

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

IGOR DE LIMA E SILVA

**AFRICANOS, CRIoulos E MESTIÇADOS NAS REPRESENTAÇÕES
ICONOGRÁFICAS DE DEBRET E RUGENDAS (1808-1839):**
registros da diversidade e da complexidade históricas

Belo Horizonte
2022

IGOR DE LIMA E SILVA

**AFRICANOS, CRIoulos E MESTIÇADOS NAS REPRESENTAÇÕES
ICONOGRÁFICAS DE DEBRET E RUGENDAS (1808-1839):**
registros da diversidade e da complexidade históricas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Eduardo França Paiva.

Belo Horizonte
2022

907.2
S586a
2022

Silva, Igor de Lima e
Africanos, crioulos e mestiçados nas representações
iconográficas de Debret e Rugendas (1808-1839)
[manuscrito] : registros da diversidade e da complexidade
históricas / Igor de Lima e Silva. - 2022.
323 f.
Orientador: Eduardo França Paiva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Africanos - Teses. 3. Crioulos -
Teses. 4. Mestiçagem – Teses. I. Paiva, Eduardo França.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**ATA DA DEFESA DE TESE EM HISTÓRIA DE IGOR DE LIMA E SILVA**

Nº REGISTRO: 2018661790

Aos 7 dias do mês de **junho** de **2022 (dois mil e vinte e dois)**, reuniu-se de forma remota, por videoconferência, a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores **Eduardo França Paiva** (UFMG), **Marcos Tognon** (Unicamp), **Ynaê Lopes dos Santos** (UFF), **Maria de Fátima Gomes Costa** (UFMT) e **Roberto Guedes Ferreira** (UFRRJ), para julgar o trabalho final intitulado: **AFRICANOS, CRIoulos E MESTIÇADOS NAS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DE DEBRET E RUGENDAS (1808-1839): REGISTROS DA DIVERSIDADE E DA COMPLEXIDADE HISTÓRICAS**, requisito final para a obtenção do grau de **DOCTOR EM HISTÓRIA**. Abrindo a sessão no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de Concentração: História, tradição e modernidade: política, cultura e trabalho - Linha de Pesquisa: História Social da Cultura, o Presidente da Comissão, professor **Eduardo França Paiva**, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato, para a apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição de resultado final. O candidato foi considerado **APROVADO**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ata, que foi assinada pelos examinadores participantes. Belo Horizonte, 07 de junho de 2022.

Observação da Banca: *A banca ressalta o excelente trabalho de pesquisa realizado pelo doutorando em contexto de pandemia, sublinhando-se o caráter inovador da leitura de Rugendas e de Debret, destacadamente sobre as dinâmicas de mestiçagens no contexto escravista brasileiro do século XIX.*

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Ynae Lopes dos Santos, Usuário Externo**, em 08/06/2022, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Franca Paiva, Professor do Magistério Superior**, em 08/06/2022, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria de Fátima Gomes Costa, Usuário Externo**, em 08/06/2022, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Marcos Tognon, Usuário Externo**, em 14/06/2022, às



08:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Guedes Ferreira, Usuário Externo**, em 20/06/2022, às 14:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Luis Pereira Miatello, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 21/06/2022, às 09:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1487847** e o código CRC **701E7F98**.

Agradecimentos

Essa empreitada que foi o doutorado, sem sombra de dúvida, tornou-se menos penosa graças à rede de apoio e aos amigos e amigas que fizeram parte dela. Assim, os nomes citados abaixo contribuíram sobremaneira para os resultados obtidos até aqui, mas não são responsáveis pelas minhas escolhas e por eventuais equívocos metodológicos e de análise.

Meu orientador, o prof. Eduardo França Paiva, conseguiu compreender as minhas intenções e dialogou comigo em todos os momentos, realizando uma leitura atenta e sincera de meu trabalho. Portanto, as suas sugestões e críticas foram fundamentais para o meu amadurecimento intelectual e conclusão desta tese.

A banca de qualificação, formada pelas profas. Maria de Fátima Costa e Ynaê Lopes dos Santos, fez uma leitura afinada sobre o tema e contribuiu para repensar alguns aspectos do trabalho. Em especial, agradeço profundamente à profa. Costa, que desde a iniciação científica, passando pelo mestrado e agora no doutorado, dividiu comigo as suas experiências e amizade. O conhecimento compartilhado durante toda minha formação desembocou nos temas que ora apresento aqui.

Aos meus pais, Iracy e Miguel, por respeitarem as minhas escolhas. Ao meu irmão, Cleiton, por ajudar na mudança para Belo Horizonte e me socorrer nos momentos difíceis.

À Luciana (em extensão à Eleila), amiga surpresa que apareceu no momento da arguição para ingressar no doutorado, com quem pude dividir as angústias e os medos – sem receios. Obrigado por me deixar entrar na sua vida, em especial no seu lar, em Tiradentes. Foram esses momentos de companheirismo que me fizeram resistir... É uma amiga que guardarei!

Agradeço aos amigos Hélia e Henrique pelas longas conversas, incentivos e saídas por Belo Horizonte, encontros sempre alegres, que enchiam de ânimo a rotina solitária da pesquisa.

Aos colegas do doutorado – que deram origem ao grupo de WhatsApp apelidado de Composteiros – Ariel, Natália, Regis, Thiago e Ygor. Dei muitas risadas com os comentários sempre ácidos e inteligentes, além de ter aproveitado as trocas de informação sobre os temas referentes às nossas pesquisas.

À amiga Ella Marina, que traduziu os meus textos com tanta dedicação.

Ao amigo Renato, que me recebeu em sua casa antes da pandemia, possibilitando que eu realizasse pesquisas na Universidade de São Paulo e em outros locais.

Ao Gabriel, que chegou de fininho e soube respeitar esse momento de muito trabalho.

Agradeço aos profs. Rosa Alice Mosimann e Luiz Carlos Soares por serem solícitos e disponibilizarem os seus livros.

Ao prof. Pablo Diener, agradeço pela atenção e pelas discussões sempre profícuas sobre o artista-viajante Rugendas.

À Andréa Guerra, que cuidou da minha saúde mental.

À profa. Ana Bigio, que revisou este texto. Para além de uma relação profissional, houve preocupação, orientação e dedicação. Obrigado por me acompanhar nessa jornada.

Por fim, agradeço ao Instituto Federal de Mato Grosso – *campus* Alta Floresta – e aos colegas por possibilitarem minha dedicação total ao doutorado.

Resumo

Nesta tese procura-se compreender as representações iconográficas de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas sobre os africanos, crioulos e mestiçados – fossem escravos, libertos ou nascidos livres –, para além das análises simplificadas, genéricas e polarizadas acerca dos aspectos socioculturais desses grupos. As imagens selecionadas fazem parte dos livros *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e *Viagem pitoresca através do Brasil*, de autoria, respectivamente, de Debret e Rugendas. Os três volumes da edição debretiana foram editados na França, sequencialmente, nos anos de 1834, 1835 e 1839. A obra rugendiana veio a público entre 1827 e 1835. Seguindo essa cronologia, a presente pesquisa teve como recorte temporal o período de 1808 a 1839, que compreende a chegada da Família Real Portuguesa em sua colônia americana e a data da publicação do terceiro volume da obra do artista francês. A partir desse conjunto de imagens (aquarelas, esboços, desenhos, croquis e litogravuras) e com respaldo nos estudos referentes à escravidão e às mestiçagens biológicas e culturais, além da história da arte – em especial, Erwin Panofsky –, viu-se que os africanos e seus descendentes registrados pelos dois artistas-viajantes viveram em um ambiente urbano complexo, dinâmico e diversificado. Naquele contexto, as relações eram marcadas por violências, acordos e solidariedade entre indivíduos de “qualidades” e condições jurídicas distintas. Sob essa ótica, as imagens legadas por Debret e Rugendas permitiram fazer uma leitura mais aprofundada do “outro” e perceber dimensões menos explícitas acerca desses homens e mulheres trazidos à força, do outro lado do Atlântico e dos nascidos aqui.

Palavras-chaves: Africanos; crioulos; mestiçados; representações; iconografia.

Abstract

This research seeks to understand the iconographic representations of Jean-Baptiste Debret and Johann Moritz Rugendas about Africans, “crioulos” and “mestiçados” - whether they were slaves, freed or freeborns - beyond the simplified, generic and polarized analysis about sociocultural aspects of these groups. The selected images are part of the books *Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil* and *Viagem pitoresca através do Brasil*, authored, respectively, by Debret and Rugendas. The three volumes of the debretian edition were edited in France, sequentially, in the years 1834, 1835 and 1839. The rugendian work became public between 1827 and 1835. Following this chronology, the present research had as its time frame the period from 1808 to 1839, which includes the arrival of the Portuguese Royal Family in its American colony and the date of publication of the third volume of the French artist's work. From this set of images (watercolors, sketches, drawings, croquis and lithographs) and supported by studies related to slavery and biological and cultural miscegenation, in addition to the history of art – in particular, Erwin Panofsky – it was seen that Africans and their descendants registered by the two traveling artists lived in a complex, dynamic and diverse urban environment. In that context, relations were marked by violence, agreements and solidarity between individuals of “qualities” and different legal conditions. From this perspective, the images bequeathed by Debret and Rugendas allowed a more in-depth reading of the “other” and perceiving less explicit dimensions about these men and women brought by force, from across the Atlantic and those born here.

Keywords: Africans; “Crioulos”; “Mestiçados”; Representations; Iconography.

Lista de imagens

- Figura 01: *Debret na pensão*. Debret (desenhista), aquarela s/ papel, 18x13,1cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 118. (Museu Castro Maya)35
- Figura 02: *Grupo de africanos, crioulos e mestiçados (escravos, forros e nascidos livres)*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103/f56.item>. Acesso em: 09 fev. 2022.....42
- Figura 03: *Vendedor de alho e cebola*. Debret (desenhista), aquarela s/ papel, 15,5x20,9cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 222 (Museu Castro Maya)43
- Figura 04: *Autorretrato*. Fonte: CARNEIRO, Newton. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Kosmos, 1979, p. 29.....45
- Figura 05: *Duas quitandeiras, uma com cesto e outra com tabuleiro na cabeça, 1822 a 1825*. Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aquarela/papel, 20x13cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 158 (Acervo particular).50
- Figura 06: *Rua Direita*. V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div. Prancha 13.....83
- Figura 07: *Rua Direita (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.....86
- Figura 08: *Rua Direita, Rio de Janeiro, 1822-1825*. Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aguada/papel, 19,9x29,9cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 156. (Centro Cultural de São Paulo)87
- Figura 09: *Rua Direita, Rio de Janeiro, 1822-1825 (Detalhe)*. Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aguada/papel, 19,9x29,9cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 156. (Centro Cultural de São Paulo).87
- Figura 10: *Rua Direita (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.....91
- Figura 11: *Rua Direita (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.....92

- Figura 12: *Rua Direita* (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.....93
- Figura 13: *Rua Direita* (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.....95
- Figura 14: *Rua Direita, Rio de Janeiro, 1822-1825* (Detalhe). Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aguada/papel, 19,9x29,9cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 156. (Centro Cultural de São Paulo)96
- Figura 15: *Partida da rainha*. Thierry Frères, litogravura, 20,9x34,2cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1839, tomo III, prancha 46.....103
- Figura 16: *Partida da rainha* (Detalhes). Thierry Frères, litogravura, 20,9x34,2cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1839, tomo III, prancha 46.....104
- Figura 17: *Vista do Rio de Janeiro, tomada do Aqueduto*. Villeneuve (paisagem) e Adam (figuras), gravadores. Litogravura, 23,9 x 35,5cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 1ª Div., prancha 08.....114
- Figura 18: *Caçador, 1823*. Rugendas (desenhista), lápis/papel, 18x17cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 178. (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro).117
- Figura 19: *Retorno de negros caçadores à cidade; O retorno do negro de um naturalista*. Debret, litogravura, 20,5x31,5cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot. 1835, tomo II, prancha 19.....120
- Figura 20: *Retorno de negros livres caçadores à cidade*. DEBRET (desenhista), aquarela s/ papel, 17,5x21,9cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 250. Acervo particular.....121
- Figura 21: *Retorno dos negros de um naturalista*. DEBRET (desenhista), aquarela s/ papel, 18x22cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 250. Acervo particular.....121
- Figura 22: *Vista tomada da Igreja de São Bento*. V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.....129
- Figura 23: *Vista tomada da Igreja de São Bento* (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.....130

- Figura 24: *Vista da cidade e do porto do Rio de Janeiro, 1822-1825*. Rugendas (desenhista), lápis/papel, 17,1x37,3cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 276 (Museu de Belas Artes - RJ)130
- Figura 25: *Vista tomada da Igreja de São Bento (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.....130
- Figura 26: *Vista tomada da Igreja de São Bento (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.....133
- Figura 27: *Vista tomada da Igreja de São Bento (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.....142
- Figura 28: *Os barbeiros ambulantes*. Litogravura, 15,5x23,3cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 11.....145
- Figura 29: *Uma loja de barbeiro*. Litogravura, 16x23,3cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 12.....146
- Figura 30: *O cirurgião negro*. Litogravura, 14,3x20,4cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 46.....146
- Figura 31: *Vista tomada...; O barbeiro...* (Detalhe) Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 11; RUGENDAS, 1835, 3ª Div., prancha 12.....150
- Figura 32: *O cirurgião negro e Açougue de carne de porco (Detalhe)*. Litogravura, 23,8x20,4cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 46.....156
- Figura 33: *Negras livres vivendo das suas atividades/Negras vendedoras de sonhos, manué e aluá*. Thierry Frères (gravador), litogravura, 22,1x21,3. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo III, prancha 32 (L. 82A-82B)161
- Figura 34: *Negras livres vivendo de suas atividades*. Thierry Frères (gravador), litogravura, 15,3x21,3cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo III, prancha 32.....162
- Figura 35: *Negras livres, uma quitandeira e as outras duas trabalhadoras nas lojas francesas*. DEBRET (desenhista), aquarela s/ papel, 16x21,8cm. Fonte: BANDEIRA, Julio;

- LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 250. (Museu Castro Maya)171
- Figura 36. *Mercado na praia dos mineiros*. L. Deroy (gravador), litogravura, 20,4x27,1cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 4ª Div., prancha 13.181
- Figura 37: *Negras vendendo frutas e verduras numa feira*. Rugendas (desenhista), lápis e nanquim s/ papel, 13x26,4cm. Fonte: DEINER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 162.....183
- Figura 38: *Negra sentada, vendedora*. Rugendas (desenhista), lápis, aguada, nanquim s/ papel, 13,4x20,7cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 161.186
- Figura 39: *Negras do Rio de Janeiro*. N. Maurin (gravador), litogravura, 29,3x24,4cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 07.194
- Figura 40: *Negro e negra da Bahia*. N. Maurin (gravador), litogravura, 29,3x24,4cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 08.194
- Figura 41: *Negra baiana de corpo inteiro: estudo de trajés*. Rugendas (desenhista), lápis e aquarela s/ papel. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 194.202
- Figura 42: *Negras vendedoras de sonhos, manuê e aluá*. Thierry Frères (gravador), litogravura, 6,8x21,3cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo III, prancha 32 (L. 82B).210
- Figura 43: *Costumes de Rio de Janeiro*. N. Maurin (gravador), litogravura, 27,3x22,1cm. Fonte: Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 16.211
- Figura 44: *As vênus negras do Rio de Janeiro*. Debret (desenhista), aquarela s/ papel, 17x22,5cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Côrrea do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 172.....213
- Figura 45: *Casa de prazer*. Rugendas (desenhista), lápis s/ papel, 20,5x33,8cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 167.220
- Figura 46: *Negros novos*. Rugendas (desenhista), lápis sobre papel, 25,4x20,6cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon325979.jpg. Acesso em: 30 ago. 2021.....240

- Figura 47: *Rebollo*. Rugendas (desenhista), lápis sobre papel, 14,3x10,5cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 229.242
- Figura 48: *Baiana mulata*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet du Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103>. Acesso em: 20 jul. 2021.244
- Figura 49: *Crioulas*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet du Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103>. Acesso em: 20 jul. 2021.....244
- Figura 50: *Négresses tatouée avec la terre goune (?)*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet du Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103>. Acesso em: 20 jul. 2021.245
- Figura 51: *Vendedor de arruda*. Debret, litogravura, 14,9x21,5cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, Tomo III, prancha 110 A.247
- Figura 52: *Quitandeiras de diversas 'qualidades'*. DEBRET (desenhista), aquarela sobre papel, 14,8x22,3cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 199. Museu Castro Maya.253
- Figura 53. *Retorno à cidade de um dono de chácara*. Thierry Frères, litogravura, 13,6x23,3cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 15.266
- Figura 54. *Escravas negras de diferentes nações*. Thierry Frères, litogravura, 20,7x31,6cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 22.266
- Figura 55: *Benguela e Congo*. P. Vignerón (gravador), litogravura, 34,7x29,6cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 09.273
- Figura 56: *Cabinda, Quiloa, Rebolo e Mina*. P. Vignerón (gravador), litogravura, 34,7x29,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 10.....273
- Figura 57: *Moçambique*. N. Maurin (gravador), litogravura, 35,1x28,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 17.273
- Figura 58: *Benguela, Angola, Congo e Monjolo*. P. Vignerón (gravador), litogravura, 34,7x28,3cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 14.273

- Figura 59: *Crioulos*. P. Vigneron (gravador), litogravura, 34,1x29cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 15.274
- Figura 60. *Sapatarias*. Thierry Frères, litogravura, 19,9x23,8cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo II. Prancha 29.285
- Figura 61. *Escravas negras de diferentes nações* (Detalhe). Thierry Frères, litogravura, 20,7x31,6cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 22.287
- Figura 62. *Mulata a caminho do sítio para a festa de Natal*. Thierry Frères, litogravura, 13,6 x 23,1 cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo III, prancha 07.291

Sumário

Apresentação	17
Capítulo I – Vida e obra: Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas	28
1.1 Um experiente pintor chamado Jean-Baptiste Debret	28
1.1.1 Tessitura do <i>Viagem pitoresca e histórica ao Brasil</i>	37
1.2 Um jovem artista chamado Johann Moritz Rugendas	44
1.2.1 Tessitura do <i>Viagem pitoresca através do Brasil</i>	58
2 Escolhas e justificativas: as imagens desta tese	66
CAPÍTULO II – Imagens do mundo do trabalho urbano e seus protagonistas	79
2.1 Escravos, forros, não brancos nascidos livres e o universo do trabalho nas áreas urbanas	81
2.2 A contribuição para o saber	108
2.3 As mucamas	128
2.4 Os terapeutas populares	138
CAPÍTULO III – Imagens do feminino: mulheres de todas as “qualidades” e “condições”, diversidade e mobilidade socioculturais	159
3.1 Forras pelas ruas cariocas	160
3.2 Africanas, crioulas e mestiçadas nas ruas, praças e mercados	178
3.2.1 As mercadoras fixas.....	180
3.2.2 As vendedoras ambulantes.....	194
3.3 Vivendo do meretrício	209
Capítulo IV – E os demais?	227
4.1 O modo de olhar os crioulos e mulatos	228
4.2 Crioulos e crioulas	263
4.3 Os mulatos e mulatas	281
Considerações finais	296
Bibliografia	302

Apresentação

No momento em que Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas chegaram ao Brasil, em 1816 e 1822, respectivamente, a cidade do Rio de Janeiro passava por melhorias urbanísticas para se adequar às mudanças sociais e culturais ocasionadas pela transferência da capital do Império Português para lá. Logo que os artistas-viajantes aportaram na baía da Guanabara, se encantaram com a paisagem natural. Não obstante, ao colocar os pés em terra firme, se depararam com uma capital acanhada, com ruas mal pavimentadas e sujas, com lixo e animais em estado de putrefação expostos a céu aberto, entre outros aspectos que os distanciavam de suas realidades europeias.

