em Vila Rica, feita por Domingos Rodrigues Torres à Câmara Municipal em 20/04/1748 exemplifica um pouco dos elementos iconográficos (Imagem 34).

Na ponta do pelourinho, um antebraço e uma mão segurando uma espada escupidas sobre uma base circular, com duas asas no ponto central. Abaixo, duas estruturas de ferro com argolas, também chamados “braços de ferro” que vão um lado a outro da estrutura, ainda no alto, cuja função originária seria a de prender os criminosos para a execução dos açoites ou espancamentos. Entretanto, alerta Carvalho (2013, p. 259) que “os ferros dos pelourinhos que conhecemos, serão símbolo residual, pois não aguentariam cinquenta quilos suspensos ou a força de um homem de tamanho e peso médios”.

Abaixo dos ferros, vemos o escudo português que orna o ponto central do pelourinho, representando o poder da Monarquia no espaço territorial da vila ou povoado. Há ainda alguns adornos que contornam a parte cilíndrica inferior. A base do pelourinho é feita por uma pedra retangular que sustenta a estrutura de pedra em círculo. Verifica-se haver ainda três grandes degraus desde a base retangular do pelourinho até o nível do chão, o que denota que o pelourinho faz parte do adorno da praça que normalmente leva seu nome, como praça ou largo do pelourinho.

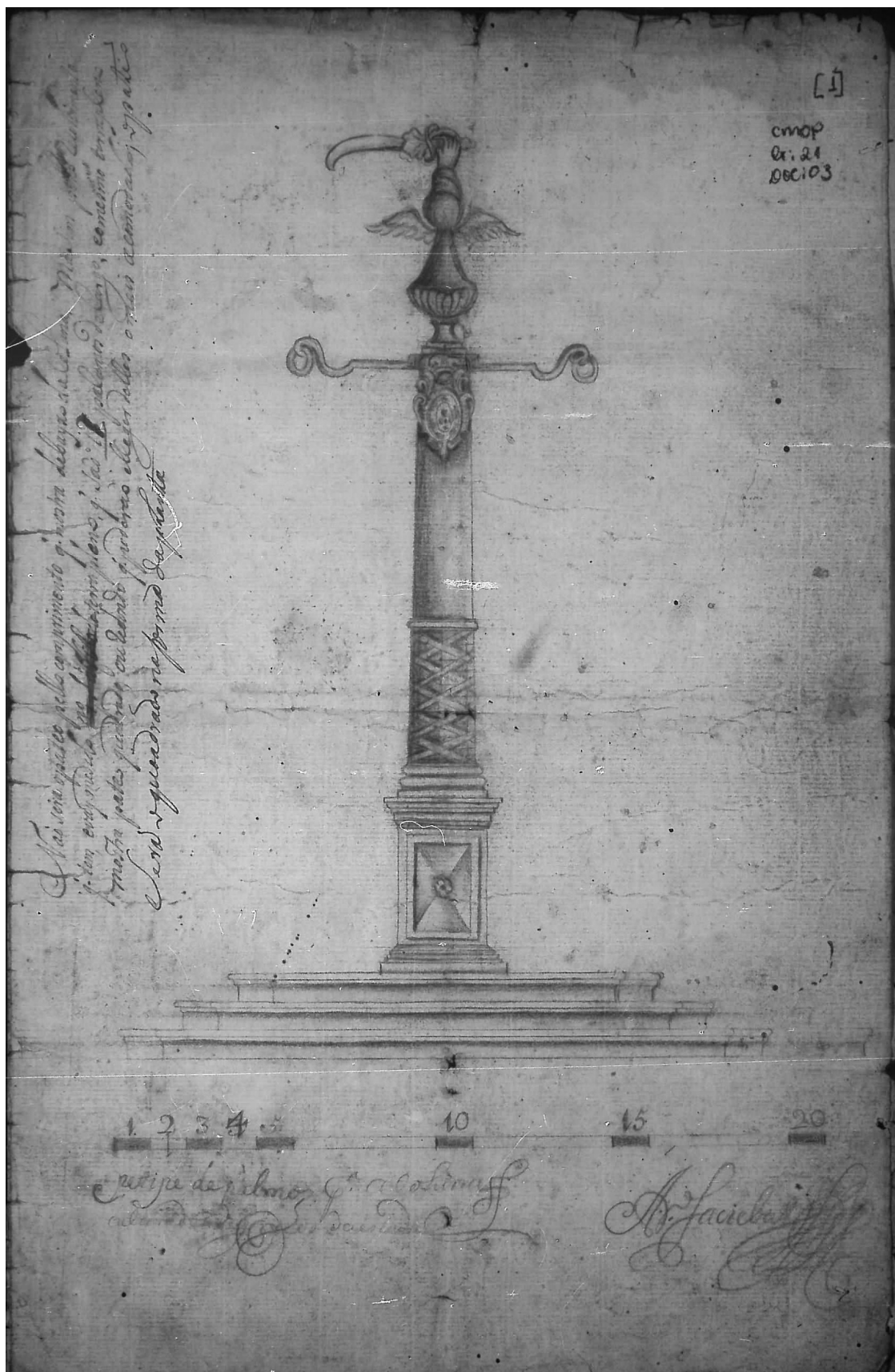


Figura 38 - Solicitação de pagamento pela obra do novo pelourinho em anexo, um esboço do projeto desenvolvido / Câmara de Vila Rica; Domingos Rodrigues Torres, 20/04/1978 - Arquivo Público Mineiro

Por sintetizarem o poder da metrópole e a pedra fundamental de nascimento de uma vila, os pelourinhos se apresentavam tanto como elemento geográfico a partir de onde se edificaria uma vila, de onde deveriam ser erguidas as principais construções, como a própria praça que o adornaria, as ruas, a Casa de Câmara Municipal e Cadeia, as residências dos moradores, estradas, pontes e outras benfeitorias.

Além desta finalidade, os pelourinhos funcionavam como o local de publicação e leitura de éditos, regimentos, cartas régias, posturas e outros documentos oficiais que era feita nas vilas e municípios, e do cumprimento de algumas penas criminais, como o próprio açoite, a colocação da cabeça e outras partes do corpo de criminosos decapitados em razão da execução de sentenças, por exemplo.

No tocante à pena de morte, esta não era executada no pelourinho, mas só na forca, normalmente num ponto alto e visível, fora da povoação portuguesa (Carvalho, 2013, p. 254)⁷². No território colonial, assim como acontecia na metrópole, o pelourinho não era utilizado como local de execução da pena de morte, mas sim o patíbulo, local construído para a execução da pena de morte via enforcamento.

Entretanto, no que diz respeito à população da terra, afora alguns exemplos conhecidos de morte e exposição do corpo esquartejado dos condenados na cidade e no seu pelourinho, não era comum a execução dessas penas em cidadãos portugueses ou filhos da terra, membros das elites locais (França, 2022, p. 8). Assim como bem descrito por Hespanha (1993), a lógica que operava a justiça penal no Antigo Regime português marcaria um papel muito mais simbólico do que efetivo, ante ao excesso das cominações de penas de morte dispostas ao longo do Livro V das Ordenações.

Neste sentido, Campos (2006, p. 25-26) aponta o caráter de exemplaridade da pena de morte a negros que tentassem fugir para quilombo⁷³:

No pelourinho eram expostas as cabeças dos quilombolas, escravos que fugiam e até construíam uma povoação própria (quilombos). As autoridades e a própria população coloniais fizeram o possível para combater os inúmeros quilombos existentes nas Minas. Para isso, contrataram capitão do mato, que recebia uma quantia para capturar negro fugitivo e, caso reagisse, matá-lo. A cabeça deste negro era cortada, salgada e

⁷² Segundo Carvalho (2013, p. 254): “Construído de pedra, o pelourinho é constituído por uma coluna que assenta numa escaleira, geralmente redonda ou quadrada, e encimado por um capitel de variada forma. No início contudo, pouco mais era do que um fuste plantado numa pedra, sendo visível a sua proximidade à vara. Até ao século XVI, o pelourinho teria a designação de picota e aqui seriam aplicadas algumas penas, nomeadamente as ordenadas pelos almotacéis, caso da flagelação, corte de membros e exposição. Exposição do criminoso também acontecia na gaiola, ou guarita, que encimava a coluna. Esta tinha de ser forte para suportar a gaiola, o que não é possível nos pelourinhos que chegaram até nós. A gaiola ou guarita passa a símbolo decorativo, encimando alguns pelourinhos actuais”.

⁷³ Ver: Nunes; Santos, 2021; Moura, 1981.

exposta no pelourinho para servir de lição. Exibia-se justamente a cabeça, que simbolizava o governo do próprio corpo e a consciência.

Esta descrição chama atenção para o fato de que a pena capital executada no pelourinho, pelo menos na região de Minas Gerais, ser vinculada a pessoas escravizadas, neste caso, pessoas que empreendiam a experiência de viver em liberdade em comunidades quilombolas que se formavam. Andrade (2022, p. 11) também destaca este caráter dos pelourinhos como locais de punição corporal escravista.

Na pintura de Debret designada *Aceitação provisória da constituição de Lisboa, no Rio de Janeiro*, de Jean-Baptiste Debret, 1839, o pintor retrata o Largo do Rossio (Então designado *Rocio*), no Rio de Janeiro, durante seus primeiros anos de estada no Brasil, quando em 1821, Dom Pedro de Alcântara, então príncipe regente, jurou fidelidade à Constituição portuguesa que estava sendo discutida pelas Cortes em Lisboa. Neste local, que também recebia o nome de Praça do Polé, se destaca ao centro do passeio público um grande pelourinho [o polé] que foi instalado após a chegada da família real em 1808, “adornando” o local.

O grande obelisco, ponto central da imagem de Debret, local de grande frequência de pessoas durante o século XIX, parece dividir a população que se encontra no passeio público. Do lado esquerdo, o artista situa o observador ao demonstrar o conjunto de edificações que constituiu a opulência carioca daquele período de intensas mudanças não só na arquitetura, mas na vida desta cidade, que foi alçada de sede da colônia portuguesa nas Américas, a sede do Reino de Portugal, Brasil e Algarves – fato ocorrido em 1817. Ali se destaca o prédio do novo Real Teatro de São João, estrutura que foi erguida a mando de Dom João VI, inaugurado em 1813 e cidadãos do reino, a se identificar pelas roupas que vestem.

Do lado direito da cena, um conjunto grande de pessoas escravizadas, homens e mulheres, alguns posicionados na base do pelourinho, com cestas e jarros de cerâmica carregados em suas cabeças, ornadas as mulheres com turbantes e panos, enquanto os homens seguiam sem camisas. Muito próximo ao pelourinho do Largo do Rossio, se percebe um grupo considerável de homens escravizados caminhando em duas filas indicadas, perpendiculares, em direção ao centro da imagem, ou seja, ao próprio pelourinho.

A forma como se portam na cena parece denotar que ou estão posicionados para compreender o que estava acontecendo enquanto o então príncipe regente fazia sua manifestação pública, ou que se tratava de um jugo de escravizados, caminhado em direção ao próprio pelourinho ao Mercado do Valongo, muito próximo ao local retratado na imagem.

Na descrição da cena história, o artista nos oferece algumas informações que valem a pena serem aqui colocadas:

O que se nota à primeira vista na Praça do Rocío, uma das mais antigas do Rio de Janeiro, é a coluna de granito encimada por uma esfera celeste de cobre dourado, e sobre o capitel da qual se apoiam duas pequenas forcas de ferro, que não permitem ignorar que se trata de um cadafalso; símbolo do direito de alta justiça exercido pelo governo da cidade (Debret, 1839, p. 2020).

Retratista dos costumes que se desenvolviam naquela sociedade em que ele se apresentava com um interessante observador, em meio àquele acontecimento inusual, descrito por ele como um fato que chamou atenção de poucos que passavam e que levantou uma certa cautela das forças policiais, ante a notícia espalhada entre os membros das classes ilustrada sobre o que estava acontecendo em Lisboa, Debret buscou retratar justamente pessoas em condição de escravidão, todas negras portanto, mais próximas ao pelourinho do que os cidadãos livres. Talvez aí uma observação importante que pode ser tirada da sua interpretação deste fato histórico do Brasil e do cenário daquela movimentada praça do centro da Corte do ainda reino.



Figura 39 - Aceitação provisória da constituição de Lisboa, no Rio de Janeiro - Jean Baptiste Debret, 1839, Fundação Biblioteca Nacional

A imagem do pelourinho de Mariana, destruído em 1871 em razão da ebulição social do movimento abolicionista, em forno da promulgação da lei do ventre livre, e reconstruído em 1981, baseado no desenho original (Conduru, 2021; França, 2022), apresenta similitude com o pelourinho retratado por Debret, que representava naquele contexto o poder e a jurisdição

portuguesa no território da sua sede. O globo com a coroa portuguesa na ponta do obelisco, tendo abaixo as duas guarras de ferro, com detalhes em cada um dos lados, onde no primeiro se vê um braço erguendo uma espada e no outro braço se segura a balança, ambos símbolos representativos da justiça que emana do rei e da justiça que é feita na localidade.

Ao confrontarmos as imagens selecionadas quando tratamos do açoite enquanto pena pública, com esta imagem de Debret e o próprio esboço do pelourinho que foi reerguido na cidade de Vila Rica no século XVIII é possível notar diferenças significativas, afinal, nenhum dos pelourinhos em que foram retratados homens escravizados sendo açoitados era ornado com qualquer insígnia ou símbolo que remetesse a idéias abstratas como justiça e poder real. Seriam estes pelourinhos, geralmente feitos de grandes troncos de madeira, uma peculiaridade colonial brasileira?

A resposta é negativa e remonta a própria ideia dos pelourinhos. As referências consultadas indicam que na origem os pelourinhos ou picotas eram feitos apenas de pedra ou madeira, em alusão às varas que constituíam a representação da jurisdição romana. Na prática, em grande parte de sua história, o que constituía a idéia do poder inerente ao pelourinho era a própria estrutura erguida no centro da praça central e que demarcava o poder local das vilas, comunas, ou outras possessões eclesiásticas ou laicas (Carvalho, 2013, p. 256).

No Brasil, a realidade não foi diferente, na prática a maioria dos pelourinhos eram feitos mesmo em madeira ou pedra e foram poucas as cidades que puderam ostentar pelourinhos mais suntuosos, seguindo a tradição que se instituiu com o fim do medievo e o estabelecimento da Monarquia portuguesa, onde os símbolos do poder real e da justiça se faziam inscrever em adornos insculpidos (brasões, espadas, etc) ou anexados (em ferro) nos obeliscos.

Debret, ao complementar a sua descrição feita sobre o pelourinho na Praça do Rocio, a tal “coluna de granito”, nos informa:

Esse emblema é encontrado em todas as cidades do interior do Brasil, mas representado de forma muito simples por um grande poste de madeira pintado de vermelho, com cerca de seis metros de altura, e na extremidade do qual uma enorme faca de ferro, cravada horizontalmente, desenha à distância os dois braços de uma pequena cruz, um deles formado pelo cabo e o outro pela extremidade saliente de sua lâmina bastante larga, cravada até dois terços na cabeça do poste (Debret, 1839, p. 220, nota de rodapé **⁷⁴).

Apesar desta descrição dos pelourinhos em madeira da maioria das cidades brasileiras remeter a uma suposta faca enfendada na ponta das colunas do poste de madeira e os braços em ferro, indicando os emblemas já apontados, como o cutelo e o brasão ou uma cruz –

⁷⁴ Esta foi a forma como a nota de rodapé (**) foi retratada na obra consultada. Diante disto, optamos por deixar esta designação no texto.

conforme descreveu o artista -, a historiografia consultada dá conta de que, na prática, a maioria dos pelourinhos era mesmo feita de colunas de troncos de madeira, sem qualquer adorno.

Fica evidente que os pelourinhos adquirem uma conotação indissociável com o poder das monarquias modernas, e especificamente para o nosso estudo, com a monarquia portuguesa. O pelourinho, enquanto monumento público municipal é a encarnação da simbologia de que era a própria *longa manus* da monarquia que se estabelecia ali nos lugares mais recontidos do território colonial brasileiro, onde se instalariam povoações e vilas.

Entretanto, para o caso brasileiro, outra característica vai se tornando cada vez mais concreta: ante movimento liberalizante das práticas monárquicas, mormente após a operação do reformismo pombalino no século XVIII e as incontornáveis necessidades de reforma dos sistemas punitivos, que representavam a própria face da Monarquia absolutista, o uso do pelourinho enquanto um local de aplicação de castigos corporais, de exposição de apenados à infâmia pública e outros usos penais, vai perdendo espaço na dinâmica de poder. Desta forma, o pelourinho não será mais um instrumento de punição de cidadãos portugueses, passando a sua imagem a ser remetida a um local de punição a pessoas negras, em condição de escravidão.

Com o fim do poder colonial lusitano e a independência do Brasil em 1822, os contornos jurídicos se alteram. O art. 179, inciso XIX da Constituição de 1824 explicitamente aboliu a pena de açoites e todas as penas cruéis. Com isso, caía em desuso de forma definitiva a possibilidade de um cidadão brasileiro ser submetido a açoites ou qualquer ato de tortura por meio dos pelourinhos. As penas degradantes e infamantes direcionadas aos cidadãos brasileiros tiveram a sua pá de cal jogada pelo novo enquadramento constitucional do Império do Brasil, o que levou a muitas discussões sobre a manutenção destes monumentos⁷⁵ que simbolizavam ode à Monarquia Portuguesa e que passaram a representar o próprio poder colonial numa sociedade recém independente.

⁷⁵ Interessante notar que Francisco Andrade (2022, p. 15) aponta o declínio dos pelourinhos a partir do texto da constituição, da reforma legal operada pelo regulamento geral das Câmaras Municipais de 1828 e especialmente da promulgação do Código Criminal de 1830. Segundo ele “Já a promulgação do Código Criminal do Império, em 1832 (que instrumentalizava o artigo da constituição que banira as penas corporais para os cidadãos), ensejou a primeira onda de demolições de pelourinhos em algumas das principais vilas e cidades brasileiras. Em Recife, ainda no mesmo ano, um vereador requeria que ‘se mandasse deitar abaixo o Pelourinho colocado na Praça do Commercio desta Cidade’. Em Salvador, a demolição foi decidida pela Câmara em sessão do dia 7 de setembro 1835, após requisição da Sociedade Patriótica Dois de Julho (clube cívico responsável pelas comemorações da independência na cidade) que requereu à câmara a demolição ‘daquelle poste infamante’ (AMARAL, 1922, p. 434). Já os de Desterro e de Laguna (ambas em SC) constam terem sido derrubados em 1833. Também o pelourinho de São Vicente (SP) parece ter sido derrubado por esses anos, pelo que se pode deduzir dos escritos de Benedito Calixto”. Posteriormente, no período da Regência, as derrubadas teriam se intensificado, ante os intensos embates entre liberais e conservadores, ali “o que se demolia então era o símbolo da opressão colonial e do absolutismo monárquico” (Andrade, 2022, p. 16).

Importante destacar que logo depois da promulgação da Constituição, a lei de 1º de outubro de 1828, ao estabelecer o novo Regimento das Camaras Municipais, iniciou um processo de centralização do poder político no Império, reformando e retirando alguns dos poderes que as Câmaras possuíam durante o período colonial, considerando a legislação e tradição jurídica portuguesa. O art. 24 do Regimento (Brasil, 1828) passou a prever que “As Camaras são corporações meramente administrativas, e não exercerão jurisdição alguma contenciosa”. Desta forma, deversamente da forma prevista pelas Ordenações do Reino de Portugal, onde as Câmaras detinham poder tanto administrativo, quanto jurisdicional, a legislação brasileira retira tal prerrogativa, que seria mais a frente regulada pelo Código de Processo Penal de 1832.

Neste novo contexto, as Câmaras Municipais passaram a ser consideradas instituições de caráter administrativo e legislativo, tratando de temas de interesse local. Somente em dezembro de 1830, quando da promulgação do Código Criminal, foram novamente reguladas as matérias às quais as Câmaras poderiam legislar em matéria penal. Assim, no art. 308, § 4º do código excluiu de seu rol de abrangência os crimes contra a polícia e economia locais que deveriam ser objeto de regulação por meio das Posturas Municipais, editadas pelas Câmaras.

Datam deste período os primeiros atos de derrubada e destruição de pelourinhos na história brasileira. Especialmente no período que vai da independência à regência, que marcou a uma grande instabilidade política com o protagonismo dos liberais nas discussões públicas sobre os rumos que o novo país deveria tomar.

Entretanto, salienta Andrade (2022, p. 24-25) que a maioria dos pelourinhos brasileiros se desfez ante a ação do tempo, e diferente do que é comum se imaginar, não foram eles destruídos pela ação dos homens: primeiro perderam o sentido simbólico, de ligação da vila ou cidade com o poder metropolitano, depois, a ordem jurídica do Império, ao alterar em definitivo as funções desempenhadas pelas Câmaras Municipais, tornou esses monumentos “anacrônicos” em termos de significação política. “Os pelourinhos brasileiros foram prescritos antes de serem destruídos”: ao sucumbirem enquanto poder simbólico, eles foram esvaziados.

A manutenção dos pelourinhos como monumentos de punição no pós-independência cumpriam uma dupla função ante a manutenção do regime escravista como base do sistema econômico nacional: a primeira, de reforçar a legitimidade da autoridade estatal perante os escravos por meio de uma contínua e crescente ação de controle penal; a segunda, de reconhecer a centralidade de ação conjunta e residual com o controle penal privado, exercido pelos proprietários, pequenos comerciantes, fazendeiros, senhores de engenhos, charqueadas, estâncias, enfim, a todos que a partir do regime constitucional de 1824 tinham a primazia do seu direito de propriedade garantido pelo *caput* do art. 179.

O significado que se dá ao pelourinho é o mais revelador, aquele que sintetiza as imagens que foram retratadas pelos artistas sobre a execução da pena de açoites, é que o pelourinho continuou operando como sendo um monumento de ao poder do Estado brasileiro, fiador da ordem escravista, monumento este capaz de conectar tanto a simbologia do poder privado dos senhores proprietários, quanto a própria simbologia de um Estado que se sustentava na violência operada através do controle social bárbaro e brutal exercido sobre corpos negros de pessoas escravizadas. Um controle meticuloso, sofisticado, capaz de unir interesses privados com ações coordenadas entre a esfera pública, que se uniam para estabelecer um espaço de completa dominação de todos os brancos contra negros.

O pelourinho, em sua significação máxima deve ser sim considerado um “monumento à barbárie” (Conduru, 2020), uma barbárie que no Brasil deve ser lida a partir do critério da cor. Não restam dúvidas a partir das imagens que compõem o corpus documental de nossa análise que a única barbárie que resistia em meio a um campo penal, onde ideias novas, reformas e um conjunto de instensas transformações foram operadas nos sistemas jurídicos entre os séculos XVIII e XIX no ocidente era a barbárie contra pessoas negras escravizadas.

No campo dos debates sobre o controle social, reformismo penal e escravidão, o consenso geral de que os escravos eram inimigos tanto dos seus senhores quanto do próprio Estado brasileiro, legitimaram um discurso que aceitou o fato das punições escravista como um mau necessário, sem o qual o ordem interna não seria possível de ser franqueada, o preço a ser pago para a manutenção da ordem e das liberdades dos cidadãos no Brasil foi admitir que contra os escravos a punição máxima deveria ser mantida.

O cinismo do discurso jurídico penal dos juristas brasileiros foi desmarcado a partir das imagens que demonstravam as práticas primitivas que continuavam a ser operada no bojo de uma sociedade que se entendia renovada, que se gabava de oferecer tratamento humano e benévolo aos seus cativos. As críticas contidas no parecer do IHGB sobre as pranchas de Debret que continham a descrição de castigos domésticos e açoites devem ser lidas a partir desta lente.

4.4 PRISÕES DE CATIVOS E DESORDEIROS

Na imagem 3, desenhada por Jacques Etienne Arago retratando a vista da Praça do Rocio a partir da sala de espetáculo do Teatro recém-construído naquele segundo decênio do oitocentos, olhando atentamente ao canto direito da cena, percebemos um grupo de quatro homens negros caminhando acorrentados, sendo escoltados por um membro da guarda de infantaria instalada a pouco no reino.

Esta cena causaria a curiosidade nos viajantes que estiveram no território brasileiro na primeira metade do século, sendo objeto de muitas retratações, algumas delas compondo o corpus documental que serve a análise do presente trabalho.

A cena de homens caminhando escoltados por um membro da polícia do império pode nos levar a fazer alguns questionamentos: para onde iam e de onde partiam estes homens, quais os motivos que justificavam a sua submissão e a sua exibição corriqueira naquela sociedade, qual seria o papel das prisões em meio a uma sociedade que mantinha um incrível aparato privado para a manutenção da escravidão?

Poucas foram as imagens que se propuseram a retratar o interior de uma prisão brasileira no início do século XIX. Desta forma, nos valeremos das imagens que em sua grande maioria retratam a “procissão” de homens negros amarrados ao libambo, este instrumento que representa um conjunto de correntes atadas ao corpo dos homens escravizados e conectadas ao pescoço destes sujeitos.

Olhando na perspectiva de hoje, parece curioso observar que a representação percebida pelos artistas viajantes do séc. XIX sobre as cadeias e demais instituições prisionais, não contemple necessariamente as instalações internas ou externas destas instituições. Mas ao nos voltarmos para o passado, é fácil perceber o sentido. Como as próprias imagens deixam a entender, as prisões ofereciam um contingente de mão de obra para atividades múltiplas dentro da administração pública. Segundo Koerner (2006, p. 220),

os detidos eram aproveitados para trabalhar em serviços públicos, tanto os diários, transporte de água e de dejetos, como os de construção de obras e vias públicas. Devido à carência desse tipo de mão-de-obra, que existia desde os tempos coloniais e havia sido agravada pelo crescimento da cidade a partir do início do século XIX, a polícia do Rio de Janeiro era encarregada de fornecer trabalhadores para os serviços públicos. Os indivíduos eram detidos sem motivo ou mantidos nas prisões por mais tempo do que fixava a lei para serem aproveitados como força de trabalho.

Desta forma, as prisões foram representadas não por dentro, a partir das suas instalações precárias e problemáticas, mas por aquilo que elas deixam ver diariamente na vida cotidiana de uma grande cidade, como o Rio de Janeiro oitocentista. O que talvez chamasse a atenção de estrangeiros e curiosos era que essas marchas de pessoas circulando amarradas a correntes de ferro fosse tão central para a economia da punição que se estabelecia numa realidade escravista.

A primeira imagem a ser analisada neste seria que tenta retratar um pouco sobre como se deu a representação artística das prisões e as pessoas a ela relacionadas no Império e a gravura intitulada de “*Escravos nas ruas do Rio de Janeiro*”, de Joaquim Cândido Guillobel, datada de 1814.

Trata-se de uma gravura simples, onde se veem representados um grupo de quatro homens escravizados, em fila indiada, cada um com um barril sendo carregado em suas cabeças, o primeiro vestindo camisa azul e calça amarela, com partes do tecido rasgado na região da coxa, seguido por outros três homens negros, o primeiro vestido com camisa e calça branca, com um detalhe na camisa em amarelo e o segundo e terceiro trajados com uma camisola branca de manga longa, com comprimento até a região dos joelhos, um deles – o primeiro – tem as mangas da camisa dobradas até o antebraço e o segundo não.

Todos estão descalços e é possível observar uma grande corrente que é conectada ao pescoço desses quatro homens que têm cada um uma corrente de ferro presa a seu pescoço, onde esta corrente está amarrada.

Acompanhando o comboio de homens negros que seguem acorrentados, há um membro da guarda da infantaria, veste fardeta azul e calças brancas, na cabeça uma barretina e na mão direito segura o que parece ser uma vara de madeira, leva nas suas costas uma espada, no detalhe que deixa ser percebido pelo autor ao retratar a bainha da arma, feita em metal, que o oficial leva consigo.

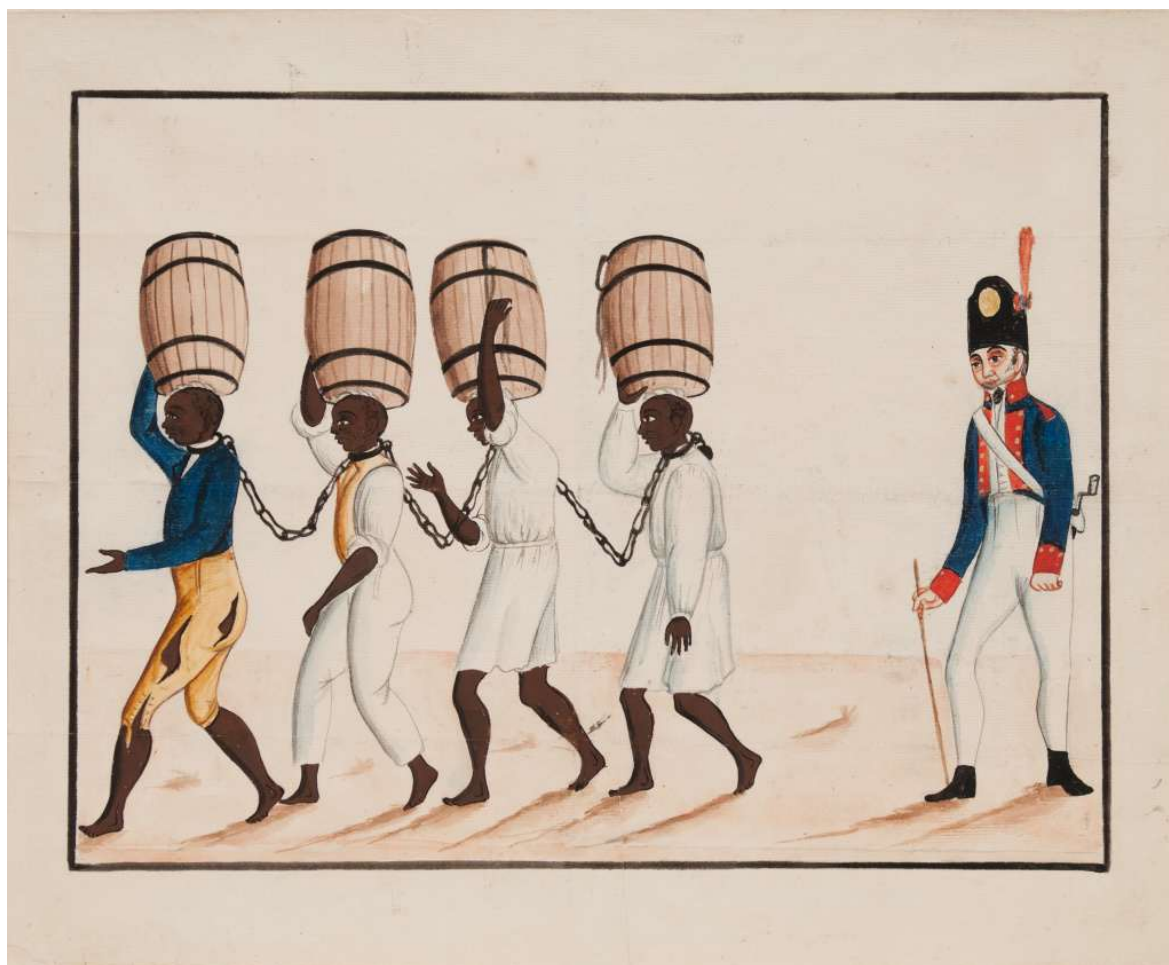


Figura 40 - Escravos nas ruas do Rio de Janeiro - Joaquim Cândido Guillobel, 1814

A gravura, apesar de não tem um refinamento artístico comparada a outras cenas, apresenta uma cena comum do cotidiano de pessoas presas nas cadeias e prisões urbanas no Brasil no início do século XIX. Os presos, seja enquanto estavam reclusos aguardando seu proprietário ou a aplicação de castigos e penas, seja quando cumpriam a pena de galés, que consistia em trabalhos forçados, tinham que cumprir tarefas diárias, como nas obras públicas (calçamentos de ruas, construções de edifícios etc.) ou desempenhando funções corriqueiras como pegar água e carregar detritos humanos.