No começo do século XIX, a área urbana carioca era formada por uma miríade de pessoas, oriundas das quatro partes do mundo, que ditavam o ritmo da vida nas orlas das praias, nas ruas, nas praças, nos chafarizes, nos mercados e nas feiras. Sem sombra de dúvida, entre esses habitantes os que mais chamaram a atenção dos dois artistas-viajantes foram os africanos e seus descendentes, fossem escravos, forros ou nascidos livres. Eram esses homens e mulheres que deambulavam pelas vias públicas carregando pesados cestos, tabuleiros e tachos cheios de frutas, verduras, legumes, doces e peixes; ou então eram encarregados de levar pequenas encomendas, como cartas e sombrinhas, mas havia aqueles que eram forçados a sustentar nas costas tonéis, caixotes ou cadeiras de arruar dos seus senhores; havia ainda aqueles que saíam do interior das casas para outros afazeres, como lavar roupa, comprar mercadorias ou acompanhar seus donos.

Debret e Rugendas compreenderam imediatamente que o Brasil era um país marcado por contrastes. De um lado, a permanência dos Bourbon e Bragança, além dos ministros, conselheiros de Estado, oficiais, fidalgos, nobres e amigos próximos do príncipe, em uma de suas mais ricas colônias, provocou, paulatinamente, mudanças na Corte carioca. Mesmo que essas alterações tenham ocorrido de forma lenta, a aristocracia transmigrada buscou recriar as mesmas condições vividas na Europa e fez algumas melhorias no Rio de Janeiro, tais como a abertura da Imprensa Régia, a instalação da Biblioteca Real, a criação do Jardim Botânico e a construção de teatros. Além disso, houve um aumento considerável do comércio com outros países europeus e asiáticos, em especial com os ingleses e franceses, que introduziram naquele ambiente novos hábitos e costumes.

Mas, de outro lado, os artistas-viajantes se viram diante de uma sociedade constituída principalmente por não mestiçados e mestiçados vivendo em condições muito ruins. Naquela

época, o Rio de Janeiro vinha assistindo ao aumento da sua população e tornou-se a maior porta de entrada de africanos, trazidos à força para abastecer as outras áreas urbanas e rurais do país. Não obstante, juntamente com esses escravos africanos recém-chegados, já se encontravam aqui os seus descendentes: crioulos, mulatos, pardos, caboclos, entre outros. Homens e mulheres nascidos em solo brasileiro e que já estavam habituados aos costumes locais. Grande parte deles não deixou de incorporar aspectos culturais dos seus antepassados e criou mecanismos para sobreviver em uma sociedade excludente.

Nessa lida diária para a sua sobrevivência e a dos seus familiares, africanos, crioulos e mestiçados – escravos, libertos e nascidos livres – saíam às ruas em busca de criar melhores condições de existência e, quem sabe, num futuro próximo, adquirir suas cartas de alforria ou conseguir ascensão social e econômica. À medida que essas pessoas acumulavam pecúlio, iam adquirindo objetos de grande valor para a época, tais como joias de ouro ou prata, tecidos nacionais e importados, roupas, móveis e ferramentas de trabalho – cestos de fibras naturais, tachos de ferro ou cobre etc. –, além de escravos. Esses bens materiais também serviam como subterfúgio para se sobressair diante da massa de trabalhadores e realocar o seu *status* e condição jurídica. Assim, desde o século XVIII, as vilas e arraiais brasileiros assistiram ao crescimento de um setor médio composto por ex-cativos – mulheres forras, predominantemente –, além dos seus descendentes nascidos livres. Nessas áreas urbanas, essas pessoas ocuparam um espaço entre dois grupos: por um lado, os grandes proprietários, comerciantes, mineradores e administradores e, por outro, uma grande parcela da população escrava e liberta. Vale ressaltar, no entanto, que mesmo assumindo uma nova posição social e econômica, esses homens e mulheres raras vezes assumiram, por exemplo, cargos de destaque na administração.

A escolha do objeto de estudo deste doutorado ocorreu entre 2009 e 2011, quando este pesquisador realizava seu mestrado e estudava as representações indígenas do início do século XIX, legadas pelo príncipe naturalista Maximiliano de Wied-Neuwied. Naquele momento, deparou-se com as imagens dos africanos e de seus descendentes, elaboradas por Debret e Rugendas também no começo do Oitocentos. Esse vasto *corpus* imagético do francês e do bávaro é exibido atualmente em museus, reproduzido em livros de arte e didáticos, assim como em outros meios visuais, e acionado pela memória como referência à escravidão naquele período da história brasileira. Compartilhadas no presente, às vezes sem a devida crítica ou análise sobre o seu conteúdo, ou sem apresentar os motivos da sua produção

naquele contexto, essas representações acabam construindo uma narrativa, no mínimo, falseada daquela realidade.

Sabe-se que os dois artistas-viajantes, imbuídos de um pensamento “civilizatório” e científico, mesmo não tendo formação na área, estavam vinculados às propostas de investigar e revelar os povos de fora do continente europeu. Ao darem início a seus trabalhos de coleta, buscaram adaptar os seus valores estéticos e técnicos para melhor representar essas gentes e legar imagens supostamente feitas *d’après nature*. Esse acervo iconográfico é fruto de um extenso trabalho de elaboração, iniciada aqui e finalizada no seu país de origem. Diante disso, é possível afirmar que parte dessa realidade é imaginada e requer uma análise aprofundada de todos os envolvidos, para, assim, não cair nas armadilhas de simplificar um grupo e uma época.

Ao examinar as trajetórias dos africanos e de seus descendentes na Corte carioca do início do século XIX, percebeu-se que as imagens de Debret e Rugendas traziam representações extremamente complexas sobre esses indivíduos e não uma visão dicotômica da sociedade, baseada, unicamente, na relação entre brancos-senhores e negros-africanos escravos. Além disso, no decorrer da pesquisa surgiram algumas inquietações: onde estariam, nas litogravuras, os libertos e nascidos livres, categorias amplamente difundidas pelos próprios artistas-viajantes e pela historiografia da escravidão nas últimas décadas? Os filhos dos africanos nascidos no Brasil, chamados de crioulos, não compartilhavam dos mesmos espaços que seus pais? E os mulatos, pardos, caboclos, entre outros mestiçados – pessoas nascidas das relações sexuais forçadas ou consentidas –, viviam segregados ou estavam misturados nessa dinâmica e complexa sociedade urbana?

Foi a partir dessas indagações que surgiu a presente tese, que tem como objetivo analisar as litogravuras de Debret e Rugendas sobre os africanos, crioulos e mestiçados – escravos, forros e nascidos livres – para além das interpretações comumente dadas, isto é, afastando-se da perspectiva dos estudos que apresentaram aquela realidade sociocultural de forma simplificada, genérica e polarizada, trazendo versões que não coadunam com o contexto diversificado, dinâmico e complexo das zonas urbanas brasileiras da primeira metade do século XIX.

Assim, busca-se fazer uma leitura iconográfica que foge das concepções polarizadas da sociedade e do silenciamento de determinados indivíduos e grupos. Diante dessa proposta, este estudo se circunscreve na história sobre a escravidão e as mestiçagens biológicas e

culturais nas áreas urbanas brasileiras. Além disso, utiliza conceitos da história cultural e da história da arte, tais como “representação” e “iconografia”¹.

Jean-Baptiste Debret viveu no Brasil entre 1816 e 1831, veio com outros franceses na denominada Missão Artística Francesa, como posteriormente o grupo foi denominado pelos brasileiros. Durante os quinze anos em que permaneceu no Rio de Janeiro, assumiu as funções de artista e cenógrafo dos governantes portugueses, mas desenvolveu o hábito de sair de seu ateliê, no Catumbi, para registrar a diversidade social e paisagística da então capital do Brasil e de seus arredores. Debret era um pintor experiente e estava acostumado a executar seus trabalhos em telas de grandes dimensões e a respeito de temas voltados aos feitos de Napoleão Bonaparte e do Império Francês, seguindo regras e técnicas muito rígidas. Porém, ao se deparar com uma população tão inusitada e com cores, cheiros e objetos também bastante peculiares, adotou o lápis e a aquarela como recursos para melhor captar a essência das pessoas e da cidade². Ainda no Brasil, o artista se envolveu na elaboração de diversas cenas aquareladas e, ao retornar à Europa, depois de um longo processo de seleção, escolheu as imagens que seriam litografadas, sendo ele próprio o litógrafo da maior parte das gravuras.

Esse conjunto artístico, composto de 153 pranchas, com 229 imagens – uma vez que em algumas há dois ou mais desenhos –, pode ser apreciado em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (Voyage pittoresque et historique au Brésil)*, obra que foi publicada em fascículos pelo editor Firmin Didot e impressa pela casa tipográfica Thierry Frères, em Paris³; além disso, vem acompanhada de um texto que, em algumas páginas, descreve o conteúdo das imagens.

A coleção foi comercializada em três tomos, nos anos de 1834, 1835 e 1839, respectivamente: o primeiro trata, majoritariamente, de costumes, armas, pinturas e adornos dos povos indígenas e conta com 48 pranchas; o segundo é composto por 51 litogravuras e aborda os costumes do Rio de Janeiro, notadamente de africanos e de pessoas não brancas – escravos, libertos e livres –; por fim, no terceiro, foram editadas 54 imagens litografadas, nas quais Debret se dedicou à análise da vida dos religiosos, da família real portuguesa e de seus membros, de eventos históricos, da arquitetura local e das cerimônias. Infelizmente, a obra não conquistou o sucesso desejado, nem aqui nem na Europa, talvez pelo inchaço, à época, do

¹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural** – entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990; PANOFKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. *In: Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

² NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. *In: NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

³ DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1834-1839.

mercado editorial de publicações dessa mesma temática. No Brasil, os membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1840, elaboraram um parecer tecendo duras críticas às imagens que retratavam os castigos físicos perpetrados pelos luso-brasileiros contra os escravos⁴. Os três volumes só foram traduzidos e publicados no Brasil em 1940 e, a partir daí, os relatos e as imagens foram sistematicamente reproduzidos.

Johann Moritz Rugendas explorou o Rio de Janeiro, Minas Gerais e Salvador entre os anos de 1822 e 1825. Quando desembarcou no Brasil, tinha apenas dezenove anos. Apesar da pouca idade, contava com uma capacidade artística invejável, tanto que suas habilidades foram suficientes para que ingressasse como ilustrador da expedição científica russa chefiada pelo alemão Georg Heinrich von Langsdorff. O grupo permaneceu no Rio de Janeiro durante dois anos, porém a longa estada na fazenda Mandioca, onde o artista se entretinha cumprindo as suas obrigações como ilustrador, e a demora em iniciar a viagem exploratória geraram certo descontentamento em parte da equipe – especialmente em Rugendas, que acabou se desligando da empresa naturalista em maio de 1824, na província de Minas Gerais.

Seus relatos foram publicados concomitantemente em alemão e francês, com os títulos *Malerische Reise in Brasilien e Voyage Pittoresque dans le Brésil* (*Viagem pitoresca através do Brasil*), e editados de 1827 a 1835 pela célebre oficina tipográfica de Godefroy Engelmann, de Paris⁵. O álbum foi composto em formato in-folio, em vinte cadernos, contendo, cada um deles, cinco pranchas, somando no final cem litogravuras, com temas diferentes, como, por exemplo, “Usos e costumes dos índios” e “Usos e costumes dos negros”. Um texto, elaborado em parceria com seu amigo e escritor Victor Aimé Huber, acompanhou a obra.

Rugendas mudou-se para Paris em 1826 para auxiliar na confecção das litogravuras. No início, participou ativamente de todos os processos de elaboração do livro, porém, em 1828 empreendeu uma viagem à Itália, o clássico *grand tour*, e, após o retorno, dedicou-se à sua nova viagem americana, à qual destinaria quinze anos de sua vida (1831-1845), explorando México, Chile, Argentina e, novamente, Brasil. Em decorrência do seu afastamento, e também devido a reveses econômicos, Engelmann só conseguiu concluir o livro em 1835. Embora a obra tenha recebido bons elogios, especialmente de seu amigo e

⁴ LISBOA, Bento da Silva; MONCORVO, José Domingues de Attaide. Parecer sobre o primeiro e segundo volumes da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, par J. B. Debret. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, t. 3, nº 9, abr. 1841, Rio de Janeiro: Typographia de D. L. dos Santos, pp. 95-99.

⁵ RUGENDAS, Johann Moritz. **Malerische Reise in Brasilien**. Paris: Engelmann & CO, 1835. RUGENDAS, Johann Moritz. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO, 1835.

naturalista Alexander von Humboldt, não foi poupada de críticas negativas, como as feitas pelos também viajantes Maximiliano de Wied-Neuwied e Carl Friedrich Philipp von Martius, notadamente em relação às imagens dos povos indígenas. Nesta tese, apenas o primeiro périplo de Rugendas – ou seja, o período em que o artista acompanhou a expedição Langsdorff – foi considerado.

Diante do perfil de suas viagens e das publicações, a presente tese teve como recorte espacial, principalmente, o Rio de Janeiro e arrabaldes, ambientes em que o francês e o bávaro viveram por mais tempo e puderam retratar as características urbanísticas e sociais do local, mas se fez menção também a outras localidades brasileiras, como Salvador e Recife. Quanto ao período analisado, foram priorizados os anos de 1808 a 1839. A escolha desse recorte espaço-temporal decorreu do turbilhão de acontecimentos associados à transferência da família real portuguesa e às mudanças externas e internas ocorridas a partir do estabelecimento da sede do Império Português no Rio de Janeiro, em 1808. Encerrou-se esta pesquisa em 1839, data da publicação do terceiro volume do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Desse modo, o objeto desta pesquisa alcançou o conjunto de mais de duzentas imagens legadas por Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas em torno dos africanos, crioulos e mestiçados – escravos, forros e nascidos livres. Não obstante, foi necessário acionar os estudos, croquis e desenhos aquarelados, feitos ainda no Brasil, para se ter uma dimensão mais exata dos procedimentos artísticos e das pretensões visuais dos artistas para com a história a ser contada.

Para isso, recorreu-se às primeiras edições, publicadas ainda no século XIX, e buscou-se manusear, o máximo possível, os desenhos feitos durante a estada no Brasil. Primeiramente, foram acessadas as coleções disponíveis em acervos públicos, entre eles a Biblioteca Mário de Andrade, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e a Biblioteca Guida e José Mindlin, todas em São Paulo. Nesses locais foi possível visualizar e fotografar as edições em francês do *Voyage pittoresque et historique au Brésil* e do *Voyage pittoresque dans le Brésil*, além da edição alemã de Rugendas. Ainda no IEB, houve a possibilidade de cotejar alguns riscos e esboços legados pelo artista bávaro. É importante destacar que, nesta tese, foram utilizadas as gravuras em preto e branco. Essa escolha se deu para que não ocorressem erros no momento das leituras, uma vez que não se pode afirmar, à exceção de Debret, que as primeiras edições tiveram o acompanhamento do artista no momento de selecionar as cores que iriam ser usadas nas respectivas litogravuras.

Em decorrência da pandemia de 2020, não foi possível visitar o Museu Castro Maya, que concentra um volume substancial de imagens debretianas, notadamente cenas aquareladas que serviram como modelo para a gravação na pedra. Outro local não acessível foi a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que possui alguns estudos rugendianos, mas, como parte desse acervo está disponível *on-line*, foi ao menos visualizado.

Diante desse obstáculo, o passo seguinte foi buscar os riscos, os croquis e as aquarelas dos dois artistas-viajantes em obras publicadas no Brasil ou no exterior. Entre elas, destacam-se trabalhos de fôlego: *Debret e o Brasil*, organizado por Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago, e *Rugendas e o Brasil*, dos historiadores Pablo Diener e Maria de Fátima Costa⁶. Outro importante estudo consultado foi a pesquisa de doutoramento de Diener, ocorrido em Zurique – *Rugendas 1802-1858. Catálogo razonado de la obra* –, que compilou e catalogou a totalidade da produção do bávaro conhecida até aquele momento, tanto nas Américas como na Europa⁷. Essas três referências foram imprescindíveis para acessar os primeiros desenhos feitos pelo viajante, pois trazem as imagens organizadas e recuperadas de diversos acervos, tanto particulares como públicos, de várias partes do planeta. Além desses autores, recorreu-se a catálogos de exposições ocorridas ao longo desses anos no Brasil. As pesquisas *on-line* foram fundamentais neste momento atípico, especialmente para consultar os acervos de diferentes instituições do país e do exterior e ler dissertações e teses também espalhadas por vários locais. Um exemplo foi a “visita” realizada no site da Biblioteca Nacional da França, que possibilitou a consulta do caderno de desenhos do francês, o *Carnet de dessin Costumes du Brésil*⁸.

A oportunidade de mergulhar nesse material possibilitou dialogar com trabalhos mais contemporâneos que abordavam o acervo iconográfico do francês e do bávaro. Destacaram-se as historiadoras Valéria Lima, com a sua tese de doutorado, publicada em 2007, com o título *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*, e Eneida Maria Mercadante Sela, com o livro *Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e*

⁶ BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2017; DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Obra completa. São Paulo: Capivara, 2012.

⁷ DIENER, Pablo. **Rugendas 1802-1858**. Catálogo razonado de la obra. Augsburg: Wissener Verlag, 1997.

⁸ DEBRET, Jean-Baptiste. **Costumes Italiens, dessinés à Rome par Debret, gravés p. L. M. Petit en 1809** (1809); **Carnet de dessin Costumes du Brésil** (1816-1831). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103.r=Carnet%20de%20dessin%20Costumes%20du%20Br%C3%A9sil%2C%20debret?rk=21459;2>. Acesso em: 21 fev. 2022.

*escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*⁹. A partir daí, concebeu-se o texto tendo em mente o diálogo com a historiografia mais recente sobre a escravidão urbana e a aproximação com as discussões em torno das mestiçagens na Ibero-América, tanto biológica como cultural. Além disso, foi necessário dominar os léxicos utilizados para nomear os indivíduos e grupos sociais do passado recente. Assim, os trabalhos desenvolvidos pelo historiador Eduardo França Paiva, em especial *Dar nome ao novo...*, foram fundamentais para compreender as categorias forjadas para diferenciar, hierarquizar e classificar os africanos e seus descendentes¹⁰.

Dessa forma, a pesquisa foi estruturada em quatro partes. No Capítulo I, **Vida e obra: Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas**, os artistas-viajantes foram apresentados e, principalmente, foi analisado o conteúdo de suas respectivas obras em relação aos africanos, crioulos e mestiçados. Sabe-se que Debret e Rugendas não vieram ao Brasil com o objetivo de explorar imagetivamente esse grupo social, nem tinham como projeto a elaboração de uma narrativa sobre a viagem feita aqui. Mas, pouco a pouco, passaram a idealizar tal projeto e tiveram que lidar com esses homens e mulheres oriundos da África ou nascidos neste lado do Atlântico – cada um à sua maneira, pois o artista francês foi mais aguerrido nos seus julgamentos, enquanto Rugendas, na companhia de Huber, seu amigo e colaborador na escrita, mostrou-se mais “tolerante” com essa população. Não há dúvida de que os artistas-viajantes contavam com o apoio desses personagens, que eram fundamentais para a dinâmica social, cultural, econômica e política do Brasil. Assim, era necessário traçar um caminho e localizá-los nessa sociedade que pretensamente desejava ser “civilizada”.

No capítulo seguinte, intitulado **Imagens do mundo do trabalho urbano e seus protagonistas**, as representações debretianas e rugendianas relacionadas ao universo do trabalho foram analisadas. Era nítida, nos dois artistas-viajantes, a preocupação em localizar os africanos e seus descendentes na sociedade brasileira e nos seus projetos de “civilização”. Nesse sentido, o trabalho, como também a agilidade e a força física desses personagens, ganhou, nas mãos dos artistas, um sentido utilitário. Isto é, Debret e Rugendas entenderam que somente através do trabalho os africanos, crioulos e mestiçados fariam parte do progresso civilizatório colocado em marcha no Brasil. Num primeiro momento, buscou-se interpretar como os dois artistas-viajantes representaram imagetivamente esses homens e mulheres

⁹ LIMA, Valéria Alves Esteves. **J.-B. Debret, historiador e pintor**: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas: Unicamp, 2007; SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser, modos de ver**: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas: Edunicamp, 2008.

¹⁰ PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo**: uma história lexical de Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

atuando nas vias públicas do Rio de Janeiro. Verificou-se que os métodos seguidos por eles para retratar a realidade carioca eram diferentes. O artista bonapartista optou por captá-los separadamente ou se relacionando somente com os seus pares, numa verdadeira “teatralização” da realidade; enquanto o ilustrador da expedição Langsdorff desenhou a massa de trabalhadores estreitando relações com diferentes grupos sociais – brancos ricos e pobres, indígenas e mestiçados.

Dando seguimento ao debate sobre atuação dos dois artistas-viajantes nas zonas urbanas, analisou-se a importância dos ajudantes – cativos, forros ou livres – nas viagens de cunho científico e, conseqüentemente, a sua contribuição para a fomentação do saber oitocentista. Muitos desses homens – raramente aparecem mulheres auxiliares nos relatos – foram invisibilizados pelos naturalistas, artistas-viajantes, botânicos e mineralogistas estrangeiros no momento de descrever as suas jornadas. No entanto, o francês e o bávaro teceram comentários sobre esses trabalhadores, além de registrá-los imagneticamente, seja trazendo espécimes da fauna e da flora, seja descansando após uma caçada na mata.

Por fim, para demonstrar a complexidade das áreas públicas cariocas e as múltiplas funções desempenhadas pelos africanos e seus descendentes, utilizou-se uma gravura elaborada por Rugendas, *Vista tomada da Igreja de São Bento (Vue prise devant L'église de San-Bendo)* – em extensão, foi possível acessar outras pranchas legadas por Debret. Nessa imagem, em que se veem as mucamas e os terapeutas populares trabalhando a céu aberto, pode-se discutir a importância dessas duas figuras para os serviços de “porta a dentro” e “porta a fora”.

Nesse percurso de análise iconográfica, no capítulo intitulado **Imagens do feminino: mulheres de todas as “qualidades” e “condições”, diversidade e mobilidade socioculturais**, verificou-se a importância das escravas, forras e nascidas livres nas áreas urbanas do Brasil. Sem sombra de dúvida, essas foram as personagens mais retratadas pelos dois artistas-viajantes, mas não as únicas. Ambos captaram essas mulheres em momentos íntimos, quando estavam vivendo do meretrício, tanto na rua como nas casas de alouco. Foi identificada uma infinidade de registros delas comercializando nos mercados, locais de intenso trânsito de culturas, ou perambulando pelas ruas, onde vendiam produtos ou ofereciam serviços.

Ficou evidente, conforme se foi analisando esse *corpus* iconográfico, como essas mulheres adquiriram maior mobilidade física e social. As joias confeccionadas em ouro e prata e as roupas de tecidos finos, além de outros bens materiais, eram indícios das conquistas

dessas figuras femininas. Além disso, havia aquelas que se tornavam verdadeiras “pontes” entre os dois lados do Atlântico Sul, pela manutenção de determinados costumes e hábitos. Diante de um esforço hercúleo, muitas conseguiram comprar as suas alforrias, acumularam pecúlio e negociaram a liberdade dos seus familiares e protegidos. No acervo debretiano, somente em uma gravura foi especificada a condição de “liberta”, *Negras livres vivendo de suas atividades (Négresses libres, vivant de leur travail)*; Rugendas, entretanto, não apontou a condição das representadas. Não obstante, as descrições feitas nos relatos serviram como um caminho para identificar, nas pranchas litografadas, a condição jurídica dessas mulheres. Assim, ao retratar essas africanas, crioulas e mestiçadas, os artistas-viajantes tinham consciência da importância delas na dinâmica sociocultural e econômica do país.

No capítulo IV, **E os demais?**, buscou-se analisar como o bonapartista e o ilustrador da expedição Langsdorff apresentaram os descendentes dos africanos nascidos no Brasil. Nesse tópico, foi fundamental abordar o tema das mestiçagens biológicas e culturais nas obras dos dois artistas. Esse foi um assunto que atravessou, de forma tangencial, seus relatos, especialmente porque as imagens tinham como meta apresentar a “civilização” que emergia nesta parte dos trópicos. Debret e Rugendas, mesmo convivendo com indivíduos de diferentes “qualidades” e condições, selecionaram somente os crioulos – filhos de pai e mãe africanos, mas nascidos no Brasil – e os mulatos, grupos sociais que, na visão dos artistas-viajantes, estavam mais preparados física, moral e intelectualmente para se “civilizar”. Os primeiros, segundo os artistas, eram fruto da mescla cultural e tinham se aprimorado substancialmente, pois estavam, desde o nascimento, vivendo entre os europeus, mas ainda mantinham alguns traços dos seus familiares africanos. Os segundos, oriundos da mistura biológica, podiam, em determinadas situações, ser considerados “brancos”, além de assumir importantes cargos ou executar atividades que demandavam grande especialidade – ou seja, os mulatos estavam mais próximos da “civilização”.

O debate em torno das mestiçagens foi levado para as imagens: será que os dois artistas-viajantes conseguiram representar nelas esses indivíduos? Homens, mulheres e crianças que fisicamente, pouco ou nada, se distanciavam de seus parentes, mas que faziam parte daquele contexto urbano, podiam ser confundidos com africanos nas leituras *a posteriori*? Assim, a análise desses personagens históricos se fez necessária, uma vez que eles estavam ali e foram descritos textual e visualmente pelos artistas-viajantes.

Os africanos, crioulos e mestiçados representados imagetivamente por Debret e Rugendas – e revelados ao longo dos capítulos – pouco se parecem com o imaginário

construído sobre esses indivíduos, que os reduz a uma existência de conflitos e de degradação. Cabe perguntar se, afinal, as imagens debretianas e rugendianas retratam o que foi vivenciado ou se o nosso olhar contemporâneo as reatualizou, de forma a apagar uma sociedade marcadamente complexa e multifacetada.

Capítulo I

Vida e obra: Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas

Este capítulo foi dividido em duas partes. A primeira buscou descortinar a vida e a obra de Debret e Rugendas, numa tentativa de visualizar, principalmente, como a vivência no Brasil, em especial o contato com africanos, crioulos e mestiçados, interferiu na constituição de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e de *Viagem pitoresca através do Brasil*. É evidente que ambos desembarcaram no país por razões particulares e sem nenhuma ligação aparente com a escravidão, mas esse tema e os personagens envolvidos nessa organização social conduziram as suas escolhas textuais e imagéticas. A segunda parte dedicou-se a demonstrar quais foram as condições determinantes para a seleção das imagens interpretadas nesta tese. Diante de um acervo iconográfico robusto, em que escravos, libertos e nascidos livres predominam nas cenas, as litogravuras que poderiam servir como parâmetro para a leitura de outras – não contempladas – ganharam relevância. Ao abordá-las, a prioridade foi verificar como os dois artistas-viajantes representaram um ambiente urbano em que, naquele momento histórico, havia pessoas vindas de várias partes do mundo, além daquelas nascidas aqui, construindo relações e experiências próprias e fundindo uma sociedade plural, mesclada e dinâmica.

1.1 Um experiente pintor chamado Jean-Baptiste Debret

Quando Jean-Baptiste Debret chegou ao Brasil em 1816, carregava em sua bagagem cultural uma longa relação com o meio artístico francês, uma vez que já havia ingressado na Academia Francesa e frequentado salões, fora premiado por suas telas voltadas para os temas históricos, além de ter realizado estudos na Itália.

Debret nasceu em Paris, em 18 de abril de 1768. Desde adolescente foi preparado para seguir a carreira de pintor. O primeiro espaço que recebeu o jovem foi o ateliê do seu primo, que se tornaria uma das mais importantes figuras da arte francesa das primeiras décadas do século XIX, Jacques-Louis David. Foi esse célebre pintor que levou Debret para Roma. Ali, segundo o crítico de arte Rodrigo Naves, o jovem artista viveu “num ambiente cultural ainda fortemente marcado pelas ideias de Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs”, tendo “acesso às obras renascentistas que testemunham a grandeza do ideal clássico, além de

poder examinar de perto a própria arte romana”¹¹. David pode ser considerado “uma espécie de arquétipo do gênero [da arte neoclássica]”, além de representar “como ninguém não só o estilo mas também o vínculo que esse tipo de arte manteve com o Estado e com a nação”¹².

Debret permaneceu por muitos anos na companhia do seu primo e mestre¹³ e seguiu seus passos, especialmente ao produzir uma série de quadros com temas históricos. Entre as obras apresentadas ao público parisiense, encontra-se *Regulus voltando a Cartago*, de 1791. Essa grande tela (108cm x 143cm) garantiu-lhe o segundo lugar no concurso organizado pela Academia Francesa de Artes e a possibilidade de estudar em Roma, projeto que abortou em decorrência de seu casamento com Elisabeth Sophie Desmaisons, com quem teve um filho¹⁴. Assim, o jovem artista foi se aproximando, cada vez mais, do mestre e de todo o processo revolucionário francês, tanto que se tornou mais um artista colaborador do imperador Bonaparte.

Lima destaca que, ao contrário do que a historiografia brasileira costumeiramente aponta, Debret não dirigiu o ateliê dos alunos de David. De acordo com a historiadora, baseando-se em documentos pessoais de David, a “ligação entre os dois parece, de resto, ser mais tênue do que somos levados a crer”, tanto que numa lista dos seus melhores alunos, elaborada pelo próprio mestre, em 1825, ano da sua morte, não consta o nome de Debret¹⁵. Em outros momentos, o pintor de Bonaparte reivindicou, junto ao pai de Debret, que o jovem aprendiz fosse mais disciplinado e se envolvesse menos em brigas com os seus companheiros de estudos. Ou seja, a relação entre ambos não era tão estreita. Porém, foi nesse ambiente e participando de um projeto coletivo que a identidade debretiana foi formada. Como bem ressaltou Lima, ela se constituiu “a partir das necessidades e imposições do momento, mas fundada em princípios regeneradores muito consistentes [...]”. Nessa mesma perspectiva, Gilles Néret propôs que “a mudança de ideia constante na trajetória de David não significa uma autonegação, mas sim uma adequação do artista às contradições da própria história”¹⁶.

¹¹ NAVES, 1996, p. 47.

¹² SCHWARCZ, Lília Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 85. Para uma melhor síntese do neoclassicismo francês e da relevância de David nesse momento, ver: LÉVÊQUE, Jean-Jacques. **La vie et l'oeuvre de Jacques-Louis David.** Paris: ACR, 1989. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3399461n>. Acesso em: 30 jan. 2022.

¹³ A relação se finda com a derrubada de Napoleão Bonaparte e a restauração do poder dos Bourbon.

¹⁴ PRADO, Almeida. **O artista Debret e o Brasil.** São Paulo: Companhia Nacional, 1989, p. 17.

¹⁵ LIMA, 2007, p. 73.

¹⁶ NÉRET, Gilles. David: la terreur et la vertu. Paris: Éditions Mengès, 1989, p. 137, *apud* TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas imagens, novos problemas: a redescoberta de Debret no Brasil modernista (1930-1945).** Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 38.

Assim, tanto David como os seus pupilos tiveram que adaptar “a sua arte às exigências dos novos tempos”¹⁷.

Antes de desembarcar no Brasil, Debret participou das principais exposições promovidas pela Academia. Nesse período, em particular no início do Império, em 1804, os artistas franceses produziram uma iconografia mais “educativa”, cuja intenção era informar a população sobre as conquistas napoleônicas e, ao mesmo tempo, exaltar a figura do Imperador. Debret não era o pintor oficial, como o seu mestre David, mas esteve presente nesse círculo de produção sistemática voltada a representar imagetivamente um grande Estado e um grande governante¹⁸.

Portanto, é possível afirmar que essa formação sólida e os mecanismos encontrados para burlar as adversidades no processo de criação artística explicam, em parte, como Debret ressignificou o seu modo de captar a realidade de um ambiente diametralmente oposto, como era o Brasil, em comparação à Paris oitocentista. Assim, comentários reducionistas, como a declaração feita por Naves de que “Jean-Baptiste Debret não foi um grande artista. Nem aqui nem na França”, não cabem na trajetória do artista-viajante francês¹⁹. O bonapartista, como ficará demonstrado ao longo desta tese, se mostrou sensível diante da complexidade sociocultural e política do país, espaço no qual viveu por quinze anos, onde pôde elaborar cenas representando diferentes aspectos da sociedade brasileira, em especial dos africanos e seus descendentes – escravos, forros e nascidos livres.

Com o fim do Império e o exílio de Napoleão na ilha de Elba, em 1814, os artistas que tinham ligações com o *staff* napoleônico perderam prestígio e o ambiente tornou-se, sobretudo, de “grande pessimismo e desorientação”. Além desses fatos, Debret se viu diante de um momento delicado de sua vida pessoal: a morte do seu único filho e a separação de sua esposa. Assim, a vida profissional e familiar do artista-viajante rapidamente se desestruturou. Esses fatores parecem ter sido suficientes para levá-lo a aceitar o convite para integrar o grupo de artistas que explorariam as paisagens urbanas e naturais do Brasil²⁰.

¹⁷ LIMA, 2007, p. 72.

¹⁸ Para saber quais Salões de Arte e as obras que Debret expôs, ver: LIMA, 2007; PRADO, 1989.

¹⁹ NAVES, 1996.

²⁰ Alguns pesquisadores brasileiros e franceses dizem que Debret e seu companheiro Grandjean de Montigny receberam uma proposta de trabalho em São Petersburgo, como pintores do czar Alexandre I, concomitantemente à organização da colônia de artistas formada por Lebreton, mas optaram por viajar para o Brasil. Não obstante, Valéria Lima destaca que o imperador russo não manteve o convite e, assim, ambos não tinham outra opção e aceitaram o convite de vir para os trópicos. LIMA, Valéria. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no país**. Dissertação de mestrado (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994; LIMA, Valéria Alves Esteves. Debret e sua obra: itinerário para uma revisão. **Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de**

Sabe-se que Debret não chegou sozinho ao Rio de Janeiro em 26 de março de 1816. Junto com ele veio um grupo de artistas sob a batuta do secretário vitalício da classe de belas-artes do *Institut de France*, Joachim Lebreton. Entre os artistas recém-chegados no *Calphe*, embarcação de bandeira estadunidense que trouxe os franceses, havia, além de Debret e Lebreton, Nicolas-Antoine Taunay (pintor), Auguste-Marie Taunay (escultor), Grandjean de Montigny (arquiteto), Charles-Simon Pradier (gravador), François Ovide (engenheiro e mecânico), entre outros. Ao todo, desembarcaram na Corte carioca quarenta pessoas²¹.

Há um embate entre os historiadores sobre os reais motivos que trouxeram esse grupo de franceses para este lado do Atlântico. Uma vertente, com base nos escritos fornecidos pelos próprios envolvidos, tais como Debret e o bisneto de Nicolas-Antoine Taunay, Afonso D'Escragnolle Taunay²², sugere que os franceses foram convidados pela coroa portuguesa a se instalar no país. No entanto, posteriormente, essa versão foi questionada e ficou demonstrado que os lusitanos pouco ou quase nada participaram desse processo. Nesta tese, portanto, segue-se essa última perspectiva historiográfica, segundo a qual “partiu dos artistas toda a iniciativa e a realização do projeto, e o governo português só apoiou o grupo quando este aqui chegou”²³.

Vale ressaltar que cada um dos membros daquela que passou a ser denominada no Brasil como “Missão Artística Francesa”, ao que tudo indica, tinha motivos e projetos pessoais ao escolher as terras tropicais como pouso temporário. Talvez, aqui, buscassem uma forma de superar a conjuntura desfavorável na França, onde, por exemplo, se encontravam sem emprego. Era notório entre esses artistas franceses, mergulhados em um ambiente culturalmente rico, que as viagens para terras distantes podiam gerar visibilidade e, quem sabe, lucro a partir da venda de publicações ou da produção de telas, desenhos ou aquarelas com temas da fauna, da flora e dos habitantes sul-americanos. Além disso, podiam conquistar novos clientes, especialmente após a chegada de D. João VI, que gerou um público, cada vez mais, afeito às artes.

Debret e seus colegas franceses ficaram alojados em três espaços distintos, previamente separados pela coroa e sob a guarda do conde da Barca, que se tornou mecenas

História da Arte, pp. 291-297, 2008, cap. I, nota: 43. I. Sobre o convite do czar russo, ver: PRADO, 1989, p. 36; SCHWARCZ, 2008, p. 201.