A gravura intitulada *Condenados (Convicts)* do desenhista Henry Chamberlain, de 1821, toma a de Guillobel como modelo, ampliando, ademais, o horizonte espacial de onde a cena é retratada.



Figura 41 - Condenados (Convicts) - Henry Chamberlain, 1821

No desenho de Chamberlain é possível observar elementos novos, não inseridos na figura de 1814, já que este artista insere um homem branco entre os quatro condenados (segundo da esquerda para a direita), mantendo a roupa inteiramente branca de dois dos homens negros e apresentando o primeiro, da direita para a esquerda, com um pano azul preso à sua cintura, todos seguem amarrados por uma mesma corrente de ferro. Talvez pudéssemos supor que a diferença da indumentária das personagens negras e a branca possa ter se dado para diferenciar o seu status social - negros escravizados e branco livre -, apesar de todos estarem submetidos ao jugo das correntes que é derivativa da sua vinculação com alguma instituição prisional. Como já dissemos em outro momento, o libambo, palavra de origem quibundo, proveniente de *libambu*, que significa o colar de ferro por onde se amarravam diversas pessoas negras em condição de escravidão desde a captura, passando pelo comércio atlântico e que se repetia no dia a dia da escravidão brasileira, como uma expressão da performatividade da subjugação negra numa sociedade que impunha violência como condição de existência dos sujeitos.

O cenário da procissão de presos se dá na beira de um cais, e é possível notar uma mulher vendendo frutas, entretanto, o pintor a retrata como uma mulher branca. É preciso destacar que

todos os retratos da época aqui analisados, inclusive o modelo *Vendedora de abacaxi* de Guillobel (1814), em que Chamberlain e o próprio Debret se pautaram, referia-se a uma mulher negra carregando frutas, atividade essa muito vinculada a mulheres negras escravizadas ou libertas pobres que costumavam ser retratadas com uma grande cesta de palha sobre suas cabaças, assentadas por turbantes ou panos, onde há frutas sendo carregadas e oferecidas aos transeuntes, numa ação que remete às conhecidas escravas de ganho (ou ao ganho) que viviam nos grandes centros urbanos brasileiros, como a cidade do Rio de Janeiro.

Quanto aos uniformes dos personagens que representam as polícias, estes apresentam uma variação, sendo a maioria retratada pelo casaco azul e calças brancas, enquanto a gravura de Chamberlain apresenta outro modelo, com casaco branco e calça azul, uma variação que pode estar relacionada ao período em que estas cenas podem ter sido presenciadas ou mesmo por uma dificuldade dos retratistas de compreensão da indumentária das instituições policiais que atuavam desde 1808 até 1851, período que compreende as datas das publicações das imagens e que contou com algumas mudanças na forma como o Brasil estruturou a sua instituição policial. Passando de um início de um policiamento vinculado ao exército com a Intendência de Polícia instituída por Dom João VI, à Guarda Nacional e suas reformulações, que foi instituída a partir de 1831, com os embates entre conservadores, liberais e moderados acerca do modelo de policiamento, e da realidade social e política daquele momento que demandava ações de controle e pacificação social por meio do desenvolvimento de um modelo mais estruturado de controle social.



Figura 42 - Comida levada aos prisioneiros. Véspera de Pentecostes - Jean Baptiste Debret, 1839

A imagem intitulada *Comida levada aos prisioneiros na véspera de Pentecostes* (*Vivres portés aux prisonniers. La veille de la Pentecôte*) publicada em 1839 no terceiro tomo da *Voyage* de Debret retrata a ação dos membros da Irmandade do Hospital da Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, numa ação próxima ao feriado católico do Pentecostes, ocorrido no 49º dia após a celebração da Páscoa, num domingo, normalmente entre os meses de maio e junho de cada ano, representando a descida do espírito santo na terra aos fiéis.

Na imagem, os membros da irmandades, todos homens, estão vestidos com uma capa vermelho com tons fechados. Partindo do lado esquerdo da imagem, percebem-se dois confrades da irmandade que andam atrás da grande carroça que leva os alimentos que estão sendo entregues aos prisioneiros necessitados, cada um está posicionado ao lado de uma das rodas do veículo. Sobre a carroça, há grandes sacos de alimentos na base, e alguns outros itens sobre estes sacos brancos. Em seguida, há alguns transeuntes ao fundo, de onde é possível perceber duas grandes bandeiras do divino espírito santo. Ao lado destas bandeiras há outra carroça estacionada, sem os animais de tração. Posicionados do lado direito da carroça há um

conjunto de músicos da banda de fanfarra, homens negros, vestidos com casaca vermelho vivo, com detalhes em amarelo ouro, calças brancas, pés descalços.

A cena se dá em frente à cadeia municipal, local onde a entrega dos alimentos está sendo realizada pelos membros da irmandade. No plano principal da cena, bem no meio, observamos um membro da irmandade que segura um pedestal que simboliza a imagem da cruz do espírito santo e a oferece ao um homem infeliz, preso a uma grande corrente que está atada às grades do prédio, amarrada a uma corrente em seu pescoço.

Em direção ao lado direito da imagem, vemos outros dois homens membros da irmandade, o que pode ser concluído por sua indumentária, igual aos demais caridosos, que seguram cada um duas bandeiras do espírito santo hasteadas em mastros que têm na ponta uma pomba, símbolo da festa que seria celebrada no dia seguinte. Um homem que está atrás deles observa a cena retratada pelo pintor. Por último, vemos mais três personagens, dentre eles outro membro da irmandade, segurando um pedestal em sua mão esquerda, que representa o espírito santo, na mão direita segura um saco com a mesma cor da capa, com um emblema em dourado que orna o objeto. Este pedestal está sendo beijado por uma mulher negra, vestida com uma grande saia azul, com uma corda amarrada em sua cintura, uma camisa branca, ao passo que tem um pano envolto em seu dorso. Na cabeça leva um turbante e está descalça. No seu lado está uma menina que parece ser sua filha ou alguém da família, veste um vestido branco, florido, leva uma bolsa média em seu braço esquerdo, enquanto o braço direito que deveria estar segurando a mãe, está sendo usado para depositar um valor no saco do membro da irmandade, em sinal de devoção católica.

Na descrição oferecida pelo artista, destacamos algumas informações que entendemos relevantes. A primeira nos informa que a legislação portuguesa não dispunha de instrumentos que garantissem a alimentação de pessoas presas nas cadeias públicas que existiam, dispensando as autoridades públicas de fornecer comida aos seus custodiados. Diante deste cenário, uma prática observada por Debret em seu período no Rio de Janeiro, era a distribuição de alimentos aos presos pelos membros da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia da cidade. Segundo Debret (1839, p. 165), “todos os dias, duas enormes caldeiras, cheias de sopa feita com caldo de cabeças de bois, resíduos que ela atribui especialmente a esta obra de humanidade, e que ela completa com um suplemento de farinha de mandioca”. Entretanto, o que ele trata na imagem é uma manifestação de fé que ocorre uma vez ao ano no dia anterior ao Pentecoste, onde a irmandade “enche até a borda duas carroças puxadas por bois, é composto por carne fresca, toucinho, carne salgada, feijão preto, laranjas e farinha de mandioca” (idem).

Por fim, o artista descreve o que pretendia ao ilustrar a imagem:

O desenho representa a entrada da prisão, localizada na rua da Prainha[...], um dos dois carros já chega ao seu destino; ele está decorado com galhos de mangueira, assim como o segundo que o segue. E a vanguarda do cortejo já está parada na porta. O pequeno destacamento de cavalaria da polícia fica estacionado à esquerda, enquanto à direita, a banda negra toca músicas de contradança para solenizar a chegada do comboio. As duas bandeiras que precediam o primeiro carro também aguardam para se juntar às que seguem o segundo carro, encerrando assim a cerimônia da marcha. Um dos chefes da expedição leva então o recibo do guarda da prisão, e todo o cortejo se dispersa para regressar (Debret, 1839, p. 165).

Algo que está fora do retrato de Debret, mas que é oferecido na descrição diz respeito a uma imagem pouco retratada, o pintor admite que fez um pequeno recorte, um retrato do prédio da cadeia localizada na rua da Prainha. “A parte do edifício em retorno, cuja parte se avista acima da extremidade da fachada mais recuada daqui, é a prisão feminina” (Debret, 1839, p. 166). Apesar do que pode parecer, havia uma prisão feminina no Rio de Janeiro do início do século XIX e que não é retratada nas imagens consultadas⁷⁶.

A última imagem que analisamos a fim de compreender como as prisões foram representadas, refere-se à gravura Nº 44, intitulada *Pretos no libambo*, de autoria de Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, 1841. Mais uma vez, a semelhança com o desenho de Joaquim Guillobel de 1814 se mostra visível.

Pretos no libambo é uma das imagens que pretende oferecer ao observador a perspectiva do jugo de escravizados caminhando acorrentados em fila, amarrados todos por uma mesma corrente de ferro. Como já dissemos em outro momento, o libambo, palavra de origem quibundo, proveniente de *libambu*, que significa o colar de ferro por onde se amarravam diversas pessoas negras em condição de escravidão desde a captura, passando pelo comércio atlântico e que se repetia no dia a dia da escravidão brasileira, como uma expressão da performatividade da subjugação negra numa sociedade que impunha violência como condição de existência dos sujeitos.

Como instrumento de punição que normalmente se aplicava a escravizados que empreendiam fuga, cometiam crimes ou outras faltas privadas, enquanto estavam presos e

⁷⁶ Angotti e Salla (2018, p. 11), apontam que uma história das prisões femininas ainda está por ser feita. Entretanto, indicam pistas de fontes que podem servir para iluminar o tema: “Embora não existam relatos específicos sobre a condição das mulheres encarceradas nos principais documentos da época, consegue-se obter algumas informações que bastam para demonstrar que desde o século XIX a sua situação era bastante precária. Assim, por exemplo, uma comissão de visita às prisões e estabelecimentos de caridade, em 1831, apontava a existência na cadeia da cidade de São Paulo de 51 homens e 8 mulheres”. No Rio de Janeiro “Um Relatório da Comissão de Inspeção da Casa de Correção da Corte [...], de 1874 (Brasil, MJ, 1874), indicava que em meados da década de 1850 a situação das mulheres presas era “horrorosa”. Elas ficavam na prisão conhecida como Aljube, onde permaneciam os presos indiciados e pronunciados. A prisão do Aljube apresentava muitos problemas de salubridade para os presos, sobretudo pela umidade do local”. Ver também a pesquisa de Mello (2001), apesar de os dados se referirem ao fim do séc. XIX, oferecem uma interessante análise do tema.

houvesse a necessidade de locomoção no território urbano das cidades, os cativos eram “levados” no libambo, ou seja, acorrentados.



Figura 43 - Nº 44, Pretos no Libambo - Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, 1841

Esta imagem, um pouco mais caricatural, tenta apresentar essa cena em que um funcionário público da guarda de infantaria leva escravizados para ou buscarem água em tonéis de madeira, ou levarem escrementos, como já apontamos. No plano principal, estão cinco personagens, sendo quatro escravizados, todos negros, sendo o primeiro, a partir da direita, vestido com roupa totalmente azul, calça e camisa de manga longa, o segundo calça em tom arenoso, camisa branca de manga longa, o terceiro de calça cinza, caminsa branca dobrada até o cotovelo, e o quarto com calça azul e camisa branca com manga longa. À exceção do primeiro que está de costas, todos estão de perfil olhando fixamente para frente.

Atrás deles está posicionado um guarda da infantaria, ele está de frente ao observador, tem um olhar que remete a uma expressão de vergonha, tem barba, uma um uniforme com calça branca, cinto preto com fivela dourada, botas pretas, camisa azul e um chapéu azul com detalhes em amarelo ouro. Com as mãos cruzadas, segura uma vara que está posicionada na parte de trás

do seu corpo. A gravura é relativamente simples e não insere os personagens em um cenário, impondo ao observador que imagine em que situações a cena se daria.

As cenas apresentadas pelas imagens de Guillobel e Teive, ao centralizarem sua atenção aos cinco personagens principais da cena, inserindo-os num pano de fundo chapado, branco, sem muitos elementos, quer remeter a uma evidência, sobre algo que ocorria de fato nas ruas das cidades brasileiras. E mesmo que em Chamberlain o cenário esteja retratado, esta é também a indicação que este autor tenta conferir à imagem, ou seja, aquela cena de homens acorrentados andando pelo centro da cidade, cumprindo determinações de um agente do público era algo realmente corriqueiro e não uma imagem caricatural daquela realidade.

Já quanto à presença do Guarda da Infantaria nas imagens desses artistas, ela quer nos informar que esses homens acorrentados no libambo estão sob a custódia da administração pública, normalmente municipal, já que as cadeias públicas eram de responsabilidade dos municípios, por meio das Câmaras Municipais. Mesmo não mostrando o interior de uma prisão, e cenário remete a esta instituição. Ademais, o desenho de Debret que retrata a ação da Irmandade católica de levar comida aos prisioneiros é também reveladora da forma como a administração das cadeias públicas era problemática neste período. À falta de alimentos oferecidos pelo administrador do estabelecimento, os presos eram colocados à porta para mendigarem alimentos, ou o faziam de dentro das celas que tinham suas janelas viradas para os passeios públicos e ali ficavam no aguardo da caridade dos transeuntes e, provavelmente, da ação de familiares em muitos casos. Cadeias públicas e a instituição policial eram problemas a serem enfrentados ao longo daquele século.

As imagens ao retratarem o conjunto de sujeitos submetidos ao libambo, sendo escoltados por um representante da Guarda de Infantaria, órgão que representará o próprio processo de criação e institucionalização de um modelo de policiamento da sociedade brasileira, abre para o observador um importante espaço de reflexão.

A instituição policial, cujo histórico se dá a partir da chegada a família real portuguesa em 1808, teve como primeira experiência a criação da Intendência Geral da Polícia e sua Guarda Real, inspiradas na experiência da corte em Lisboa. A polícia, enquanto instituição de patrulha e investigação - portanto com função administrativas e judiciárias -, deve ser compreendida como uma instituição em formação ao longo da primeira metade do século XIX – e igualmente da segunda (Bretas, 1999, p. 222; Soares, 2020, p. 349).

Os problemas advinham desde o modelo de recrutamento de suas praças, operados por meio da captura e cooptação de homens ocorridas na corte e em outras cidades mais importantes do império, o que demandava um difícil trabalho na gestão do corpo da tropa, ante aos

problemas de indisciplina, deserção e outras faltas disciplinares que eram corriqueiras ao longo deste período. Conforme Bretas deixa evidente, ninguém se interessava em servir no corpo policial brasileiro, tal função, antes, era uma obrigação imposta a cidadãos oriundos das classes pobres daquele momento, constituídas por libertos e livres, cuja cor da escravidão era sempre evidente (Bretas, 1999, p. 231).

A ligação destes homens livres pobres com a necessidade de disciplinamento da vida social urbana, prenhe de problemas racionados a uma dinâmica social muito dinâmica, onde muitas pessoas escravizadas e pobres livres mantinham contato cotidiano na vida da cidade, impondo a necessidade de controle dos locais de trânsito, horários determinados de permissão de circulação de pessoas, que dão uma ideia da complexidade da vida nestes locais (Velasco, 2005).

As polícias, neste momento em que as cenas estão sendo retratadas, devem ser compreendidas como instituições precárias, com deficiências estruturais, operacionais, e sujeitas às interferências políticas locais que tornavam a sua administração e funcionamento difíceis de serem compreendidas como instituições de efetivo disciplinamento da vida urbana na primeira metade do século XIX, especialmente (Velasco, 2005, p. 1-2).

As atribuições das instituições policiais recém-criadas eram diversas das que hoje desempenham as polícias. “Cabiam às instituições policiais, nesse sentido, atribuições vinculadas à gestão do espaço urbano como a abertura de estradas, iluminação das ruas, controle de animais, autorização para funcionamento de estabelecimentos, limpeza e saúde públicas”. Além destas funções, caberia a Intendência de Polícia pacificar os conflitos sociais, sendo responsável pela mediação de conflitos e assinaturas de termos de bem viver (Diniz, 2012; Martins, 2003; Souza, 2016)⁷⁷, este último vinculado ao controle da vadiagem e mendicância⁷⁸

⁷⁷ Os termos de bem-viver eram instrumentos jurídicos inscritos no Código Criminal de 1832 e que visavam controlar pessoas que viviam com “maus hábitos” sociais, especialmente relacionados à vadiagem, mendicância e prostituição. O art. 12, § 2º do Código de Processo estabelecia a competência dos juizes de paz para expedir estes documentos: “Art. 12. Aos Juizes de Paz compete: § 2º Obrigar a assignar termo de bem viver aos vadios, mendigos, bebados por habito, prostitutas, que perturbam o socego publico, aos turbulentos, que por palavras, ou acções offendem os bons costumes, a tranquillidade publica, e a paz das famílias”. O art. 121, especialmente, estabelecia as hipóteses e forma que estes instrumentos seriam expedidos: “Art. 121. O Juiz de Paz a quem constar que existe no respectivo Districto algum individuo em circunstancias dos que se acham indicados nos §§ 2º e 3º do art. 12, o mandará vir á sua presença com as testemunhas, que souberem do facto: se a parte requerer prazo para dar defesa, conceder-se-lhe-ha um improrogavel; e provado, mandará ao mesmo individuo que assigne termo de bem viver, em o qual se fará menção, na presença do réo, das provas apresentadas pró, ou contra; do modo de bem viver prescripto pelo Juiz, e da pena comminada, quando o não observe”.

⁷⁸ Aqui, cabe apontar que a vadiagem e a mendicância passam a ser consideradas crimes com a promulgação do Código Criminal de 1830, que no Capítulo IV tratou do controle dos vadios e mendigos, especialmente em seus artigos 295 e 296. Entretanto, já havia tratamento jurídico anterior dado pelas Posturas Municipais e pelas Ordenações Filipinas (Livro V, Título LXVIII, Dos Vadios):

“Art. 295. Não tomar qualquer pessoa uma occupação honesta, e util, de que passa subsistir, depois de advertido pelo Juiz de Paz, não tendo renda sufficiente.

no espaço urbano, e controlar a população pobre livre, assim como os escravizados que perambulavam nos espaços das cidades⁷⁹ (Soares, 2020, p. 349).

Talvez, as imagens, ao retratarem o jugo de escravizados, presos no libambo, sempre seguidos por um membro da corporação, queriam justamente indicar esta que era uma das funções mais desempenhadas por membros da corporação. Os escravizados, sendo conduzidos pelo cenário urbano da cidade, retratavam a própria limitação estrutural daquela instituição incipiente, responsável por uma ideia de controle social que ainda prestava contas ao poder privado dos senhores, que demandavam às instâncias policiais a função de controle de sua propriedade, com a procura e prisão de escravos fujões, e mesmo com o controle de um número considerável de sujeitos submetidos à escravidão, mas que tinham certa liberdade no ambiente urbano e que eventualmente se envolviam em crimes e outros problemas colocados à cargo da polícia como órgão de repressão.

Em relatório do Ministro Carneiro Leão sobre o ano de 1831, é possível perceber um pouco das dificuldades e dos limites institucionais da polícia no Império, instituição que, segundo o ministro, “não existia” na prática, apesar da existência da legislação:

A polícia, objeto de tanta importância em tempos de perturbações, pode-se dizer que não existe hoje no império. A Intendência Geral de Polícia desta Corte, que em muitas ocasiões foi objeto de declamações tais, que ao ouvir-se os declamadores, dever-se-ia supô-la montada a semelhança da polícia de França, de fato nunca a ela se aproximou. No tempo de minha vida Pública sempre a conheci limitada a administração de obras públicas, e a apreensão de ladrões, e malfeitores, de objetos roubados, ou furtados, e de escravos fugitivos. Estas mesmas atribuições eram mal exercidas por deficiências de meios” (Relatório Ministerial 1833 (*Apud* Vellasco, 2005, p. 5-6).

A institucionalização da polícia no Brasil era um projeto a ser feito e os desafios eram amplos, estavam compreendidos nesse cenário os intensos embates que ocorreram no processo de centralização do poder operado desde a promulgação da constituição de 1824, a reforma dos poderes conferidos à Câmaras Municipais com a lei de outubro de 1828, o processo legislativo

Pena - de prisão com trabalho por oito a vinte e quatro dias.

Art. 296. Andar mendigando:

1º Nos lugares, em que existem estabelecimentos publicos para os mendigos, ou havendo pessoa, que se offereça a sustental-os.

2º Quando os que mendigarem estiverem em termos de trabalhar, ainda que nos lugares não hajam os ditos estabelecimentos.

3º Quando fingirem chagas, ou outras enfermidades.

4º Quando mesmo invalidos mendigarem em reunião de quatro, ou mais, não sendo pai, e filhos, e não se incluindo tambem no numero dos quatro as mulheres, que acompanharem seus maridos, e os moços, que guiarem os cegos.

Penas - de prisão simples, ou com trabalho, segundo o estado das forças do mendigo, por oito dias a um mez” (Brasil, 1830).

⁷⁹ Aqui, é importante destacar a dinâmica e conceito de polícia que estava sendo percebida no contexto da primeira metade do século XIX, para tanto, são válidas as contribuições de Seelaender (2009; 2011) e as reflexões que fizemos sobre as posturas municipais neste processo: Barbosa (2022).

que discutia o Código Criminal de 1830 e de Processo Criminal de 1832. A política de Dom Pedro I e as intensas articulações de setores liberais criavam um ambiente de instabilidade política que redundaram na sua abdicação em 1831 e adentraram no período regencial. O regimento geral das Câmaras Municipais, destacamos a vinculação das instituições policiais ao juiz de paz (Flory, 1987), autoridade municipal exercida por meio de eleição e que passou a ter um papel fundamental na estrutura jurídica e administrativa, vinculando, assim, a atuação da Intendência de Polícia.

No período da regência, observamos a promulgação de legislação que permitiu às Câmaras Municipais a nomeação de cidadãos para comporem as chamadas Guardas Nacionais, com atuação municipal que atuaria em locais onde não havia polícia militarizada, nos moldes das grandes cidades, e nos que ela já existia, a Guarda Nacional atuaria em concomitância com essas (Soares, 2020). Esta “milícia cidadã”, tal qual apontada por Jeanne Berrance Castro (1977), deixava o cenário ainda mais complexo ao introduzir dentro do corpo policial a atuação de particulares.

4.5 CORREÇÃO DE CATIVOS NAS CASAS DE CORREÇÃO: PUNIÇÃO PÚBLICA A MANDO DO SENHOR

A edificação de uma ideia de Estado e de limites claros entre o interesse público e o interesse privado eram promessas que seriam dificilmente realizadas no século XIX. Os debates políticos e o esforço de juristas em torno de um projeto civilizatório que compreendesse a reforma do sistema punitivo brasileiro poderiam se transformar em uma verdadeira quimera em primeira visita a uma casa de correção.

Estas instituições compreendidas como prisões públicas, mas que desempenhavam papéis dúbios, mistos, sem qualquer divisão capaz de atender a critério que atualmente seriam relevantes para delimitar a ideia de interesse público, ali operavam sem qualquer questionamento ou ressalva. A realidade da escravidão nos espaços urbanos impôs a necessidade de estabelecimento de limites aos senhores no seu direito de correção, ao mesmo tempo que demandou ao Estado um ônus de prezar pela proporção, evitando a crueldade das sanções aplicadas. As casas de correção são este meio-termo, lugar consensuado onde o corretivo poderia corretamente aplicado e dentro dos padrões legais, a mais famosa destas instituições foi, sem dúvida, a Prisão do Calabouço, no Rio de Janeiro.

Ao refletir sobre as tecnologias punitivas possíveis de serem observadas ao longo do séc. XIX Andrei Koerner (2006, p. 209) aponta que as prisões brasileiras deste período eram

instituições da administração municipal, com uma diversidade de condições de instalação e manutenção, a depender da região. Assim, vejamos:

Até a Independência, as cadeias eram administradas pelas Câmaras dos municípios. Na maior parte das vilas, elas eram instaladas em cômodos ou casas alugadas, enquanto em vilas e cidades maiores ficavam no próprio edifício da Câmara. Em caracterização resumida, as cadeias públicas municipais eram depósitos de pessoas, sem segurança contra fugas nem condições de higiene, e nelas eram recolhidos indivíduos de todo tipo, desde pessoas livres condenadas, que respondiam a processo criminal ou em prisão civil, até escravos ou negros suspeitos de serem escravos fugidos, e também vadios, loucos, índios, prostitutas, bêbados etc.

Estamos tratando aqui, portanto, de instituições precárias do ponto de vista da sua instalação e administração, que nos grandes centros urbanos passarão a atender demandas diversas, desde a prisão de vadios e pequenos desviados, escravizados fugidos, os denominados africanos livres⁸⁰, pessoas livres e libertas e escravizados detidos em razão de processos criminais, até mesmo para atender a demanda de castigos domésticos a mando dos proprietários. A realidade apresentava o oposto do que previa o texto da Constituição de 1824 que determinava que as cadeias públicas e prisões deveriam ser lugares limpos e seguros⁸¹.

As duas imagens selecionadas neste item têm o objetivo de apresentar um pouco do problema e da encruzilhada que o controle penal oitocentista esteve colocado. Entre se apresentar como modelo de civilidade e ser chamado a atender interesses de controle escravista privado, a Prisão do Calabouço e as Casas de Correção estavam entre um e outro, no meio do caminho.

O viajante inglês Augustus Earle retratou em 1822 uma cena de castigo escravista sendo aplicada no Calabouço do Rio de Janeiro. No plano principal da cena estão colocados dois homens pretos, um sendo submetido aos açoites e o outro infligindo o castigo. Assim, como as imagens que retrataram o açoite enquanto pena pública, há um pelourinho de tronco de madeira ao centro, no interior da cadeia, local onde um homem preto totalmente nu está amarrado, as cordas estão dispostas da seguinte forma: a primeira prende seus tornozelos, a segunda presa abaixo das nádegas e a terceira situada próximo à linha da face, prendendo a região do antebraço.

Há marcas da aplicação do chicote no corpo deste homem, especificamente nas costas, nas nádegas e nas coxas. O executor das chibatadas está de pé, descalço, veste calça azul e uma camisa verde totalmente desabotoada, no pescoço ostenta uma corrente com pingente na ponta.

⁸⁰ Ver: Mamigonian, 2017.

⁸¹ Art. 179, XXI da Constituição de 1824: “As Cadêas serão seguras, limpas, o bem arejadas, havendo diversas casas para separação dos Réos, conforme suas circunstancias, e natureza dos seus crimes”.

Na cabeça, veste um chapéu amarrotado, há uma espécie de corda ou cordão avermelhado preso à sua cintura. Este homem está em posição um pouco inclinada, com a mão direita levantada, segurando o bacalhau, este com haste de madeira e três pontas de couro. Seu olhar fita o do sujeito supliciado, numa espécie de comunicação entre os dois.

No plano secundário, estão dispostos dois grupos de personagens, os do lado direito são três homens negros (dois pretos e um pardo) que assistem a cena. Sobre uma mureta, um dos homens está sentado, usa uma pequena touca, uma camisa de cor crua e uma calça azul. Segura em sua mão direita outro bacalhau, com o antebraço levemente disposto sobre a perna esquerda, este instrumento de aplicação dos acoites denota ter sangue nas pontas, ao chão há uma peça de roupa jogada, provavelmente sejam as calças do homem açoitado. Ao seu lado, há um outro homem em pé, com camisa e touca vermelhas e uma calça crua. Em suas mãos, segura um cigarro de palha que parece estar acendendo. Por último, há um homem observando os castigos, um pouco gordo e mais velho em comparação aos demais, com camisa e calças de cor cruas.



Figura 44 - Punição de negros no Calabouço - Augustus Earle, 1822

No lado esquerdo da cena, há um número maior de pessoas dispostas pelo autor, as que estão no plano secundário são três homens brancos e atrás deles um homem negro prestes a ser castigado, este personagem está com as mãos amarradas para trás, usa bermuda e camisa curtas e brancas, seu olhar se volta ao homem que está sendo castigado e demonstra horror com a cena, segue sob a vigilância de um guarda de infantaria que ostenta uma baioneta. Um desses homens está de pé, vestido de branco, com botas e chapéus pretos, observa a aplicação dos açoites. Os outros dois estão sentados num patamar, muito bem-vestidos com casacas, gravatas, cartolas pretas e calçam sapatos na mesma cor, um deles se nega a ver a cena e sua mão está levantada em posição negativa, tapando seu rosto, parece que quer se comunicar com alguém, talvez dizendo que a execução devesse cessar. O outro observa atentamente a cena da execução do castigo.

No último plano da cena, se observa-se, pelo menos, quatro figuras humanas, sendo a primeira, da esquerda para a direita, um guarda da infantaria, de pé, devidamente uniformizado, veste calças brancas, tem os pés cruzados, assim como seu colega, porta uma baioneta e parece observar atentamente a cena de execução dos açoites ocorrendo no plano principal.