²¹ SCHWARCZ, 2008, p. 197.

²² Ver: DEBRET, 1989, vol. III; TAUNAY, Afonso D'Escragnolle. A Missão Artística de 1816 e o meio colonial fluminense. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, vol. XVI, 1911, pp. 297-315. Disponível em: <http://ihgsp.org.br/wp-content/uploads/2018/03/Vol-16.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2022.

TAUNAY, Afonso D'Escragnolle. **A missão artística de 1816**. Brasília: EdUnb (Temas Brasileiros, 34).

²³ SCHWARCZ, 2008, p. 177.

desses artistas. O artista-viajante alojou-se no bairro do Catumbi, área central do Rio de Janeiro, onde viveu na companhia de Montigny. Ali, além de ser sua residência, passou a funcionar o seu ateliê e o espaço destinado às aulas de pintura. Paulatinamente, ambos ganhavam visibilidade na Corte, sendo chamados para prestar serviços tanto para a nobreza quanto para a camada média urbana surgida na capital do Império Português. Sem sombra de dúvida, as condições de trabalho do artista bonapartista não eram semelhantes às que tinha em Paris. Aqui, Debret teve que criar formas de registrar as autoridades nos seus ofícios e em eventos – muitos deles não estavam habituados a ficar horas posando para um artista, além de não terem familiaridade com a arte pictórica. O artista também compreendeu que o universo social brasileiro extrapolava os muros dos palacetes e das casas da elite carioca.

Enquanto a Academia de Belas Artes não saía do papel – o que vai acontecer somente em 1826 –, em decorrência dos atritos entre a sociedade artística brasileira e a francesa, fazendo com que parte dos seus companheiros retornassem à Europa, Debret decidiu permanecer no Brasil. Não se sabe ao certo os motivos que o levaram a ficar. Uma possível explicação se encontra na intenção do artista de construir uma narrativa que contasse a história do país. Tanto que, além dos afazeres oficiais e das aulas particulares de pintura, o artista-viajante deu início ao processo de composição das imagens que seriam os modelos para as pranchas litografadas em seu livro, cujos volumes foram publicados, sequencialmente, em 1834, 1835 e 1839.

A sua produção imagética, principalmente voltada para os temas da paisagem urbana e da população americana, tornou-se constante e ascendente a partir da década de 1820, ou seja, haviam passado cinco anos desde a sua chegada. E esse trabalho se manteve assim até o seu retorno para Paris, em 1831. Sabe-se que muitos artistas-viajantes aspiravam conquistar frutos das viagens, especialmente daquelas que ocorreram em locais distantes e, ditos, exóticos, como foi o caso do artista francês. Dessa forma, era imprescindível dar a ver a sua experiência no Brasil.

Debret, quando desembarcou no Brasil, tinha 48 anos; era, portanto, um artista experiente e vinha para a América em uma situação, no mínimo, adversa, se comparada ao período vivido ao lado do grupo davidiano e da Corte napoleônica. Aqui, o artista-viajante se tornou um estranho, o “outro”, para os luso-brasileiros, africanos, indígenas etc., e encontrou uma área urbana em transformação. O Rio de Janeiro daquele período era um entreposto de escoamento de mercadorias e do tráfico de humanos entre as outras províncias, além de ser o local por onde circulavam homens e mulheres de várias partes do planeta. Dessa forma, nada

impedia que Debret e seus companheiros franceses passassem despercebidos pela massa de gente que ditava o ritmo daquelas ruas e praças, sendo reconhecidos somente por seus correligionários.

Não obstante, nesses quinze anos como residente da Corte, Debret pôde “penetrar na velada intimidade brasileira, ele invadiu a alcova de uma elite que permanecera três séculos isolada [...]” e mostrou para os estrangeiros do seu tempo, como também para os leitores do futuro, um “Brasil d’Ásia que desapareceu e d’África que irritaria tanto os brasileiros; fez ver um Rio, cidade labiríntica, árabe, margrebiana [*sic*], a cafraria [...]”²⁴. Estudar essa sociedade a partir dos registros legados por Debret possibilitou constatar que ela não se restringia à polarização entre senhores e escravos, mas que havia uma diversidade de grupos se inter-relacionando, tais como libertos e nascidos livres pobres. Mesmo nessa sociedade marcada por rígidas normas sociais, foi possível observar, no conjunto imagético debretiano, trocas de favores, manutenção de redes de solidariedade e outras formas de sociabilidade forjadas por esses indivíduos como uma maneira de dirimir as desigualdades ali existentes e vividas no dia a dia.

Um ponto fulcral na biografia artística do francês e, conseqüentemente, o modo que encontrou para representar a vida sociocultural e política do Brasil, foi a transição “pictórica das glórias napoleônicas para os faustos da Corte brasileira”²⁵. No começo de sua trajetória na Corte carioca, voltou-se para as atividades ligadas aos festejos reais e aos registros dos cortesãos. Porém, quando deu início aos trabalhos de registro da sociedade, notadamente dos africanos, crioulos e mestiçados, os quais se encontravam em todos os espaços, se deparou com a inadequação dos métodos rígidos, sobretudo aqueles pautados no neoclassicismo, para representá-los. Diante desse contexto, foi necessário confrontar os seus limites e passar a retratar esse grupo em sua própria organização social, ou seja, sem a ideia de grandiosidade, como simbolizavam os seus trabalhos na Europa. Foi assim que ele abandonou “a pompa monárquica para a vida da rua onde se manifesta[va] a energia viva do Brasil na pessoa dos escravos, onipresentes no contexto urbano”²⁶.

Ao assumir essa postura como artista-viajante, em que passou a olhar de forma analítica e classificatória a sociedade, partindo de pressupostos dos ideais das Luzes e

²⁴ BANDEIRA, Júlio. Janelas d’alma brasileira. In: **CASTRO MAIA COLECIONADOR DE DEBRET**. Rio de Janeiro: Capivara, 2003, pp. 41-42. Catálogo de exposição, 29 abr. – 15 jul. 2003, Museu da Chácara do Céu.

²⁵ CARDOSO, Rafael. Cultura de exílio: a aventura brasileira de J. B. Debret. In: **CASTRO MAIA COLECIONADOR DE DEBRET**, 2003, p. 25.

²⁶ LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um pintor francês no Brasil imperial. In: LEENHARDT, Jacques. **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 40.

científicos, deu início à construção da sua própria versão do homem brasileiro. Dessa forma, os registros imagéticos e o texto que acompanha o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* fazem parte de um longo e exaustivo trabalho de elaboração e sistematização. Lima demonstrou que Debret assimilou e colocou em prática os ensinamentos do seu primo e mestre David. Mesmo no Brasil, onde o ambiente social e cultural era diferente, o artista francês soube aproveitar os anos de aprendizado:

Quando se dedica aos trabalhos oficiais, é sua identidade de pintor histórico que prevalece. Quando coleta suas imagens, que refletem aspectos do cotidiano ainda desconhecido do público europeu, Debret aproxima-se da postura dos exploradores naturalistas. Quando seleciona, entre todos os registros efetuados no Brasil, aqueles que irão integrar sua obra, estamos diante do Debret filósofo, capaz de refletir sobre a realidade na qual esteve inserido e, sobretudo, sobre a melhor forma de traduzi-la. Aprendera muito bem com David que a arte precisa atender às necessidades do momento e que o artista é, nesse sentido, responsável entre arte e história. O Debret historiador comparece, então, no momento de elaboração dos textos e organização do material para publicação²⁷.

A historiadora foi precisa na síntese da personalidade artística de Debret e, principalmente, ao demonstrar como a obra do francês seria resultado dessas escolhas, quase sempre, conscientes. Assim, ao olhar todos os registros imagéticos e o texto que acompanha o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* é necessário estar atento ao fato de que tudo ali foi resultado de um longo e exaustivo trabalho de elaboração e sistematização do que o artista pretendia narrar.

Nessa sua pretensa construção histórica sobre o Brasil, o bonapartista selecionou imagens que refletiriam a superação, as mudanças e as marcas evidentes de que a sociedade caminhava em direção à civilização²⁸. A historiadora da arte Ana Maria de Moraes Belluzzo ressaltou que

É preciso constatar preliminarmente as formas artísticas e o ideário propostos pelo projeto civilizador francês, embora não seja ainda o momento para o aprofundamento da crítica à concepção da *História como progresso* ou à construção da noção de *nacionalidade a partir de valores étnicos ou históricos*, e sim de verificar que naquela ocasião se criava uma *configuração* ou a *figura de unidade nacional* diante do mundo²⁹.

Nesse projeto, era necessário alojar os africanos e seus descendentes, sobremaneira os escravos, no seu debate. Ao escrever na Introdução do segundo volume que pretendia seguir a

²⁷ LIMA, 2007, pp. 34-35.

²⁸ LEENHARDT, 2008; LIMA, 2007.

²⁹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. 2ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Metalivros/Objetiva, 1999, vol. III, pp. 83-84. Volume único (Grifos da autora).

“marcha progressiva da civilização no Brasil” e acrescentar que “tudo se assenta pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista, é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor”³⁰, Debret localiza esse grupo social na sua explicação sobre o Brasil. Para ele, era o trabalho, além do contato com o europeu, que reposicionaria esses indivíduos na “marcha para a civilização”.

O artista francês, ao longo do segundo e terceiro volumes da sua trilogia sobre o Brasil, construiu uma narrativa visual na qual os escravos, ou homens e mulheres de pele mais escura, às vezes sem identificação de sua condição, estão distantes dos outros grupos sociais, notadamente dos europeus e luso-brasileiros. Sobre esse modo de representar a paisagem urbana carioca, Belluzzo pontuou que “A sua concepção urbana é a da cidade-fachada, construída como um cenário para a ação, predominantemente teatral dos atores sociais, vistos

com certa graça e ironia”³¹. Assim, nesse palco, Debret optou por representar cada qual no seu ambiente; por isso, raramente os africanos e seus descendentes encontravam-se com seus senhores e patrões; e mesmo nas cenas em que grupos sociais distintos se relacionavam, houve uma nítida separação entre eles.

O artista francês assumiu o papel de narrador onipresente, mas buscou alertar o seu leitor de que era testemunha ocular dos fatos ali apresentados. Ele passou a observar e a narrar cada movimento dos africanos e crioulos, fossem escravos, forros ou nascidos livres, que circulavam pelas ruas oferecendo os mais variados produtos e serviços; assim, conseguiu adentrar, parcialmente, os espaços mais íntimos da

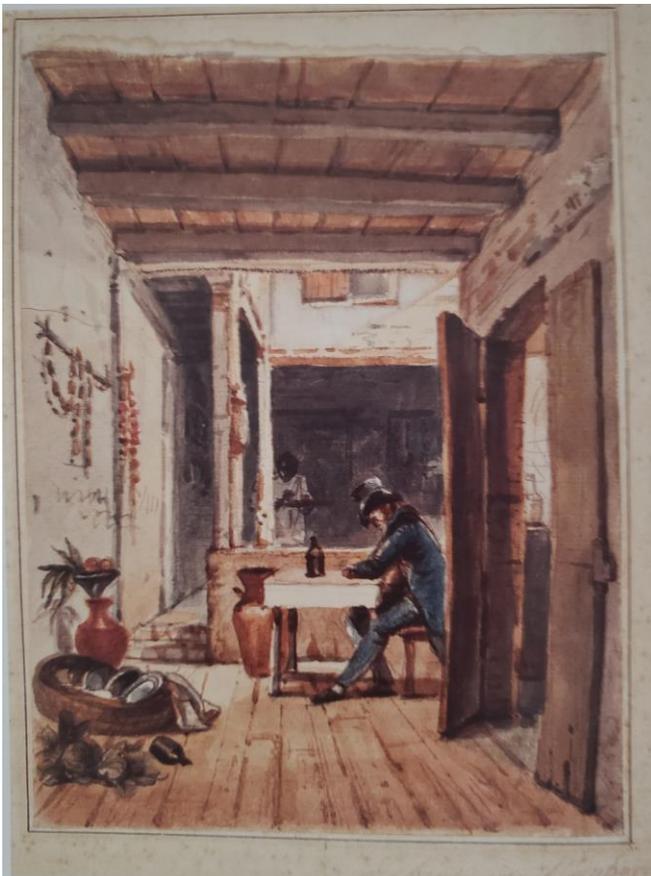


Figura 01: *Debret na pensão*. Debret (desenhista), aquarela s/ papel, 18x13,1cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 118. (Museu Castro Maya)

³⁰ DEBRET, 1989, vol. II, p. 13.

³¹ BELLUZZO, 1999, p. 84.

sociedade.

Não obstante, Debret fez uma autoimagem na qual estava, provavelmente, próximo de um escravo. Trata-se de *Debret na pensão (Debret à l'auberge)* (Figura 01), a única imagem em que o artista-viajante se deixa ver próximo de um africano ou de um seu descendente. Por mais que a aquarela aparente ser a antítese do que foi construído ao longo de sua obra, no que tange ao modo de representação adotado pelo artista, ela reflete o seu pensamento acerca desses indivíduos.

Antes de examinar o conteúdo da imagem, vale destacar o posicionamento de Debret acerca da escravidão. Com a chegada de Bonaparte ao governo francês, a escravidão foi restaurada em 1802. Nos anos seguintes, até 1815, qualquer manifestação contrária ao tráfico era duramente punida pelas autoridades francesas³². Assim, o artista-viajante, filiado aos ideais bonapartistas e, conseqüentemente, distante dos filósofos iluministas, não vai demonstrar qualquer simpatia pelas causas abolicionistas e pela situação dos escravos nas colônias francesas ou americanas.

Acerca do desenho, vale transcrever um trecho da interpretação feita pela historiadora Vera Beatriz Siqueira:

A ironia manifesta-se na oposição, mediada pela centralidade da garrafa, entre as figuras do artista sentado à mesa e do escravo ao fundo, carregando uma bandeja. A presença do escravo é ambígua. [...]. Entretanto, as funções estruturantes da figura do escravo só podem aparecer de forma dubitativa, obscurecida pela área de sombra da aquarela.

A autora aponta que o jogo entre ele, o pintor, e o trabalhador – escravo – reflete as fragilidades da atividade do artista nos trópicos e a “incongruência do discurso ético sobre o trabalho artístico numa sociedade escravocrata”³³. Não há dúvida de que essa visão, do ponto de vista ético e moral, atravessou o modo de fazer do artista-viajante, pois a escravidão africana, na sua versão, era necessária para “regenerar” esses indivíduos.

É nítido nessa aquarela o lugar que, notadamente, os africanos assumiram nas gravuras debretianas, a saber, o limiar entre a “barbárie”, marcada pela escuridão, e o “esclarecimento”, registrada pela luz que incide sobre o personagem branco – aquele que tem o papel de trazer a “civilização”. Ao representar o homem de pele escura trabalhando, Debret define a função social que o labor teve naquela sociedade.

³² O tráfico humano para as colônias francesas ocorreu até 27 de abril de 1848, quando foi definitivamente abolido dos seus territórios. Ver: SIQUEIRA, Francisca Pereira. Abolicionismo inglês e francês (1787-1833) em perspectiva comparada. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 2, pp. 35-65, 2018.

³³ SIQUEIRA, Vera Beatriz. A alegria dos amantes: Jean-Baptiste Debret na coleção Castro Maya. In: **CASTRO MAIA COLECIONADOR DE DEBRET**, 2003, pp. 66-67.

O excesso de portais nessa aquarela também salta à vista (divisão entre as áreas comuns e da porta semiaberta), provavelmente como expressão do desejo, por parte do estrangeiro, de demonstrar a possibilidade desse grupo social de se “civilizar”. Não se sabe para onde leva a porta semicerrada, mas é possível aventar que serve como uma metáfora para contrapor os momentos em que se encontram os africanos e seus descendentes – antes, durante e depois da porta. Portanto, a cena representa o estágio de preparação, a passagem entre os dois universos sociais; após esse contato, as pessoas que vivem sob a escravidão estarão adaptadas ao novo espaço³⁴. Esses indivíduos serão, em determinados momentos, protagonistas, mas somente naquelas representações iconográficas em que estão em companhia dos seus pares ou sozinhos. Dessa forma, o artista-viajante criou simbolicamente os limites sociais, políticos e econômicos entre os principais grupos sociais que ocupavam o espaço urbano oitocentista.

1.1.1 Tessitura do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*

Debret, como bem definiu Pesavento, era um “viajante-ficante”, ou seja, foi um daqueles viajantes estrangeiros que criaram raízes na terra visitada e incorporaram, mesmo que parcialmente, o cotidiano do “vivido, de forma indissociável, às suas trajetórias pessoais”³⁵. Sem sombra de dúvida, a organização social brasileira impactou diretamente o modo de vida e profissional do artista francês. Ao desembarcar na Corte carioca, Debret teve que lidar com uma profusão de gentes, cores, cheiros e sentimentos que despertaram seus sentidos. Durante os quinze anos de permanência no país, foi, pouco a pouco, planejando o que seria o seu grande projeto artístico.

A versão de Debret sobre a história do Brasil foi editada em três volumes, obra intitulada *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (Voyage pittoresque et historique au Brésil)*, publicada somente em francês, nos anos de 1834, 1835 e 1839 (essas datas correspondem, respectivamente, ao primeiro, segundo e terceiro volumes). Apesar da publicidade, um tanto arriscada, dado o reduzido número de cópias, feita pelo editor Didot – “Esta obra do senhor Debret oferece aos bibliófilos estrangeiros a raridade de uma tiragem limitada a duzentos

³⁴ Esse trecho foi inspirado no artigo escrito pela professora de psicologia ambiental e social Sylvia Cavalcante. CAVALCANTE, Sylvia. A porta e suas múltiplas significações. **Estudos de Psicologia**, Natal – RN, v. 8, pp. 281-288, 2003.

³⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas. In: LEENHARDT, Jacques (Org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 84.

exemplares”³⁶ –, a trilogia não alcançou grande sucesso na época do seu lançamento, que se restringiu ao círculo mais culto francês e brasileiro.

No Brasil, em 1840, os membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) teceram duras críticas, notadamente, ao conteúdo do segundo volume. No primeiro volume, dedicado aos povos indígenas, os dois pareceristas, Bento da Silva Lisboa e José Domingues de Attaide Moncorvo, se atentaram somente ao relato, enquanto no segundo volume se debruçaram tanto na narrativa como no material iconográfico. E foi nesse quesito imagético que a obra sucumbiu. Na visão dos dois analistas, três pranchas litografadas – *Um funcionário saindo a passeio com sua família (Un employé de gouvernement sortant de chez lui avec sa famille)*, *Mercado da rua do Valongo (Boutique de la rue du Val-longo)* e *Feitores castigando negros (Feitors corrigeant des nègres)* – não representaram fielmente a realidade brasileira. Ao longo de quatro páginas, a comissão avaliadora foi demonstrando as fragilidades dos conteúdos históricos e dessas imagens. Por fim, o grupo concluiu: “A comissão limitando-se unicamente a estas observações, porque julga acertado e político entrar no exame de algumas passagens da obra sobre o caracter [sic] dos habitantes do Brasil em geral, sobretudo no que se lê à pág. 18, é de parecer que este 2º volume é de pouco interesse para o Brasil [...]”³⁷.