Após um portal do prédio, mas não muito distante, há um homem negro, de costas, mãos amarradas para trás, com cordas nos pulsos, veste somente uma bermuda branca e parece que já foi submetido aos açoites. Talvez o sangue que corre no bacalhau do outro homem negro que observa a atual cena em execução tenha sido derramado na execução anterior infligida sobre o corpo deste. Ao seu lado há um homem branco, tem as mãos colocadas em seu ombro direito, usa uma cartola preta e tem rosto próximo ao seu, parece que lhe diz algo. Um pouco mais à direita da cena, há a última personagem da cena, parece ser uma mulher, veste um pano vermelho em sua cabeça, usa um vestido azul e uma camisa na cor branca. Ela está de costas para a cena principal, segura as grades de uma janela e pela posição, parece estar conversando com um prisioneiro que está no interior da cela da prisão. Aliás, toda a cena se passa no ambiente interno desta instituição e, por isso, se difere das outras cenas de execução do açoite neste aspecto, inclusive pela pouca formalidade de algumas das personagens que estão dispostas sentadas. O autor da cena parece querer demonstrar a dinâmica interna da atividade do Calabouço, homens escravizados, senhores de escravos, funcionários responsáveis pela execução da pena, o privado, o público.

Enquanto Augustus Earle buscou retratar a rotina dos açoites no interior de uma prisão do início do século XIX, Eduard Hildebrandt, buscou apresentar o momento anterior, ao retratar uma das situações em que uma pessoa escravizada poderia ser levada a uma prisão. Este parece

ser o contexto da Imagem 41 *Indo para a Casa de Correção (Going to the House of Correction)*, desenhada entre 1846-1849.

Há apenas dois personagens que figuram na cena, o cenário parece se desenrolar numa paisagem urbana, uma rua, o que pode ser percebido pelas paredes de um muro que parece ser da Casa de Correção, ligeiramente retratado no plano de fundo. O primeiro deles é um homem branco, exibe um semblante fechado e tem o rosto reto, olhando para frente, usa uma cartola preta, cabelos e barba volumosos, veste uma casaca verde, camisa branca, e uma gravata vermelha, sendo vermelho também o lenço que deixa aparecer no bolso direito da casaca. A calça é de um tom azul claro, usa sapatos marrons e leva na mão direita o que parece ser uma vara, que segura pelo meio da estrutura do objeto. A sua mão esquerda está posicionada nas costas do seu escravo, o segurando pela gola da camisa.



Figura 45 - Indo para a Casa de Correção - Eduard Hildebrand, 1846-1849

Este, por sua vez, é negro, cabelos pretos, veste uma camisa bege dobrada até o antebraço e uma calça azul, cujo tecido vai até a região pouco um pouco abaixo dos joelhos, está descalço. Sua cabeça está inclinada em direção ao chão, seus braços estão presos na região das costas de modo que ele tem dificuldade de se locomover. Ele está de perfil, e diferente do senhor que o segura e encara a cena de modo que indica dignidade e certa, ele demonstra certa expressão de vergonha, reforçada por sua cabeça baixa.

O seu destino é a prisão, ou a casa de correção, onde o título da imagem indica. Ao longo do período da escravidão, na medida em que cidades se urbanizaram, como o Rio de Janeiro, Salvador, dentre outras, estas instituições foram se avolumando de tamanho e tiveram suas funções dinamizadas. O incômodo que uma cena de açoites poderia gerar entre os vizinhos e a opinião pública impunha uma solução diversa da dinâmica que operava no meio rural e nas regiões mais afastadas dos centros urbanos.

Desta forma, as prisões ofereciam aos proprietários de gente que precisassem castigar seus escravos por faltas cometidas no espaço doméstico - como fugas, furtos, indisciplina e uma série de atos que poderiam redundar em punição -, um local onde a punição seria executada sem qualquer questionamento legal.

Ao descrever a Prancha 45 da Viagem pitoresca (Imagem 30), sobre a aplicação da pena de açoite, Debret apresenta um relato sobre a dinâmica legal que levaria um escravizado a casa de correção:

[...] o senhor requer a aplicação da lei e **obtem autorização do intendente da polícia, que lhe dá o direito de determinar de acordo com a natureza do delito, o número de chibatadas que exige, de 50 até 200.** O máximo da pena é administrado em duas vezes com um dia de intervalo; o termo médio é o mais empregado. É por conseguinte, de uso no Rio de Janeiro e nas grandes cidades do Império, que o senhor que deseja castigar o negro o faça conduzir por um soldado de polícia ao **calabouço**, para ser preso com a apresentação da autorização legal em que se inscrevem o nome do delinquente e o número de chicotadas que deverá receber” (Debret, 1940 [1835], p. 264, grifo nosso).

“O Calabouço era a prisão onde os escravos eram presos e recebiam açoites, como pena pública ou como castigo privado, executado por demanda do proprietário” (Koerner, 2006, p. 2010). Segundo este autor, esta era apenas uma – se não a mais famosa – prisão dentre as quase quarenta que existiam na cidade do Rio de Janeiro, considerando as prisões civis, militares e eclesiásticas.

Ao relatar o cotidiano daquele local de prisão de escravizados, Debret informa que, “todos os dias, entre 9 e 10 horas da manhã, pode-se ver sair a fila de negros a serem punidos”. Ainda segundo o seu relato, escravizados saíam algemados pelos braços, de dois em dois,

sendo “conduzidos sob escolta da polícia até o local designado para o castigo, pois existem em todas as praças mais frequentadas da cidade pelourinhos erguidos com o intuito de exhibir os castigados que são em seguida devolvidos à prisão” (Debret, 1940 [1835], p. 264).

A execução pública dos açoites nas praças municipais, ao longo já da primeira metade do século XIX irá sendo substituída pela execução dos açoites no espaço interno das prisões, como a do Calabouço e outras semelhantes. Com o tempo, tal prática passa a ser considerada tumultuosa e demanda cuidados maiores, além de todo o problema com os gritos e a multidão que a assiste, passando o governo imperial a preferir a execução dos açoites sem o espetáculo demonstrado pelas cenas acima demonstradas, ficando mais comum a execução da forma como fora retratada por Augustus Earle na Imagem 40 deste trabalho.

O carrasco que executa os açoites a mando do senhor de escravos recebia o que denominou chamar de “direito de pataca”, ou seja, a contraprestação pelo serviço prestado. O administrador da cadeia recebia igualmente um valor pelo tempo em que o seu escravo fica recluso na prisão, aguardando a sanção que receberia pelos “vícios” cometidos.

Segundo nos relata Debret, “a lei permite ainda que o senhor deixe o escravo na prisão mediante pagamento de uma pensão de dois vinténs por dia, ou para puni-lo ainda mais ou para esperar o momento de vendê-lo”. Esta informação apresentada pelo pintor francês não está incorreta, trata-se de uma realidade advinda da necessidade de regular os excessos e incômodos da punição privada no espaço público da corte e, ao mesmo, garantir a manutenção do poder senhorial.

Os instrumentos legislativos que preveem estas hipóteses são as Posturas Municipais. É possível observar disposições de posturas de diversos municípios brasileiros com determinação de que o senhor mande castigar seu escravo, ou o faça por meio da casa de correção. São Paulo, Desterro, Santos, dentre outros (Barbosa, 2022).

A título de exemplo, citamos o Código de Postura Municipal do Rio de Janeiro de 1854 que no Título Oitavo, § 29⁸², determina que em caso de escravos serem abordados fazendo desordem, devem ser notificados seus senhores para que mandem açoitá-los, sob pena de multa.

Postura Municipal do Rio de Janeiro de 7 de outubro de 1856 proibiu o uso de fogueiras e de fogos de artifício nas ruas e praças da cidade, excluindo-se os fogos soltados em eventos

⁸² “§ 29. Os escravos que forem encontrados fazendo desordens, serão conduzidos ao calabouço, dando-se imediatamente parte aos senhores para mandarem dar nos motores 100 açoites, conforme a lei; e, serecusarem fazel-o, soffrerão a multa de 30 \$ rs. e 8 dias de cadêa. Os que não forem considerados motores soffrerão metade desta pena, bem como os senhores que os deixarem de castigar” (Código de Postura Municipal do Rio de Janeiro, 1854, p. 89-90)

religiosos, punindo quem assim fosse pego com pena multa para homens livres e 3 dias de cadeia para escravos, “salvo se os respectivos senhores preferirem mandal-os castigar com açoites na casa de Correção” (Código de Postura Municipal do Rio de Janeiro, 1854, p. 246).

Eram comuns as determinações de posturas municipais de que senhores mandassem castigar seus escravos nas casas de correção, sob pena de multa ou de encaminhar o caso a um juiz para que este assim o determinasse. Desta forma, a relação entre obrigações privadas e a função punitiva do Estado evidenciam esse caráter dúbio, mas funcional, que as prisões desempenhavam para aquela sociedade.

Além destas hipóteses, o senhor poderia encaminhar seu escravo para casa de correção quando este empreendia fuga, após a sua captura, quando cometia “vícios” domésticos, ficando até tarde a perambular pelas ruas das cidades, sendo pegos ou não por agentes da polícia, desobedecendo seu senhor ou algum membro da família, por exemplo.

No calabouço ou nas casas de correção, os funcionários do estado que receberiam uma contraprestação, garantiram de um lado que o castigo fosse moderado segundo os padrões jurídicos aceitáveis, e de outro que a sua autoridade fosse mantida, sem, contudo, necessitar sujar suas mãos de sangue com o açoite. Sendo o açoite “a pena favorita dos senhores [e do Estado brasileiro] para controlar os escravos” (Sontag, 2024, p. 100), a sua dinâmica jurídica precisava se adequar à demandas sociais do local em que estava inserido. Nas localidades distantes, em fazendas, engenhos, charqueadas, os açoites privados – e o conjunto incontável de outras técnicas de punição – eram os meios utilizados, resguardando os direitos inerentes à propriedade e à vida privada. Nos espaços urbanizados, dado o incômodo que tal prática poderia representar a uma sociedade que ia se ilustrando e se civilizando ao melhor estilo europeu, era mais prudente enviar o cativo ao Calabouço para que lá, longe das vistas da sociedade, fosse executado o castigo correto, seguindo os parâmetros desenhados por art. 60 do Código Criminal de 1830, mantendo hígido o direito do senhor.

A análise das fontes selecionadas para este capítulo nos aponta para duas questões: a primeira diz respeito às rupturas jurídicas que foram determinadas pelas escolhas políticas operadas no campo penal, especialmente voltadas à internalização de um modelo de reformismo penal amparados nos pressupostos de civilidade e garantias que advinham do grande processo iluminista e pós-iluminista que a Europa estava passando; a segunda está diretamente

relacionada à escolha pela manutenção do escravismo e o incremento da massa populacional de pessoas escravizadas oriundas da diáspora africana.

Como consequência deste processo difícil e meticuloso do ponto de vista da articulação de ideias filosóficas, políticas e jurídicas, as imagens nos oferecem vias de observação de um penal que se desenvolvia sem se preocupar com grandes problemas de sua justificação. Talvez, reside aí a grande constatação deste processo: o penal era simplesmente. O que nos impõe uma postura menos despretensiosa em encontrar e escolher esta ou aquela justificação teórica, diante dos fatos inegáveis que circunscreviam o espaço e o limite do seu desenvolvimento.

Neste difícil processo, o caráter civilizador do penal vai ser certamente o objeto de disputas jurídicas e políticas, de debates parlamentares como o foram o da tramitação do anteprojeto do Código de 1830, assim como foram as disputas em torno do fim da pena de açoites na década de oitenta daquele período. A escolha pela escravidão impunha custos e estes foram certamente calculados. Como nos alertou Achille Mbembe (2019), a escravidão representou a contrapartida para as liberdades declaradas pelo Velho Mundo, assim como escravidão e liberalismo não são lados opostos de um mesmo processo histórico, pelo contrário.

Desta forma, a punição percebida e retratada pelos artistas viajantes que compuseram o corpus de imagem analisados, demonstra justamente este limite: entre civilização e barbárie, entre liberdade e submissão forçada pelo cativo, entre reformismo penal do Estado e a manutenção de práticas punitivas privadas. Pensar neste limite é compreender a própria fronteira em que esses termos supostamente antagônicos se encontram, onde o discurso libertador cede ao cinismo de seu conteúdo universal e aceita o peso da submissão enquanto sua fiadora.

A partir do ponto de vista da encruzilhada podemos igualmente refletir sobre os limites que hoje são claros entre o público e o privado, mas que ainda naquele momento não faziam sentido, seja pela conformação de um modelo de sociedade ainda corporativo, apesar do discurso liberal, seja pela própria demanda do escravismo que impôs à sociabilidade brasileira um intercambiamento entre controle doméstico e controle público. Se hoje vislumbramos estas esferas como opostas desde o seu interesse, ainda naquele momento, público e privado poderiam se complementar em muitos aspectos. Assim, se foi possível assistir à uma meticulosa construção de um modelo penal que tendia no futuro a ser hegemônica, foi igualmente possível perceber as trocas, fissuras, conflitos e tensões que foram sendo incrementadas. As imagens não deixam mentir que o papel das polícias vai ganhando contornos relevantes, tema este que ganhará maior atenção do meio para a segunda metade do oitocentos e que se tornou definitivo no século XX.

Mas algo precisa ser reforçado: diante de suas formas multifacetadas, pluralista e da marca de sua complementaridade, o controle penal do séc. XIX parece ser essencialmente delineado para conter grupos sociais que têm em comum a linha de cor. E será justamente este critério, o racial, que delimitará o nível de garantias que um indivíduo poderá ter num processo, o nível de civilidade de uma pena aplicada, o quanto de violência e de “crueldade” que será infligido no corpo de um sujeito submetido ao poder penal brasileiro. E esta marca indelével, este limite de negação de humanidade que precisará ser desconstruído.

5 MEMÓRIA DA PUNIÇÃO ESCRAVISTA: QUAIS IMAGENS PARA O PASSADO-PRESENTE-FUTURO?

É preciso que reflitamos aqui o que significa o fenômeno a que chamamos de memória, quais seus sentidos e possibilidades de usos e leituras para os objetivos deste estudo. Para tanto, vamos buscar alguns conceitos teóricos em autores fundamentais que refletiram sobre o conceito de memória no campo dos estudos históricos. Após, buscaremos em autores da literatura um conceito de memória que possa ser mais bem utilizado enquanto uma linha analítica para compreender os usos que se fizeram das imagens que compuseram o corpus documental dos capítulos 3 e 4.

Pensando em ampliar a reflexão, buscaremos em outras imagens possibilidades de se repensar as formas como negros e negras foram retratados nas imagens produzidas no século XIX por estrangeiros e que foram amplamente utilizadas e reutilizadas com fins diversos, seja para se repensar a construção de uma ideia de nação brasileira, seja no campo do ensino onde se valeram destas imagens em livros didáticos a fim de retratar as práticas sociais brasileiras oitocentistas, seja na arte, enquanto uma possibilidade de se pensar o negro, o indígena e o Brasil a partir daquelas representações.

5.1 MEMÓRIA E A HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO OITOCENTISTA SOBRE O BRASIL

Em 1939 Raymundo Ottoni de Castro Maya, empresário industrial brasileiro, nascido em Paris em 1894, filho de Raymundo de Castro Maya, importante engenheiro de sua época, membro da elite oitocentista, ligado à família real brasileira. Crescendo entre Brasil e França, influenciado pela formação do pai que que construiu uma biblioteca particular repleta de obras de literatura de viagem, com muitas referências e imagens do Brasil e do Rio de Janeiro (Trevisan, 2015, p. 89).

Castro Maya foi o responsável por adquirir, por valores vultuosos, a maior coleção de aquarelas e desenhos originais de Debret, cuja negociação teve início no ano de 1939, através da Casa Brasileira de Paris dirigida pelo negociador de arte Roberto Heymann, que intermediou os negócios com uma herdeira da família do pintor francês (Siqueira, 2003, p. 55), comprando a coleção com mais de 500 peças da obra relativa ao período em que o artista esteve no Brasil.

Esta é a maior e mais importante coleção de obras do artista francês existentes no Brasil, havendo mais quatro coleções disponíveis com acervo de Debret, compostas por desenhos,

esboços, edições raras da *voyage* e anotações de viagem do período em que esteve no Brasil (Trevisan, 2015)⁸³.

Mas por que um empreendedor de sucesso, membro da elite brasileira da década de 1940 decidiria adquirir o acervo quase completo da obra de um artista que, conforme pontuamos, teve sua obra rejeitada no Brasil, com destaque ao parecer dos membros do IHGB que repudiaram a forma caricatural e inverosímil que teria retratado os costumes brasileiros, sem qualquer indicação de sucesso editorial da publicação dos três tomos da sua *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, entre 1834 e 1839, um século depois? Que sentidos a obra de Debret fazia para as elites e a sociedade brasileira do século XX?

Como destacam os estudiosos, Castro Maya era um colecionador de arte, membro de um grupo social opulente que compartilhava com ele o apreço pela arte. Mas por que Debret e por que naquele momento?

O fato é que as elites brasileiras que estavam vivendo o início do século XX, especialmente estabelecidas no Sudeste, entre São Paulo e Rio de Janeiro, consideravam ter um Debret como um “artigo de luxo”. A obra do artista e suas pinturas e desenhos passaram a constituir um imaginário, um item de colecionador e apesar de não ser um livro raríssimo, a encontrar um original publicado ao longo da década de trinta do oitocentos não era uma tarefa simples. “Os colecionadores da época eram ávidos por livros ilustrados, não apenas o de Debret, mas também de Johann Moritz Rugendas” (Trevisan, 2015, p. 82-83).

Sobre este processo, alguns estudiosos relacionam a sede por estes livros como obras raras dispostas a serem colecionadas por homens influentes, como um traço de novos ricos, já que a obra desses artistas não tinha relevância em termos de qualidade e técnicas, estes não eram pintores e desenhistas relevantes nem no cenário brasileiro, tampouco no europeu. Em verdade, ter um Debret significava um símbolo do “padrão de uma época”, que significava distinção social, exclusividade e a ideia de uma ligação com um passado brasileiro.

Interessante notar que no processo de negociações para a aquisição da coleção de originais de Debret, Castro Maya tinha maior predileção por ter acesso ao material dos originais que constam no fim do Tomo III, justamente aquele que está diretamente ligado à descrição do Império do Brasil, das paisagens do Rio de Janeiro e a um ideal sobre os “acontecimentos

⁸³ Segundo Ricardo Trevisan (2015, p. 85-86) por uma segunda coleção que estava na posse de outra herdeira de Debret, adquirida em 1967 pelo embaixador do Brasil em Paris Guilherme Figueiredo, uma terceira coleção que estava no Brasil desde 1920 com 40 obras relativas a visita de Debret a Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul, divulgada somente na década de 70, uma quarta coleção composta por gravuras encontradas e adquiridas em 1992 por Ruy Souza e Silva num leilão na Inglaterra e a quinta e o último grupo composto pelo caderno de viagens do artista com desenhos e esboços, encontrado em 1987 na Biblioteca Nacional de Paris, publicado numa edição fac-símile em 2006.

históricos” (Siqueira, 2003, p. 61). A sua criação francesa e a ligação paterna com a monarquia e o Rio de Janeiro como tema das memórias criadas no interior da biblioteca do pai certamente influenciaram esta predileção particular. Entretanto, é importante destacar que esta marca não será somente possível de se perceber no colecionador.

O fato é que o governo de Getúlio Vargas já havia incentivado o incremento de instituições ligadas às artes, com a criação da Política de preservação do patrimônio histórico nacional⁸⁴, como exemplo deste momento está a criação do Museu Nacional de Belas Artes⁸⁵ em 1937 - inaugurado em 1938 -, legatário da Academia Imperial de Belas Artes, e do Museu Imperial de Petrópolis, oficialmente criado em 1940 e inaugurado em 1943. Neste primeiro, seriam promovidas a Exposição da Missão Artística Francesa de 1816.

E seria neste mesmo ano, no Museu Nacional de Belas Artes que Castro Maya apresentaria para o público a sua coleção particular, recém adquirida com exemplares do impressionante acervo de quase 600 peças relacionadas ao trabalho de Debret na *Voyage* ao Brasil. Desta forma, é relevante notar a conjugação de interesses particulares de membros da elite brasileira da época com os interesses do próprio governo de Getúlio Vargas que vai passar a criar um elo entre a criação da Nova República com o Império, especialmente o Segundo Reinado, numa evocação de um sentimento de “nostalgia imperial” (Salles, 2013) compartilhado entre as elites, de onde é representativa a figura de Castro Maya e do governo getulista. “Getúlio Vargas via nos museus de arte uma maneira central de lidar com a memória política [...], como um modo de revitalizar a história monárquica” (Trevisan, 2015, p. 96), revitalizando valores como autoridade, elitismo e patriotismo.

Aqui, Debret e os demais artistas estrangeiros que pintaram durante o Império e publicaram suas obras para um público europeu ávido por conhecer um mundo novo do quais estes atuavam como testemunhos vivos, serão apropriados em um contexto diverso, passados

⁸⁴ O Governo Getúlio Vargas inscreve no texto da Constituição de 1934 (art. 10) a proteção do patrimônio histórico nacional, criando em 1937 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por meio da Lei 378/1937 e do Decreto 25/1937. Aqui, o Estado tinha o dever de proteção do patrimônio histórico nacional e da memória histórica. Com esta política, a criação de órgãos e instituições vinculadas a preservar o patrimônio histórico representa a primeira experiência brasileira de política de proteção do patrimônio histórico (Alves, 2015; Lopes et al, 2015).

⁸⁵ Citamos a contribuição de Isis Pimental de Castro (2023, p. 37): “O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) está localizado na região central da cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1938 como parte de uma legislação que cria e organiza uma política pública patrimonial durante o Estado Novo (1937-1945). Sua vinculação ao legado da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) colocou o MNBA em uma posição delicada ao longo de boa parte do século XX. Por um lado, a pecha de academicista tornava a instituição objeto de desconfiança e demérito junto a setores ditos modernos ou vanguardistas do circuito das artes. De outro, seu assentamento em uma tradição herdada do período áureo das artes no Império garantia ao recém-fundado museu legitimidade e credibilidade junto ao governo federal e a setores mais conservadores do meio artístico, que mantinham a tradição de culto aos heróis nacionais e aos valores morais e cívicos por meio da arte”.

cem anos das publicações originais, numa experiência de memória coletiva (Halbwachs, 2024)⁸⁶ sobre o Império do Brasil será aos poucos forjada, com foco muito mais ao caráter histórico das obras, entremeados ao contexto da efervescência movimento modernista e das ideias de democracia racial influenciadas por Gilberto Freyre.

Paolo Rossi (2010, p. 15) em seu ensaio *Lembrar e esquecer*, ao tratar do fenômeno da memória, aponta que ela ganhou importante relevância nas sociedades modernas: “a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua”, lembrar seria a ação de perpetuar algo ou alguém do tempo, uma ideia de continuidade. Com efeito, a criação de imagens se torna um elemento que nos remeteria a uma lembrança, a criação de imagens poderia ser compreendida, assim, como uma estratégia utilizada pelas sociedades contra o esquecimento. É curioso observar que a operação da memória que se faria a partir das imagens do séc. XIX se cetraria na tentativa de criar um laço narrativo entre os “áureos tempos” do Império e a nova ordem do Estado Novo.

O fenômeno de criação de memórias deve ser compreendido não só por sua pretensa ligação com o passado e o presente, ao se pautar numa pretensão de persistência, a memória se projeta para o tempo futuro, uma ideia de que permaneceremos, apesar da virtualidade concreta de que, em verdade, não estaremos mais aqui. A memória, seria assim, uma aposta que um grupo socia faz no futuro, no nosso futuro individual, mas especialmente, no futuro coletivo (Rossi, 2010, p. 23).

⁸⁶ Ao falarmos de memória, aqui, nos interessa o aspecto da memória coletiva, como esse fenômeno foi compreendido e teorizado ao longo dos últimos séculos? Talvez a obra mais conhecida sobre o tema seja *A memória coletiva* de Maurice Halbwachs, sociólogo francês que tem a obra publicada originalmente em 1950, após sua morte. Tendo vivido e estudado numa sociedade completamente envolvida com as duas guerras mundiais, vitimado pelas ações nazistas após a invasão de Paris em 1945, ano em que foi preso e levado a um campo de concentração alemão naquele ano, Halbwachs, influenciado pela sociologia de Durkheim, se questiona se além dos problemas individuais da memória que se debruçavam a psicologia, a medicina e as ciências sociais, havia a possibilidade de se pensar numa memória coletiva, fenômeno que partiria desta primeira experiência, mas não se confundiria com ela. A memória coletiva seria, assim, autônoma da memória individual. A memória coletiva, fenômeno que pode ser observado na história das sociedades, reuniria a partir das vivências dos grupos, dos fatos históricos, daqueles acontecimentos bons e outros traumáticos, um conjunto de significados que marcariam a sua identidade, formando modos de uma sociedade de se pensar e agir, valores que passaria a exaltar ou não, aspectos da cultura que poderiam ser observados. A memória coletiva, assim, teria se tornado um importante espaço para se pensar as escolhas pelas quais uma determinada sociedade tomou e as marcas que decidiu evidenciar e esconder. A memória coletiva seria o resultado de um processo amplo de uma sociedade pensar a si mesma, seu passado e o seu presente. Maurice Halbwachs (2024, p. 39) alerta que memória e história são campos autônomos e que a memória coletiva não necessariamente se alimenta da história, aqui compreendida enquanto um campo do conhecimento. Desta forma, “se a memória coletiva não tivesse outra matéria além de séries de datas ou listas de fatos históricos, desempenharia apenas um papel secundário na fixação de nossas memórias”. Assim, ela “não é na história aprendida, mas na história vivida que se apoia a nossa memória [coletiva]” (idem, p. 42).

As artes serão, deste modo, manejadas pelas elites e pelo Estado brasileiro – por vias e interesses distintos – para se forjar uma memória coletiva em torno de uma criação nacionalista do Brasil. Destacamos que, apesar de o foco principal desta “nostalgia imperial” se voltar especificamente para o Segundo Reinado e para a figura de Dom Pedro II como um Monarca querido e um importante estadista, a história em torno da Missão Artística Francesa⁸⁷ e as obras e autores de literatura de viagem nas primeiras três décadas do oitocentos, cujo contato histórico direto estará com as figuras de Dom João VI e de Dom Pedro I, será utilizada como espaço histórico de surgimento de um mito sobre a criação do próprio Brasil.

A década de 1940 é, portanto, um ponto decisivo do estabelecimento desta operação, que não se inicia ali, mas que ganha forma, se exteriorizando nas Exposições ocorridas no Museu Nacional de Belas Artes, antiga Escola Imperial de Belas Artes, sobre a importância da “Missão Artística Francesa de 1816” para a formação artísticas do Brasil e das obras de artistas viajantes, tem a relação direta com a criação de um imaginário do Império.

Outro aspecto relevante para compreender a centralidade deste momento é a publicação das duas primeiras traduções para o português das obras de Debret e de Rugendas. Mais de cem anos depois da publicação original das duas obras, um público amplo brasileiro passa a ter a possibilidade conhecer não só as imagens⁸⁸, mas os textos explicativos que as compunham nas edições originais.

Desta forma, retirados da circulação de uma elite letrada que tinha a possibilidade de ler um Debret e francês e um Rugendas em francês ou alemão, a população brasileira passa a ter disponível exemplares destas obras na língua portuguesa. “Sergio Millet⁸⁹ seria o responsável pela tradução e comentários”, através da Livraria Martins, importante editora paulista que ganha relevância no mercado editorial do período, a edição de Rugendas seguiu o projeto original, publicado em um só livro, enquanto a edição de Debret “seria em formato simples e mais barato [...]”. Os três volumes originais seriam alocados em dois tomos” (Trevisan, 2015, p. 125). No caso de Arago, a obra ainda não recebeu tradução ao português, tendo sido publicada originalmente em francês e depois traduzida ao espanhol.

⁸⁷ Sobre a Missão Artística Francesa, é importante indicar a leitura da obra de Lília Schwartz (2008) sobre Nicolas-Antoine Taunay e a grupo de franceses.

⁸⁸ Sobre este aspecto, Trevisan (2015) destaca que as imagens de Debret passaram a ser publicadas na Revista da Semana, especialmente na sua segunda fase, a partir do ano de 1914. A Revista da Semana era um caderno de variedades, publicado pelo Jornal do Brasil e que utilizará desde esse momento as imagens de Debret para ilustrar os textos de caráter histórico. Este é o primeiro espaço de difusão em massa das imagens de Debret e outros artistas viajantes (Ver capítulo 4. Debret na Revista da Semana).

⁸⁹ A tradução de Sergio Millet continua sendo a mesma utilizada em todas as edições posteriores das obras destes dois artistas (Trevisan, 2015, p. 129).

Na Introdução da coletânea da publicada sobre a exposição “Missão Artística Francesa de 1816”, Oswaldo Teixeira do Amaral⁹⁰, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, expõe o ideal construído sobre a Missão Artística francesa de 1816:

As artes plásticas no Brasil tem tido do Governo o maior incentivo e essa exposição que hoje se inaugura deve ainda a maior gratidão às instituições públicas [...] e ao Exmo. Sr. Dr. Raymundo de Castro Maya que, igualmente dotado de ardoroso patriotismo, como as pessoas precedentes, adquiriu por indicação do antiquario brasileiro, Exmo. Sr. Roberto Heymann, os valiosos originais de Debret
O gesto magnifico do ilustre colecionador patricio é altamente significativo e muito honroso para nós, pois assim temos conosco um patrimonio estético muito útil não só para as artes como para a História.
Jean Baptiste Debret é, sem dúvida, o maior cronista da vida colonial brasileira.
Estou certo que Debret sem o Brasil não seria tão grande e tão curioso, na sua obra (Teixeira, 1940, p. 5).

É perceptível como Oswaldo Teixeira maneja um imaginário sobre a criação do Brasil, estabelecendo a importância das artes como um elemento civilizador, de onde os europeus, com ênfase aos franceses, que teriam atuado como uma espécie de patronos e tutores das artes e da cultura brasileira:

Com os Taunay podemos facilmente compreender o poder civilizador [sic] que sempre exerceu a França entre os povos.
Esse Pais pela sua posição entre quatro grandes nações do Ocidente, teve sempre que lutar e assim melhor formar a sua alma guerreira, porém feita para a paz.
A esses [sic] gauleses moldados para a eternidade vieram juntar-se, por ondas sucessivas, os Fenícios e os gregos, latinos da conquista romana, sarracenos das Áfricas, germanos e normandos das invasões. De todas essas lutas a França gloriosa forjou uma raça harmoniosa, de energia e entusiasmo [sic]!
Para estudarmos a Missão e sua obra, teríamos por certo que, analisar as suas origens, quer do estilo de seus artistas como das influências que receberam, mas seria longa a pesquisa (Teixeira, 1940, p. 7).