A França, no contexto do lançamento do *Viagem...*, estava, de alguma maneira, saturada de edições ilustradas dedicadas ao Brasil, muitas delas voltadas a temas botânicos e, especificamente, aos povos indígenas. Poucas, entretanto, haviam dedicado tanto espaço às populações africanas, crioulas e mestiçadas – com exceção da narrativa lançada por Rugendas entre 1827 e 1835, *Viagem pitoresca através do Brasil*. Somado a esse momento editorial, o Estado francês vinha passando por mudanças políticas desde a Revolução, o que levou, por exemplo, à saída de Debret, e de outros artistas e intelectuais, da sua cidade natal. Isso gerou um quadro instável para os artistas e prejudicou a venda dos seus produtos. Não obstante, Lima chamou a atenção sobre um fato da vida do artista-viajante. Segundo a autora, Debret não se desfez de nenhuma das suas aquarelas ou trabalhos relacionados ao Brasil, o que

³⁶ Didot, Firmin, *apud* BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 59.

³⁷ LISBOA, Bento da Silva; MONCORVO, José Domingues de Attaide. Parecer sobre o 1º e 2º volumes da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* ou séjour d’un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu’en 1831 inclusivement, par J. B. Debret. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, t. 3, nº 9, abr. 1841, Rio de Janeiro: Typographia de D. L. dos Santos, p. 99. Sobre o parecer do IHGB, ver, entre outros: LIMA, 2007; LEENHARDT, 2008, pp. 25-77; TREVISAN, 2011.

contraria as suas constantes reclamações por dificuldades financeiras³⁸. Talvez, a obra tenha vendido o suficiente para sustentá-lo até a sua morte, em 1848.

Nos anos que se seguiram à sua publicação, o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, como dito, não teve grande alcance no Brasil, porém,

Foi preciso esperar o início de século XX para que estudiosos como Afonso Taunay, Oliveira Lima [...] recuperassem lentamente a reputação da obra de Debret [...]. A etapa fundamental do novo reconhecimento de Debret foi sem dúvida a compra de um grande acervo de esboços e aquarelas acabadas redescoberto no final de 1930 [...]. A partir daí consolidou-se no Brasil uma verdadeira ‘Debretmania’ e suas imagens foram reproduzidas *ad nauseam* em folhinhas, revistas, jornais, livros de história e manuais escolares, tornando seu nome familiar a um grande número de brasileiros³⁹.

Outro aditivo para a “redescoberta” e revalorização da obra debretiana na primeira metade do século XX foi a captura dessas imagens pelos artistas envolvidos no movimento de 1920. Leenhardt considerou que o grupo modernista viu esse conjunto imagético

como um testemunho autorizado da emergência do Brasil como nação e como uma fonte histórica fidedigna, da qual doravante os especialistas lançarão mão. Certos historiadores chegarão mesmo a considerar Debret, por sua clarividência notável, um genuíno pintor brasileiro, um testemunho digno de confiança⁴⁰.

Assim, parte considerável do sucesso do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, até os dias atuais, não se deu apenas pelo conteúdo exposto, mas também pela extensa propaganda feita entre os brasileiros, a partir dos anos 1920⁴¹. Por meio desse movimento, pode-se afirmar que, sem dúvida, essa é uma das obras, em conjunto com outras, tais como a *rugendiana*, que mais “indelevelmente marcaram as nossas construções mentais”⁴².

Debret, na sua pretensa narrativa sobre a história do Brasil, lançou uma obra dividida em capítulos. Isto é, cada volume do *Viagem...* corresponde a uma etapa dos momentos que o país vivia. Esse discurso, necessariamente, não seguiu uma ordem cronológica dos fatos, mas foi organizado de forma que os leitores europeus compreendessem a sua construção histórica⁴³. O artista-viajante deixou claro qual era o recorte temporal da obra: “Com efeito, começada exatamente na época da regeneração política do Brasil, operada pela presença da

³⁸ LIMA, 2007, p. 153.

³⁹ LAGO; BANDEIRA, 2017, p. 13 (Grifo dos autores).

⁴⁰ LEENHARDT, Jacques. Debret, artista do Brasil originário. In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2016, p. 34.

⁴¹ TREVISAN, 2011, p. 68.

⁴² COSTA, Maria de Fátima. Apresentação. LEENHARDT, Jacques (Org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 13.

⁴³ LIMA, 2007.

Corte de Portugal, que se fixou na capital da Colônia brasileira, elevando-a à categoria de reino, inicialmente, e, pouco depois, à de Império independente, essa coleção termina com a revolução de 1831”⁴⁴. Os limites impostos por Debret, na realidade, correspondem ao período em que permaneceu no Brasil, entre 1816 e 1831. Também a respeito desse aspecto, os pareceristas do IHGB teceram duras críticas, apontando o desconhecimento do artista sobre a totalidade da história do Brasil, especialmente nas descrições históricas do período que antecedeu a chegada da família real portuguesa. Foi, portanto, com a insistência em traçar o “progresso” da sociedade brasileira ou em demonstrar os caminhos para se “civilizar” que Debret orquestrou a sua obra.

Antes de apresentar cada volume, vale comentar sobre o termo “pitoresco”, utilizado pelo artista-viajante. Aqui, pega-se emprestado a definição proposta por Leenhardt: “costumes, hábitos e fisionomias, tal parece ser o programa ‘pitoresco’ de Debret, o qual decorre assim à formação romântica e à curiosidade etnográfica”⁴⁵. Dessa forma, o artista francês passou a olhar o mundo à sua volta dando mais atenção às pessoas mais simples e ao seu cotidiano. Mas essa preocupação não o desobrigou de fazer pré-julgamentos acerca dessa gente.

O primeiro volume da coleção debretiana é dedicado aos povos indígenas e a seus descendentes, especificamente aos caboclos. A menção a seus filhos, oriundos da mescla biológica, apresenta-se ao longo dos textos. Porém, o artista-viajante compôs uma litogravura dedicada a eles: *Caboclas lavadeiras*. No texto que acompanha a prancha, fez os seguintes comentários: “Acreditamos que com a civilização a raça índia melhore sensivelmente, fundindo-se pouco a pouco com a raça brasileira de origem europeia [...]”, e complementou que são “tão espertos e robustos quanto os negros, empregam-se de preferência nas fazendas do interior; mas, como os mulatos, adquirem facilmente os vícios da civilização”⁴⁶. O artista evidenciou o papel social que os indígenas adquiriram em sua obra e os conflitos existentes na sua argumentação sobre o Brasil. De um lado, demonstrou sua expectativa de que a miscigenação geraria indivíduos mais aptos, mas, de outro, ressaltou as características negativas que, talvez, os acompanhassem, principalmente aquelas advindas dos africanos e mulatos.

Já no segundo volume, traçou um perfil social do país. Nas primeiras páginas, Debret apresentou a classificação geral da sociedade, formada, segundo ele, a partir de uma junção de

⁴⁴ DEBRET, 1989, vol. I, p. 24.

⁴⁵ LEENHARDT, 2008, p. 41.

⁴⁶ DEBRET, 1989, vol. I, p. 71.

fatores, tais como as origens das pessoas e os cruzamentos biológicos entre diferentes sujeitos. Além disso, apresentou as províncias existentes até aquele momento. Por fim, teceu uma longa descrição dos mulatos e mulatas. Acerca das pranchas litografadas nesse tomo, foi o momento em que o artista-viajante mais representou os africanos, crioulos e mestiçados – escravos, forros e nascidos livres. Foram mais de quarenta gravuras dedicadas a apresentá-los atuando em áreas públicas e privadas da Corte, além de um extenso repertório de objetos da cultura material e imaterial desses indivíduos. Esses homens e mulheres foram retratados circulando por diversos espaços e ambientes, mas, quase sempre, a trabalho. Nas mais de quarenta pranchas editadas no *Viagem....*, Debret passeia pela multiplicidade de atividades que eles executaram nas áreas urbanas brasileiras, mas também compôs cenas retratando a violência e os métodos de castigo ou de cerceamento da sua liberdade⁴⁷. Dessa forma, buscou construir uma cartografia do trabalho e, principalmente, assentar esses trabalhadores nessa sociedade em transformação. Nesse livro, Debret não desejava demonstrar ao seu leitor

certos tipos pitorescos e certas cenas paradigmáticas, como fora o caso dos indígenas, e sim esses homens e mulheres cujo trabalho contribuiu para o funcionamento da sociedade. Desse ponto de vista, o negro, livre ou escravo, o mestiço e o caboclo são a parte ativa da sociedade, que se distingue assim da nobreza da Corte [...]⁴⁸.

É importante não perder de vista os objetivos editoriais de Debret. Portanto, esse volume fez a mediação entre o primeiro e o último livro, ou seja, a transição de um *corpus* social para outro – de indígenas para africanos e seus descendentes e, por fim, europeus e miscigenados. Nesse sentido, no final do terceiro tomo, o artista-viajante dedicou-se, majoritariamente, mas não de forma exclusiva, aos temas da Corte (moradias, vestimentas e acessórios da nobreza, exéquias etc.) e compôs cenas de interação entre diferentes grupos sociais. É um tomo voltado a demonstrar as conquistas que o Brasil teve com a chegada da Corte portuguesa e a ascensão de D. Pedro I ao trono. Mudanças que, paulatinamente, apagariam os traços “selvagem” e “bárbaro” da sociedade.

O Rio de Janeiro foi um cenário importante para consolidar o projeto de “civilização” de Debret, pois a capital do Império Português exemplificava de mais perto a transição sociocultural por que o Brasil passava. Outras áreas do país foram retratadas em imagens, porém essas pranchas não passaram a mesma sensação de intimidade ou não trouxeram muitos detalhes. A documentação atual não permite confirmar se o artista-viajante

⁴⁷ Com algumas ressalvas analíticas, para saber mais, ver o livro: THOMAS, Sarah. **Witnessing Slavery: Art and Travel in the Age of Abolition**. New Haven: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2019.

⁴⁸ LEENHARDT, 2016, p. 23.

empreendeu excursões para os atuais estados de São Paulo e do Sul. A historiadora Anna Paola Baptista, no prefácio do catálogo de uma exposição ocorrida na capital curitibana em 2011, pontuou o seguinte:

[...] Debret mal teria saído do espaço da Corte, valendo-se de desenhos e relatos alheios para compor imagens sobre lugares em que não estivera e situações que jamais vivera, em particular os desenhos do botânico prussiano Friederich Paul Sellow [...], que visitou as províncias do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo entre 1823 e 1827, onde Sellow realizou desenhos de cidades, paisagens, tipos humanos, armas e utensílios⁴⁹.

Debret legou uma variedade de esboços, croquis, estudos a lápis e desenhos aquarelados que retrataram o cotidiano do Rio de Janeiro. Parte desse material pode ser visto no caderno (*Carnet de Voyage*) que ele levava junto de si. Atualmente, esse documento encontra-se na Biblioteca Nacional da França e recebeu o nome de *Carnet Costumes du Brésil*⁵⁰. O grosso dos desenhos e estudos retrata o cotidiano dos africanos, crioulos e mestiçados. Por exemplo, o artista-viajante captou alguns africanos com suas tatuagens e escarificações.

Ao olhar uma página do *Carnet...*, *Grupo de africanos, crioulos e mestiçados (escravos, forros e nascidos livres)* (Figura 02), como também em outras, observa-se uma



Figura 02: *Grupo de africanos, crioulos e mestiçados (escravos, forros e nascidos livres)*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103/f56.item>. Acesso em: 09 fev. 2022.

⁴⁹ BAPTISTA, Anna Paola. Debret: viagem ao sul do Brasil. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2011, p. 15. O pesquisador encontrou em Leenhardt (2016, p. 19) uma referência ao texto de Baptista.

⁵⁰ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103/f5.item>. Acesso em: 09 fev. 2022.

uniformidade nas características físicas dos indivíduos. Não obstante, é preciso observar que as vestimentas, joias, cortes de cabelos e tipos de ofícios podem ser um indicador do *status* e da condição de cada um deles. Esses personagens representados imagetivamente, às vezes solitários e sem uma espacialidade demarcada, serão incorporados, em uma etapa posterior, em um quadro mais amplo – a fase que antecede a litogravura. Nessa transição entre uma e outra, o francês criava a “cidade-fachada”, como denominou Belluzzo.

A título de exemplo, pode-se dizer que a aquarela *Vendedor de alho e cebola* (*Marchand d'ali et d'oignons*) (Figura 03) é o resultado do estudo de um homem, presente na página do *Carnet Costumes du Brésil*. Entre as seis personagens representadas por Debret (Figura 02), no lado direito, vê-se uma pessoa do sexo masculino usando calças e camisa branca, paletó azul e uma faixa de tecido atada à sua cintura, além da réstia de alho levada numa vara. Já a cena elaborada em 1826 (Figura 03) é resultado desse processo de criação decorrente das suas observações *in loco*. Dessa vez, o vendedor de alho está acompanhado de outros personagens; além disso, todos foram inseridos numa paisagem urbana e com resquícios da mata Atlântica, fazendo supor que eles estavam no Rio de Janeiro. Veem-se as

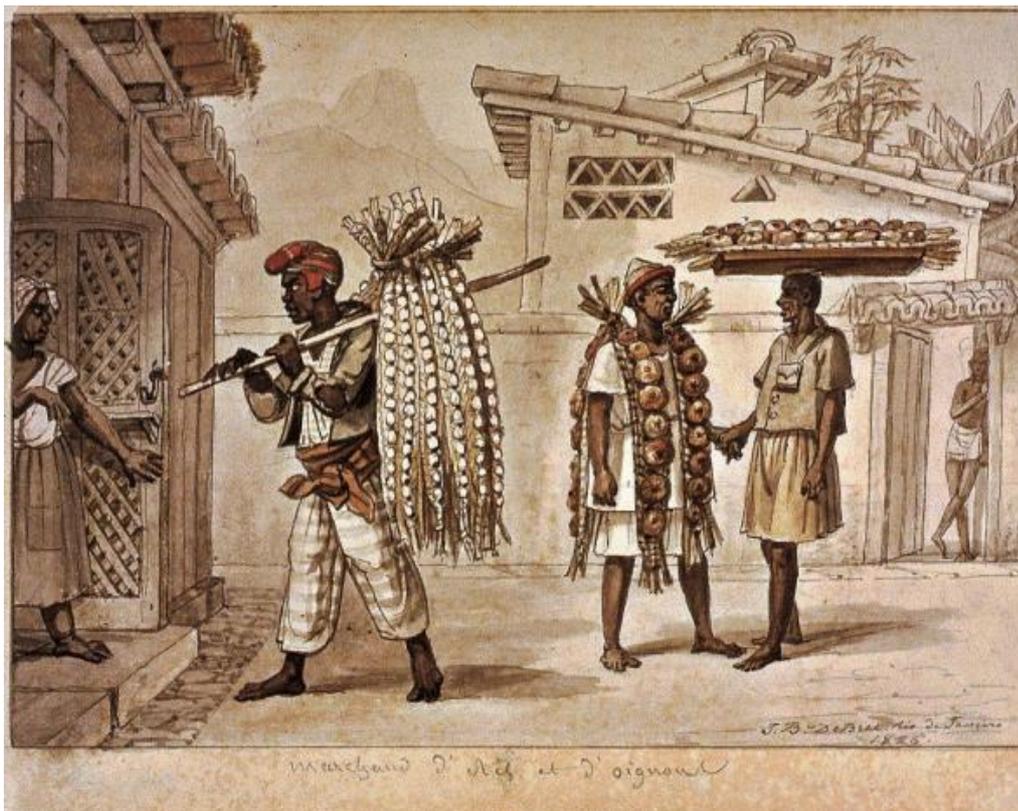


Figura 03: *Vendedor de alho e cebola*. Debret (desenhista), aquarela s/ papel, 15,5x20,9cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 222 (Museu Castro Maya).

fachadas das casas; a porta de treliça; a saudação entre os companheiros de trabalho e, quem sabe, de irmandade; a mulher em posição de consumir o produto ofertado pelo trabalhador urbano, indicando a dieta dos brasileiros daquele período, e, por fim, um homem, no canto direito, está à espreita, aparentando não desfrutar da mesma categoria dos outros consortes, conforme demonstram suas vestimentas.

Entre aquele primeiro estudo e essa aquarela há uma grande diferença, o que possibilita olhar mais de perto como Debret registrou a sua visão sobre o Brasil. Ao retirar ou acrescentar objetos da cultura material e mostrar comportamentos, o artista-viajante criou camadas socioculturais acerca dos representados, tais como as hierarquias existentes entre eles. Essa aquarela (Figura 03) não foi levada à pedra, porém os três vendedores (um de alho e dois de cebola) foram transportados para uma gravura intitulada *Casa para alugar, cavalo e cabra à venda (Maison à louer, cheval et chèvre à vendre)*, na qual foram incorporados alguns personagens e elementos cênicos, formulando uma nova narrativa, e ainda mais complexa.

Assim, faz-se necessário compreender qual é o pano de fundo na elaboração do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Essa é uma obra cuja pretensão é formular uma narrativa acerca do país, que na visão desses estrangeiros estava em estágio de transmutação. Os elementos sociais, indígenas, africanos, europeus, crioulos, mestiços, mulatos, caboclos etc. tinham um papel nesse projeto de “civilização”. Debret “elabora um pensamento a respeito do Brasil e autoriza suas imagens a falar a esse público [tanto europeu como americano], a partir de suas reflexões”. Essas imagens não são um simples “trajeto ou uma estada o que [*sic*] estará a descrever, mas um *projeto intelectual a respeito da marcha da civilização no Brasil*”⁵¹.

1.2 Um jovem artista chamado Johann Moritz Rugendas

Johann Moritz Rugendas, ao desembarcar no Brasil, em março de 1822, trazido a bordo do veleiro *Doris* como mais um membro da chamada expedição Langsdorff e acompanhado de aproximadamente oitenta e cinco colonos alemães, tinha apenas dezenove anos (Figura 04). Esse jovem artista, contratado pelo experiente e multifacetado naturalista Georg Heinrich von Langsdorff, vinha de uma longa e tradicional família de artistas, estabelecidos na cidade de Augsburgo, onde nasceu. Ali teve acesso a uma formação

⁵¹ LIMA, 2017, p. 35.