Sobre a importância de Debret e sua “visão europeia” que “extasiou-se no Novo-Mundo”, oferecendo motivos novos para os seus “olhos de gaulês requintado”, dando ênfase para a singularidade da coleção recém adquirida por Castro Maya, Teixeira (1940, p. 6) observa a singularidade deste artista, o que justificaria o feito do colecionador e a sua própria exposição que seria aberta ao público no fim do ano de 1940:

⁹⁰ Oswaldo Teixeira do Amaral foi pintor e historiador da arte, tendo desempenhado a função de Diretor do Museu Nacional de Belas Artes entre 1938 a 1961, sendo compreendido como um artista de visão conservadora, adepto da propaganda nacionalista do Governo Getúlio. Segundo Castro (2021, p. 4) escreverá Teixeira é o autor da “a obra ‘Getúlio Vargas e a Arte no Brasil: a influência direta dos chefes de Estado na formação artística das pátrias’ [que] foi publicada apenas três anos após Oswaldo Teixeira assumir a direção do Museu Nacional de Belas Artes. De pequenas dimensões – 18cm X 11cm, com 85 páginas, sem reproduções de imagens, o livro leva na capa [...] a imagem de um mapa do Brasil em projeção. Publicado pelo recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cuja tarefa era a de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares, estampava na contracapa trecho do discurso de Getúlio Vargas, proferido no Dia do Trabalho de 1938, onde se pode ler: “Em primeiro lugar a ordem, porque na desordem nada se constrói”.

Visto sob o ponto de vista brasileiro é o membro da Missão que mais interesse desperta, porque mais que os outros componentes, foi êle por certo o grande desbravador, o verdadeiro bandeirante da Missão, o deslumbrado pelas nossas coisas, o que viu com olhos mais patricios, mais aparentados com o nosso berço e de sua obra desprende-se o cheiro das raízes e flôres, o suor do lidar escravo do negro, o perfume da nobreza.

O Índio aí aparece bravo, rude e selvagem, decorado pela graça marajoara de penas multícôres [sic] que dançam e combatem dentro da alegria barbara de vencer o seu irmão da selva que surge também de arco, frecha e lança, montado num corcel que galopa aureolado de passaros e sol! (Teixeira, 1940, p. 6).

Oswaldo Teixeira, dando ênfase a adjetivação *francesa* da missão, ligará a tradição deste país, da cultura gaulesa, à Athenas e Roma, como uma civilização legatária do classismo antigo. Assim, a “Europa [e a França] conhece a graça, a sensibilidade e uma maneira de viver com beleza”, sendo a Missão Artística a responsável por irradiar no Brasil “o espírito civilizador da França, o sadio labôr de seu gênio e a luz triunfal de sua paz caminham eternamente porque: *"Ses pas sont dans tous les chemins..."* (idem, 1940, p. 8).

Aqui, não podemos deixar perder de vista que instituições de conformação de memória pública como os museus foram apenas um dos vetores da construção de um imaginário sobre o Brasil em que o negro esteve inserido num patamar de inferioridade. A própria doutrina da democracia racial será largamente utilizada pelos teóricos do Estado Novo para defender a ausência de uma questão racial e reforçar a força da mestiçagem como elemento de organização da sociabilidade histórica brasileira. O termo democracia racial “surge disseminadamente entre os intelectuais brasileiros na conjuntura de 1937-1944, ou seja, durante o Estado Novo, diante do enorme desafio de inserir o Brasil no mundo livre e democrático, por oposição ao racismo e ao totalitarismo nazi-fascistas” (Guimarães, 2006, p. 271). É interessante pensar que o Brasil, num primeiro momento, ao adotar as teorias raciais como mote fundamental para compreender o seu problema social entre o fim do séc. XIX e início do XX, apostando todas as cartas nas ideias científicas de raça (Schwartz, 1993), recalibra o discurso oficial ao propor uma visão “otimista” e adequada sobre a questão racial a partir da chave da mestiçagem, tendo os estudos de Gilberto Freyre uma centralidade neste aspecto.

A ideologia da democracia racial será objeto de exportação do governo brasileiro a fim de demonstrar uma falsa ideia de que inexistia por aqui problemas relacionados ao racismo a raça, mesmo sendo o Brasil uma sociedade pós-escravista. Desta forma, em meio a um intenso momento de rediscussão do papel do racismo globalmente, com movimentos intelectuais e políticos que se organizavam na Europa, Estados Unidos e na África, o governo brasileiro apontava para uma imagem de superação da raça como um problema a ser resolvido por aqui, a partir de um pretenso consenso de harmonia e convivência.

Esses são exemplos de como a memória coletiva foi largamente utilizada pelas elites e pelo Estado getulista para a criação de um imaginário sobre o Brasil. Com efeito, a memória coletiva é um espaço fundamental para se pensar as escolhas pelas quais uma determinada sociedade toma e as marcas que decidiu evidenciar e esconder. A memória coletiva seria o resultado de um processo amplo de uma sociedade pensar a si mesma, seu passado e o seu futuro. Determinados eventos que marcam um grupo impactam na memória coletiva deste grupo que o remodela, o modifica a partir das experiências individuais que criam certas imagens. Entretanto, para que essas imagens construídas a partir dessa realidade individual alcancem o nível da memória coletiva, elas necessitam que sejam colocadas do ponto de vista do grupo social, a partir dos sentidos, interesses e preocupações que marcam o grupo (*Idem*, p. 43).

A exposição promovida pelo Museu Nacional de Belas Artes no fim de 1940, com a publicização de exemplares da coleção particular de Castro Maya está diretamente vinculada a esta visão institucional que o Estado Novo pretendia vincular sobre a memória do Império e a sua própria legitimidade temporal. “E, ainda que nem todas as obras agradassem ao público, a exposição foi um marco e teve considerável repercussão, tornando as obras de Debret presentes em várias publicações subsequentes, bem como em livros escolares (do Brasil e do exterior), imprensa popular, estampas postais, entre outras coisas” (Trevisan, 2015, p. 109-110). Debret, e junto com este interesse pelo passado imperial do Brasil, seus colegas artistas da missão artística e artistas viajantes como Rugendas e Arago, ganharam destaque social e acadêmico, entrando definitivamente, em circulação, sendo este conjunto imagético muitas vezes encarado por seu caráter documental, como provas do passado e da sociabilidade colonial e do Império do Brasil.

Com efeito, as imagens dos artistas viajantes operariam no plano do imaginário da gênese de uma identidade brasileira que nasce no Império e da qual a República é legatária. Neste processo, é preciso pensarmos na importância dos símbolos como estratégia de formação de coesão social. Esta simbologia, portanto, atuaria como um poder comunicativo, ao criar laços emotivos e memórias compartilhadas. As imagens são largamente utilizadas neste processo de criação de memórias coletivas por poderes estabelecidos, como os Estados, as Religiões etc. (Barach, 2012, p. 69-70).

Estas imagens são reinterpretadas neste período e manejadas como forma de construção de um imaginário nacional e novamente ganharão força pelo peso de seu testemunho, o caráter documental dessas imagens de um tempo que pretende se evocar – a “nostalgia imperial - e as impressões desses artistas que estiveram no Brasil, que compartilhavam uma visão privilegiada,

que ganha relevo desde o ponto de vista em que observam, ou seja, são todos homens e europeus e isto confere o estatuto de confiabilidade histórica. Não é atoa que o “caráter histórico” ganhará muito mais relevo na composição da análise do que a ênfase ao “pitoresco”.

Quando Castro Maya parte em busca da compra do acervo pessoal de Debret, se colocando como um “amante da arte”, definindo o valor da obra do artista muito mais vinculado aos itens que remetem a uma tradição de pintura histórica e institucional, a despeito do conjunto dos três tomos da obra (Siqueira, 2003), ele opera uma chave que busca interligar a visão dos auspícios do Império, a imagem de uma elite aristocrática, à postura iluminada e ilustrada do Imperador e aos auspícios de uma cidade [o Rio de Janeiro] imperial. “A memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente” (Rossi, 2010, p. 28), este são os limites entre a temporalidade histórica e a temporalidade da memória (Halbwachs, 2024, p. 91)⁹¹.

Importante destacar que esse processo de “criação” de memória artística sobre a Missão Artística, Debret e os pintores viajantes, como testemunhos do Brasil, não está desconectado com o que ocorria globalmente. A modernidade foi o tempo histórico em que a possibilidade de se pensar o fenômeno da memória coletiva se destacou fundamentalmente, a Revolução francesa e o movimento neoclássico são exemplos já apontados⁹².

Ao longo do século XX, com o desenvolvimento das sociedades, a memória coletiva desempenha um papel fundamental, ela “faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominada, lutando, todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção” (Le Goff, 2013, p. 435).

Interessante pensar que se durante a primeira Republica, o esforços dos militares e intelectuais do movimento positivista era criar uma cisão de temporalidade entre o Império e a

⁹¹ Quanto à temporalidade da construção da memória, há um limite, segundo Halbwachs (idem, p. 91) para que esta temporalidade seja compreendida a partir do sentido da temporalidade histórica. “A memória coletiva remonta ao passado até certo limite, variando conforme o grupo em questão, mais ou menos distante. Além desse limite, ela não alcança mais eventos e pessoas diretamente. No entanto, é justamente o que está além deste limite que chama a atenção da história”. Diante disso, memória coletiva e história são campos que, apesar de diversos do ponto de vista da sua metodologia e temporalidade, podem ser complementares.

⁹² Jacques Le Goff (2013, p. 426) destaca que dois eventos são importantes para se pensar a memória coletiva no ocidente, sendo no séc. XIX o fenômeno da construção de monumentos aos mortos, os monumentos do “soldado desconhecido”, que tinham objetivo de, passado o período traumático da guerra, buscavam dar coesão à nação em torno da memória daqueles que lutaram em seu nome, cujos corpos não retornaram. No séc. XX, a disseminação social da fotografia revoluciona a ideia que temos de memória, artefato que ao conferir à memória “uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas”, possibilita a cada núcleo social, a partir dos álbuns de família, construir narrativas sobre a sua história e a passagem do tempo. O tempo e a memória constantemente visitadas e revisitadas oferecem ao fenômeno da memória coletiva uma dimensão ampla e viva.

República recém estabelecida (Carvalho, 2017)⁹³, o Governo de Getúlio, com sua política de memória nacionalista, operará uma outra possibilidade de enxergar o passado imperial na década de 1940, permeado por muitos acontecimentos, com a realidade contemporânea da segunda guerra mundial, momento em que é possível se observar uma queda do “regime de historicidade do tempo”. O aumento no número de museus, “locais de memória”, a ideia de “patrimônio histórico”, refletem um pouco da forma como as sociedades passariam a se enxergar, ao mesmo tempo em que as próprias perspectivas sobre o futuro se tornavam incertas (Paixão, 2020, p. 18-21)

O contexto de criação de uma memória coletiva brasileira sobre o séc. XIX, em que as imagens de Debret e seus contemporâneos seriam largamente utilizadas, nos aponta que “a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (Legoff, 2013, p. 435). A memória, desta forma, se torna um campo de batalha em que grupos estabelecidos tentarão criar narrativas sobre a sociedade e o Estado em que pensam fazer parte, atuando para criar símbolos e simbologias acerca de seus valores.

Ao mesmo tempo, grupos subalternizados reivindicarão que estão ausentes da memória coletiva construída pelo Estado e seus artífices. Neste sentido, a advertência feita por Le Goff (2013, p. 437) é oportuna, ao considerar que o campo da memória é um campo de batalha de símbolos e significados, que serve tanto ao poder quando aos excluídos, entende que o trabalho, a associação entre memória e história deve ser compreendida como um lugar de emancipação social e não de dominação. “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”.

As imagens que conhecemos hoje quase que naturalmente dos viajantes europeus, que foram a base do corpus documental da presente pesquisa, foram reinterpretadas num processo de apropriação das elites e do Estado Novo que passariam a interpretar o Brasil pela chave da continuidade do legado de Dom Pedro II e do Segundo Reinado, do nacionalismo do século XX e da democracia racial, pensando o Brasil a partir da chave do branqueamento, a viabilidade e do desenvolvimento.

Jacques Leernhardt (2023, p. 87-88) desta que os livros didáticos foram, sem dúvida o lugar em que as imagens de Debret foram mais amplamente divulgadas. Desta maneira,

⁹³ No processo de criação de símbolos em torno da memória coletiva sobre a primeira República, a obra de José Murilo de Carvalho (2017) nos apresenta como os artífices da memória pública desenvolveram durante a Primeira República símbolos, mitos de criação da sociedade brasileira, e se utilizaram largamente a imagem do Tiradentes como um ícone das bases e valores republicanos, associando a sua representação com a própria imagem de Cristo Crucificado, numa estratégia de unir o poder religioso cristão com a nova ordem.

por intermédio dos livros escolares que as imagens de Debret penetraram mais profundamente na consciência histórica das gerações mais jovens. Uma rápida sondagem nos manuais escolares de história do Brasil permite avaliar a importância desse canal de difusão. Uma amostragem de cerca de quinze livros, publicados entre 1959 a 1995, estampa trinta imagens atribuídas a Debret, das quais três se repetem em três obras e três em outras, em dois livros. O espectro de imagens é, portanto, bastante vasto, compreendendo mais de vinte litografias tiradas da *Viagem*.

E concluiu que este lugar atribuído a Debret como “pintor quase oficial” do Brasil só ocorreu após passados mais de um século de rejeição e esquecimento (Leernhardt, 2023, p. 89). Neste processo, pensar sobre os usos da memória, questionar a serviço de quem ela possa estar pode nos auxiliar a refletir sobre a questão, uma vez que a “memória, por ser seletiva, escolhe entre as informações recebidas de acordo com determinados critérios. Esses critérios, conscientemente ou não, trazem em si a possibilidade de uso do passado” (Paixão, Frisso, 2016, p. 202).

A escravidão e as formas de dominação indígenas passariam a ser amenizadas, lidas como traços de um passado que remonta mais a ideia de harmonia e de formação de um povo mestiço e miscigenado, do que de uma divisão estanque entre raças que se confrontam. A docilidade e mancebo das trocas entre as diversas raças que compunham o Brasil de Vargas e das elites brasileiras deste período é que deveriam operar as imagens da memória coletiva da escravidão e da colonização.

As imagens que estudaremos nos dois tópicos a seguir, buscam questionar tanto esses vieses pelos quais se cristalizaram as análises em torno das imagens dos artistas viajantes e que criaram memórias coletivas da violência e do escravismo, quando a própria construção imagética operada pelos artistas ao retratarem cenas de sujeição em que determinados sujeitos são subalternizados em detrimento do poder que se observa na construção de outros sujeitos nas cenas.

5.2 ANASTÁCIA E A MÁSCARA: UM TÓPICO DE CONSTRUÇÃO DE OUTRAS MEMÓRIAS PARA ALÉM DOS CASTIGOS

No capítulo três tratamos de um conjunto de imagens que foram selecionadas para pensar sobre a forma como a punição doméstica foi retratada e apreendida pelos viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil durante a primeira metade do séc. XIX. Especificamente no item 3.5, tratamos das máscaras de flandres ou mordanças, iniciamos com a imagem intitulada Castigo de um escravo, do viajante Jacques Etienne Arago, publicada em sua obra *Recordações de um cego, viagem ao redor do mundo* em 1839, Paris. O objetivo deste item é, partindo da

imagem de Arago, demonstrar como ela foi apropriada pela cultura popular brasileira, reinterpretada e apreendida seja por artistas, como é o exemplo de Yhuri Cruz, como pela cultura popular, a partir do exemplo do carnaval, chegando ao audiovisual, aparecendo como tema de programas de televisão e filmes.

A imagem, como já abordado, pretende demonstrar ao leitor, a partir de uma leitura do autor, o castigo da mordaca e da gargalheira, dois instrumentos de castigo corporal que subjugam a imagem da personagem escravizada. A presunção sobre a sua situação de escravidão se dá por três motivos: trata-se de uma pessoa negra, está submetida ao instrumento da gargalheira, está submetida ao instrumento da mordaca. Na realidade história brasileira tais instrumentos de suplício eram aplicados eminentemente em pessoas escravizadas. A análise detida dos capítulos terceiro e quarto demonstram isso. Independente das alterações pelas quais o Brasil passou em seu arcabouço jurídico que trouxeram parâmetros de civilidade ao controle penal, tal discurso teve dificuldades de encontrar recepção nas práticas de punição escravista, especialmente nos castigos executados do interior de espaços domésticos.

Mas retomemos a imagem, Arago não deixa informações no seu texto sobre o gênero da personagem retratada submetida aos castigos. Entretanto, durante o século XX, especificamente a partir da segunda metade, muito provavelmente na década de 1960 tal imagem passou por um processo de ressignificação e apropriação de novos significados. Ganhou nome, história, passou a ser reverenciada como santa, a Escrava Anastácia.

Podemos nos questionar como isso foi possível, considerando as evidências históricas aqui mesmo apresentadas, de que se trata de uma representação de um estrangeiro sobre a forma como sujeitos escravizados no Brasil do século XIX eram tratados do ponto de vistas dos excessos e das crueldades da punição?

Alguns estudos muito interessantes já se debruçaram sobre o tema e tentaram desvendar e esclarecer esse fenômeno interessante da transfiguração de uma imagem de suplício em uma imagem de devoção. John Burick (1998) publicou o primeiro trabalho que procurou compreender a mitificação em torno da figura da Santa Anastácia, vista aqui enquanto uma manifestação de um catolicismo popular no Brasil em meio a um ambiente de intensas modificações e debates sociais que havia naquele período.

Mônica Dias de Souza (2001) dedicou seu estudo histórico, colhendo depoimentos de membros da secular Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, local onde o culto da imagem se iniciou, na dissertação em história intitulada *“Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos”*. Trata-se de uma contribuição

fundamental para o estudo deste fenômeno, se valendo de metodologias da história oral e da história social, conjugando depoimentos, documentos e reflexões originais para oferecer um cenário detalhado do processo de construção social da imagem de Anastácia não somente como um símbolo religioso, como é desde o princípio, mas igualmente como uma carga política e social muito forte.

Jerome Handler e Kelly Hayesh (2009) publicaram um interessante estudo sobre o processo a partir de sua concepção original por Arago, incluindo-a num corpus maior de outras imagens de punição coletadas daquele momento, passando por sua apropriação e ressignificação enquanto a Escrava Anastácia, mártir e santa popular que nasce no centro de uma irmandade católica negra e ganha contornos largos de devoção ampla na sociedade brasileira para além da cidade do Rio de Janeiro.

Grada Kilomba (2019, p. 33-46) destacou a necessidade de reflexão sobre as feridas coloniais em *Memórias da plantação*, refletindo a partir da figura de Anastácia, salientando que “a máscara representa o colonialismo como um todo”, a dor, o silenciamento, a negação do outro. Como técnica de controle do poder que se perpetuou no tempo sobre indivíduos negros “outrificados”, a mordaca significaria também a negação da dignidade e a legitimação de práticas de violência e exclusão social.

Mais recentemente, outros dois estudos se somam aos demais para buscar compreender a centralidade desta imagem para pensar os processos de opressão brasileiros. Edson Perera (2023), se questiona a partir do referencial da antropologia e dos estudos da imagem, como a imagem da mulher acorrentada se transmutou na figura de um símbolo religioso, até ser reinterpretada a partir do trabalho do artista Yhuri Cruz, que será também abordado no presente trabalho. Já Evandro Piza (2024) busca questionar o próprio modo de pensar o controle penal contemporâneo brasileiro a partir de categorias como a decolonialidade, se valendo da mordaca da Escrava Anastácia como mote para pensar a performatividade do controle penal moderno.

Por último, a tese de Bernardo Wagner Marques Baptista (2024) buscou compreender o processo de criação e devoção da figura de Anastácia a partir da perspectiva da História da Arte, o autor buscou compreender o processo de circulação das imagens vinculadas tanto à devoção do ícone popular, tanto quanto às suas ressignificações no contexto da história da escravidão para, com isso, entender os processos de atribuição de significados à imagem desde a apreensão religiosa, ao protagonismo do movimento negro, das manifestações culturais como o carnaval, além das instituições artísticas.

No cenário social e político em que ressurgiu a imagem de Anastácia, não é demais pontuarmos a centralidade de um momento de rediscussão de um dos pilares que sustentou a

forma como o Brasil enfrentou o tema do racismo desde o Estado Novo, ou seja, a partir da negação do racismo a partir do conceito de democracia racial. Neste sentido, a atuação política do movimento negro, de figuras como Abdias Nascimento, de Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, dentre muitos outros é fundamental. Seja no campo das manifestações sociais e políticas, o associativismo negro, especialmente aqui o papel do Movimento Negro Unificado que passou a pautar abertamente a falácia da democracia racial como bandeira política e a necessidade de discussão do racismo estruturante da sociedade brasileira não podem ser ignorados no debate em torno da imagem de Anastácia. Veremos que a imagem passará a ser objeto aberto de contestações e de sua defesa, integrando ao final da década de 1980 o discurso político de escolas de samba com teor abertamente político e social.

Estes estudos deixam evidente a centralidade de se pensar as engrenagens de dominação social operadas no centro do capitalismo moderno colonial, ao tensionar os pressupostos que dão sustentação aos discursos liberais e civilizadores do controle penal moderno; nos força a refletir sobre o sentido e a performatividade da violência operada contra pessoas negras nos espaços que constituíam as periferias do mundo, e que moldariam a própria engrenagem do controle total que seria exercido em solo europeu no holocausto (Mbembe, 2016).

A violência total representada por instrumentos de castigo e pena que para além de infligir a dor, necessitavam que esta fosse inscrita no corpo do sujeito escravizado, que deveria portar os instrumentos de castigo corporal, num ato de ostentação degradante que tinha uma função clara de cumprir um ritual público de negação do sujeito, de submissão de suas forças e potências à serviços do prazer e da “economia do gozo” senhorial que pretendia imputar ao indivíduo sujeitado na figura jurídica do cativo, uma representação máxima dos predicados da propriedade privada, somente possível a partir de técnicas punitivas totais, que tentavam anular qualquer reminiscência e pretensão de autonomia liberdade dos sujeitos.

Voltemos à história do local de “nascimento” do mito em torno da imagem de Arago. Foi na Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, localizada na região central do Rio de Janeiro, na movimentada Rua Uruguaiana, esta confraria que existe desde o século XVII, fundada por homens pretos e pardos escravizados e livres, como espaço de comum da fé cristã⁹⁴. Na década de 1970, em meio a um período de intensos debates sobre a negritude e contestações sobre o projeto defendido pelo Estado brasileiro de democracia racial, a Irmandade congregava setor diversos em seu núcleo, uma “efervescência negra” que conjugada os

⁹⁴ Para compreender melhor as Irmandades do Rosário dos Homens Pretos como instituições jurídicas, ver: SANTOS, Vanilda Honória dos. **Afrojuridicidades e pluralismo jurídico**: A voz das Irmandades Negras no Brasil, 1870-1917. Belo Horizonte: D'Plácio, 2025.

membros da Irmandade que tentavam repensa-la após o incêndio, mas que dialogava de certa forma com setores movimento negro, que pautavam esses anseios em torno da contestação da abolição, pautando a figura do negro a partir da imagem do Quilombo dos Palmares e da liderança de Zumbi (Souza, 2001, p. 61-).

No ano de 1967 um incêndio de grandes proporções destruiu o prédio histórico da Irmandade que fora construído durante o século XVIII. Após este evento, a Irmandade precisou se unir em torno do projeto de sua reconstrução, entretanto, não eram somente a estrutura física do prédio da antiga Igreja, os adornos, os símbolos, as imagens dos santos que necessitavam ser recriados. A própria Irmandade necessitava encontrar uma nova identidade, repensar sua atuação e reconstruir sua história e mitos e este era um esforço fundamental (Souza, 2001, p. 52-57). Neste processo, o Museu do Negro, espaço anexo à estrutura da Irmandade e da Igreja do Rosário, foi o local de (re)construção das memórias do grupo.

Este espaço de memória coletiva do Museu do Negro conseguiu construir um importante acervo de instrumento de castigos corporais do período escravista. Monica Souza (2001, p. 78) que muitos membros da Irmandade relataram que este acervo se construiu com muitos instrumentos de tortura trazidos por ex-escravizados que no período do pós-abolição teriam trazido os instrumentos como forma de retribuir a liberdade, como graça alcançada à Nossa Senhora e São benedito. Estas peças produzem grande comoção nos visitantes, o que levava a reflexão proposta pelos membros da Irmandade que apostavam na exposição da dor da punição escravista como estratégia de formar uma memória pública sobre a violência da escravidão. As peças, ao remeter à tortura e à dor, lembravam aos frequentadores não somente sobre o sofrimento individual em si, mas sobretudo, sobre “sofrimento e a dor de um povo”.

Foi no espaço do Museo do Negro, num momento de reconstrução da própria Igreja do Rosário dos Homens Pretos e da Irmandade, que a imagem de Arago foi exposta, sendo muito provável que na reabertura do Museu, após o incêndio de março de 1967, quando em uma exposição para apresentar elementos da escravidão, foi exposta pela primeira vez a figura de “Anastácia” junto a outras figuras de viajantes como Debret e Rugendas (Souza, 2001, p. 88; Pereira, 2023, p. 7).

Importante destacar que as imagens dos viajantes estrangeiros como Debret, Rugendas e o próprio Arago, passaram por um primeiro processo de apropriação no Brasil, no início do séc. XX, sendo amplamente disseminadas em jornais. Na década de 1940 foram publicadas as primeiras traduções das viagens de Debret, Rugendas etc. (Trevisan, 2015, p. 81-88), sendo compreensível, portanto, que a obra de Arago e, por consequência, suas imagens, tenham circulado nas grandes cidades brasileiras no período posterior, como parece ser o caso.

Desta forma, a apropriação da imagem *Castigo de escravos* (1839), que se transmutaria na Escrava Anastácia, pode representar uma segunda possibilidade de apropriação deste conjunto, num momento em que o movimento negro buscava ressignificar a simbologia da escravidão, sendo impulsionado pelas produções acadêmicas que repercutiam na ação política negra e redundaram num movimento que chegou até a Irmandade através do Museu do Negro, que tinha igualmente uma proposta de debater a memória coletiva sobre a escravidão no Brasil. Monica Souza (2001, p. 88) destaca que percebeu nos relatos de sua pesquisa que no início a imagem que remetia as torturas da escravidão não ganhou nome, mas que aos poucos ela foi passando por uma ressignificação, mesmo que os itens da exposição (imagens, símbolos, objetos de castigos, etc) tivessem lugares bem definidos pelos responsáveis do Museu. “Identificamos que uma corrente poderia evocar tanto uma lembrança de prisão ou de sofrimento atual. Somente o desenho de um negro, sem nada que o identificasse com um cativo, foi, em alguns casos, reconhecido como tal”⁹⁵. E, neste sentido, a “história” da Escrava Anastácia foi ganhando narrativas e versões.

O Jornal do Brasil do dia 12/05/1974 noticia na sua página de capa (1º caderno) o cortejo com os restos mortais de José do Patrocínio que foi levado pelos membros das Irmandades de São Jorge e São Benedito dos Homens Pretos até a Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara, onde foi feita a solenidade pública. Os restos mortais do líder do movimento abolicionista seriam levados dali ao Cais da Bandeira e depois a Niterói no dia seguinte, quando se comemoraria a data da abolição da escravatura. O Jornal ainda noticiou que na Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, na manhã do dia 13 de maio seriam realizadas duas missas pela manhã, às 9h pelos escravos mortos e à 10h30m “pela escrava Anastácia, que se supõe ter sido aia da Princesa Isabel e a quem muitos fiéis atribuem graças”.

Dessa forma, percebe-se que a construção da figura da Escrava Anastácia contou com um intenso processo de apropriação coletiva que passou a dar sentidos próprios e narrativas possíveis àquela imagem enigmática, que carregava instrumentos de tortura que denunciavam a violência da escravidão e, por meio de seu olhar fixamente enigmático, convidava, no contexto do Museu, a refletir sobre as agruras do escravismo no passado e no presente (Souza, 2001, p. 90). Como bem pontuaram Handler e Hayesh (2009, p. 27), este processo pode ser nos informar não somente como uma imagem se um personagem inominado, sem gênero definido

⁹⁵ Importante destacar que este processo não aconteceu somente com a “imagem da Anastácia”, uma grande escultura de uma cabeça de um negro, foi chamada popularmente de cabeção e os fiéis passaram a creditá-la milagres, ao relacioná-lo ao sofrimento e martírio da escravidão. Os fiéis teriam que se aproximar de uma das orelhas da escultura e sussurrar pedidos que seriam atendidos pelo milagreiro “cabeção”.

na obra original, mas “imagem particularmente evocativa e poderosa pode funcionar como base material sobre a qual os processos de imaginação cultural e memória popular se fundem, e como uma imagem popular pode servir como repositório de valores e ideias bastante diferentes daqueles que a criaram”.

Aqui, memória coletiva, reelaboração do passado, narração do sofrimento e construção de futuros possíveis constituem um fenômeno muito interessante e pulsante para se pensar não só a ideia de memória em si, mas se pensar nas representações do passado através de imagens e no poder comunicativo destes signos (Mitchell, 2017). Arago, um homem do século XIX, francês que se aventurou a viajar pelo Novo Mundo a fim de devolver relatos de fatos e de imagens pitorescas, pretendia mostrar para a sociedade francesa e europeia as particularidades que viu e testemunhou. No Brasil do séc. XIX esta mesma imagem foi apreendida com um outro significado, também como testemunho, mas de um passado, de um tempo que precisava ser lembrado e de violências que ainda não tinham sido reelaboradas suficientemente pela sociedade daquele momento.

Para que compreendamos a extensão social do culto à “Escrava Anastácia”, realizamos uma pesquisa na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional observamos que era comum a prática de anunciar graças e fazer pedidos à Escrava Anastácia no caderno de classificados, o que pudemos verificar entre os anos de 1976 e 1989. Na edição do Jornal do Brasil de 7/8/1976, na seção de classificados, p. 6: “A Escrava Anastácia - Agradeço a graça alcançada [ilegível]”. Na edição de 13/1/1977, seção de classificados (p 12 - edição 277): “AGRADEÇO - A escrava Anastácia as graças alcançadas. ZULEIDE”; Na edição de 19/08/1981, seção de classificados (p. 9 - edição 133): “ESCRAVA ANASTACIA - Venerada no Museu do Negro da Igreja NS do Rosario R Uruguaiana, Anastácia pedimos te roga por nos protege-nos, envolve nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso firme, penetrante afasta de nós os males e os maldizentes do mundo. Por graça alcançada MJ”. Os anúncios se multiplicam nos anos e aos poucos ganham mais corpo, muitos passam a citar a oração que é criada em torno da história mais famosa de Anastácia⁹⁶, que dá conta de que ela foi uma Princesa Africana, capturada e comerciada no tráfico, olhos azuis e por sua beleza foi vítima da violência sexual do seu senhor,

⁹⁶ Como exemplo, citamos o publica no Jornal do Brasil - Segunda-feira - 11/06/1984 - Classificados - p 3 - edição 064: “Escrava Anastácia - Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar. Isso quer dizer: Eras pura, superior, tanto assim que DEUS levou-te para as planuras do céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil. Anastácia, pedimos-te: Roga por nos, protege-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com o teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós todos os males e os mausdizentes do mundo. Agradeço as graças alcançadas. MLBS”

ao resistir ao estupro, teve a língua cortada e foi castigada com a máscara de flandres e o colar de ferro.

No contexto da internação da cantora Clara Nunes, em 10/03/1983, encontramos uma matéria no Jornal do Brasil desta data que relata a visita de muitos artistas ao hospital em que a cantora estava internada depois de uma cirurgia, dentre eles a cantora Alcione que havia chegado ao hospital no início da noite e saiu por volta das 21h25m, que deu depoimento ao jornal: "Não insisti para vê-la por que sei que ela está grave. Vou pedir a Deus pela sua recuperação. Vou rezar muito e espero pedir esmolas um dia em frente a imagem da Escrava Anastácia, se a Clara se recuperar disse a cantora".

O culto à Escrava Anastácia ganhou dimensões amplas, é o que se percebe da matéria publicada no Jornal do Brasil de 02/03/1986, um domingo, com o título “Mesquita prepara sua toca e mobiliza sua gente para atacar o Flamengo em casa”. Na matéria que trata do caderno de esporte, o jornalista narra que no dia anterior, “no vestiário do Mesquita, durante o jogo, duas velas queimaram ao lado de uma imagem da Escrava Anastácia, padroeira do clube. Mas, desta vez, Anastácia não pôde impedir a derrota de seus afilhados por 3x0”. Duas imagens ilustram a matéria, sendo uma do técnico no clube e outra da imagem com o busto da Escrava Anastácia.



Figura 46 - Jornal do Brasil de 02/03/1986 – Domingo– p. 59, Edição 324

O fato é que o culto à Escrava Anastácia se cria de forma autônoma no centro do Rio de Janeiro, se espalha para outros bairros da cidade e alcança outras cidades em diversos Estados do Brasil, como é o caso de Salvador, que tem um culto bem desenvolvido pela Escrava Anastácia pela Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Na sede da Igreja do Rosário,

no Pelourinho, na parte lateral, onde há uma espécie de pequeno museu de visitação com imagens dos santos e outros itens religiosos, a Escrava Anastácia tem uma estátua própria a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, assim como há um local específico com imagens e outros objetos do culto da santa popular.

Além do apontado pelos estudos de Handler e Hayesh (2009) e Piza (2024), em visita que realizamos em 2023 à Igreja do Rosário dos Homens Pretos de Salvador, pudemos observar o local e a devoção que a Irmandade mantém à Escrava Anastácia. Nelas é possível observar que a figura da Anastácia ganha corpo, veste um vestido branco e além da máscara de flandres e da gargalheira, tem uma corrente de ferro amarrada a seus pés.

Em outras imagens dos itens constantes na Igreja de Salvador, podemos perceber uma mescla de representações. Num azulejo pintado à mão, a imagem parte da original retratada por Arago, ganhando cores e adornos em volta da cabeça e do pescoço, com a inscrição “Anastácia”. No interior da Igreja, havia um painel explicativo em que a Irmandade demonstrava os santos e itens religiosos cultuados no templo, são sete ao total e a Escrava Anastácia aparece por último na lista, com a seguinte descrição:

Há que se observar, ademais, que no Brasil existe a crença de que mártires do cativo e da escravidão, são bons intercessores de pedidos e logo agem como intermediários para a obtenção de graças imploradas. Em troca desses favores são oferecidas missas pelo repouso de suas almas, e mesmo dinheiro, flores e velas, que são lançadas aos seus túmulos e ícones. É neste sentido que pode se entender a presença da devoção à Escrava Anastácia, nesta Irmandade (Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Salvador, 2023).

Santinhos são confeccionados como forma de devoção à Escrava Anastácia e se espalham pela cidade do Rio de Janeiro⁹⁷ e região metropolitana e pelo Brasil como um todo, já que além de Salvador, o culto à Anastácia chega a Minas Gerais, Santa Catarina⁹⁸, dentre outros estados, passando também pelo processo de sincretismo religioso, onde a Santa passa a compor o altar de muitos centros de Umbanda, quando a Escrava Santa se transmuta em preta velha, uma entidade de culto afrobrasileiro (Pereira, 2023, p. 8).

⁹⁷ Em pesquisa realizada encontramos matéria do Jornal do Brasil intitulada “Passageiro de táxi mata colega com tiro na nuca”, onde extraímos: “A vítima foi identificada por uma carteira de identidade expedida pelo Estado do Maranhão. Em seu bolso foram encontradas duas imagens de santos uma da escrava Anastácia e outra de Nossa Senhora Aparecida” (Jornal do Brasil de 25/10/1985 – Sexta-feira – 1º Caderno, Edição 200).

⁹⁸ Citamos aqui o culto à Escrava Anastácia feito pelos fiéis da Capela Nossa Senhora do Monte Serrat, na comunidade do Monte Serrat, região situada no centro de Florianópolis que conta com uma imagem de Anastácia desde, pelo menos, a década de 1990.



Figura 47 - Imagem da Escrava Anastácia numa prateleira ao lado de outras imagens e itens de Santos - Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia



Figura 48 - Imagem da Escrava Anastácia no altar mantido na parte externa ao fundo - Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia

Apesar da expansão do culto em torno da Escrava Anastácia, que deve ser compreendida no âmbito do que se denomina de catolicismo popular, a cúpula da Igreja Católica no Brasil se posicionou contrária, freando o movimento que defendia a sua beatificação e impedindo, na década de 1980, que a Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos mantivesse as imagens da dita santa milagreira nos altares e demais locais públicos de culto da Igreja. Neste contexto, antes do fechamento do Museu do Negro, em 1987, em meio a grande repercussão do culto, o Monsenhor Guilherme Schubert⁹⁹ publica no Jornal do Brasil um texto, de caráter científico, demonstrando a inconsistência histórica em torno da devoção, indicando por meio dos dados históricos que a dita Escrava Santa sequer existiu, uma vez que retratada numa imagem de um pintor francês do séc. XIX, sem qualquer evidência científica (Souza, 2001, p. 95-98). Após pressão popular o Museu será reaberto, com a retirada do cartaz original que tinha a impressão do rosto de Anastácia, aquele, objeto da divergência, relativo à imagem de Arago.

⁹⁹ “A nomeação “Monsenhor” representa um título honorífico, concedido pelo Papa. Esse representante do clero católico nasceu em Viena, Áustria em abril de 1913. Concluiu seus estudos teológicos em Roma, onde também adquiriu conhecimentos de música e História da Arte. Suas titulações eram abrangentes: professor, conferencista, presidente da comissão de Arte Sacra do Rio de Janeiro, membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado da Guanabara. Pertenceu ao Instituto Histórico de Minas Gerais (IHG/MG), ao Instituto Histórico de Niterói, à ABI, à Ordem dos Músicos do Brasil, à Academia Carioca de Letras, à Academia Pan Americana de Letras, ao Cenáculo Brasileiro de Letras e Artes, à Academia Brasileira de Arte e foi Sócio do IHGB” (Souza, 2001, p. 96)

O objetivo da matéria era o de oferecer ao público carioca e brasileiro como um todo critérios científicos da inexistência da figura da Anastácia e da impossibilidade de ela ser cultuada no âmbito dos espaços de congregação da Igreja Católica. Ocorre que tal publicação não foi suficiente para barrar o propósito dos seus fiéis que continuam a praticar o culto, mesmo estando o Museu fechado ao longo do ano de 1988, o permanecendo assim por mais de um ano. Socialmente, as movimentações em torno da figura de Anastácia, unidas à mobilização social do movimento negro sobre as celebrações do centenário da abolição da escravatura, deram contornos mais amplos ao debate sobre a postura da Igreja no processo escravista e no pós-abolição, ou seja, de convivência.

No Carnaval do Rio de Janeiro de 1988 duas escolas do Grupo 1 (correspondente ao atual Grupo Especial) traziam explícitas referências à figura da Escrava Anastácia no enredo, alegorias e samba enredo, como foi o caso da Unidos de Vila Isabel que ao celebrar sua “*Kizomba: a festa da raça*”, trouxe na letra do samba composto por Jonas Rodrigues, Luiz Carlos da Vila e Rodolpho de Souza que retratava o enredo construído por Martinho da Vila, o seguinte trecho “Ôô, ôô, Nega Mina, Anastácia não se deixou escravizar”. No desfile na Marquês de Sapucaí na madrugada do dia 16/02/1988, a vila apresentou um desfile com muitas referências à valorização do povo africano e afrodescendente, com um tom político muito forte, trazendo uma alegoria com o busto da Escrava Anastácia, ao lado de uma negra que representaria a mãe África:



Figura 49 - Alegorias (tripés) da Mãe África e Escrava Anastácia no desfile "Kizomba: festa da raça", Unidos de Vila Isabel, 16/02/1988, Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro – Imagem Transmissão Desfile Rede Globo

A Estação Primeira de Mangueira que fecharia o desfile do Grupo 1 na manhã daquele dia 16/02/1988, ao cantar o enredo que contestava a abolição a questionar “realidade ou ilusão?”. Olhando no passado, a Mangueira questionava se a escravidão realmente havia terminado em 13/05/1888, trazendo um discurso politizado e aliado à discussões do movimento negro. No Samba, composto por Alvinho, Hélio Turco e Jurandir, se perguntava: “Pergunte ao Criador/ Quem pintou esta aquarela/ Livre do açoite da senzala/ Preso na miséria da favela”. No desfile, uma imagem da Escrava Anastácia estava no topo de uma das alegorias que remetia à devoção negra no Brasil:



Figura 50 - Busto de Escrava Anastácia na Alegoria do desfile "100 anos de Liberdade: Realidade ou Ilusão?", Estação Primeira de Mangueira, 16/02/1988, Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro – Imagem Transmissão Desfile Rede Globo

Estamos aqui, portanto, em um contexto de intensas reivindicações dos usos da imagem da Escrava Anastácia, que se inicia como um culto religioso católico, afrobrasileiro, passando pela leitura enquanto um ícone da resistência da luta negra num momento em que se discutiam amplamente as comemorações dos 100 anos da abolição da escravidão e seus sentidos para uma população que viva marginalizada e sob intenso controle policial do Estado.

Ao perceber este momento, e considerando as próprias ações da Cúria da Igreja Católica no Rio que proibiu o culto à Escrava Anastácia, determinando o fechamento do Museu do Negro, estrutura anexa à Igreja da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, a revista *Veja* dedica uma matéria em sua edição de 27 de março de 1988, publica uma matéria com opiniões contrárias e favoráveis ao culto de Anastácia.

Entretanto, 2 dias antes desta publicação da *Veja*, o *Jornal do Brasil* publica a matéria intitulada “A Escrava Anastácia”, em 25/03/1988, onde Dom Marcos Barbosa apresenta a posição oficial da Arquidiocese do Rio de Janeiro, enquanto seu representante. Respondendo às críticas que a Igreja vinha sofrendo de uma conduta racista relacionada ao caso Anastácia, o clérigo contrapõe “Se o preconceito fosse sobretudo quanto à cor, como se explica que as portas se abram para um Pelé e que um *níger sapientissimus*, como foi chamado no Vaticano Dom Silvério Gomes Pimenta”. Continua ele em seu texto “No Brasil, portanto, não tem sentido promover o negro enquanto negro, numa espécie de racismo às avessas, pois a tendência natural é caminhar para a morenitude. Para os casos extremos, aplique-se a Lei Afonso Arinos”. Dom Marcos oferece uma sentença irrecorrível no interior das hierarquias do direito canônico, a escrava nunca existiu e foi objeto da ação de um espertalhão

Todas as considerações nos são sugeridas pelo caso da Escrava Anastácia, cuja devoção à Igreja não pode aceitar, não por condição ou cor, mas simplesmente porque jamais existiu [...]. O caso da devoção à Escrava Anastácia, assemelha-se ao de Santa Filomena, só que dessa vez não decorrente de uma atitude piedosa, mas da iniciativa de um espertalhão, como ficou muito bem demonstrado por Monsenhor Guilherme Schubert, membro do Instituto Histórico, da Academia Brasileira de Artes e do PEN Clube. Em 1968, como explicou com detalhes em artigos e entrevistas, realizou-se na Assembleia Legislativa uma exposição comemorativa dos 80 anos da Abolição, na qual constava a ampliação de um desenho feito para um livro francês, que pretendia mostrar a cabeça de um escravo e não de uma escrava), reunindo ao mesmo tempo dois tipos de castigo: a mordaca de flandres (que o impedia de falar) e a gargantilha de ferro (que o marcaria para o caso de fuga). Pois for essa gravura que o finório e finado Yolando Guerra levou par o Museu do Escravo, mantido pela Irmandade de São Benedito e dos Homens Pretos na Igreja do Rosário na rua Uruguaiana, apresentando-a como uma santa, cuja história forjou e divulgou num rendoso comércio [...]. Mas a Escrava Anastácia simplesmente não existiu (Dom Marcos Barbosa – *Jornal do Brasil*, 25/03/1988, Caderno B - Religião, p. 2, sexta-feira).

Esta poderia ser encarada como a página final da história de um culto de devoção que se se iniciou um pouco mais de duas décadas antes da manifestação oficial da Arquidiocese do Rio de Janeiro. Mas não foi. A história chamou a atenção da Rede Manchete de Televisão que produziu uma minissérie para contar a história da Escrava Anastácia. Com quatro capítulos, o programa foi transmitido em rede nacional entre maio e junho de 1990. O caminho do audiovisual não parou ali, em 1987 já havia sido lançado o documentário *Anastácia, Escrava e Santa*, do diretor Joatan Vilela Berbel, da ISER Vídeo, e em 1991 foi lançado o documentário “O fio da Memória” do diretor Eduardo Coutinho, com produção de Sagres Cinema Televisão e vídeo; CineFilmes; e FUNARJ, no documentário é contada a história de Anastácia (Pereira, 2023).

No mundo do carnaval, ainda no ano de 1989 a escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro exploraria mais uma vez a imagem da Escrava Anastácia, ao defender o enredo

Templo Negro Em Tempo de Consciência Negra. Na letra do samba-enredo, de autoria de Alaor Macedo, Helinho do Salgueiro, Arizão, Demá Chagas, Rubinho do Afro, o Salgueiro bradava: “Eu sou negro sim, liberdade e poesia/ E na atual sociedade, lutamos pela igualdade/ Sem preconceitos sociais/ Linda Anastácia sem mordação/ O novo símbolo da massa/ A beleza negra me seduz”. A última alegoria do desfile da escola trazia a imagem do busto de Anastácia sorrindo, sem a mordação. Esta seria a primeira vez que a imagem de Anastácia apareceria sem os instrumentos de castigos, o que demonstra o alcance da crítica artística e social vinculada à imagem da escravidão e da negritude naquele momento:



Figura 51 - Alegoria com busto de Escrava Anastácia sem a mordação do desfile "Templo negro em tempo de consciência negra", Acadêmicos do Salgueiro, 05/02/1989, Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro – Imagem Transmissão Desfile Rede Globo

Neste processo de debates públicos em torno da figura mítica da Escrava Anastácia, além de membros da cúpula da Igreja, populares, o movimento negro e Escolas de Samba, observamos a participação ativa de historiadores que atuavam nos estudos do campo da Escravidão e liberdade no Brasil, como foi o caso de Jacob Gorender (Souza, 2011, p. 67) e Luiz Felipe de Alencastro (1988) que publicaram textos que, a despeito do que poderíamos pensar, defendiam a materialidade histórica da figura da Anastácia enquanto um símbolo social da resistência às violências escravistas. Se havia elementos da inexistência da Anastácia enquanto evidência, isto não poderia se dizer quanto à inúmeras pessoas que passaram pelas torturas e castigos corporais tais quais os que foram retratados na imagem de Arago. Desta forma, a imagem tinha sim concretude histórica.

Citamos o trecho da matéria publicada no Jornal do Brasil de 02/03/1988, intitulada o Carnaval da Transição, em que Luiz Felipe de Alencastro expõe sua opinião sobre os desfiles das escolas de samba daquele ano, com destaque à campeã Vila Isabel, o inserindo no debate público sobre a escravidão e a figura da Escrava Anastácia:

Anastácia simbolizada numa imagem sem paralelos na nossa cosmogonia: seu rosto. Sua boca está tapada pela placa de ferro utilizada para punir os cativos recalcitrantes. O ferro, o estigma da escravidão, está indissociavelmente ligado às feições, à imagem da mártir. Imediatamente, brutalmente, ressurgem a razão, o processo histórico que motivou a transferência forçada de milhões de indivíduos para o Novo Mundo. Desfigurada pela placa de ferro que lhe serve de mordança, Anastácia perde seus traços individuais para se transfigurar na identidade coletiva de milhões de cativos. Tornando-se impessoal, a representação de Anastácia transforma-se na *representação da escravidão*. Salvo erro, não há nenhum culto análogo a este em todas as zonas escravistas americanas (Alencastro, 1988).

No contexto dos debates públicos sobre a negação da figura da Escrava Anastácia pela Igreja, uma fiel oferece em seu depoimento um pouco do sentimento daqueles que se tornaram seguidores da santa popular: “Se pregaram Cristo, que era filho de Deus, na cruz, o que não fariam com uma negra?” (*Apud* Souza, 2001, p. 98). Com efeito, os embates e os entraves observados na estrutura da Igreja expunham uma face da forma como a própria população pobre compreendia a instituição e afirmava a sua forma de expressar a fé. Não seria a partir do crivo eclesiástico pautado num discurso de verdade científica que os fiéis se pautariam, mas sim na sua própria vivência, na verdade da imagem e nas práticas subalternas de viver o catolicismo brasileiro, em meio a mediações com as religiões afrobrasileiras, vivendo entre os mundos, o sagrado e o profano, entre a liturgia da missa e os batuques dos tambores.

De fato, as ações da Arquidiocese do Rio não surtiram o efeito pretendido. O Museu do Negro abriu as portas depois de mais de um ano fechado, as histórias de cura por interseção da Escrava Anastácia se espalhavam pelos jornais, no boca a boca no movimentado centro do Rio de Janeiro, em diversas cidades brasileiras que se apropriavam da imagem e do culto à Escrava Anastácia, no movimento negro que passou a interpretar a sua trajetória a partir de um viés de luta contra a escravidão e de símbolo forte para se pensar os desafios que a sociedade brasileira ainda enfrentava mesmo tendo passado cem anos da abolição da escravidão. A imagem, a máscara de flandres, o colar de ferro, o olhar fixante da figura apropriada enquanto Anastácia davam não só um tom de dramaticidade, mas de verdade, de testemunho presente de um passado difícil e que não foi administrado pelo Estado brasileiro e por setores importantes da sociedade, como era a Igreja Católica que minimizou as demandas de seus fiéis e o apelo social, negando a historicidade da Escrava Anastácia que, ao fim das contas, era uma negação do próprio racismo que operava a sociedade daquele momento.

Agora damos um salto no tempo e nos reportamos à figura de Anastácia feita pelo artista brasileiro Yhuri Cruz¹⁰⁰ no ano de 2019, quando ele apresentou a exposição intitulada “*Monumento à voz de Anastácia*”, tensionando a partir de sua história e da representação original da santa popular, o pape da mordança não somente enquanto um instrumento de tortura, mas como uma forma de retirar a voz daquela mulher:

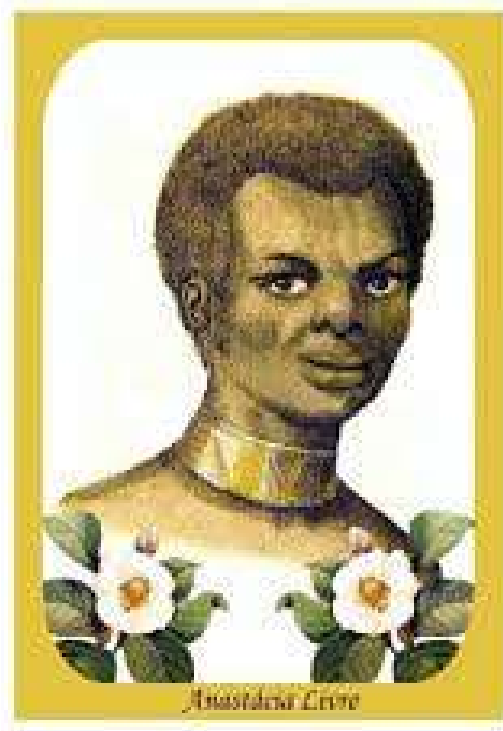


Figura 52 - Anastácia Livre - Composição da exposição Monumento À voz de Anastácia - Yhuri Cruz, 2019

Yhuri Cruz propõe uma intervenção na imagem original, a partir do modelo de santinhos que foi utilizado pelos fiéis para disseminar o seu culto e devoção, alterando os principais elementos imagéticos que vinculavam a personagem à escravidão. Desta forma, a máscara de flandres foi retirada da face da figura, revelando um sorriso misterioso esboçado pela santa¹⁰¹. A gargalheira também foi retirada do pescoço da figura, passando a compor por um colar de ouro, propondo uma reflexão tanto quanto ao nome original do item da imagem (colar de ferro), ao conferir o significado da peça enquanto um ornamento ostentado por mulheres e pessoas

¹⁰⁰ Yhuri Cruz, é um artista visual e escritor contemporâneo. Possui graduação em Ciência Política e desenvolve sua prática artística a partir de configurações poéticas entre o fantasmagórico e o real, buscando dar conta do que denomina memórias subterrâneas e da necropolítica como plano neocolonial. Tomando essas memórias como assombrações, sua produção escultórica recente se materializa numa fusão de pedras e gravuras. Outras pesquisas de caráter mais instalativo tendem a se relacionar com monumentos, presenças afrodiaspóricas, memoriais e informações silenciadas (Premio PIPA: <https://www.premiopipa.com/yhuri-cruz/>).

¹⁰¹ Para compor a nova face de Anastácia, Yhuri Cruz se vale da imagem da Beata Josefina Bakhita, natural do Sudão, tendo sido levada para a Itália pelo Cônsul que lá atuava, após um processo de escravidão ilegal. Neste último país recebeu alforria viveu até a morte, onde é considerada uma santa. Para mais informações ver: Pereira, 2023, p. 25-26; Baptista, 2024, p. 134-144.

importantes e ricas na iconografia. Além disso, em substituição às rosas que com tempo compunham os santinhos da santa, o artista inseriu camélias brancas em alusão às flores símbolo dos abolicionistas no Império. Com isso, o artista intervém no nome da imagem, retirando o termo Escrava que antecedia eu nome que passa a vir primeiro e inserindo a palavra Livre, dando o tom do ato de devolver à voz e a liberdade de Anastácia.

A exposição era composta por uma grande inscrição da palavra VOZ em caixa alta, na parede da composição, onde, abaixo, se situava um quadro com a imagem da Anastácia Livre e ao lado santinhos para serem levados pelos frequentadores, como forma de disseminação desta nova imagem da figura de Anastácia, agora relida a partir da necessidade de libertá-la da mordaca que a impedia de falar.



Figura 53 - Composição da exposição Monumento À voz de Anastácia - Yhuri Cruz, 2019



Figura 54 - Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre. Foto: site do artista

A exposição e a obra “Anastácia Livre” representam, segundo o artista, uma releitura da imagem da mulher escravizada e violentada, numa busca ao passado para libertar do que denominou de “iconologia colonial”. O artista propõe uma nova iconologia, voltar ao passado perturbador da escravidão para mudar o olhar do presente sobre essa figura icônica da cultura popular negra brasileira. Segundo pontuado por Edson Pereira¹⁰² (2023, p. 19-20), a obra evoca possibilidades de reposição da memória coletiva em torno da figura da Anastácia não apenas evocando o passado, mas, sobretudo, apontado para o futuro, propondo uma comemoração celebrativa da sua liberdade. O “Monumento à voz de Anastácia evidencia um expediente de recriação narrativa em torno da memória, baseando-se em princípios que acentuam a dimensão política da linguagem”. A voz aqui evocada por Cruz deve ser compreendida a partir das premissas levantadas por Grada Kilomba (2019), que também procurou reinterpretar a imagem da Anastácia, a voz se torna o lugar de enunciação do sujeito e, assim, de sua própria existência.

Este parece ser também o sentido da imagem de Anastácia que encontramos fixada numa das paredes que compõem a Pedra do Sal, local de memória em torno da criação do samba e da ideia de resistência negra na transição do Império para a República, em que os cortiços do Rio de Janeiro e, especialmente, da Tia Ciata, se tornaram locais de esconderijo de negros fugidos no fim da escravidão e de ressignificação de outras formas de liberdade no pós-abolição.

¹⁰² O trabalho de Pereira (2023) aborda outras formas que foram apresentadas a imagem da Anastácia Livre pelo artista Yhuri Cruz, o qual remetemos a leitura por entender a importância da reflexão proposta e para evitarmos ser repetitivos.



Figura 55 - Releitura da imagem da Escrava Anastácia com a boca aberta, rompendo a mordança - Pedra do Sal, Rio de Janeiro, 07/02/2025 – Acervo pessoal

Passados hoje mais de 55 anos desde o ressurgimento da imagem de Arago no Museo do Negro e sua apropriação pelos fiéis que a transformaram em Escrava Anastácia, dando vida, história, narrativa à imagem enigmática de uma pessoa escravizada submetida a torturas escravistas impensáveis na sociedade atual, o caminho pelo qual passou o culto e devoção da santa popular, a sua apropriação social de forma ampla, por setores religiosos e não religiosos que reconhecem na imagem e na figura mítica que ela retrata como testemunhos de um passado difícil, capaz de reaproximar esperanças e pedidos de um presente e um futuros diferentes.

Temas propostos por setores do movimento negro na década de 1960 e 1970 demonstram como a discussão sobre a escravidão e seu legado maldito passaram ao largo das questões fundamentais da Nação. O discurso de Dom Marcos Barbosa no texto publicado em março de 1987, após as demandas trazidas de forma pública pelas escolas de samba e pelo movimento que reivindicava a beatificação da santa, demonstra um pouco do quão difícil era para setores conservadores da sociedade brasileira dialogar com as demandas da população negra. Ao negar a existência da Escrava Anastácia, o clérigo acusava os seus críticos de tentarem operar um “racismo às avessas”, já que era sabido que o caminho do brasileiro seria a “morenitude”. Aqui, a promessa da democracia racial era mais uma vez repetida e esta não era a tônica somente do discurso do representante da Igreja carioca.

Observamos um interessante momento e espaço para refletir sobre a memória coletiva sobre a escravidão e as violências inerentes a este processo que foram a base de sustentação do sistema de produção brasileiro por mais de três séculos. O que os fieis da Escrava Anastácia perceberam ao negar as investidas que tentaram parar o seu movimento, era que a imagem daquela mulher simbolizava muito mais do que um indivíduo, nela estavam representada a nação, sua forma de lidar com os negros, com os pobres, a imagem compunha uma sofisticada construção social que unida memória individuais e coletivas de um período difícil de nossa história e que tentou ser apagado, como se a sociedade e o Estado brasileiro não tivessem que acertar suas contas com o passado.

O busto de Anastácia se espalhou rapidamente pelo país, assim como seu culto. Sua imagem ganhou a passarela do samba, entrou na boca de um incontável número de pessoas que vivia e assistia o carnaval carioca. Foi tema de samba-enredo, A memória coletiva em torno da figura daquela pessoa escravizada deu vida, nome, dignidade, ao reconhecer qualidades que a escravidão e o Brasil teimavam em negar à população negra.

Em 2022 Anastácia Livre entrou nos *trending topics* da internet ao estampar a camisa da artista Linn da Quebrada que entrara na tarde do dia 20/01/2022 na casa de um dos programas mais assistidos nas últimas décadas no Brasil, o Big Brother Brasil. A entrada da artista trans estampando a figura da Anastácia Livre relida por Yhuri Cruz, fez os internautas procurarem saber quem era aquela figura e o que significava a história de Anastácia, abrindo mais um capítulo de leitura e de releitura de sua imagem e de construção de outras memórias sobre a escravidão.

O sofrimento da mulher escravizada, submetida à crueldade de castigos corporais brutais foi certamente o elemento que vinculou a apropriação desta imagem num contexto de criação de um mito do catolicismo popular e do movimento negro. O Brasil estava imerso no momento de reflexão sobre os cem anos da abolição, de reabertura política com o fim da Ditadura Civil-Militar de 1964 que impôs muitas limitações à população negra, de movimentações populares que envolviam os movimentos sociais no processo constituinte, tudo isto evocava o problema da memória pública sobre a escravidão operado pelo Estado brasileiro que negou o racismo e as demandas históricas das populações negras sobre o manto da democracia racial (Nascimento, 2019).