Figura 04: *Autorretrato*. Fonte: CARNEIRO, Newton. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Kosmos. 1979. p. 29.

consistente, tanto que chamou a atenção do chefe da futura empresa naturalista⁵². O próprio Rugendas, aos quatro anos, revelou tendência para as artes⁵³. A partir desse momento foi guiado pelo pai e, depois, pelo pintor de batalhas Albrecht Adam, que o levou para seu ateliê, em Munique. Aos quinze anos, ingressou na Academia de Belas Artes.

Durante o período em que permaneceu nesse espaço, Rugendas teve que lidar com os rigores da instituição e pôde aprimorar o seu gosto pelo desenho, que era considerado o “elemento básico para a criação artística [...]”; [pois] partia-se da definição de que através dele se gestava a ‘idea’ de uma obra de arte. Apenas cabia aplicar a cor sobre um desenho acabado”⁵⁴. Essa afeição ao desenho

acompanhou-o durante toda a vida, mas ganhou destaque nas viagens empreendidas na América. Olhando o acervo legado pelo artista-viajante, referente à sua primeira estada no Brasil, entre 1822 e 1825, comprova-se a importância dessa técnica para o seu fazer artístico.

Vale mencionar que Munique, na época dos estudos de Rugendas, estava em plena pulsação científica e artística, principalmente após a chegada dos viajantes acadêmicos Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich von Martius ao Brasil. Além disso, a circulação das notícias sobre a América, trazidas, especialmente, por Alexander von Humboldt, aguçou a

⁵² A expedição, que ocorreu entre 1822 e 1829 (iniciada oficialmente em maio de 1824), foi financiada pelo czar da Rússia, Alexandre I, no interesse de reforçar os laços políticos e econômicos com o Brasil, sendo o cônsul-geral Georg Heinrich Langsdorff idealizador e diretor dessa empresa naturalista. Sob os seus cuidados estiveram o zoólogo francês Eduard Ménétrières, o artista bávaro Johann Moritz Rugendas, o botânico alemão Ludwig Riedel e o astrônomo russo Nester Gavrilovitch Rubtsov. A expedição passou pelas províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Amazonas e Pará. Para além de um empreendimento com caráter científico-naturalista, pode-se verificar que havia interesse em reconhecer áreas cultiváveis e auríferas ou outros recursos naturais. Ver, entre outros trabalhos: CHUR, L.A. (Coord.). **A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil, 1821 a 1829**. Brasília: MEC/Sphan/Fundação Nacional Pró-Memória, 1981; **EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil (1821-1829)**. Rio de Janeiro: Alumbamento/Livroarte, 1988, 3 volumes (Rugendas, Taunay e Florence) (não ficou clara a autoria e não encontrei na bibliografia); KOMISSAROV, Boris. **Expedição Langsdorff. Acervo e fontes históricas**. São Paulo: Edunesp, 1994; SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (Org.). **Os diários de Langsdorff**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997 (3 volumes).

⁵³ CARNEIRO, Newton. **Rugendas no Brasil**. São Paulo: Kosmos, 1976, p. 06.

⁵⁴ DIENER, 1997, p. 76.

curiosidade pelo desconhecido e distante, fazendo com que muitos cientistas e artistas buscassem alargar o seu conhecimento científico, geográfico e biológico do mundo⁵⁵.

Com Rugendas não foi diferente. Essas novas informações devem ter alimentado o seu espírito “incontrolável” e o seu “entusiasmo por viajar”, como descreveu o seu pai em uma missiva enviada ao irmão de Langsdorff⁵⁶. Assim, o jovem artista passou a aspirar tal oportunidade. A viagem era a possibilidade de aprimoramento artístico, mas especialmente de descoberta de novas cores, efeitos de luzes e temas que só os trópicos poderiam proporcionar; ademais, havia a expectativa de obter benefícios no final do périplo. Sobre esse desejo, Costa assinalou que

Não se tratava somente da expectativa da aventura da viagem, se não que também estava implícita a possibilidade de obter benefícios no retorno. Aqueles que se arriscaram a atravessar o oceano e percorrer os territórios considerados distantes e ignotos, era frequente que, além de receber os salários acordados, também fossem compensados com cargos em museus ou nas academias ou também com pensões vitalícias⁵⁷.

Foi nesse período de formação, em Munique, que o artista-viajante teve conhecimento da futura expedição organizada pelo cônsul-geral da Rússia Langsdorff. O naturalista bávaro Wilhelm Karvinski, amigo da família, foi o interlocutor e possibilitou que as partes interessadas se conhecessem e dessem início aos planos de participação de Rugendas na empresa naturalista russa⁵⁸. Langsdorff, experiente naturalista e viajante, tinha consciência da importância de ter próximo de si um artista capacitado, que pudesse registrar imgeticamente com precisão os três reinos da natureza. Após um período de negociação, a elaboração do contrato foi finalizada. Langsdorff o assinou em 19 de setembro de 1821, em *Lahr im Breisgau*; o artista e seu pai o firmaram alguns dias depois, em 1º de outubro do mesmo ano, em *Augsburgo*. Diener destacou que “Langsdorff não poupou esforços em usar suas credenciais de autoridade e as influências adquiridas junto ao grupo de pesquisadores científicos da época e a de membro da Sociedade Científica de Göttingen, reiterando seu interesse e necessidade no trabalho do futuro integrante”⁵⁹. Com certeza, o naturalista utilizou

⁵⁵ DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas**. Obras e documentos. São Paulo: Liberdade/Kosmos, 1999, p. 31.

⁵⁶ Carta de Johann Lorenz Rugendas a Wilhelm von Langsdorff, *apud* DIENER; COSTA, 1999, p. 35.

⁵⁷ COSTA, Maria de Fátima. Rugendas y Langsdorff: la iniciación del artista viajero. *In*: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Coord.). **Rugendas: El artista viajero**. Santiago: Biblioteca Nacional do Chile/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2021, p. 24 (tradução nossa).

⁵⁸ Sobre o encontro de Rugendas e Karvinski, ver: COSTA, 2021, pp. 22-24.

⁵⁹ DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição Langsdorff. *In*: COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX: Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff**. São Paulo: Liberdade, 1995, p. 22.

esses subterfúgios para conquistar a confiança dos pais de Rugendas, que temiam os perigos dessa jornada científica pelo Brasil.

O documento assinado era subdividido em duas partes: na primeira, com cinco cláusulas, tratava das obrigações de Langsdorff; na segunda, contendo apenas dois dispositivos (um deles estabelecendo quatro obrigações), os compromissos do artista durante a viagem eram listados. Em alguns pontos do contrato observa-se uma certa preocupação com a manutenção da hierarquia e, sobretudo, com a conduta moral, que deveria ser condizente com o papel que cada um desempenharia na empresa naturalista. Outra obrigação contratual era que Rugendas deveria entregar todos os esboços, desenhos, aquarelas e pinturas referentes à expedição ao chefe. Além disso, o contratado não poderia publicar qualquer notícia da viagem sem a prévia autorização do contratante. Por fim, um dispositivo do contrato que importa para esta pesquisa refere-se aos diários pessoais, porque foi consentido ao ilustrador possuí-los, entretanto Langsdorff poderia consultá-los à revelia do artista. Até o momento não há qualquer vestígio de diários escritos por Rugendas. Não obstante, tudo indica, como será demonstrado mais à frente, que o bávaro fazia anotações, não de cunho pessoal, mas, sobretudo, a respeito de aspectos sociais do Brasil.

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, Rugendas e as famílias alemãs foram levados para a fazenda Mandioca. A propriedade era do barão Langsdorff e localizava-se no fundo da baía da Guanabara, rodeada pela mata Atlântica. Foi ali que os membros da expedição permaneceram até o início da empresa naturalista, em 8 de maio de 1824, dois anos depois de aportarem na Corte. A fazenda também era um importante ponto de encontro, pois os viajantes estrangeiros e tropeiros interessados em irem à Corte ou a Minas Gerais, pelo Caminho Novo, se deparavam com a área. A Mandioca naquele período tornou-se “[...] um instituto fora do comum, onde se estudava o presente e, de certo modo, prognosticava-se o futuro do Brasil”⁶⁰. Por ali passou uma plêiade de naturalistas, artistas-viajantes e outras ilustres personalidades de várias partes do mundo, com a intenção de confabular sobre arte, ciência, política, cultura etc.⁶¹. O ilustrador Rugendas, o zoólogo Ménériès, o botânico Riedel

⁶⁰ KOMISSAROV, Bóris. A expedição do acadêmico G. I. Langsdorff e seus artistas ao Brasil (não consta nas referências – vou acrescentar). In: **EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil (1821-1829)**. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1988, 3 volumes (Rugendas, Taunay e Florence), vol. I, p. 12.

⁶¹ Entre os diversos naturalistas, artistas-viajantes e curiosos que passaram pela fazenda, destaca-se o mineralogista W. Eschewege; o naturalista e príncipe Wied-Neuwied; os acadêmicos Spix e Martius; o botânico francês Saint-Hilaire e o historiador e viajante Dennis. Além das autoridades brasileiras, tais como o príncipe regente d. Pedro I. KOMISSAROV, 1988, p. 14; KOMISSAROV, 1992, p. 81 (é a primeira vez que essa referência – 1992 – aparece, por isso, deve ser completa, não é?) KOMISSAROV, Bóris. **Da Sibéria à Amazônia**: a vida de Langsdorff. Brasília: Langsdorff, 1992, p. 81.

e o astrônomo Rubtsov tiveram a oportunidade de manter contato com essas personalidades, além de poderem desfrutar de uma farta biblioteca, herbário, valiosas coleções zoológicas e mineralógicas e encontros de leitura promovidos por Langsdorff, momentos em que debatiam temas científicos⁶².

Não cabe aqui destrinchar as intenções do barão naturalista acerca da sua fazenda⁶³. Porém, interessa saber que na sua propriedade utilizou-se, sistematicamente, de mão de obra escrava. A propriedade chegou a ter de “vinte a quarenta escravos”⁶⁴, que eram responsáveis pela manutenção da sede e pelo cultivo e colheita de café, mandioca, milho, batata, banana e noz-moscada. Nessa relação, pode-se concluir que Langsdorff não se opunha à extinção da escravidão, mas acreditava que ela era “uma maneira de melhor civilizar e cristianizar os negros tornando-os cidadãos, o que, a seu ver, é melhor do que deixá-los abandonados na África”⁶⁵. Mesmo com a chegada dos imigrantes, essa posição não se alterou, ou seja, no mesmo espaço havia a utilização de mão de obra escrava e assalariada.

Os planos de colonização alemã não surtiram o efeito esperado e, paulatinamente, os colonos foram abandonando os seus serviços na fazenda. Não obstante, visualiza-se nesse projeto uma percepção, nada oculta, acerca da superioridade dos europeus em relação aos escravos africanos e a outros trabalhadores forros e livres do Brasil. Além disso, pode-se inferir, nas mensagens de Langsdorff, que esses estrangeiros eram munidos de conhecimentos e técnicas com as quais poderiam desenvolver na fazenda Mandioca “ramos da produção totalmente desconhecidos por aqui e que constituem grande interesse para o país [...]”⁶⁶.

Vale lembrar que a permanência de Rugendas em terras brasileiras foi marcada por uma conturbada relação com o seu chefe. Os conflitos entre Rugendas e Langsdorff foram gestados por vários motivos, entre eles destaca-se a demora para o início da viagem de exploração. Soma-se a isso o tratamento ríspido e, às vezes, hostil do chefe da expedição dado a todos os componentes da empresa naturalista. Ménériès, por exemplo, em dois momentos do seu diário, em 8 de agosto e no início de setembro de 1822, escreveu sobre a espera da viagem e a relação com Langsdorff, que lançava palavras ásperas contra quem o interpelava: “Ele não tem pressa. Entretanto, cansado da ociosidade, vou realizar pequenas excursões. Não

⁶² KOMISSAROV, 1992, p. 81; COSTA, 2021, p. 31.

⁶³ Sobre a fazenda da Mandioca, ver: ALVES, Débora Bendocchi. Langsdorff e a Imigração. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, vol. 35, São Paulo, 1993; BECHER, Hans. **O Barão de Georg Heinrich von Langsdorff, pesquisas de um cientista alemão no século XIX**. Brasília: EdUnb, 1990; KOMISSAROV, 1992;

⁶⁴ ALVES, 1993.

⁶⁵ ALVES, 1993, p. 170.

⁶⁶ Missiva de Langsdorff a José Bonifácio, *apud* KOMISSAROV, 1992, p. 96.

estou satisfeito com o que ocorre. A expedição, ao que parece, não se realizará. O astrônomo disse que irá embora, o pintor não quer mais ficar, e eu não sei o que fazer”. E continuou, no mês seguinte, o registro de sua insatisfação: “na minha recordação ao cônsul sobre sua promessa de partir para a viagem [...], ele respondeu-me que isso não estava escrito em parte alguma [...]. Então, perguntei [...] se na sua opinião existe diferença entre as promessas escritas e as orais de um homem honrado”⁶⁷.

Nesse trecho, observa-se como o barão manejava o vínculo profissional com os seus subordinados. Aos poucos, a relação amigável e profissional passou a ser de ressentimento e de acusações mútuas, tanto que o artista bávaro rompeu definitivamente com Langsdorff na barra de Jequitibá, em Minas Gerais, após uma calorosa discussão, no dia 1º de novembro de 1824: “Como a nossa discussão se tornava mais acalorada, o Sr. Rugendas se intrometeu para defender Ménétriès, batendo com o punho fechado em cima da mesa, pretendendo, com isso, dar mais força ao seu discurso, tudo isso na presença do Padre João Marques”. E Langsdorff registrou outras ofensas que lhe foram dirigidas:

Com toda discrição, chamei-lhe a atenção para o seu comportamento, fazendo-lhe ver que ele não se encontrava numa pousada, mas em companhia de gente civilizada. ‘Onde o senhor está, respondeu ele, não existe convivência civilizada’. E continuou: ‘Para mim não importa se o senhor é cavaleiro da Ordem de um Rei ou de um Imperador da Rússia, pois vou-lhe dizer mesmo assim que o senhor é um cachorro!’⁶⁸.

Antes de se desvincular do empreendimento, Rugendas constantemente explorava as áreas próximas à propriedade de Langsdorff e, com certeza, dependia do auxílio de escravos ou forros nessas pequenas empreitadas. No período em que viveu na Corte, entre outubro de 1822 e maio de 1823, sem ser assistido pelo chefe, o jovem artista pôde, sobretudo, “sair da Mandioca e estar na capital do Brasil, em um lugar que não só lhe oferecia um mundo de contrastes [...]”, mas também testemunhar as transformações políticas, sociais e culturais⁶⁹. Para além dos registros relacionados à política e à vida da nobreza portuguesa, o artista fez incursões visuais pela miríade de pessoas que circulavam pelo Rio e seus arredores. Nesse ambiente, viu mais de perto como mestiçados e não mestiçados conviviam com outros grupos sociais, tais como brancos pobres e ricos, religiosos, autoridades etc.

⁶⁷ Diário de Édouard Ménétriès, *apud* KOMISSAROV, 1988, vol. I, p. 13. Ver também DIENER; COSTA, 2012.

⁶⁸ SILVA, 1997, vol. I, pp. 207-208. Sobre os motivos da demora para o início da expedição científica e o embate envolvendo o chefe e seus companheiros, ver: DIENER; COSTA, 1999 e 2012; COSTA, 2021, pp. 21-48.

⁶⁹ COSTA, 2021, p. 34.

Sabe-se que a sua estada também foi marcada pela frutífera relação com importantes figuras daquele momento histórico, entre eles os artistas franceses Debret e Taunay⁷⁰. Nesses encontros, esses artistas, como também outras personalidades, talvez tenham fornecido para Rugendas uma visão mais ampla sobre a realidade brasileira, dando ênfase a temas como a formação do território e da população, além de demonstrarem a necessidade de apresentá-la para o restante do mundo. Mesmo sendo um “viajante-passante”, uma vez que não criou “raízes na terra”, trouxe “outros marcos de referência para apreciação”, mas durante a viagem havia perdas e encontros, os quais permitiam uma outra visão sobre aquela realidade, “possibilitada pelo confronto com a alteridade”⁷¹.

Rugendas retornou para a fazenda Mandioca em 1823. Não se sabe quais os reais motivos que o fizeram regressar, mas ali vivendo, aparentemente, não restabeleceu o contrato e a relação com Langsdorff. Antes da partida definitiva da expedição, o bávaro, de novo, retornou ao Rio de Janeiro e organizou algumas excursões próximas à capital do Império. O periódico *Allgemeine Zeitung*, de 24 de janeiro de 1824, deu notícias sobre esse périplo:

Augsburg, Janeiro. Há poucos dias chegaram notícias do jovem pintor Moritz Rugendas, filho do professor real Johann Lorenz Rugendas da escola de arte local. De acordo com suas palavras, ele havia se despedido da expedição Langsdorff, que estava, segundo ele, atingindo o resultado desejado, e empreendeu uma viagem de cunho artístico pelo interior do Brasil. Sua jornada vai inicialmente para Vila Rica, Minas Gerais e províncias do norte. Ele espera que as áreas encantadoras e as peculiaridades da história natural tragam material promissor para seu portfólio. Estimulado pelo amor à arte e à ciência, e pela ambição de apresentar à sua pátria, principalmente sua cidade natal, amante da arte, Augsburg, um troféu, com frutos do seu trabalho, iniciou a viagem somente na companhia de um botânico, negros e mulas necessários. Como um grande homem disse certa vez, sangue e lágrimas não custam nada. Durante sua primeira estada de dois anos no Brasil, ele percorreu toda a área de 20 léguas a partir do Rio de Janeiro e enriqueceu seu portfólio com muitos esboços da vida doméstica dos moradores, e das peculiaridades da flora e fauna deste país ainda muito desconhecido. Com seu talento na interpretação característica de algumas relações em que a natureza se expressa, traria uma expansão significativa para os artistas e cientistas de sua terra natal desfrutarem. Por isso, nossos sinceros votos o acompanharão na viagem de regresso ao seu país de origem, que talvez aconteça no próximo outono⁷².

⁷⁰ RICHERT, Gertrud. Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ibero-Amerika. In: **Ibero-Amerikanisches Archiv**, vol. XVI, n. 3-4, Bonn y Berlín, Ferdinand Dümmlers Verlag, 1942-1943, p. 77, Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43135907?read-now=1&seq=1#metadata-info-tab-contents>. Acesso em: 08 dez. 2021.

⁷¹ PESAVENTO, 2008, p. 79.

⁷² **ALLGEMEINE ZEITUNG**, Munich, 24 de janeiro de 1824, p. 66 (grifo nosso). Disponível em: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10504503_00161_u001/6. Acesso em: 08 dez. 2021. Costa também citou parte desse noticiário, ver: COSTA, 2021, p. 29 (tradução e grifos nossos).