Figura 56 - Imagem da Escrava Anastácia pintada em um azulejo, no altar mantido na parte externa ao fundo - Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia
Acervo pessoal, 03/08/2023

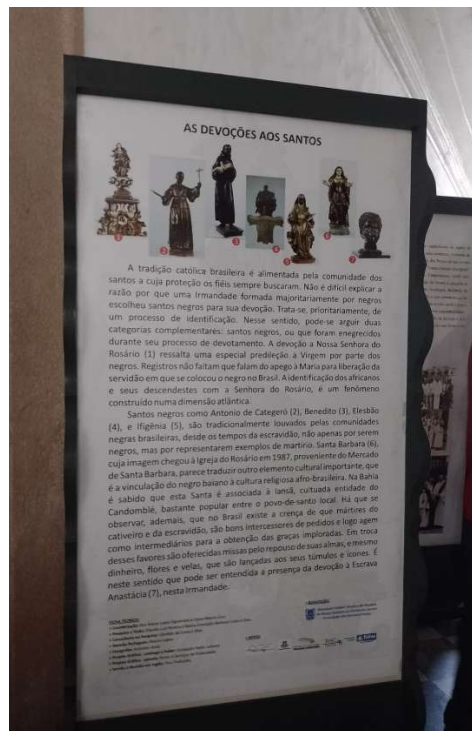


Figura 57 - Imagem do Painel a Devoção dos Santos, localizado no interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Salvador/Bahia
Acervo pessoal, 03/08/2023

O olhar enigmático e confrontador daquela figura retratada no século XIX passou a ganhar histórias concretas, que reforçavam as violências das punições, desde as violências sexuais praticadas por senhores sobre mulheres escravizadas, à própria negação da dor do povo negro sobre as violações sistemáticas que caracterizavam o processo social escravista, negado enquanto demanda de memória e reconhecimento durante todo o pós-abolição. Era um momento de se questionar o que foi feito com a memória da escravidão? O que o Brasil decidiu esquecer e lembrar sobre o sofrimento físico de grande parte de sua população? Qual o significado da liberdade e dos direitos para as populações negras? A Escrava Anastácia, num primeiro momento e a Anastácia Livre parecem sintetizar esses e muitos outros questionamentos que insistem em perguntar qual é o lugar e a voz do negro dentro da sociedade brasileira.

5.3 ATUALIZAÇÕES TRAUMÁTICA DE DEBRET: GÊ VIANA E AS REINVENÇÕES DE FUTUROS

No caminho de buscar referências para se pensar sobre a forma de construir nova imagens capazes de propor uma reflexão sobre as representações difíceis da violência escravista

e colonial retratada pelos artistas viajantes do séc. XIX, a proposta da artista contemporânea maranhense Gê Viana¹⁰³ na série *Atualizações traumáticas de Debret* merece um destaque não por se tratar de um artista tão importante para a formação de um imaginário brasileiro sobre o Brasil, mas por reivindicar outras possibilidades de pensar o passado, apontando para o presente e futuro. “Para conjurar esse espetáculo de violência e para restaurar uma autoestima ferida, Gê Viana empreendeu a série [...], ao longo da qual retoma e transforma por meio de colagens digitais diversas imagens da Viagem” (Leenahrtdt, 2023, p. 92)

Gê Viana se utiliza de uma narrativa artística que busca ampliar seus espaços de diálogos e as formas de representação artísticas, se utilizando de pinturas, fotomontagens, colagens, lambe-lambes, o espaço de exposição da arte de Viana sai das galerias de arte e dos livros e intervém no espaço público, nos locais de movimento das pessoas que passam por suas obras e têm a possibilidade de experimentar a reflexão artística proposta pelo seu trabalho, o que demonstra o seu potencial como meio de construir novas memórias sociais que ultrapassem as imagens estereotipadas e violentas do passado.

Aqui, analisaremos 4 imagens da artista que foram pensadas a partir do conjunto de imagens de Debret que compõem as análises dos capítulos três e quatro da pesquisa. A partir da visão proposta pela artista, pretendemos discutir a memória penal e possibilidade de intervenção na cultura jurídica quanto ao tratamento das populações afrodescendentes e originárias.

Na imagem “*Sentem para jantar*”, a artista parte da icônica cena de costume do jantar retratada por Debret e analisada no capítulo terceiro da pesquisa. Lá o artista pretendia demonstrar o jantar de uma família brasileira, se baseando em hierarquia sociais rígidas que se apresentavam na opulenta sala de jantar de um comerciante do início do século XIX. Um grupo de três escravizados domésticos estavam colocados para servir o senhor e a senhora da casa, enquanto ele se entretia com seus deveres e a senhora brincava com seus dois pequenos “escravinhos”, retratados como animais domésticos.

¹⁰³ Gê Viana (Geane Viana) é uma artista de origem indígena, do povo Anapuru Muypurá, do Maranhão, nascida na cidade de Santa Luzia, hoje residente na capital, São Luiz. Em seus trabalhos estão impressas vivências pessoais, expressões de gênero, raça, etnia e local de origem se misturam. A artista que se apresenta como uma mulher sapatão, dialoga com as questões que envolvem as vivências lésbicas e LGBTQ+, ao mesmo tempo em que procura trazer para o seu trabalho as memórias da infância, a busca por sua ancestralidade indígena e discussões sobre os modos de se retratar a periferia que viveu. Formada em Artes Visuais pela UFMA, a artista já foi bolsista do Programa Pampulha, em Belo Horizonte, onde pode experimentar o desenvolvimento do seu olhar acerca dos problemas coloniais ao investigar os processos históricos que envolviam as lavouras de cana de açúcar, experiência que uniu sua própria história com a história do Brasil. Em 2020 finalista e vencedora do Prêmio PIPA que destaca novos artistas contemporâneos. Tem trabalhos expostos em importantes exposições em São Paulo: SESC Belenzinho (Dos Brasis), Museo da Independência (Debret em questão: Olhares contemporâneos), Belém (Bienal das Amazônias), Rio de Janeiro (Funk: Um grito de ousadia e liberdade), dentre outras.

Na cena de Viana, os senhores foram retirados do recinto, enquanto a escravizada que segurava um abanador foi colocada na cadeira principal, no manto foram inseridas formas africanas no tecido, ela está segurando em seu colo uma das crianças, enquanto a outra foi vestida com uma bermuda e um chinelo, ornada com uma abraçadeira, e colocada segurando um aparelho videogame que a entretém, em substituição da comida antes oferecida pela senhora como forma de “acalmar os selvagens”, foi inserida também na cena uma cadeirinha de criança, como alusão de que o chão não é um local que evoca a dignidade dos pequenos, em oposição à cena original. Na outra ponta da mesa, no antigo lugar que o comerciante estava sentado, a artista retratou o escravizado que estava em pé à disposição para servir os proprietários.

A artista também inseriu novos personagens à sua cena, colocando-os no centro da mesa, sentados em dois assentos onde estão um senhor do lado esquerdo e uma senhora do lado direito, ambos bem-vestidos e com posturas altivas. Embaixo da mesa inseriu-se um cão, conferindo mais intimidade ao encontro familiar. A postura do casal anfitrião foi alterada, ao invés de alheamento mútuo, o casal se comunica entre si e com os convidados e filhos.

Quanto ao recinto interno da sala, foi inserida uma janela aberta, buscando dar amplitude e “criar uma relação afetiva com a paisagem” (Viana, 2023, p. 11), no lado de fora vemos a imagem de uma senhora caminhando ao lado de uma árvore com galhos secos enfeitados com cores coloridas. O mesmo artifício foi utilizado ao inserir um quadro com a imagem de uma mulher negra com turbante que remonta aos quadros de figuras da família, tão populares no Brasil do século XX, uma cristaleira em madeira que tem em seu topo uma imagem de São Jorge, uma vela já queimada, um oratório com a imagem de Jesus Cristo crucificado e uma pequena garrafa com ervas. Sobre a mesa se vê uma garrafa em forma de abacaxi que remonta à familiaridade deste objeto nas famílias pobres e médias brasileiras. Há também uma samambaia ao lado da cadeira do dono da casa, dando mais humanidade à cena familiar.



Figura 58 - Atualizações traumáticas de Debret - - Sentem para jantar - Gê Viana, 2021

No lugar de hierarquias marcadas, a artista propõe intervir na cena de Debret para repensar a própria representação de famílias negras e rediscutir os lugares sociais que pessoas negras foram historicamente retratadas. Os serviçais não estão mais ali, o que vemos é uma família preta que não atende aos estereótipos e aos padrões que moldaram a construção da imagem de Debret (Leenhardt, 2023, p. 93). Trata-se de uma possibilidade de fabulação, de reconstrução de uma nova imagem sobre a modo de retratar e pensar a memória negra no Brasil que a artista nos propõe.

Ao analisar esta imagem da série Leenhardt (2023, p. 95) propõe “a importância da questão do anacronismo. Certamente não é por acaso que, em *Sentem para jantar*, a tensão entre épocas distintas se manifeste, em especial, por meio de uma cadeira”, uma vez que a artista ressignifica o lugar do sofrimento e os estereótipos de pessoas negras como subalternas, contestando “imagens de controle” (Hill Collins, 2019) pelas quais as populações negras foram encapsuladas ao longo da história.

A segunda imagem é intitulada *Fragmentos de uma família em seu lar* e foi composta a partir da imagem “*Uma senhora brasileira em seu lar*” de Debret. Aqui, mais uma vez as personagens brancas são retiradas da cena que é composta integralmente por personagens negros que compõem a nova família.

Enquanto a mãe borda um pano branco, sentada em sua marquesa, do lado direito podemos observar um bebê de cerca de dois anos que brinca com uma fruta em sua mão, tem no pescoço um colar de bolinhas vermelhas. Do lado esquerdo é possível perceber um gato de estimação que dorme, aproveitando o aconchego do longo tecido que orna o móvel e o calor do corporal da dona da casa. A filha mais velha está sentada de pernas cruzadas numa estrutura menor, onde estuda, observando uma fotografia de homens e mulheres do que parece ser sua história. Seus calçados estão colocados ao chão, sob uma esteira de palha. Do lado direito da cena é possível ver um homem segurando um bebê, que veste roupas brancas, ele demonstra afeto e beija a criança na testa. Este homem veste uma camisa de seda, com cores que variam do alaranjado, o dourado e o bege, sua calça é toda branca tem um brinco na orelha e cabelo é raspado até a metade da cabeça que deixa aparecer um estilo de corte, usa um sapato marrom.



Figura 59 - Atualizações traumáticas de Debret - Fragmentos de uma família em seu lar - Ge Viana, 2021

Na imagem de Viana percebemos uma porta aberta do lado direito da cena, onde conseguimos ver uma linda paisagem, um céu azulado com algumas nuvens e uma vegetação abundante. Percebemos na parede de trás da senhora que uma janela foi inserida, de onde vemos uma linda flor branca erguida num longo caule e atrás uma coluna neoclássica, no fundo é possível ver o que parece ser uma praia.

O gongá continua na cena, entretanto a vara, instrumento de castigo, foi retirada, ela não tem razão de ser nesta nova representação. Acima do cesto, ainda na parede, percebemos uma pequena prateleira onde estão dispostos alguns itens comuns nas casas brasileiras: uma foto em preto e branco de um membro antigo da família, um oratório com alguns santos em seu interior e uma foto com a imagem de São Francisco de Assis. Do outro lado da parede, próximo à porta de entrada da sala da casa, observamos uma pequena mesa em madeira, com detalhes nos seus pés e na borda em dourado, onde está colocada uma imagem de um caboclo, entidade dos cultos afro-indígenas que pode ser cultuada nas juremas, umbandas e encantarias, é sincretizada com o orixá Oxóssi no candomblé. Acima da porta, é possível perceber um pequeno quadro com a imagem de Iemanjá, orixá que está representada na sua forma sincretizada, como uma mulher branca.

A terceira imagem que analisamos é intitulada “*Loja de ervas*”, aqui Viana intervém na obra “*Sapataria*”, ou “*Loja de sapatos*” de Debret propondo uma outra forma de pensar o próprio o espaço da loja, quanto as posições das personagens.

A didática da violência perceptível na obra original que tinha no seu plano principal o sapateiro português no centro da cena desferindo golpes com a palmatória na mão de um dos meninos escravizados que atuavam como aprendizes no local. Violência e submissão foram substituídas pela representação de um local de cultivo de saberes ancestrais. A hierarquia matrilinear, substitui a posição pesada do homem branco e suas expressões corporais que indicavam raiva. O saber é compartilhado com paciência e reverência.

A artista retirou todos os sapatos que estavam dispostos na parte de cima da imagem, o que fez igualmente com os calçados que estavam nas vitrines da loja. Abriu o ambiente antes fechado, deixando um grande espaço onde é possível avistar o lado de fora, onde as ervas são cultivadas. Agora, adornam o teto cascas de frutas e um punhado de hortelã, assim como na parede esquerda há uma casca de laranja secando, a indicar que o desperdício de itens tal qual relatado pelo artista francês, como sintoma do mimetismo cultural europeu, não seria uma prática ancestral que se pauta numa relação orgânica com o meio ambiente, que não se vê à parte deste.



Figura 60 - Atualizações traumáticas de Debret - “Loja de ervas” – Gê Viana, 2022

No plano principal, no lugar do português, a imagem da Rainha Ndatté Yalla, figura ligada à resistência histórica no Senegal (Viana, 2023, p. 10) e que a artista utiliza para pensar numa resistência cultural possível no Brasil a partir de uma interação do atlântico negro. O ano de 1810 demarca a data de nascimento da própria rainha senegalesa que, segundo a artista, “cura” desde então. Ela está fumando um cachimbo, o que remete às práticas culturais e religiosas de povos africanos, cuja importância das ervas é fundamental para a estruturação dos cultos afro-brasileiros.

Os três aprendizes que estão ao em torno da Rainha Ndatté tem suas funções e posturas modificadas. Aquele que originalmente estava estendendo a mão para ser castigada, agora, adornado com brinco e patuá, oferece um cogumelo a ela, e quanto aos dois que estão do lado direito da cena, o primeiro lê um livro contendo o conhecimento das plantas e o segundo manuseia uma flor na está na ponta de um galho que está disposto na antiga caixa de ferramentas, ambos têm novos adornos e sua dignidade é devolvida ao estarem calçados, um com chinelos com estampa africana e outro com sapatos. A condição de escravidão é retirada destes sujeitos, assim como a submissão inerente tal qual representada por Debret em sua cena.

A mulher amamentando seu filho, que antes expiava a violência sofrida pelo menino negro aprendiz, tem o significado do seu sorriso alterado pela ideia de um sorriso contemplativo e um reconhecimento racial entre todos os que estão ali colocados. Na “quitanda da cura” proposta pela artista, não é espaço para o ódio ou disputas em torno de uma hierarquia racial

forjada a partir do olhar branco europeu, o poder matriarcal da preta velha que reinava os conhecimentos e saberes ancestrais que sustentam a loja de ervas faz todos se reconhecerem como iguais, cura os males que a escravidão e a violência colonial impuseram.

A quarta imagem intitulada “*Entre a cabeça e o ventre eu deixei um Arrabam às Vodunsis Rei*” retrata uma sala composta somente por mulheres negras. Estamos falando da recriação da imagem “Visita a uma fazenda” que estudamos no capítulo segundo para compreender o significado do castigo da mordaza e as estruturas que a legitimavam.



Figura 61 - Atualizações traumáticas de Debret - Entre a cabeça e o ventre eu deixei um Arrabam às Vodunsis Rei - Gê Viana, 2024

A anfitriã está sentada em sua marquesa, posicionada ao lado direito da cena, tal qual na imagem original, usa um vestido com estampas floridas e cores fortes e fechadas, ao seu lado e sentada está uma mulher com um vestido em tom alaranjado, usa brincos, tem os cabelos presos, onde leva uma tiara no coque. Atrás dela há duas mulheres, a primeira está de pé, carrega um bebê em seu colo, veste bonitos tecidos em tom de azul e tem um turbante branco em sua cabeça, a segunda está encostada na parede e tem os braços cruzados, tem também um turbante branco na cabeça e usa uma blusa na mesma cor, percebe-se um vestido de listras brancas com um marrom claro. Mais ao centro, está uma mulher de costas, sentada numa cadeirinha, veste um vestido azul anil com detalhes nas bordas em amarelo ouro. No centro da cena, ao chão,

estão dispostas sobre folhas de bananeira frutas variadas como romã, bananas, maracujás, mangas, melancias, abacaxis, algumas no interior de uma cesta de palha e outras colocadas sobre as folhas da árvore.

Partindo do lado direito da cena, vemos uma mulher em destaque, ele tem o olhar direcionado à anfitriã, ela veste um vestido todo branco, e usa um turbante no mesmo tom, segura uma erva em sua mão direita e tem um grande chale amarelo sobre seus ombros e costas que está sendo retirado por uma mulher posicionada a sua esquerda, que veste um vestido vermelho, uma blusa com detalhes floridos e um turbante branco. Desde seu lado direito vemos uma mulher com vestido branco com detalhes de renda na cor amarela, ela segura um quadro com uma bela moldura. Atrás delas há outra mulher que não pode ser vista se não por seu semblante. Abaixo deste grupo estão duas mulheres sentadas em cadeirinhas, a primeira que está mais próxima às frutas, usa uma saia verde, camisa branca e um pequeno chale colorido, tem um padeiro em suas mãos. A segunda está com saia azul claro, blusa verde, usa um colar e tem um turbante vermelho na cabeça.

As duas grandes aberturas das portas da sala dão a um belo quintal onde é possível se ver uma vasta vegetação, uma estrada onde se vê um cão e uma carroça que chega ao longe, enquanto pela outra porta vemos uma linda palmeira e algumas pessoas conversando ao fundo. Há dois quadros pendurados na parede, um de Santo Antônio e outro de um terreiro de mulheres, provavelmente remetendo à força ancestral do matriarcado.

Na cena original de Debret (Visita a uma fazenda) a violência está implícita ante à normalidade demonstrada pelas personagens que ao chegarem à fazenda da anfitriã, adentrarem na grande sala, não se importam com o fato de haver uma mulher escravizada, sustentando uma máscara de ferro, enquanto abana a sinhá sentada em elegantemente em sua marquesa. Enquanto isso, um séquito de mulheres negras está disposto ao serviço tanto das proprietárias, no cuidado com as crianças ainda pequenas, com o enxoval da família, quanto com as convidadas, a retirar seus chales, chapéus e tudo o que pudesse proporcionar o conforto e tranquilidade.

Ao retirar a personagem em estado de total sujeição da cena, a artista procura mexer igualmente nas estruturas sociais que possibilitavam a naturalização da violência cotidiana da escravidão retratada por Debret, atualizando a sujeição das outras mulheres negras, atuando em funções domésticas como amas partículas, amas de leite etc, compondo o conjunto de funções que caracterizaria a imagem da trabalhadora doméstica negra brasileira.

Com isso, a artista pretendeu imprimir nas religiosidades de matriz africana um meio de praticar a subversão da submissão negra brasileira, ao sublinhar a matrilinearidade do culto Jeje,

composto por pessoas trazidas na diáspora africana da África Ocidental, vindos do antigo Reino do Daomé e de outras regiões onde hoje configuram os territórios do Benin e Gana. Ao trazer a sua própria história, Viana (2024) nos diz que “O Maranhão foi assentado por parte de um reinado mineiro, o Querebentã Toi Zomadonu a casa das mina 1840, Nã Agontimé sabia dos segredos de seu reinado e deixou caminhos para outras casas mineiras”.

A imagem, portanto, representaria o encontro de duas anciãs deste culto geracional, que representariam o grande exército de mulheres que protegiam o Reino de Daomé, chamadas e Agojie que existiu até o séc. XIX, antes da invasão europeia que saciava por corpos negros. A imagem foi feita pensando, então nas negras minas, que guardavam a força do matriarcado africano e que através dos cultos aos voduns mantinham viva as tradições culturais e espirituais que as mantiveram vivas, elas e gerações de outras mulheres e famílias inteiras.

A artista, assim, substitui o encontro de suas famílias proprietárias de terras e de escravos, onde tudo girava em torno delas e insere a força da tradição cultural e de fé de mulheres que guiam o culto dos voduns. A partir do culto religioso, a artista imprime nas tradições afrobrasileiras uma chave para se refletir sobre a superação das imagens de controle sobre mulheres negras e quebra de sujeições raciais tão arraigadas em nosso imaginário social. Um presente às matriarcas e à ancestralidade negra jeje que cultua os voduns e pede por um futuro em que as fraturas coloniais estejam curadas.

A quinta imagem que analisaremos foi produzida a partir da aquarela de Debret “*A execução da pena de açoites*” em que o objetivo do artista francês era retratar a forma como essa pena pública era aplicada nos escravizados durante o séc. XIX no Brasil. O ritual de punição corporal foi retratado em praça pública, sendo o pelourinho, o símbolo do absolutismo e da violência estatal praticada em seu corpo.

Esta é certamente a imagem mais famosa (ao lado da imagem do feitor castigando negros) que evoca a violência da escravidão no Brasil colonial, estampada em livros didáticos, utilizadas como meio de refletir sobre o processo escravista, representativo da força deste processo na sociedade brasileira. Como apontamos no capítulo 4, os pelourinhos foram se transmutando ao longo da história brasileira de objetos de evocação da autonomia municipal e do poder da Coroa Portuguesa, para monumentos da barbárie escravista.

O tronco - como também eram designados os pelourinhos – conseguia unir a representação do poder do Estado e dos senhores, já que utilizado também nas execuções públicas da pena de açoite, quanto nos açoites privados. Era a pena preferencial do Código Criminal quanto aos réus escravizados e demonstrava a face do controle penal sobre esta população. Como desconstruir uma cena tão forte e chocante?

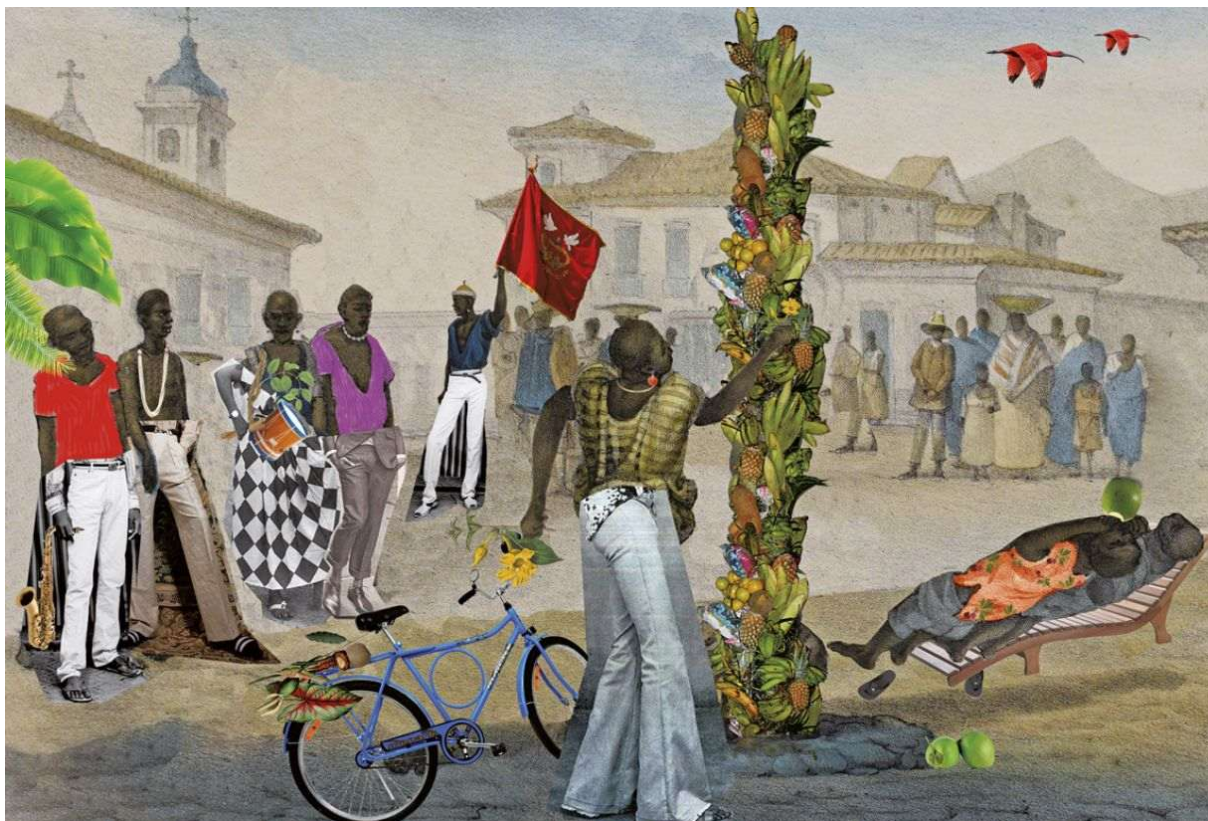


Figura 62 - Atualização traumáticas de Debret – “ Levantamento do mastro, Festa do Divino Espírito Santo” - Gê Viana, 2020

Nesta nova cena proposta por Gê Viana, é interessante que a artista optou por não retirar o pelourinho. Quem vê esta nova cena, sabe que aquele era o pelourinho em que um homem negro estava originalmente amarrado, sangrando ante a execução dos acoites por um carrasco igualmente negro, colegas de escravidão, mas em posições opostas. Desmontar este mecanismo perverso de produção da violência escravista não é uma tarefa tão simples.

Diante deste desafio, o pelourinho é reassumido, e reinterpretado como um elemento de festa. A artista procura na festa enquanto manifestação social coletiva um fio que procura reconectar as personagens envolvidas na seja de sujeição total originalmente pintada. Assim, o pelourinho se transmuta no mastro da Festa do Divino Espírito Santo, ligando a tradição e festejo popular como elemento de repensar as violências que fizeram parte de um passado traumático.

O “novo” mastro da festa do Divino está repleto de frutas variadas como bananas, abacaxis, laranjas etc., latas de guaraná Jesus - remetendo à cultura maranhense -, objetos estes que estão colocadas à disposição de todos os brincantes. Há dois homens em frente ao mastro, um tenta pegar o que parece ser uma flor amarela enquanto seu companheiro segura outra flor na mão. Ao lado deles uma bicicleta azul estacionada, onde é possível ver algumas plantas e ervas na garupa. O mastro/pelourinho se torna, agora, um elemento de conexão, em contraste

com o pelourinho que, para as personagens da cena, se colocava como um elemento de ruptura, afinal, dois “colegas de cativeiro” foram colocados lado a lado, em polos opostos, apesar da unidade da cor que os uniria no peso do fardo racial.

Quanto aos dois homens negros que na imagem original de Debret estavam um atado ao Pelourinho e o outro deitado ao chão logo após ter sido supliciado, estão agora colocados cuidadosamente numa espreguiçadeira, em posição de descansando, tomando água de coco, revelando uma reflexão criticada artista que procurou apontar a posição difícil desses sujeitos extremamente sujeitados na cena original. Ao chão, onde havia instrumentos de tortura, há cocos verdes para quem quiser tomar sua água fresca. O carrasco que tinha a função de aplicar os açoites no corpo de seu igual, agora é o porta bandeira, responsável por hastear a bandeira do Divino que leva os símbolos da festa popular, sendo possível pensarmos nesta bandeira como forma de evocação da libertação daquela condição que também o aprisionava, libertando-o da do sofrimento dele próprio e dos que sentiram na pele o peso da sua força corporal imposta nas chicotadas aplicadas.

Mais uma vez a artista retira todos os sujeitos brancos da cena, talvez a indicar o próprio elemento que sustentaria a violência colonial, representativos que seriam do “olhar colonial e europeu”, reinserindo os sujeitos negros em outras posições, os compondo com roupas atuais e os calçando com sapatos, tênis ou chilenos, num gesto que tenta alterar a visão estereotipada do estigma da escravidão inscrito em seus corpos. Uma mulher segura um tambor e um homem segura um saxofone, instrumentos musicais que serão os responsáveis por dar o tom do ritmo das danças que fazem parte do espetáculo cultural.

O público, situado ao lado direto da cena, composto especificamente pelas pessoas negras que observavam a cena original de Debret, agora observa o festejo do Divino sendo encenado pelos homens e mulheres que, antes sofriam e, hoje, tocam e se divertem com a festa. Neste aspecto, nos parece que a artista quis confrontar os personagens do passado que, ao serem colocados como plateia de um espetáculo de terror escravista, passam a olhar através do espelho do tempo outras possibilidades de performance que aqueles sujeitos poderiam experimentar. Se antes os negros estavam totalmente submissos ao olhar europeu e branco, agora, se veem libertos e em festa, a festa aqui, é entendida como elemento de cura da dor colonial e dos sofrimentos da violência escravista.

Os dois lados da cena podem indicar um portal do tempo, onde tempo e memória são possíveis de serem recriados e o futuro pode ser feito, reconstruído. Ao fundo, na parte superior da imagem, é possível ver dois pássaros que voam juntos em direção oposta ao público.

Seriam eles um indicativo de novos tempos, de libertação das cenas de violência e de possibilidades de se viver novos futuros de liberdade e libertação?

É interessante notar como artistas como Gê Viana e Yhuri Cruz apresentam proposições para repensar a construção imagética sobre um passado traumático, buscando pensar este passado com as incompletudes do presente. O labor intelectual desses profissionais, procura, então, recolher os rastros da violência e terror colonial, elaborar esse processo e conferir um sentido que procure não simplesmente abandonar as imagens construídas do passado escravista, mas as ressignificar.

Parte do esforço deste capítulo compreender como signos foram colocados em disputa para a construção de um imaginário do Brasil no início do século XX, reinserindo-os no contexto em que foram produzidos, em contraste com o contexto da sua apropriação novecentista. O exemplo de Debret é significativo ao percebermos que este artista foi retirado do ostracismo em que os intelectuais e estadistas brasileiros o colocaram ao longo do séc. XIX, e alçado a condição de intérprete do Brasil pelo movimento político e social que passa a ver em sua obra um documento de caráter histórico sobre a realidade do momento da construção mítica do país.

É neste lugar que Debret, Rugendas, Arago e um manancial grande de imagens produzidas por artistas estrangeiros vai passar a ser compreendida ao longo do séc. XX e nos chegará até os dias de hoje: como documentos da formação nacional. Para tal intento, algumas nuances serão mais realças em detrimento de outras, como o caráter bondoso da escravidão portuguesa em comparação com seus vizinhos ingleses, espanhóis e franceses. A docilidade das relações escravistas, retratada com uma aparente ausência de linhas divisórias claras entre senhores e escravizados.

Entretanto, como bem pontua Rodrigo Naves sobre Debret (2001, p. 125), uma análise detida das imagens e suas observações feitas pelo artista “dão uma boa medida dessa proximidade sufocante entre senhores e escravos. A promiscuidade das relações domésticas se desloca tetricamente para a violência e permeia toda uma sociedade”.