É provável que essas informações tenham sido fornecidas pelo pai do artista ou, quem sabe, pelo próprio viajante para dar visibilidade à sua empreitada. Entretanto, independentemente da fonte, o teor dessa descrição permite supor que Rugendas contratou escravos para acompanhá-lo, uma vez que o termo “negros” poderia se referir à condição jurídica desses homens. Além disso, é possível afirmar que “um botânico” e “negros” eram uma referência aos ajudantes da expedição, enquanto “negros” e “mulas” indicariam o apoio e os instrumentos de trabalho.

Em outro momento – dessa vez a descrição foi fornecida pela historiadora Gertrude Richert –, o artista bávaro relembrou um trajeto em que recebeu o apoio de alguns ajudantes – provavelmente escravos –, que poderiam ser africanos ou crioulos, mas também mestiçados e indígenas:

[...] prossegui sozinho nas minhas andanças, visitando as províncias de Minas e Mato Grosso, do Espírito Santo e Bahia. Penetrei nas florestas desacompanhado, desci os rios em canoas de índios passando com eles boa temporada, retido às margens do Rio Doce pela doença dos meus negros e caçadores que eu não quis abandonar, assim como pelas grandes chuvas. É necessário constituição física e moral vigorosa para suportar todos os inconvenientes, privações e fadigas impostas por uma experiência dessas. Mas eu não esmorecia. Enquanto me restavam papel e cadernos eu desenhava sem cessar. Observava os indígenas em suas cabanas, seus costumes, tomava notas sobre a sua linguagem [...]⁷³.

Richert afirmou que o artista percorreu, por conta própria, esse longo trajeto. Não obstante, Diener e Costa demonstraram a impossibilidade de fazê-lo:

Certamente Richert não atentou à geografia do país e talvez não pudesse calcular o tempo e as dificuldades que tal empresa acarretaria. Além disso, a reconstrução dessa rota a partir de seus desenhos parece inverossímil. Os testemunhos visuais e documentais nada apontam nesse sentido. Essa versão, contudo, tem recebido adeptos até mesmo em recentes publicações⁷⁴.

Assim, é fundamental reforçar o itinerário percorrido por Rugendas durante a sua primeira estada no Brasil. Além da capital do Império, ele explorou a província de Minas Gerais, onde conheceu Barbacena, São João Del Rey, Ouro Preto, Sabará e Diamantina⁷⁵. Por fim, encerrou a sua estada em Salvador. Foi nesses locais, portanto, que ele pôde compreender a pluralidade e a singularidade sociocultural do país, em especial os papéis desempenhados pela população africana, crioula e mestiçada que circulava pelas ruas, praças e feiras.

⁷³ RICHERT, Gertrude. **Johann Moritz Rugendas**. Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts. Berlín: Rembrandt Verlag, 1959, *apud* CARNEIRO, 1979, p. 26 (grifo nosso).

⁷⁴ DIENER; COSTA, 2012, p. 21.

⁷⁵ DIENER; COSTA, 2012, p. 17.

Segundo Newton Carneiro, essas lembranças rugendianas – mencionadas por Richert – foram dadas a outro viajante, o francês Maximilien René Radiguet, que esteve no Rio de Janeiro em 1844, anos após o regresso do artista-viajante à Europa⁷⁶. Rugendas, aparentemente, forjou uma lembrança que remonta a um momento crucial na sua trajetória de vida. Ao reconstruir essa memória, perpassando por um fato que – como tudo indica – não ocorreu, desejava se inserir completamente naquele projeto que lhe apresentou um universo de possibilidades profissionais e o colocou em contato com renomadas personalidades, tanto na Europa como nas Américas. Era necessário também ressignificar o seu desligamento daquela expedição do passado, em que saiu abrupta e prematuramente e não pôde acompanhar até o final⁷⁷. As anotações de Rugendas demonstram que ele próprio foi o responsável pela organização da empresa, com características naturalistas, pois encarregou-se de traçar o percurso e os objetivos da viagem, além de contratar os auxiliares – negros e caçadores – e adquirir os animais necessários para o transporte deles, dos objetos científicos e dos produtos coletados. Esse empreendimento também sofreu vários contratemplos e não se concretizou completamente, como ocorreu com a sua antiga participação na expedição Langsdorff.

Portanto, diante da incompletude dessa primeira estada no país, o bávaro buscou dar novo sentido àquele período e, ao mesmo tempo, afirmar a sua posição não só como artista-viajante, mas também como um indivíduo que contribuiu para o saber científico. Isso só foi possível devido à sua nova posição social, celebrada pelas duas viagens pelas Américas, permitindo-lhe também intervir e condicionar aquela realidade recuada no tempo. Ou seja, Rugendas redefiniu as condições históricas que lhe foram adversas outrora. Ele, nas suas recordações, era um artista e viajante experiente, destemido e que não esmoreceu diante das adversidades, pois possuía a “constituição física e moral para suportar todos os inconvenientes, privações e fadigas impostas por uma experiência dessas”, enquanto os seus companheiros esmoreceram diante dos contratemplos.

Essa rápida passagem pela vida e pelos caminhos trilhados por Rugendas entre os anos de 1822 e 1825 permitiu conhecer mais sobre o jovem de Augsburg e sua trajetória como artista-viajante. Além de confirmar que ele manteve contato e recorreu aos africanos e seus descendentes em suas empreitadas, seja como membro da expedição russa, seja nas suas viagens independentes. Essa informação não foi dita no seu livro, que relatou somente a necessidade de contratá-los, uma vez que eram imprescindíveis para qualquer excursão

⁷⁶ CARNEIRO, 1979, p. 26.

⁷⁷ Após a saída de Rugendas, em Minas Gerais, a expedição Langsdorff ainda viajou pelas províncias de São Paulo, Mato Grosso e Amazonas. Ver, entre outros: SILVA, 1997, vol. I; KOMISSAROV, 1988, vol. I.

naturalista pelo interior do país – esse debate será ampliado no segundo capítulo. Por enquanto, interessa mapear ao máximo como se deu a relação entre o bávaro e esse grupo social, ora de forma intensa, quando negociava ou andava lado a lado com eles na expedição, ora de forma distante, nos momentos em que circulava pelas ruas e observava todo esse caleidoscópio de gentes.

Costa, em um artigo recente, demonstrou o papel fundamental do barão de Langsdorff na formação artística de Rugendas, efeito que pode ser identificado na produção do artista tanto durante a primeira viagem quanto, anos depois, em seu regresso à América⁷⁸. Diener, por sua vez, acrescentou outras influências na constituição artística e intelectual do ilustrador bávaro. Entre elas, o historiador ressalta o longo envolvimento com as artes de sua família e o pulsante ambiente de Munique, onde estudou e manteve contato com importantes figuras. Humboldt, em particular, foi o seu guia após o bávaro voltar em 1825 para a Europa, especialmente no que tange às orientações para a elaboração de um grande álbum sobre o continente americano e à organização da sua segunda viagem⁷⁹. Mesmo concordando com os apontamentos dos dois autores, é possível acrescentar mais um aspecto que pode ter direcionado as escolhas do artista-viajante, a saber, a realidade social e cultural do país, notadamente das pessoas trazidas, à força, do outro lado do Atlântico e de seus descendentes nascidos aqui.

Sabe-se que Rugendas foi contratado como ilustrador e cabia a ele registrar visualmente tudo o que não era possível descrever em palavras. Em carta a seu pai, datada de 10 de dezembro de 1821, quando ainda estava no *Doris*, especificou quais seriam as suas obrigações: “[...] os insetos e as plantas serão desenhados pelo próprio Senhor Conselheiro de Estado; os pássaros por Ménériès, para mim ficarão apenas objetos maiores [...]”⁸⁰. O artista se referia, por exemplo, a árvores, paisagens e grupos humanos. Costa salientou que as orientações de Langsdorff impactaram nas escolhas de Rugendas, sobretudo no registro das “coisas” da natureza, tanto que é possível identificar indivíduos florísticos em várias pranchas publicadas no *Viagem pitoresca através do Brasil*⁸¹. Não obstante, a historiadora chama a atenção para a ausência de indicações sobre a forma de registrar a população brasileira, em especial os africanos e seus descendentes, por parte do barão de Langsdorff – em seus diários também não há grandes discussões sobre a situação dessas pessoas nos lugares que visitou.

⁷⁸ COSTA, 2021, pp. 21-48.

⁷⁹ DIENER, Pablo. Rugendas, el americanista. In: DIENER; COSTA (Coord.), 2021, p. 242.

⁸⁰ DIENER; COSTA, 1999, p. 41.

⁸¹ COSTA, 2021, p. 38.

Como se sabe, o cônsul-naturalista não tinha qualquer predileção pelas pautas antiescravistas. Diferentemente, o jovem Rugendas, como um homem do seu tempo, já apresentava uma “inclinação para os ideais liberais e românticos”, tanto que fez longos debates sobre a escravidão no Brasil em sua obra – fora do livro é difícil trilhar o seu posicionamento acerca desse grupo. Parte desse entusiasmo se deve, como será apresentado logo mais, à relação de amizade com o escritor Victor Aimé Huber, colaborador na construção do *Viagem pitoresca...* e intimamente ligado às lutas abolicionistas. Além disso, o artista-viajante estava inserido em um contexto de alargamento dos movimentos de libertação dos escravos, mas se observa que ele defendeu a emancipação progressiva e gradual dessas pessoas no Brasil.

A historiadora de arte Sarah Thomas destacou que, na primeira metade do século XIX, o volume de livros e imagens abordando a temática da escravidão aumentou consideravelmente na Europa, e de forma mais expressiva entre os viajantes de origem inglesa e francesa. Segundo a autora, “[...] era muito mais fácil para um artista sério da Grã-Bretanha pós-1807 (ou da França pós-1830) revelar o legado horrível do comércio de escravos português do que chamar a atenção para a brutalidade contínua da vida escrava nas próprias colônias do país”⁸².

Mesmo ainda vivendo no Brasil, Rugendas não estava imune às discussões advindas da Europa, com as quais tinha contato na convivência com outros estrangeiros. Além disso, desde a sua chegada demonstrou-se impactado com a quantidade de africanos, crioulos e mestiçados trabalhando ou circulando pelas terras da fazenda Mandioca, ou oferecendo os seus produtos e serviços pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. E o artista-viajante sabia que muitos deles ainda viviam na escravidão. Segundo o bávaro, o Brasil era o “[...] único lugar da terra em que é possível fazer semelhante escolha de fisionomias características, entre as diferentes tribos de negros, [...] principalmente o Rio de Janeiro [...]”. E acrescentou que “[...] o Brasil tem, no momento, o desonroso privilégio de ser o único país onde, na realidade, o comércio dos escravos continua a praticar-se sem nenhuma espécie de restrição”⁸³.

Assim, nesse contato diário durante pouco mais de três anos, esse grupo social passou a ocupar um lugar privilegiado nas escolhas artísticas de Rugendas para apresentar a variedade de povos que aqui habitavam. Prova disso é o volume considerável de estudos, croquis e outros tipos de desenhos a lápis, que ilustram os africanos, crioulos e nascidos livres

⁸² THOMAS, 2019, pp. 168-169.

⁸³ RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 89.

atuando em diferentes tarefas do cotidiano, sendo possível ver nas figuras, até mesmo, os produtos que eram comercializados pelas ruas, as vestimentas de trabalho e lazer. Além dessas imagens, compõem o acervo do artista estudos de cabeças – representações que dialogam com as pesquisas científicas do período –, nos quais é possível visualizar escarificações, tipos de cabelo e outros aspectos físicos daquelas pessoas.

É válido apontar que há também imagens retratando os povos indígenas, os membros da Corte imperial e episódios políticos⁸⁴. Esses também foram temas de interesse do artista-

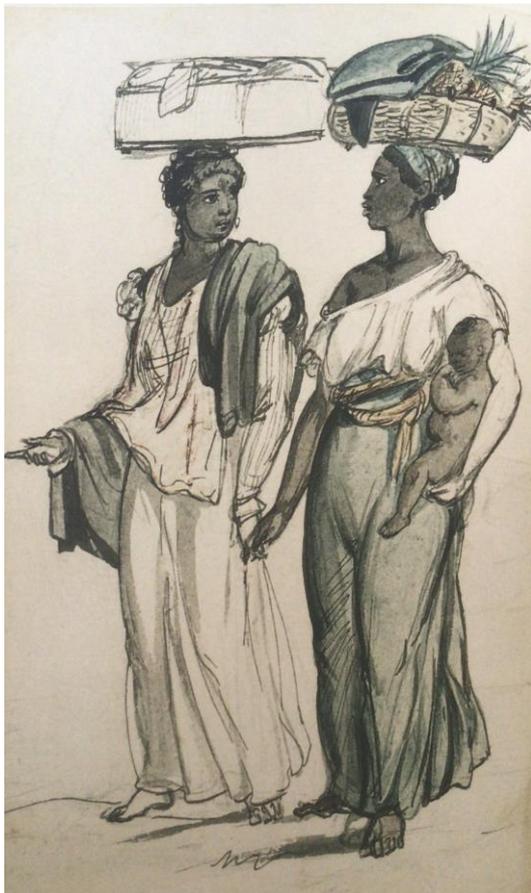


Figura 05: *Duas quitadeiras, uma com cesto e outra com tabuleiro na cabeça, 1822 a 1825*. Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aquarela/papel, 20x13cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 158 (Acervo particular).

viajante, mas nas cenas que retratam os povos autóctones fica evidente a pouca atenção dada a essas questões durante a sua primeira estada no Brasil. Para suprir essa deficiência, por exemplo, no momento de compor as gravuras e o texto, Rugendas e Huber recorreram ao trabalho de outros viajantes, entre eles os naturalistas Maximiliano de Wied-Neuwied e Martius. Ambos, conseqüentemente, teceram duras críticas ao trabalho do ilustrador científico da expedição russa acerca dessa população, chegando a apontar que era inverossímil⁸⁵. A antropóloga Thekla Hartmann, ao estudar as imagens rugendianas, ratificou as observações feitas pelos dois exploradores do século XIX, chamando a atenção sobre as composições fantasiosas que foram levadas ao grande público europeu⁸⁶.

Provavelmente essas deficiências iconográficas se devem ao pouco contato do bávaro com os povos indígenas, como assegurou Diener ao reconstruir o trajeto feito pelo artista⁸⁷.

⁸⁴ A respeito das representações iconográficas dos povos indígenas, ver: ROCA, Andrea Cláudia Marcela. **Os sertões e o deserto**: imagens da ‘nacionalização’ dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Imperial, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

⁸⁵ DIENER; COSTA, 2012, pp. 82-83.

⁸⁶ Ver o capítulo IV: HARTMANN, Thekla. **A contribuição da iconografia para o conhecimento dos índios brasileiros do século XIX**. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, 1975.

⁸⁷ DIENER, 1997, p. 81.

Essa situação não ocorreu com os africanos e seus descendentes, que eram vistos em todos os cantos das áreas urbanas e arredores das localidades que Rugendas visitou. Assim, o artista-viajante teve maior possibilidade de registrá-los em diferentes momentos. A título de exemplo, no desenho aquarelado *Duas quitandeiras, uma com cesto e outra com tabuleiro na cabeça, 1822 a 1825* (Figura 05), feito *in situ*, observam-se duas mulheres de pele escura andando e promovendo uma conversa. A imagem, que não foi editada, mas, com certeza, serviu como referência para o artista e os gravadores, exemplifica como o ilustrador preocupou-se em registrar as nuances e as dinâmicas socioculturais desses indivíduos. Nessa cena, não é possível definir se elas eram africanas, crioulas ou mestiçadas, tampouco afirmar qual a sua condição jurídica. Essas mulheres poderiam, por exemplo, ser escravas – vivendo do ganho ou alugadas –, coartadas, forras ou livres, mas ambas estão envolvidas no universo do trabalho. O artista-viajante quis, talvez, demonstrar a diversidade de ofícios que eram destinados a elas, às vezes de forma consentida, outras, de maneira forçada. Do lado esquerdo, uma mulher carrega, aparentemente, um caixote com roupas ou tecidos – pode-se adivinhar, por exemplo, que estava levando as vestes de um cliente após lavá-las e passar. Já do seu lado, outra sustenta na cabeça um cesto cheio de abacaxis e, ao mesmo tempo, encaixa no quadril seu rebento. Rugendas deixou entrever a grande destreza dessas trabalhadoras multifacetadas quando saíam às ruas oferecendo os seus produtos. Para além desse contexto, o ilustrador bávaro possibilitou visualizar também mais detalhes sobre o cotidiano dessas pessoas, tais como a diversidade do modo de se vestir: o uso ou não do pano da costa, a forma como ataviavam os tecidos sobre os seus corpos e a ausência do torso e joias. Além disso, a profícua conversa entre as representadas demonstra uma relação de amizade ou de parentesco.

Como será demonstrado nos próximos capítulos desta tese, o uso de determinados objetos pelas personagens não era um dado fortuito, poderia indicar o seu *status* na sociedade; ademais, a rede de solidariedade criada entre essas pessoas foi fundamental para a sobrevivência delas nas áreas urbanas brasileiras. Dessa forma, nada está ali nas representações por acaso, e o artista bávaro soube captar com grande sensibilidade a realidade desse grupo social.

É preciso reafirmar que a relação com Langsdorff foi primordial para instruir Rugendas nas primeiras e principais ferramentas do seu ofício como ilustrador científico de uma expedição, tendo como principal atividade a captação imagética da natureza, em particular da vegetação. Essa experiência possibilitou que o artista, pouco a pouco, amadurecesse e concebesse o seu próprio projeto artístico. Nesse primeiro estágio de vivência

no Brasil, período em que manteve contato com uma sociedade multiétnica e com personalidades de várias partes do mundo, o artista compreendeu a necessidade de registrar, o máximo possível, os africanos e seus descendentes. Isso porque, até aquele momento, os viajantes que haviam explorado o Brasil, pouco ou quase nada, noticiaram visualmente sobre esses indivíduos.

Wied-Neuwied, por exemplo, trouxe a lume, entre 1820 e 1821, o seu livro *Viagem ao Brasil*, obra que foi bem recebida pelo público europeu, tanto que foi editada em cinco idiomas⁸⁸. Porém, o príncipe naturalista deixou claro que a ênfase de seu trabalho recairia sobre os povos indígenas⁸⁹.