É esta violência que muitas vezes parece imperceptível diante de uma postura quase cínica dos sujeitos retratados nas imagens oitocentistas que ensaiam com naturalidade cenas

onde hierarquias e sujeições devem ser observadas nos detalhes, como são exemplos as cenas do jantar de uma família brasileira e da vista a uma fazenda, do artista francês. Naquelas imagens que denotam a intimidade da vida privada de uma sociedade escravista, personagens negros mimetizam a vestimenta de seus senhores, enquanto estão colocados à disposição das ordens dos seus amos. Crianças negras brincam espalhadas ao chão, nuas, simulando animais de estimação da senhora que, tediosa com a sua solidão, de entretém alimentando suas crias que aprendem desde a tenra idade os limites do mando e da sujeição.

Chama igualmente a atenção a naturalidade da forma como as cenas de violência são apresentadas. Diante de alguém portanto uma máscara monstruosa, objeto da criação de mentes indescritíveis, a vida continua entre beijos, abraços e outros salamaleques que compunham a sociabilidade brasileira.

Esta gramática da violência que pendia dos atos mais brutais como a execução dos açoites no corpo seminu de personagens inteiramente submetidos à força da violência escravista, à vara, instrumento colocado no interior do gongá e que para um olhar despercebido, pode passar ao longe de uma observação dessas tecnologias sociais.

Os artistas contemporâneos vão se utilizar de suas experiências pessoais e sociais para tentar recriar cenas de violência e domínio escravista, podendo ser lidos a partir da chave analítica da “fabulação crítica” de Saidyia Hartiman (2020), para quem fabulação “denota os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa”.

Para recriar cenas traumáticas da escravidão, a autora explica como opera a “fabulação crítica”:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, rerepresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito (Hartman, 2020, p. 29).

Poderíamos igualmente fazer uma análise desse processo a partir da *escrevivência* de Conceição Evaristo. A *escrevivência* é descrita por Evaristo enquanto uma técnica de narrativa construída em torno da possibilidade de escrever “ficções da memória”, de “invenção” a partir do vivido. “Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (Evaristo, 2017a, p. 11).

A operação de Gê Viana e Yhuri Cruz cabe nessas duas metodologias de reelaboração do passado e que buscam na ausência de elementos para elaboração de dores atuais possíveis a partir do processo escravista, do não resolvido pelas sociedades pós-escravistas – no caso específico, a sociedade norte americana e a brasileira.

Hartman procurou na “fabulação crítica” um instrumento para elaborar a dor e a ausência de rastros pessoas no curso da história da escravidão, o que pode ser percebido na obra *Perder a mãe* (2019) e no artigo *Vênus em dois atos* (2020). Ali, a história da escravidão, as linhas da rota escravista africana são tecidas com o uso de relatos pessoais, da ausência de dados corretos de sua procedência étnica e da frieza dos arquivos.

Conceição Evaristo escreve suas obras literárias como documentos de memória. A *escrevivência* de Conceição Evaristo, como instrumento de construção literária, de reelaboração do passado, de construção da memória como um elemento essencial para a vida social brasileira se apresenta como uma interessante forma de reflexão sobre a reelaboração das imagens de violência escravista do passado. Das duas obras, destacamos as personagens que estabelecem o elo entre vivência e memória, sendo elas Ponciá Vicêncio e Maria-Nova.

Ponciá Vicência encarna a própria memória, como um passado que se apresente em forma síncope, insculpindo em seu próprio corpo e no seu jeito, a lembrança de tempos das quais ela parece não ter vivido. Na ânsia de viver o desconhecido, ela é arrasta por seu passado, como um peso inescapável, que a traz de volta para a rota que tenta fugir. “Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de-vir” (Evaristo, 2017b, p. 111).

Em *Becos da Memória*, é a própria menina Maria que sintetiza o anseio pela lembrança, por ouvir histórias, por guardá-las todas para que fossem contadas num futuro que nem sabia entender e dizer quando. Numa conversa com seu Tio, triste que estava pela morte de uma anciã, a menina ouve seu tio que evoca palavras como um oráculo do tempo: “A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos (Evaristo, 2017a, p. 111).

Gabriela Barreto de Sá (2020), ao propor sua pesquisa que ali direito à memória e *escrevivência* de mulheres negras, dialoga diretamente com as contribuições de Conceição Evaristo, propondo uma intervenção em imagens de suas experiências com a visita a museus e fazendas escravistas, com o intuito de intervir criticamente sobre elas, alterando, desta forma, os sentidos coloniais e de submissão impressos. Aliando uma análise de imagens do passado, representações atuais e fabulação a partir de sua *escrevivência* negra, defende a centralidade do direito memória da escravidão e a ancestralidade negra capaz de superar o epistemicídio e a colonialidade que operam opressões raciais na sociedade brasileira, com especial ênfase ao apagamento do sofrimento das mulheres negras.

No âmbito da história do direito o trabalho de Nunes *et al* (2025) que busca numa história escreviente do direito, unir as contribuições de uma história vivente com as premissas literárias da *escrevivência*, oferecem um espaço privilegiado de reflexão histórica e reelaboração de eventos traumáticos.

As propostas artísticas de Cruz e Viana podem ser compreendidas por este enfoque analítico, uma vez que partem da proposta de reelaboração de imagens de Arago e Debret, intervindo nas originais, a partir de técnicas artísticas diversas, mas procurando dar significados atuais a elas, reelaborando seus sentidos imagéticos e evocando reflexões que partem da forma como as imagens foram originalmente criadas, como elas desempenharam um papel de exposição da violência e da submissão escravista e colonial e chamam a atenção para a necessidade de crítica dessas representação e da mudança da memória coletiva sobre esses eventos.

Cruz e Viana operaram com seu trabalho artístico uma sofisticada operação que aponta para o cerne da questão racial, descrita por Mills (2023, p. 169) a partir da metáfora do contrato racial:

O que é necessário para uma subpessoa se afirmar politicamente? Para começar, significa simplesmente, ou não tão simplesmente, reivindicar o status moral da pessoaalidade. Portanto, significa desafiar a ontologia construída por brancos que a considerou um “corpo impolítico”, uma entidade que não tem o direito de afirmar a pessoaalidade, em primeiro lugar

É nesta operação de contramemória, que esses artistas pretendem construir outras possibilidades que superem a interdição política imposta pela fratura racial e colonial, recuperando a pessoaalidade. Ao operarem no campo artístico experiências de *escrevivência* e de “fabulação crítica”, estes artistas manejaram o imaginário que justificaram o elástico dos sentidos das cenas pintadas no séc. XIX até os dias atuais, confrontante as “cenas de sujeição” (Hartman, 2025) e “imagens de controle” (Hill Collins, 2019) próprias de uma longa história do escravismo, mas que insistem em serem constantemente reeditadas pelas estruturas sociais que legitimam o racismo e sexismo no Brasil contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um conhecido aforismo nagô que diz “*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje*”. Ele normalmente é utilizado como forma de sintetizar o poder espiritual que esta entidade do panteão yourubano representa dentro do contexto religioso. Mas, tal qual proposto por Muniz Sodré (2017, 172), é possível pensar este aforismo a partir de sua acepção política¹⁰⁴, uma vez que a figura de Exu emerge da tradição histórica brasileira.

Inserido dentro de um contexto cosmológico, Exu evoca um princípio ordenador da vida, é a energia vital (*asé/axé*), “a criação incessante e ininterrupta do mundo pela construção de significados para as coisas” e atua como um “mediador entre mundos” (Simas, 2023, p. 16). Continua Sodré (2017, p. 176) a ensinar que em “Exu, são essenciais as funções da boca, tanto nas ações de introjeção e restituição [...] quanto nas ações de comunicação”.

Partindo deste elemento, da comunicação como fundadora da essência de Exu, voltamos para as imagens. A tese se iniciou com o questionamento “o que *desejam* as imagens?” e neste campo de construção de sentidos, como elas podem ser convidadas a falar e a explicar o seu *desejo* (Mitchell, 2017), sair da condição de submissão e se *comunicar*?

Talvez o exemplo da imagem de *Arago/Escrava Anastácia-Anastácia Livre* possa auxiliar nesta questão:



¹⁰⁴ Do ponto de vista da crítica do trabalho, apontamos que normalmente as discussões sobre a memória remontam à tradição filosófica grega que partem da alegoria da deusa *Mnemosine*. A tradição cria símbolos vinculados à memória. A *Mnemosine* (filha de Gaia e Urano), deusa vinculada a tradição grega arcaica, representa a importância da memória para esta sociedade. Ao se deitar com Zeus em nove dias diferentes e dar à luz a nove filhas (musas), a deusa da memória reforça aos homens a necessidade da recordação dos seus heróis e dos grandes feitos. Ver: Rossi (2010, p. 16); Le Goff (2013, p. 400-401). Neste sentido, a remissão à Exu tem o mesmo objetivo, de sintetizar um modelo explicativo para a memória e o tempo.

Que tipo de perguntas seriam possíveis de se fazer sobre o desejo destas imagens? As respostas possíveis oferecidas em momentos diversos podem informar que ao se comunicar com o observador, a imagem desta pessoa negra desejava se livrar dos instrumentos que a impediam de falar, de deglutir, de se comunicar. Residiria, então, na comunicação, neste elemento ordenador da vida, ligado, portanto, à figura de Exu, à confirmação de existência desta figura humana, de afirmação de sua inscrição no mundo, de sua dignidade. A imagem parece sugerir um diálogo.

Seria então o diálogo o desejo dessas imagens? Mas como estabelecer um diálogo com elas sem o próprio desejo de modificá-las? Jacques Leenahrdt (2023, p. 122-123) entendeu que essas imagens “não lidam com o passado - o território do historiador -, mas com sua própria relação dialética, atual, com esse passado colonial abolido”. Diante disto, o anacronismo atuaria como uma virada não só metodológica, mas necessária, uma vez que é o presente que oferece ao passado os questionamentos. Talvez esta “dialética” proposta pelo autor seja o espaço da temporalidade e da memória que forja a presente pesquisa. E esta parece mesmo ser a reflexão proposta por Didi-Huberman (2015) ao encarar o anacronismo como elemento incontornável dos estudos das imagens a partir da história da arte.

Neste sentido, nos cabe evocar novamente a imagem que abre a pesquisa, em alusão a “*Todos os negros*”, título que pode sugerir todos os negros subjugados e submetidos àquela abordagem ilegal contestável da polícia brasileira, assim como pode exprimir um sentido geral, o sentido de uma parte da sociedade, é como dizer que a imagem representativa da sujeição policial da década de 1980 sintetizava todos os negros brasileiros, submetidos eles mesmos à condição de indignidade que a imagem convidava a questionar.

Em “*Todos os negros*” o fotógrafo conseguiu capturar uma cena que parecia ter sido pinçada do cotidiano da instituição policial em incursões em comunidades das periferias do Rio de Janeiro. Poderíamos nos perguntar se seria comum a um policial trabalhar com cordas que seriam utilizadas para prender homens negros abordados pela polícia por suspeita generalizada de serem homens cujos “antecedentes” eram denunciados por sua cor? A imagem parece demonstrar que sim. Ao observamos esta imagem o que ela *deseja* nos dizer, como ela pode falar? Por mais forçoso que possa ser a viagem ao passado, não foi difícil estabelecer uma conexão entre o presente (passado) e o passado (presente). “*Todos os negros*” deseja que olhemos para ela e concordemos que a colonialidade do passado sobrevive no futuro. Os escravos-fantasmas do passado representados nas imagens de Debret, Guillobel e outros sobrevivem no presente e são convidados a participar da cena como um portal que nos obriga

a encarar passado-presente-futuro e refletir sobre aquilo que persistiu, o que sobrou do escravismo e da violência escravista na sociedade brasileira da época e de agora. Afinal, se as perguntas estão no presente, como fugir do perigo de impor ao passado uma visão enviesada de seu tempo? Tal qual denuncia Saidyia Hartman (2020), como não tentar “ressuscitar os mortos” empilhados nos escombros da história atlântica da escravidão, considerando que os rastros deixados ao longo do tempo da diáspora negra parecem estar vivos no presente?

Ao longo da tese, procurou-se demonstrar que as imagens não devem ser encaradas como um dado, como um elemento da realidade. As imagens, especialmente as artísticas, são o resultado de uma construção ideal de sujeitos datados no tempo e no espaço, passaram por filtros ideológicos, sobre o que poderia ou não, o que merecia ou não ser retratado, quais técnicas de pinturas ou de desenho seriam empregadas para tal e qual cena, que cores, quais perspectivas? Por fim, as imagens pictóricas – aqui especialmente – são sim o resultado de um processo histórico e assim devem ser compreendidas.

Mas o passado não pode ficar isento de questões, não é mesmo? Afinal, determinado artista poderia ter escolhido pintar outras cenas que não as cenas da escravidão, onde a sujeição e o controle eram elementos fundamentais para tanto. Nestas escolhas, as informações necessárias para detalhar a execução de uma cena como a de execução de açoites, por exemplo, teriam sido obtidas em primeira mão ou foram objeto de consultas a terceiros?

No mesmo sentido, conhecemos a imagem “Todos os negros”, conhecemos o nome do fotógrafo que as capturou, Luiz Mourier, mas desconhecemos os sete homens que foram sujeitados a uma cena pública de sujeição e de indignidade. Estes continuaram a ser reduzidos a partir do olhar que os tornou objeto de submissão, retirando o seu protagonismo, a sua voz, a sua existência. Se aqueles homens pudessem falar, o que eles diriam? Esta é uma questão que deve ser feita tanto para o passado, quanto para o presente, sob pena de essas imagens se reduzirem ao exercício do gozo branco frente às cenas de humilhação negras.

Deixando as perguntas de lado - afinal estamos aqui num momento de conclusões -, entendemos que o conjunto de imagens que compuseram o *corpus* documental de análise da tese é sim representativo de uma marca incontestável da história penal brasileira do século XIX. As manifestações punitivas empregadas no controle social escravista partiam do corpo dos escravizados, com funções diversas, mas focavam e reforçavam o caráter de subjugação e anulação de qualquer espectro de autonomia desses sujeitos.

Foi possível demonstrar, com a pesquisa, como os artistas capturaram os elementos subjetivos e objetivos que constituíam o espaço doméstico, permeado por regras costumeiras de conduta e sinais de uma pedagogia da violência. Ao retratarem a vida privada das famílias

brasileiras oitocentistas, as fontes explicitam não só a centralidade da violência para aquela sociedade, mas o seu caráter, muitas vezes, ritual, indicando um aspecto *d'o penal* (Sbriccoli, 2010; 2011), ou seja, a juridicidade em que se assentavam (no bom governo da casa). Desta forma, esse leque de possibilidades de inflição da dor estava inscrito no espaço territorial do modelo da casa brasileira e dos poderes oriundos de estruturas jurídicas. Eram as paredes, os muros, as cercas, que exteriorizavam os limites do poder de senhores sobre seus escravizados e impunham por vezes tolerância, por outra certa dificuldade de intromissão, das agências penais do Estado.

Sobre este aspecto, o “modo de ver” desses artistas ao formular as “cenais de sujeição” impressas em suas imagens, nos permite questionar sobre os limites entre o civilizado e o bárbaro que constitui mesmo a subjetividade europeia que, ao operar o seu olhar civilizador, criou uma linha divisória entre o Eu e o Outro, linha esta que poderia servir como justificativa para as práticas punitivas ali retratadas, já que em todas as cenas as personagens subjugadas são sempre as pessoas negras.

Partindo da metáfora da encruzilhada, ou seja, do um momento ou lugar em que as escolhas, vias, possibilidades se encontraram e entrecruzam, procuramos refletir sobre o sentido mesmo do binômio civilização/barbárie que estava colocado ao penal oitocentista. Afinal, uma vez adotados os pressupostos pós-iluministas sobre as reformas dos sistemas punitivos de Antigo Regime e as promessas da liberdade, o contraste que a escravidão impunha no Brasil era uma realidade insuperável. Entretanto, é importante frisar, esta contradição – se é possível mesmo que podemos colocar nestes termos – é meramente aparente, ou seja, o modelo de iluminismo penal que o Brasil forjou atendia às necessidades próprias de uma realidade colonial e escravista e prestava contas ao conjugar um léxico amplo de direitos e garantias individuais numa sociedade partida, já que pressupunha de um modelo de organização jurídica pautado na cultura do Antigo Regime, nas práticas próprias do colonialismo, e na divisão social que se estabelecia por status e que reconhecia a condição jurídica de escravidão a partir de um arcabouço jurídico próprio.

Por isso, apesar de parecer curioso, as imagens retratadas pelos artistas europeus não devem ser lidas pelas lentes do extraordinário ou da exceção, mas sim da normalidade da vida e da juridicidade dessas práticas, num espaço em que a violência constituía a chave de organização social da vida, uma vez que a escravidão estava disseminada por todos os poros da organização social oitocentista. Assim devem ser lidas as imagens de execução de açoites, de escravos perambulando pelas grandes cidades amarrados entre si ao *liambo*, das casas de correção que desempenhavam papéis diversos, que iam desde a punição por crimes do Código

Criminal, a pequenos delitos policiais constantes nas posturas municipais, indo até a prisão de escravizados fugitivos e, o mais curioso, de senhores que pagavam à administração pública dos municípios para castigarem seus escravizados a seu mando, em decorrência de falhas disciplinares cometidas no âmbito privado. As cenas de sujeição contínua e cotidiana eram a expressão da própria escravidão e do controle social compartilhado que ela demandava e uma divisão entre interesses que se convergiam.

Uma divisão mais delimitada entre esferas pública e privada ainda estava para ser construída ao longo do séc. XIX e ainda no séc. XX, como bem demonstram os trabalhos de Mansur (2022) e Hermando (2023). A violência estruturava as relações sociais, fossem elas estabelecidas no ambiente público ou na esfera doméstica. Era fundamental fazer incorporar a todo momento a lógica da dominação, capaz de fazer com que todos e todas introjetassem seus lugares sociais. As subversões a este preceito eram respondidas com punições que iam alternando o grau a depender do tamanho das faltas, do caráter do senhor, da senhora, do feitor e de outros sujeitos envolvidos nas relações de poder escravista.

A centralidade da violência nas relações escravistas poderia não raramente redundar no abuso. O direito penal, de alguma forma, foi esse campo em que critérios de civilidade passaram a ser estabelecidos ao longo do século XIX, como os limites para aplicação de açoites encontrados no texto do Código Criminal, decisões do governo Imperial que reforçavam a obrigação de respeito a estes limites e a existência da baliza legal da moderação. Entretanto, estes critérios não eram novidade à juridicidade doméstica, posto que havia já uma cultura jurídica consolidada que reconhecia a necessidade de exercício do bom governo doméstico pelos pais de família, visando a higidez das estruturas sociais e deixando os castigos mais violentos a situações que demandassem a manutenção da ordem doméstica, seja como forma de exemplo e contraestímulo aos demais escravizados.

Obviamente, considerando as precárias estruturas da burocracia estatal oitocentista, a capilaridade da escravidão no território nacional e a base das estruturas jurídicas que ainda se assentavam em preceitos normativos do Antigo Regime quanto à regulação da escravidão e das relações privadas, controlar os excessos era uma tarefa praticamente impossível e que desafiaria os aparatos de justiça criminal, além das próprias bases em que aquela sociedade estava assentada, ou seja, nos poderes patriarcais e corporativos.

Por isso, ler essas imagens pela chave de uma pretensa contradição poderia levar a conclusões anacrônicas desse processo histórico. Naquele contexto, talvez, a contradição maior seria não ter sido operada daquela forma. Mas o fato crucial foi que as escolhas jurídicas e políticas tomadas pelo Estado brasileiro com a codificação é que impuseram a encruzilhada e

que abrem possibilidades interessantes de análise, porque, afinal de contas, outras escolhas poderiam ter sido tomadas naquele momento. Entretanto, na linha divisória entre civilização e barbárie, a escravidão atlântica pode ser lida como o processo que sustentou a própria dicotomia, ou seja, a escravidão pode ser entendida como a contrapartida para o sistema de liberdades que estava sendo forjado no Mundo durante os séculos XVIII e XIX. No Brasil, ela foi a fiadora do pacto político em torno da cidadania e da independência, tendo sustentado o regime imperial. Este processo legou às populações afrodescendentes um estigma, um lugar social que ainda pedem por serem desconstruídos.

Superada a escravidão e a Monarquia, as estruturas sociais que sustentavam a sociedade oitocentista, o fato é que essas imagens foram convidadas a compor o imaginário que a Nova República, forjada no Estado Novo, propôs para si. Com isso a disseminação, os usos diversos e a reiteração das imagens de Debret, Rugendas e Arago, especialmente, na história recente do Brasil é o que deve ser questionado. Neste sentido, tendo evocado o poder “documental” das imagens dos viajantes oitocentistas que cristalizariam determinados “modos de ver” a população negra e indígena, por que não as questionar? Por que não convidá-las a falar?

E é neste espaço que a discussão da memória se coloca, porque, se ficou demonstrado que o Estado Novo e as elites brasileiras forjaram uma memória coletiva do Brasil oitocentista, se utilizando das imagens dos artistas viajantes do século precedente, reproduzindo estruturas coloniais de poder e lugares sociais subalternos, hoje tais imagens passam por um importante momento de debates.

Num processo quase que orgânico, assistimos o deslocamento de uma imagem que procurava retratar o caráter pitoresco de uma punição cruel, passar por uma reapropriação no seio de um movimento popular, esta imagem ganhou nome (Escrava Anastácia), histórias, passou a “oferecer” milagres aos seus fiéis e obteve relevância de um culto popular dentro da religião mais forte na tradição cultural brasileira. O poder estabelecido da Igreja Católica tentou descreditar a própria imagem, tentando calá-la, buscando no seu “caráter documental” a refutação do mito criado em seu torno. Nada adiantou, as pessoas contestaram as “evidências científicas” de sua inexistência e continuaram a imprimir naquela imagem o poder comunicativo e simbólico que ela evocava, afinal, não era nítido que aquela mulher pretendia dizer algo, se não – no mínimo! - denunciar as violências sofridas?!

As intervenções artísticas propostas a partir das imagens de Debret e Arago se colocam no lugar de discutir o caráter colonial das imagens em si mesmas, mas também em apontar a ferida colonial da qual o imaginário social sobre elas está inserido. Demonstram que, se as

imagens puderam ser utilizadas como meio de criação de memórias compartilhadas, através delas é possível criar outras memórias, dialogando com os anseios de transformação que a camada da população da qual estas imagens dizem respeito historicamente não foi convidada a participar.

Voltando à divindade de Exu e seu poder criador-ordenador-comunicativo (dimensão erótica, criativa) e à pedra que ela lançou hoje, retomo as lições de Muniz Sodré:

Quando o provérbio enuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo inicialmente que ele começou matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra atirada *está no meio* de uma ação que faz o presente transitar para o passado. No substrato mítico do provérbio, não se vê nenhuma contradição, uma vez que Exu, sendo ao mesmo tempo ancestral e descendente, mobiliza a partir do agora o poente e o nascente para inserir em cada momento do processo de existência individualizada do ser [...]. Exu transita sem obstáculos entre todos os entes da organização simbólica nagô (Sodré, 2017, 187).

Desta forma, o que justifica o uso do provérbio como elemento de conclusão do presente trabalho é que é o próprio presente que atualiza as violências do passado e que reafirma a necessidade de atirar a pedra *hoje* no tempo de ontem. Tal qual a fotografia “*Todos os negros*”, o pássaro está lá, vivo, sendo alimentado diariamente pelas “cenar de sujeição” que são repintadas e redesenhadas na sociedade brasileira de hoje, operada pelo racismo que a estrutura e que insiste em impor “imagens de controle” (Hill Collins, 2019), demovendo a cada brasileiro negro e negra, indígena, que “volte para o lugar da história que não deveria ter saído”, que “não retire o pé da cozinha”, sendo este o local ideal de todo um grupo social. São as violências cotidianas do presente que evocam o lançamento das pedras para o passado e impõem uma postura tal qual operaram Gê Viana com as “atualizações traumáticas de Debret” e Yhuri Cruz ao “devolver a voz” e a liberdade à Anastácia.

Na *escrevivência* de Conceição Evaristo, são os negros vivos do presente que libertam os açoitados, mutilados, subjugados, vilipendiados, e apagados do passado. O poder da memória, neste sentido, é o poder vital de Exu, que, ao estabelecer sua força no tempo, que se dá na “experiência da reversibilidade (a restituição pelo sacrifício ou pela oferenda)”, o faz em uma temporalidade diversa da do tempo cronológico dos relógios e das premissas ocidentais (Chronos). É uma operação que entende que os mortos do passado permanecem vivos no *orum*, a memória é este elemento de *comunicação* (a oferenda) e a postura capaz de reconectar os sofrimentos do passado com a pulsão de dignidade e reconhecimento do presente, é o que propuseram Cruz e Viana, por meio da “oferenda” em suas peças artísticas, evocar Exu para se comunicar com o passado, matando o pássaro com a pedra lançada no presente.

Numa sociedade que se estabeleceu pelas operações no horror, pelas tecnologias sofisticadas que operam violências brutais, é na “pedagogia das encruzilhadas” de Exu (Rufino, 2019), nas “culturas de frestas” de uma sociabilidade brasileira que insiste em permanecer que as operações de transformação do imaginário e da memória devem ser estabelecidas. Entendemos, assim, que a “dimensão civilizatória” da história do direito no Brasil, reside num diálogo possível entre Grossi (2009) e Simas (2023, p. 32), que, através do tempo de Exu, procure na dimensão da recriação, da reelaboração, da síncope do corpo em transe e de uma prática cotidiana que adote uma postura política de “educar para a liberdade”, como preceito fundante de memória constante na postura que Conceição Evaristo, que entende a memória como uma flexa apontada para o futuro, como “o passado-presente-e-o-que-há-de-vir”.

REFERÊNCIAS

Fontes

ALMEIDA, Cândido Mendes de. **Código Philippino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal** - Segundo a primeira de 1603, e a nova de Coimbra de 1824. 14ª ed. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomatico, 1870.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da Língua Brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414>

ARAGO, Jacques. **Souvenirs d'un aveugle, Voyage autour du monde par J. Arago, ouvrage enrichi de soixante dessins et de notes scientifiques**. Paris: Hortet et Ozanne, 1843-40. Versão digitalizada disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000030821&bbm/7637#page/144/mode/2up>

ARAGO, Jacques. **Souvenirs d'un aveugle voyage autour du monde**. Paris: Typ. de Dondey-Dupré. Versão digitalizada (Museu Imperial) disponível em: <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/dami/themes/Brasiliana/lib/plugins/pdfjs/web/viewer.html?file=http://dami.museuimperial.museus.gov.br/dami/bitstream/handle/acervo/428/LIV%20T32962%20%28com%20OCR%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ARAGO, Jacques Etienne. **Carta XXI** [1817]. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho (Org.). **Franceses no Brasil: Cartas e relatos, 1817-1818**. São Paulo: Chão Editora, 2021a.

ARAGO, Jacques Etienne. **Carta XXVI** [1817]. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho (Org.). **Franceses no Brasil: Cartas e relatos, 1817-1818**. São Paulo: Chão Editora, 2021b.

ARAGO, Jacques Etienne. **Carta XXVII** [1817]. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho (Org.). **Franceses no Brasil: Cartas e relatos, 1817-1818**. São Paulo: Chão Editora, 2021c.

ARAGO, Jacques Etienne. **XXXIV** [1817]. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho (Org.). **Franceses no Brasil: Cartas e relatos, 1817-1818**. São Paulo: Chão Editora, 2021d.

BRASIL, **Constituição do Império** do. 1824.

BRASIL, **Lei de 1º de outubro de 1828**. á nova fôrma ás Camaras Municipaes, marca suas attribuições, e o processo para a sua eleição, e dos Juizes de Paz.

BRASIL, **Código Criminal do Império**. Promulgado em 16 de dezembro de 1830

BRASIL, **Código de Processo Criminal do Império**. Promulgado em 29 de novembro de 1832.

CRUZ, Yhuri. Afresco-Monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre. (Exposição artística). 2019. Disponível em: <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/Catálogo>

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Volume 1). Paris: Firmin Didot Frères, 1834. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3813>

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Volume 2). Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3802>

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Volume 3). Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4716>

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** (Tomo único). Tradução e notas de Sergio Milliet. São Paulo: Martins Editora, 1940

GUILLOBEL, Joaquim Cândido. *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel*. S.l.: Candido Guinle de Paula Machado, 1978. s. p. il. color.

JORNAL DO BRASIL, Edição de 30/09/1982, capa. SILVA, João Paulo da. “Batida” da PM em morros lembra gravura colonial. Rio de Janeiro.

JORNAL DO BRASIL, Edição de 12/05/1974 – 1º Caderno, Rio de Janeiro.

JORNAL DO BRASIL, Edição de 25/10/1985 – Sexta-feira – 1º Caderno, Rio de Janeiro.

JORNAL DO BRASIL, Edição 324, de 02/03/1986 – Domingo – p. 59, Rio de Janeiro

JORNAL DO BRASIL, Edição 311, de 17/02/1988 – Quarta-feira – p. 4, Rio de Janeiro.

RUGENDAS, Joham Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris : Engelmann & Cie., 1835. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012637993/page/n7/mode/2up

RUGENDAS, João Mauricio. **Viagem pitoresca através do Brasil**. 1º ed. Tradução e notas de Sergio Milliet. São Paulo: Martins Editora, 1940. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8149>

RUGENDAS, João Mauricio. **Viagem pitoresca através do Brasil**. 6º ed. Tradução e notas de Sergio Milliet. São Paulo : Martins Editora, 1967.

SILVA, Antonio de Mores Silva. **Dicionário da língua portugueza recopilado** – Tomo segundo. Lisboa: Typographia Lacrdina, 1813. Disponível em: <https://archive.org/details/diccionariodaln02mora/mode/2up>

Solicitação de pagamento pela obra do novo pelourinho em anexo, um esboço do projeto desenvolvido. Câmara de Vila Rica; Domingos Rodrigues Torres, 20/04/1778 - Arquivo Público Mineiro - 20/04/1748 - Arquivo Público Mineiro – Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/cmop/brtacervo.php?cid=1109>

TEIXEIRA, Oswaldo. Introdução. In: BRASIL, Museu Nacional de Belas Artes. **Exposição da Missão Artística Francesa de 1816** (De Dom João a Debret). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde [Sob os auspícios da Sociedade dos amigos do Rio de Janeiro], 1940.

Bibliografia

ABREU, Martha. Canções escravas. In: Gomes, Flavio; Schwarcz, Lilia (Orgs). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

AGUIAR, Márlío; CANTELI, Thayrine Paôla. **Desafios no direito: um diálogo necessário entre as imagens da história e as perspectivas metodológicas para o ensino da história do direito no Brasil**. In: LEITE, Maria Cecília Lorea *et al* (Orgs). Contemporaneidade, imagens da justiça e ensino jurídico. Leopoldo: Casa Leiria, 2016.

AGUIAR, Márlío. **A *iurisdictio* e o *ius dicere* no pensamento jurídico e institucional romano**. Tese [doutorado]. USP – Faculdade de Direito Largo do São Francisco. São Paulo, 2020.

ALGRANTI, Leila Mezan. À mesa com os paulistas: saberes e práticas culinárias (séculos XVI-XIX). **ANAIS DO XXVI Simpósio Nacional da ANPUH**. São Paulo: ANPUH-SP, 2011;

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida privada e ordem privada no Império**. In: ALENCASTRO, L. F. História da vida privada no Brasil II. São Paulo, Cia das Letras, 1997. ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil, por suas drogas e minas**. Lisboa, 1711.

ALMEIDA, Adílson José de. **Uniformes da guarda nacional (1831-1852): a indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21032006-153646/>. Acesso em: 14 out. 2025.

ALMEIDA, Philippe Oliveira de; SANTOS, Vanilda Honória dos; BARBOSA, Mario Davi. Introdução. In: NUNES, Diego (Org.) **A cor da história & a história da cor**. Florianópolis: Habitus, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/82183461/A_COR_DA_HIST%C3%93RIA_E_A_HIST%C3%93RIA_DA_COR_Vol_1_Cole%C3%A7%C3%A3o_Novos_Rumos_da_Hist%C3%B3ria_do_Direito

ALVES, Alexandre Ferreira de Assumpção Alves. O Tombamento como Instrumento de Proteção ao Patrimônio Cultural. **Revista Brasileira De Estudos Políticos**, n. 98, 65-98, (2008). Disponível em: <https://doi.org/10.9732/69> Acesso: 29/03/2026.

AKOTIRENE, K. **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Jandaia, 2019.

ANDRADE, Marcos Ferreira de. **Horrenda Exceptione**: Antecedentes da lei n. 4 de 10 de junho de 1835 e o levante dos escravos de Carrancas. In: DAL RI JR, Arno *et al* (Orgs). História do direito penal: confins entre direito penal e política na modernidade jurídica (Brasil e Europa). Florianópolis: Habitus, 2020, pp 117-144.

ANDRADE, Francisco. De símbolos de opressão a padrões de liberdade: a preservação dos pelourinhos coloniais e o apagamento da memória da escravidão (sécs. XVI-XIX). In:

Revista de História (São Paulo), n.181, a07921, 2022 <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.188402>

ANGOTTI, Bruna; SALLA, Fernando. Apontamentos para uma história dos presídios de mulheres no Brasil. In: **Revista de Historia de las Prisiones**. N 6 - Enero-Junio, 2018.

ASSIS, Nancy Rita Sento Sé de. **Contra a pena de açoites**: De como instruir os ricos e persuadir o trono. In: Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica. Rio de Janeiro: vol. 9, no.1, janeiro-abril, 2017, p. 21-39.

AZEVEDO, Luiz Mauricio. **A sociedade da cor**: Brasil, país da igualdade racial? São Paulo: Editora de Cultura, 2022.

BARBOSA, Mario Davi. **Do absolutismo paterno e de tantos tribunais caseiros**: Direito penal, castigos aos escravos e duplo nível de legalidade no Brasil (1830-1888). Londrina: Editora Thoth, 2021a.

BARBOSA, Mario Davi. **Punir a carne, corrigir a alma**: a doutrina jesuíta e os castigos escravistas no Brasil do século XVIII. In: Revista Documentação e Memória. Recife, v. 6, n. 12, p. 1-26, jul./dez. 2021b.

BARBOSA, Mario Davi. **Posturas municipais, crimes policiais e punição escravista local no Brasil oitocentista**. In: NUNES, Diego (Org). A cor da história & a história da cor. Florianópolis, 2022.

BAPTISTA, Bernardo Wagner Marques. **Anastácia e suas agências: devoção e circulação de imagens e memórias**. Tese [Doutorado em História da Arte]. PPGHA. UERJ: Rio de Janeiro, 2024.

BENCI, Jorge. **Economia cristã dos senhores no governo dos escravos**. Roma, 1705.

BEN-DOR, Oren. **Law and Art: justice, ethics and aesthetics**. New York: Routledge, 2011.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: MADER, Hugo. São Paulo: Fósforo, 2022.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. **As Câmaras Ultramarinas e o Governo do Império**. In: BICALHO, Maria Fernanda Baptista; FRAGOSO, João Luiz; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). *O Antigo Regime nos Trópicos*: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 189-221.

BICALHO, Fabiane Gilberto Pereira. Debret contemporâneo – uma nova representação do povo brasileiro na obra de Gê Viana. In: In: **ANAIS DO XII CONGRESSO INTERNACIONAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**, 2022, São Paulo. Anais eletrônicos..., Galoá, 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/debret-contemporaneo-uma-nova-representacao-do-povo-brasileiro-na-obra-de-ge-via?lang=pt-br>> Acesso em: 24 Jan. 2026.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. Artefatos e práticas sociais em torno das refeições (São Paulo, séculos XVIII e XIX). **Varia Historia**, v. 32, n. 58, p. 101-137, 2016; SOUZA, Marco;

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

BRETAS, Marcos Luiz. A polícia carioca no Império. In: **Revista Estudos Históricos**. Nº 22, 1998, p. 219-234.

BRIGHENTE, Liliam Ferraresi. **A condição jurídica criminal do escravo no império do Brasil**: Um estudo a partir de Castro, Província do Paraná (1850-1888). Tese de Doutorado em Direito. UFPR: Curitiba, 2019.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao barroco mineiro**: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisália, 2006.

CARDIM, Pedro. **O poder dos afectos**: ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime. Tese [Doutorado em história]. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2001.

CARDOSO, Lourenço. **O branco “invisível”**: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957 - 2007). [Dissertação de Mestrado] Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: O imaginário da República do Brasil. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARVALHO, António Maria Romero. **Pelourinhos da Beira Interior**: Uma página esquecida na história de Portugal. In: AÇAFA On Line, nº 6, 2013. Associação de Estudos do Alto Tejo, Vila Velha de Ródão.

CASTRO, Jeanne Berrance. **A milícia cidadã**: A Guarda Nacional de 1831 a 1850. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

CASTRO, Isis Pimentel de. Um “certo tipo de sensibilidade pictórica”: o pintor Oswaldo Teixeira na direção do Museu Nacional de Belas Artes. In: **R. Inter. Interdisc. Art & Sensorium**, Curitiba, v.10, n.2 - Jul.-Dez. 2023.

CASTRO, Isis Pimentel de. “A NACIONALIDADE SADIA E GLORIOSA”: AS CONCEPÇÕES DE ARTE BRASILEIRA E SUA RELAÇÃO COM O ESTADO ATRAVÉS DA GESTÃO DE OSWALDO TEIXEIRA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. In: **31º Simpósio Nacional da ANPUH**. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2024-08/1723626000_56579d64ffd28de744e85b93db62234c.pdf Acesso em 29/03/2026.

CLAVERO, Bartolomé. Esclavitud y codificación en Brasil, 1888-2017. Por una historia descolonizada del derecho latino-americano. In: **Revista de Historia del Derecho**, Nº 55, enero-junio 2018 - *Versión on-line*. Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho -

Buenos Aires (Argentina) http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_serial&pid=1853-1784&lng=es&nrm=iso Sección Investigaciones, pp. 27-89.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz da. **Branquitude: dilema racial brasileiro**. Rio de Janeiro (RJ): Papéis Selvagens, 2020.

CONDURU, Roberto. **Pelourinho de Mariana, monumento à barbárie**. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: PESQUISAS EM DIÁLOGO, 40, 2021, Uberlândia. *Anais*. Uberlândia, 2021, p. 144-156.

COSTA, Pietro. **Pra que serve a história do direito?** Um humilde elogio da inutilidade. In: COSTA, Pietro. Soberania, representação, democracia: Ensaios de história do pensamento jurídico. Curitiba: Juruá, 2010.

COSTA, Vivian C. **Codificação e formação do Estado-nacional brasileiro: O Código Criminal de 1830 e a positivação das leis no pós-Independência**. Dissertação [Mestrado]. São Paulo, USP, 2013.

CRENSHAW, Kimberle. **Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**. 1989. Disponível em: <<https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1052&context=uclf>> Acesso: 26/03/2026.

CRENSHAW, Kimberle. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Estudos Feministas. Ano 10 vol. 1, 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em: 18 mar. 2019.

DE MENESES, U. B. **História e imagem: iconografia, iconologia e além**. In: VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion (Orgs). Novos domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Editora Kosmos, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DINIZ, Mônica. **Olhares sobre a cidade: termos de bem viver, vadiagem e polícia nas ruas de São Paulo (1870-1890)**. Dissertação (mestrado). Departamento de História – PUC. São Paulo, 2012.

DUBY, Georges. **História da vida privada 2: da Europa feudal à renascença**. São Paulo, Cia das Letras, 2009.

FANON. Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRARO, Marcelo Rosanova. **A Economia Política da Violência na Era da Segunda Escravidão: Brasil e Estados Unidos, 1776-1888**. Tese [Doutorado em História]. USP, 2021

FIORAVANTI, Marco. **La schiavitù**. Roma: Ediesse, 2017.

FLAUZINA, A.L.; FREITAS, F.S. Do paradoxal privilégio de ser vítima: terror de Estado e a negação do sofrimento negro no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**. São Paulo, a. 25, v. 135. P. 49-71, 2017.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho (Org.). **Franceses no Brasil**: Cartas e relatos, 1817-1818. São Paulo: Chão Editora, 2021.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

GARDIMAN, Gilberto; SOUZA, Marco. A alimentação em dois engenhos brasileiros nos séculos 18 e 19: circulação, sujeitos e materialidades. **Comida, cultura e sociedade: arqueologia da alimentação no Mundo Moderno**, p. 65-94, 2016.

GARRIGA, Carlos. **Cómo escribir una historia “descolonizada” del derecho em America Latina?**. In: VALLEJO, Jesús; MARTÍN, Sebastián. Em Antídora. Homenaje a Bartolomé Clavero. Colección Panoramas del Derecho. 12.Thomson Reuters/Aranzadi. Universidad de Sevilla, 2019.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Guia para uma prática iconográfica. Lisboa: 70 Arte & Comunicação, 2004.

GONÇALVES, Fabiano. Corpo, memória e fabulação anticolonial nas colagens visuais de Gê Viana. In: **Revista Ecopos - Dossiê Visualidades**: estéticas, mídias e contemporaneidade, v. 26, n. 2, 2023, p. 293-313.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano. RIOS, Flavia; LIMA, Marcia (Orgs). Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 75-93.

GOULART, José Alípio. **Da palmatória ao patíbulo**: castigos de escravos no Brasil. Rio de Janeiro: Conquista, 1971.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. Depois da democracia racial. In: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2, 2006.

GRINBERG, Keila. Castigos físicos e legislação. In: Gomes, Flavio; Schwarcz, Lilia (Orgs). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

GROSSI, Paolo. **O ponto e a linha. História do Direito e Direito Positivo na formação jurista do nosso tempo**. In: Sequência. UFSC, Florianópolis/SC, v. 26 n. 51 (2005), p. 31-45.a

GROSSI, Paolo. **Mitologias jurídicas da modernidade**. Florianópolis: F. J. Boiteux, 2005.b

FAUSTINO, Devison. **Frantz Fanon e as encruzilhadas**: teoria política e subjetividade. São Paulo: Ubu, 2022.

FLAUZINA, Ana Luiza P. ; FREITAS, Felipe da Silva. **Do paradoxal privilégio de ser**

vítima: terror de Estado e a negação do sofrimento negro no Brasil. In: RBCrim Revista Brasileira de Ciências Criminais. v. 25, n. 135. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2017, p. 49-71.

FLORY, Thomas. **El juez de paz y el jurado en el Brasil imperial.** México: Fondo Del Cultura Económica, 1986.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 12–33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota da escravidão.** Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021

HARTMAN, Saidiya. **Cenas de sujeição: terror, escravidão e criação de si na América do séc. 19.** São Paulo: Fósforo, 2025.

HESPANHA, Antonio Manuel. **Carne de uma só carne: para uma compreensão dos fundamentos histórico-antropológicos da família na época moderna.** In: *Análise Social*, 1993, Quarta Série, Vol. 28, No. 123/124, Homenagem a A. Sedas Nunes - Volume I (1993), pp. 951-973.

HESPANHA, Antonio Manuel. **Da "Iustitia" à "Disciplina":** Textos, Poder e Política penal no antigo regime. In: Hespanha, Antonio Manuel (org.) *Justiça e litigiosidade: história e perspectiva.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

HESPANHA, António Manuel. **Cultura jurídica europeia:** síntese de um milênio. Coimbra: Almedina, 2012.

HERMANDO, Laura Rodrigues. **Elos entre o jurídico e o vivido: a dimensão constitucional da casa patriarcal brasileira entre 1822 e 1916.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em Direito, Florianópolis, 2024.

HILL COLLINS, Patricia. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

HILL COLLINS, Patricia. **Interseccionalidade.** São Paulo: Boitempo, 2020.

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

KOERNER, Anderi. **Punição, disciplina e pensamento penal no Brasil do século XIX.** In: *Lua Nova*, São Paulo, 68: 205-242, 2006.

LAFONT, Anne. **Uma africana no Louvre.** Rio de Janeiro: Bazar do tempo: 2022.

LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros:** história, teoria, crítica. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LARA, Silvia Hunold. **Campos da violência:** escravos e senhores na Capitania do Rio de

Janeiro (1750-1808). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LEENHARDT, Jacques. **Rever Debret: colônia – ateliê – nação**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2023.

LEMOS, Daniel Cavalcanti de Albuquerque. **Os Cinco Olhos do Diabo: os castigos corporais nas escolas do século XIX**. In: Educ. Real., Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 627-646, maio/ago. 2012.

LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret, Historiador e Pintor: A viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografias: usos sociais e historiográficos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs). O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009.

LOBO, Judá Leão. **História e iconologia: conteúdo nas artes visuais**. In: Revista Direito e Práxis, vol. 3, n. 5, 2012.

LOPES, Larissa C.; ANDRADE, Lorena G.; CAMPOS, Yussef S. de. As políticas públicas sobre patrimônio cultural: divergências ilegalidades e distorções. In: **Revista da Faculdade Integrada Vianna Júnior**. V. 6, n. 2, Juiz de Fora: Jul-Dez 2015.

MAMIGONIAN, B. Os direitos dos libertos africanos no Brasil oitocentista: entre razões de direito e considerações políticas. In: **História** (São Paulo) v.34, n.2, p. 181-205, jul./dez. 2015.

MAMIGONIAN, Beatriz. **Africanos livres: A abolição do tráfico de escravos no Brasil**. São Paulo: Cia da Letras, 2017.

MAMIGONIAN, B.; PEDROZA, A. A escravização ilegal no Brasil sob as lentes da história social do trabalho e do direito. In: MAMIGONIAN, Beatriz G.; PEDROZA, Antonia M. N. (org.). **Escravidão ilegal no Brasil**. São Leopoldo: Casa Leiria, 2023.

MAMIGONIAN, B.; GRINBERG, K. O crime de redução de pessoa livre à escravidão no Brasil oitocentista. In: **Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 13, p. 1-21, 2021.

MANSUR, João Paulo. **O Estado e a casa patriarcal: caminhos do legalismo nos sertões brasileiros da Primeira República**. Tese (doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Direito, Belo Horizonte, 2023.

MANSUR, João Paulo. **Os engenhos de açúcar como territórios de autonomia jurídica (1889-1930): a ordem doméstica no romance de José Linsdo Rego**. In: Revista de Direito Público, Brasília, Volume 21, n. 109, 141-174, Jan./Mar. 2024, p. 141-174.

MARTINS, Eduardo. **Os pobres e os termos de bem viver: novas formas de controle social no Império do Brasil**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.

MARTINS, Bruno Alberto. **Castigo contestado: direito senhorial, maus-tratos e a luta pela liberdade nos tribunais do Brasil Império (1849-1873)**. Trabalho de Conclusão de Curso. Campinas, Unicamp, 2023.

MARTYN, Georges. **Introdução à iconologia histórica do direito**. In: DAL RI JR et all (Orgs). *Anais do XVI Encontros de História do Direito da UFSC - Printing & Iconology as Legal-Historical Sources*. Florianópolis: UFSC, 2020.

MARTYN, Georges. HUYGEBART, Stefen; PAUMEN, Vanessa; POUCKE, Tine Van. **The art of law: three centuries of justice depicted**. Uitgeverij Lannoo nv: Tielt, 2016.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo saquarema**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

MELLO, Júlia Almeida; CIRILLO, Aparecido José; KUMM, Rosely. *Despindo a beleza: (des)construções do olhar em torno do corpo feminino na arte*. In: **Palíndromo**. Florianópolis. V 17, n. 41, p. 01-29, fev– maio, 2025.

MELLO, Marcelo Pereira de. *A casa de correção da corte e o perfil das mulheres presas no Brasil durante o séc. XIX*. In: *Gênero*, Niterói, v. 2, n. 1, p. 31-48, 2 sem., 2001.

MENDES, Luís César Castrillon. *Martius e o IHGB: disputas acerca da narrativa histórica oitocentista*. In: **Boletim Historiar**, n. 16, jul. /set. 2016, p.03-15| <http://seer.ufs.br/index.php/historiar>.

MILLS, Charles. **O contrato racial**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

MITCHELL, W. J. T. *O que as imagens realmente querem?* In: Alloa, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017,

MITCHELL, W. J. T. **O que é uma imagem?** In: *Revista Espaço*. nº 52. jul-dez 2019, Rio de Janeiro.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala - a questão social no Brasil**. 3ª edição. São Paulo: LECH, 1981.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 2013.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)**. São Paulo: EDUSP,

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância Pan-africanista**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva/Ipeafro, 2019.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NUNES, Diego. The “Code Pénal” in the Itinerary of the Criminal Codification in America and Europe: “Influence” and Circularity of Models. In: MASFERRER, Aniceto. The Western codification of Criminal law - A revision of the Myth of its Predominant French Influence. Heidelberg, New York, London: Springer, 2018.

NUNES, Diego. Codificação, recodificação, descodificação? Uma história das dimensões jurídicas da justiça no Brasil imperial a partir do código de processo criminal de 1832. **Revista da Faculdade de Direito da UFMG**, v. 74, p. 135-166, 2019.

NUNES, Diego; SANTOS, Vanilda Honória dos. Por uma história do conceito jurídico de quilombo. In: **Revista da Faculdade de Direito da UFPR**. Curitiba, V 66, N 1, P 117-148 – JAN-ABR, 2021.

OLIVEIRA, Luciano. *Não fale do código de Hamurábi!* A pesquisa socio-jurídica na pós-graduação em Direito. 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/33852279/N%C3%83O_FALE_DO_C%C3%93DIGO_DE_HAMUR%C3%81BI_A_pesquisa_s%C3%B3cio_jur%C3%ADfica_na_p%C3%B3s_gradua%C3%A7%C3%A3o_em_Direito Acesso em: 26/02/2025.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

PANOFSKY, Erwin. **"Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença"**. In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PEREIRA, Paulo Henrique Rodrigues. ***Partus Sequitur Ventrem: uma história da construção, consolidação e crise do domínio sobre o ventre escravizado nas Américas***. Tese [Doutorado]. USP, Faculdade de Direito, São Paulo, 2022

PIETROFORTE, Antonio V. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2004. E-book. p.6. ISBN 9788572442763. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788572442763/>. Acesso em: 05 mai. 2025.

PIROLA, Ricardo Figueiredo. **A lei de 10 de junho de 1835: justiça, escravidão e pena de morte**. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2012.

PIROLA, Ricardo Figueiredo. **O castigo senhorial e a abolição da pena de açoites no Brasil: Justiça, imprensa e política no Século XIX**. In: *Revista História*, n.176. São Paulo: 2017, p 1-34.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAMOS, Arthur. **A aculturação negra no Brasil**. Companhia Editora Nacional. Rio de Janeiro, 1942. Disponível em: <https://archive.org/details/aculturacaonegranobrasil/mode/2up> Acesso em: 28/12/2025.

RANGEL, Alan. W. Garcia. **Breves notas sobre o direito de correção do menor no Império (1830-1865)**. In: Heloisa Helena Barboza; Cleyson de Moraes Mello; Gustavo Silveira Siqueira; et alii. (Org.). *Teorias e fundamentos do direito. O futuro do direito*. 1ed. Rio de Janeiro: Processo, 2022, v. 5, p. 9-24.

RIBEIRO, João Luiz. **No meio das galinhas as baratas não têm razão: a lei de 10 de junho de 1835: os escravos e a pena de morte no império do Brasil: 1822-1889**. Rio de Janeiro: Renovar, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Jandaíra, 2019

ROCHA, Manuel Ribeiro. **Etiópe resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado**. São Paulo: Editora da Unesp, 2017 [1758].

RODRIGUES, Cíntia Chaves. **Vidas da iconologia: configurações, usos e efeitos do método iconológico de Erwin Panofsky**. [Dissertação de Mestrado]. Brasília: UnB, PPGH, 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
SANTAELLA, Lucia. **Palavra, imagem & enigmas**. *Revista USP*, n. 16. dez./jan./fev. 1992-1993.

SÁ, Gabriela Barreto de. **Direito à memória e à ancestralidade: escravivências amefricanas de mulheres escravizadas**. Tese [Doutorado em Direito]. UnB, PPGD, Brasília, 2020.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **Racismo brasileiro: uma história da formação do país**. São Paulo: Todavia, 2022.

SBRICCOLI, Mario. Justiça criminal. In: **Discursos Sediciosos**, Rio de Janeiro, n. 17/18 (2011), p. 459-467;

SBRICCOLI, Mario. Fontes judiciais e fontes jurídicas. Reflexões sobre a fase atual dos estudos de história do crime e da justiça criminal [1988] (p. 25-42). In: NUNES, Diego (org.). **Estudos em história do direito penal e da justiça criminal – vol. 1**. Uberlândia: LAECC, 2020.

SBRICCOLI, Mario. **A penalística civil: teorias e ideologias do direito penal na Itália unificada**. Editora da UFMG: Belo Horizonte, 2021.

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Capinas: Editora da UNICAMP, 2008.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

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

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

SCHUCMAN, Lia Vainer; IBIRAPITANGA, Organização (Orgs). **Branquitude**: diálogos sobre racismo e antirracismo. São Paulo: Fósforo, 2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido e o branquíssimo**: hierarquia e poder na cidade de São Paulo. 2ª ed. São Paulo: Veneta, 2020.

SEELAENDER, Airton Cerqueira-Leite. A “polícia” e as funções do Estado-notas sobre a “polícia” do Antigo Regime. In: **Revista da Faculdade de Direito UFPR**. nº 49, 2009, <https://doi.org/10.5380/rfdufpr.v49i0.17033>

SEELAENDER, Airton Cerqueira-Leite. “Economia civil” e “Polícia” no ensino do “Direito Pátrio” em Coimbra: Notas sobre as “Prelecções” de Ricardo Raymundo Nogueira. In: **Tempo**. 2011, vol.17, n.31, pp.35-64.

SEELAENDER, Airton Cerqueira-Leite. A longa sombra da casa: Poder doméstico, conceitos tradicionais e imaginário jurídico na transição brasileira do Antigo Regime à Modernidade. In: **Revista do IHGB**, v. 478, n. 178, jan./mar. 2017. pp. 327-424.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Mulheres brancas no fim do período colonial**. In: **cadernos pagu**. N. 4. 1995: pp. 75-96.

SILVA, Igor de Lima e. **AFRICANOS, CRIoulos E MESTIÇADOS NAS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DE DEBRET E RUGENDAS (1808-1839)**: registros da diversidade e da complexidade históricas. Tese [doutorado]. PPGH. Belo Horizonte: UFMG, 2022.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2023.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. A alegria dos amantes: Jean-Baptiste Debret na Coleção Castro Maya. In: Castro Maya colecionador de Debret. CARDOSO, Rafael et al. **Castro Maya Colecionador de Debret**, Rio de Janeiro, Capivara, 2003.

SOARES, Joice de Souza. Em meio a cidadãos e soldados: o meio termo policial na Regência do Império. In: **Tempos Históricos** • Vol. 24 • n.2 (2020), p. 347-382.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SONTAG, Ricardo. “Curar todas as moléstias com um único medicamento”: os juristas e a pena de prisão no Brasil (1830-1890). **Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro**, v. 177, p. 45-72, 2016.

SONTAG, Ricardo. ‘Excepção única á civilização christã’: o problema dos açoites na literatura jurídico-penal brasileira (1824-1886). In: **Quaderni Fiorentini per la Storia del Pensiero Giuridico Moderno**, v. 49, p. 375-417, 2020.

SONTAG, Ricardo. “**CÓDIGO NEGRO**”? O REGIME JURÍDICO EXCEPCIONAL DE CONTROLE DOS ESCRAVOS NO BRASIL (1830-1888). In: Sontag, Ricardo. **Código Negro**? São Paulo: Dialética, 2024.

SONTAG, Ricardo. **Ordem doméstica e ordem estatal no Brasil do século XIX: a disciplina dos escravos**. In: Sontag, Ricardo. **Código Negro**? São Paulo: Dialética, 2024.

SOUSA, Caroline Passarini. **Partus sequitur ventrem: reprodução e maternidade no estabelecimento da escravidão e abolição nas Américas até a primeira metade do século XIX**. Dissertação [Mestrado]. USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, História social. São Paulo, 2021.

SOUZA, Thaís Pinhata de. **Fragilidade resistente: mulheres e os termos de bem-viver no último quartel do século XIX**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

STOLLEIS, Michael. **Escrever história do direito: Reconstrução, narrativa ou ficção?** São Pau: Editora Contracorrente, 2020.

STRAUMAN, Patrick. **Rio de Janeiro, cidade mestiça: Ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SZŐNYI, G. E.; KÉRCHY, Anna (Orgs). **The iconology of law and order (legal and cosmic)**. Szeged, 2012.

TARELLO, Giovanni. **Ideologias setecentistas da codificação e estrutura dos códigos**. In: *Meritum* – Belo Horizonte – v. 3 – n. 2 – p. 05-31 – jul./dez. 2008.

TARELLO, Giovanni. **O problema penal no século XVIII**. In: DAL RI JR., Arno; SONTAG, Ricardo (org.). **História do Direito Penal entre medievo e modernidade**. Belo Horizonte: Del Rey, 2011

TREVISAN, Anderson Ricardo. **A redescoberta de Debret no Brasil modernista**. São Paulo: Alameda, 2015.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o Passado: Poder e a Produção da História**. Curitiba: Huya, 2016,

VELLASCO, Ivan de Andrade. O juiz de paz e o Código do Processo: vicissitudes da justiça imperial em uma comarca de Minas Gerais no século XIX. *Justiça & História*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, 2003. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/17173626.pdf>.

VELLASCO, Ivan de Andrade. A polícia Imperial: notas sobre a construção e a ação da força policial (1831-1850). In: **Anais XXIII Simpósio Nacional da ANPUH**. Londrina, 2005.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VERA, Luciana. **Gê Viana: Corpografias e performances**. In: Revista continente (on-line). 05/11/2020.

VIANA, Wes. **GÊ VIANA E A FABULAÇÃO DO ARQUIVO: REMONTAGEM DO TEMPO HISTÓRICO EM ATUALIZAÇÕES TRAUMÁTICAS DE DEBRET**. In: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Anais...Fortaleza (CE) IFCE, 2023. Disponível em www.even3.com.br/anais/32anpap2023

VIANA, Gê. Entrevista em: SESCTV. **Artérias: Gê Viana**. 14/08/2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ53g0AbOwg>

WAGNER, Anne; SHERWIN, Richard K. *Law, culture and visual studies*. London: Springer, 2014.

WOLKMER, Antônio Carlos. **Pluralismo jurídico: fundamentos de uma nova cultura do direito**. São Paulo: Editora Alfa-ômega, 2001.

ZAMORA, Romina. **Casa poblada e buen gobierno: oeconomia católica e servicio personal em San Miguel de Tucumán, siglo XVIII**. Buenos Aires: Prometeu Libros, 2017.

ZAMORA, Romina. **The domestic sphere**. In: DUVE, Thomas; HERZOG, Tamar (Orgs). *The Cambridge History of Latin American Law in Global Perspective*. Harvard University, Massachusetts - Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory, Frankfurt, 2024.

ANEXO I – INSTRUMENTOS DE CASTIGOS



Algemas (Instrumento de castigo) Coleção Museu Afro Brasil, Séc. XIX, Registro: MAB_2460



Algemas (Instrumento de castigo), Coleção Museu Afro Brasil, Séc. XIX, Registro: MAB_2448



Bola de ferro com corrente (instrumento de castigo), Coleção Museu Afro Brasil, Séc. XIX, Registro: AMAB_1491



Corrente de ferro (Instrumento de castigo), Coleção Museu Afro Brasil, Séc. XIX, Registro: MAB_2456



Gargalheira ou colar de ferro (Instrumento de castigo e pena criminal), Coleção Museu Afro Brasil, Séc. XIX, Registro: MAB_2383



Máscara de punição (instrumento de castigo), Coleção Museu Afro Brasil, Séc. XIX,
Registro: AMAB_1488



Palmatória (Instrumento de castigo) - Material: Madeira, 38 cm de comprimento, 8 cm de largura, 3 cm de espessura

Fonte: <https://mhn.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/palmatoria-4/>



Pelourinho (Monumento de castigo e punição escravista), localizado na Praça Claudio Manoel ou Praça da Sé, Mariana, MG.

Este é um exemplar reconstruído em 1967, o original teria sido derrubado em 1871 em razão da promulgação da Lei do Ventre Livre – Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Claudio_Manoel_\(Mariana\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Claudio_Manoel_(Mariana))



Vista do Pelourinho (Monumento de castigo e punição escravista) em São João Del Rei (MG)

– Coleção Municípios Mineiros – Foto: 09/1980, Sem autoria - 8,4 X 12,2 cm – Fonte:

Arquivo Público Mineiro – Disponível em:

http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=29641

Este é um exemplar restituído ao local original entre 1967-1971



Vira-mundo (instrumento de castigo), Coleção Museu Afro Brasil, Séc. XIX, Registro:
MAB_0580