Rugendas, como se sabe, não desembarcou no país com a intenção de estudar os africanos, crioulos e mestiçados. No entanto, é impossível negar que a viagem se constrói viajando; e as visitas do artista ao Rio de Janeiro e arredores, de forma autônoma, foram essenciais em sua obra. Nesses momentos, aprofundou-se, sobremaneira, a relação com diferentes indivíduos vindos do outro lado do Atlântico, além daqueles nascidos do lado de cá, sendo eles, portanto, também responsáveis pelas escolhas artísticas do bávaro. Sem mencionar que o “viajante-passante” compreendeu que estava diante de uma oportunidade única de registrar grupos em transformação e, sem dúvida, fundamentais para a constituição de uma sociedade que almejava se “civilizar”. E Rugendas acreditava que o Brasil estava no caminho da civilização. No entanto, segundo ele, nesse processo ainda era necessário forjar uma sociedade mais preparada moralmente, uma vez que “brancos portugueses ainda atrasados na administração de recursos, negros escravos desaproveitados, índios indolentes e selvagens [...]” constituíam uma população deficiente para o país. Desse modo, “seria difícil

⁸⁸ Pensando nas publicações de viajantes editadas no mesmo período da narrativa rugendiana e que poderiam ter servido de inspiração para o editor Engelmann, além de Wied-Neuwied, há que ser lembrada outra obra de grande repercussão na Europa, os três volumes do *Viagem ao Brasil*, de Spix e Martius, que foram publicados nos anos de 1823, 1828 e 1831. Neles, observa-se que os temas referentes aos africanos, crioulos e mestiçados apareceram de forma esparsa. Outros viajantes, tais como Henry Koster e Maria Graham, que apresentaram um panorama mais profuso sobre o tema, não compuseram imagens como se viu no *Viagem pitoresca através do Brasil*. Sobre a viagem de Wied-Neuwied e suas obras, ver, entre outros: LÖSCHNER, Renate; KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit. **Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied**. Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH. Petrópolis, Kapa Editorial, Catálogo do Legado do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, vol. II, Primeira Parte, 2001; PEREIRA, Albina Luciani Albuquerque. **Imagens e Palavras: os Indígenas na Expedição Científica de Wied-Neuwied ao Brasil - 1815-1817**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004; SILVA, Igor de Lima. **Maximiliano de Wied-Neuwied e os indígenas do Brasil**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011.

⁸⁹ WIED-NEUWIED, Maximiliano de. **Viagem ao Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia Nacional, 1940.

pintar com traços marcantes o caráter nacional dos brasileiros, tanto mais quanto começa a apenas a formar uma nação”⁹⁰.

1.2.1 Tessitura do *Viagem pitoresca através do Brasil*

No tópico anterior discutiu-se como a relação com os africanos, crioulos e mestiçados foi fundamental no mundo referencial de Rugendas e na maneira como o artista iria construir a sua versão sobre essas pessoas. Ao folhear o seu livro *Viagem pitoresca através do Brasil*, fica nítida nas imagens a sua tentativa de “[...] mostrar as diferentes partes da população, tanto em relação aos seus aspectos exteriores como no que concerne a seus costumes, seus usos e suas ocupações”⁹¹. Não obstante, em alguns momentos do texto depara-se com análises superficiais e inconclusivas sobre essa parte da população brasileira. Essas observações se opõem à opinião do estudioso brasileiro Newton Carneiro. Segundo o biógrafo, a narrativa “[...] é satisfatoriamente minuciosa, as descrições objetivas e claras, sem excessos verbais ou divagações paralelas, as incursões pelo campo da erudição dosadas com a discrição de experimentado perito”⁹².

As lacunas do texto, identificadas nesta pesquisa, ocorreram, em certa medida, pelo distanciamento gradativo do artista-viajante do projeto editorial de sua única e emblemática obra, que lhe proporcionou reconhecimento artístico dos dois lados do Atlântico. Além disso, outro aspecto central que poderia justificar essa incompatibilidade entre o conteúdo da narrativa e as representações do artista, uma vez que constituiu um acervo imagético considerável sobre os africanos, crioulos e mestiçados, pode estar na problemática da autoria do *Viagem...*

As dúvidas relativas à autoria do texto precisam ser esclarecidas, pois elucidam as lacunas existentes na obra e, especialmente, a tônica dos temas presentes nela. Parte-se da premissa de que a narrativa foi elaborada em colaboração com outra pessoa, que, no caso, era Victor Aimé Huber, amigo de Rugendas e escritor. Sabe-se, por outro lado, que Huber nunca pisou nos trópicos americanos; assim, por mais erudito e viajado que fosse no ambiente europeu, não conseguiria expressar toda a dinâmica e complexidade sociocultural do espaço brasileiro sem contar com o apoio de alguém que aqui tenha vivido.

⁹⁰ RUGENDAS, s/d, p. 129.

⁹¹ RUGENDAS, s/d, p. 81. No trecho supracitado, o artista-viajante se referia aos povos indígenas, mas essas mesmas intenções podem ser estendidas aos africanos e aos não brancos nascidos no Brasil, grupo social que, textual e visualmente, dominou grande parte da obra rugendiana.

⁹² CARNEIRO, 1979, p. 38.

Ao longo desta tese se verá que o autor do texto não hesitou ao demonstrar que nas áreas urbanas brasileiras havia certa mobilidade física e social da população – incluídos nessa categoria os escravos e os forros – e que as relações entre diferentes indivíduos e grupos eram marcadas, às vezes, por conflitos ou solidariedade. Além disso, na narrativa, são apresentadas e manejadas com ciência categorias de distinção social que eram utilizadas pelos locais para se diferenciar, hierarquizar e classificar a si e aos outros, tais como as “qualidades” – negro, crioulo, mulato, pardo, mestiço, entre outros –, e algumas características de caráter mais geral, como “cor” e “nação”. Assim, considerando tais registros textuais, é possível afirmar que o artista-viajante foi primordial para a concepção do *Viagem pitoresca através do Brasil*. Sem Rugendas, mesmo munidos das imagens, dos relatos de outros viajantes e de documentos diversos, seria impossível conhecer os meandros sociais, políticos e econômicos que envolviam os africanos e seus descendentes. Diante disso, nesta tese, entende-se que o texto que acompanha as cem litogravuras foi derivado da cooperação entre Huber e Rugendas; na narrativa se materializam as habilidades de escritor do primeiro e a vivência do segundo por mais de três anos no Brasil.

Rugendas e Victor Aimé Huber eram amigos de longa data e compartilharam, entre 1826 e 1828, a moradia em Paris, onde “[...] passaram a dividir as despesas, assim como a grande quantidade de trabalho”⁹³. Durante esse período, estreitaram ainda mais as relações, e foi nesse momento – acredita-se – que o companheiro auxiliou inicialmente o artista-viajante na preparação do texto e cunhou, pouco a pouco, o tom da narrativa. Huber vinha de uma tradicional família de escritores. Sua mãe, Thérèse, por exemplo, foi autora de novelas e contos, além de contribuir para importantes periódicos alemães. Com essa ascendência, portanto, o escritor constituiu ao longo dos anos uma vasta cultura e dominou outros idiomas – ele estava em Paris como correspondente da importante casa editorial da família Cotta, naquele momento sob os cuidados de Johann Friedrich von Cotta⁹⁴.

Rugendas, apesar da excelente formação, não tinha “pendor para as letras, sequer redação ágil e ao mesmo tempo melíflua, tão ao gosto romântico da época”⁹⁵. Como ele não obteve sucesso na redação do texto, transferiu

⁹³ RUDOLF, Huber. **Victor Aimé Huber: Sein Werden und Wirken**. Bremen: Berlag von Ed. Müller, 1872, p. 280. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=Z48NAAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Acesso em: 12 mar. 2021.

⁹⁴ BRIESEMEISTER, Dietrich. Victor Aimé Huber como hispanófilo. In: FERNÁNDES, Berta Raposo; WISTÄDT, Ingrid García (Coord.). **Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España**. Valência: Universidad de València, 2009, pp. 131-155.

⁹⁵ CARNEIRO, 1979, p. 38.

[...] para Huber, por meio de um acordo privado, e ao mesmo tempo, confiou-lhe as duas traduções [francês e inglês]. Huber, que já havia lidado com outras circunstâncias sul-americanas, assumiu este trabalho com interesse e abordou os temas das condições geográficas, etnológicas e sociais com muito entusiasmo [...]⁹⁶.

O excerto acima foi escrito pelo biógrafo Rudolf Elvers, em 1872, baseando-se no arquivo particular de Huber. Elvers reconheceu que no início ambos trabalharam em parceria, especialmente para compor um diálogo uníssono entre o texto e as litogravuras. Contudo, o artista-viajante se viu diante das próprias limitações literárias e foi se afastando.

Já o dicionário biográfico alemão *Allgemeine Deutsche Biographie*, publicado em 1889, traz um verbete sobre Rugendas. Nele, o autor, Holland, informou que o livro “[...] foi publicado em 20 cadernos (cinco folhas cada, com textos em alemão e francês de V. A. Huber (Paris 1827-35 fol. de Engelmann)”; ou seja, a autoria é atribuída, exclusivamente, a Huber⁹⁷. Talvez, essa conclusão tenha advindo do afastamento do artista-viajante, após 1828, quando deu início a sua viagem pela Itália, local em que permaneceu por mais de um ano⁹⁸. O editor, Engelmann, tentou impedir esse *grand tour*, uma vez que colocava em risco a construção do *Viagem pitoresca...*, tanto que escreveu aos seus “sócios de Paris para que examinassem o contrato e vissem se havia forma de impedir a partida do artista”⁹⁹. Durante a sua estada na península italiana, Rugendas viveu em um ambiente artístico pulsante, pôde “reunir significativas bagagens intelectuais” e foi arquitetando o seu retorno para a América, onde viveu por quinze anos.

Acerca desse segundo périplo, que não faz parte do escopo deste trabalho, é importante mencionar a relação de Rugendas com o naturalista e viajante Alexander von Humboldt, que, sobremaneira, auxiliou na formatação dessa nova viagem e orientou o bávaro intelectual e artisticamente. Ambos se encontraram em Paris, em 1826, logo que o jovem artista retornou do Brasil¹⁰⁰. Sabe-se que a capital francesa era, naquele momento, o “celeiro das artes” e a França o “berço da civilização’ clássica revisitada”¹⁰¹. Era, portanto, um importante centro acolhedor e irradiador para artistas e intelectuais que buscavam estabelecer

⁹⁶ RUDOLF, 1872, p. 285.

⁹⁷ HOLLAND, Hyacinth. Rugendas. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig: Duncker & Humboldt, 1889, p. 601. Vol. 29. Disponível em: <https://archive.org/details/allgemeinedeutsch9lili/page/600/mode/2up?q=rugendas> Acesso em: 10 mar. 2021.

⁹⁸ Ver: CARNEIRO, 1979; DIENER, 1997; DIENER; COSTA, 2012.

⁹⁹ CARNEIRO, 1979, p. 44.

¹⁰⁰ Sobre a relação de Rugendas e Humboldt, ver, entre outros: CARNEIRO, 1979; DIENER; COSTA, 1999 e 2012; DIENER, 1997; EXPEDIÇÃO LANGSDORFF AO BRASIL, 1988, vol. I.

¹⁰¹ SCHWARCZ, 2008, p. 62.

relações com outras personalidades do mesmo perfil. Além do mais, nessa extensa rede social, quem sabe, a venda de algum objeto de arte ou prestação de serviço ainda poderia render lucros. No caso do ilustrador da expedição Langsdorff, seu interesse foi a possibilidade de estreitar amizade não só com Humboldt, mas com uma plêiade de estimados artistas – por exemplo, o retratista Gérard e os pintores David e Delacroix – e escritores. Essas relações lhe possibilitaram também o contato com a sua futura editora, como descreveu Rugendas a Humboldt, em uma carta datada de 1826: “tomo a liberdade de comunicar-lhe que recebi da casa Engelmann e CO. consulta para edição do meu álbum, convite ao qual não tenho como me opor [...]”¹⁰². Portanto, foi nesse ambiente fecundo que Rugendas e Huber circularam.

Huber vinha se inteirando, há anos, das pautas relacionadas ao continente americano, notadamente a respeito do tráfico negreiro envolvendo a Inglaterra e a França e os acordos internacionais assinados até aquele momento. A título de exemplo, nos anos de 1825 e 1826, foi publicado um extenso artigo sobre a escravidão, escrito por Huber, intitulado *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Sklavenhandels und die Massregeln der europäischen Mächte ihn zu unterdrücken* (*Sobre o estado atual do tráfico de escravos e as normas das potências europeias para reprimi-lo*). Nesse texto, o autor fez uma série de apontamentos sobre as leis aprovadas no Parlamento inglês e na Câmara dos deputados da França, bem como a propósito dos acordos unilaterais, por exemplo, com a Espanha e Portugal, na tentativa de suprimir o comércio de humanos. Para compor essa análise crítica, segundo Huber, foi necessário recorrer aos “relatórios ingleses (que foram adquiridos dos relatórios anuais sobre as instituições africanas, especialmente o 15º relatório publicado em maio deste ano) [...]”¹⁰³. Alguns desses documentos foram elaborados a partir dos pareceres emitidos pelos governos envolvidos no combate ao tráfico e dos depoimentos de “testemunhas oculares”, que eram “homens reconhecidos, respeitáveis e com credibilidade”, tais como o oficial da marinha real inglesa George Collier¹⁰⁴. Todo esse amplo conhecimento sobre a situação do continente

¹⁰² RICHERT, 1979, p. 15, *apud* CARNEIRO, 1979, p. 32.

¹⁰³ HUBER, Victor Aimé. *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Sklavenhandels und die Massregeln der europäischen Mächte ihn zu unterdrücken*. In: **Neue allgemeine politische Annalen**. Stuttgart/Tubinga: J. F. Cotta, 1825 e 1826, vol. 16 e 19. Disponível em: Vol. 16 (https://play.google.com/books/reader?id=beQcAQAAAMAAJ&pg=GBS.PP6&hl=pt_PT); Vol. 19 (https://play.google.com/books/reader?id=ndscAQAAAMAAJ&pg=GBS.PA2&hl=pt_PT). Acesso em: 12 mar. 2021 (tradução nossa).

¹⁰⁴ HUBER, 1825, vol. 16, pp. 03-04.

americano possibilitou que o escritor pudesse dialogar com Rugendas e auxiliá-lo na construção do *Viagem pitoresca através do Brasil*¹⁰⁵.

Até o momento, não há evidências de que Rugendas tenha mantido o hábito de anotar em diários os acontecimentos e as suas reflexões sobre a expedição, como fazia seu chefe Langsdorff. Tudo indica, portanto, que o artista-viajante, em parceria com Huber, no momento da elaboração da obra, contou com as centenas de estudos, croquis e desenhos levados do Brasil, além dos fatos guardados em sua memória e da leitura de outros viajantes e documentos históricos – esses últimos pesquisados, principalmente, por Huber.

Não obstante, chama a atenção um fato: o geógrafo veneziano Adriano Balbi, em sua obra *Introduction a l'Atlas ethnographique du globe ou classifications des peuples anciens et modernes*, editada em 1826, no mesmo ano em que Rugendas mudou-se para Paris, diz o seguinte: “é realmente lamentável que uma parte dos seus manuscritos se tenha perdido, M. Rugendas não nos pode fornecer os vocabulários molua, mina, cassange e outros que colecionou e que são muito importantes para a etnografia desta parte da África”¹⁰⁶. Essa passagem aponta alguns caminhos em relação à trajetória do jovem bávaro nos trópicos sul-americanos. O primeiro remete a seus métodos de trabalho. Aparentemente, como dito, Rugendas não legou nenhum relato de cunho pessoal, além dos desenhos riscados durante o périplo, mas, a partir das palavras de Balbi, pode-se aventar que durante a viagem ele foi adquirindo documentos, talvez para auxiliá-lo na composição do *Viagem...* Não se sabe como Rugendas obteve o vocabulário de três “nações”, a saber, “Masanja”, vinda do interior do Congo; “Tzchoambo” e “Matibani”, dos habitantes do interior de Moçambique. Slenes, no artigo “*MALUNGU, NGOMA VEM!*”: *África coberta e descoberta no Brasil*, aponta o seguinte:

As aparências, no entanto, enganam. Na verdade, Rugendas não apenas desenhava paisagens e tipos humanos no Brasil, mas entrevistava os escravos, coletava informações sobre vocabulários de línguas africanas, e chegou a identificar alguns grupos de origem específicos, baseando-se em depoimentos dos próprios cativos¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Huber, como homem do seu tempo, se envolveu nos movimentos liberais do início do século XIX: na Europa, com as Guerras Napoleônicas; e nas Américas, em especial nos países sob tutela da Espanha, com as lutas de independência. Durante um período residiu na Espanha, onde vivenciou de perto a situação dos países americanos. Além desses temas, Huber também se interessou pelos povos indígenas da América do Sul, como relatou um dos seus comentaristas. BRIESEMEISTER, 2009, pp. 131-155.

¹⁰⁶ BALBI, Adrien. *Atlas ethnographique du globe, ou classification des peuples anciens et modernes d'après leurs langues...* Paris: Chez Rey, 1826, p. 225. Vol. I. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=eVMTAAAAQAAJ&pg=GBS.PA224&hl=pt_PT. Acesso em: 6 jan. 2022.

¹⁰⁷ SLENES, Robert. *Malungu, Ngoma Vem!:* África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, 1992, p. 49.

Slenes não deixou claro de onde retirou essa informação. Também não é possível afirmar, a partir do texto de Balbi, que Rugendas tenha coletado essas palavras diretamente dos africanos. Vale mencionar que nesse período era muito comum os viajantes e autoridades brasileiras fornecerem ou trocarem documentos diversos, mas eram materiais obtidos de terceiros e, às vezes, sem qualquer procedência confiável. Não obstante, nada impede que o ilustrador tenha, por conta própria, feito essa pesquisa e organizado essa lista de vinte e seis palavras¹⁰⁸. Sabe-se, por exemplo, que Langsdorff e os membros da expedição faziam esses levantamentos com os indígenas, apesar de não haver qualquer menção sobre essa prática com os africanos¹⁰⁹.

Outro detalhe nesse processo – e que, talvez, ajude a elucidar os métodos de trabalho de Rugendas – foram as críticas recebidas acerca da lista publicada pelo franco-italiano. O linguista alemão, radicado em Paris, Julius Klaproth afirmou que tanto o artista-viajante como Balbi não tinham conhecimento acerca da grafia correta das palavras da língua falada pelos habitantes do Congo – masanja¹¹⁰. Para se defender dessa crítica, Balbi até inseriu um adendo em sua obra. Diante desse julgamento, pode-se aventar que o bávaro, talvez, tenha conseguido os manuscritos de outro colega ainda no Brasil. Entretanto, se ouviu as palavras de algum africano, não deve ter atentado para a forma correta de escrevê-las, uma vez que não dominava a língua desses indivíduos. Balbi organizou as vinte e seis palavras captadas no Brasil em uma tabela, grafou-as em francês e indicou sua correspondência ortográfica nos idiomas dos Masanja, Tzchoambo e Matibani.

Assim, não é possível identificar como Rugendas adquiriu esse material e a veracidade das informações. Porém, essa preocupação em ter esse conhecimento e guardá-lo, além de auxiliar Balbi com a localização geográfica de determinadas sociedades africanas a partir de atributos físicos, demonstra que esses indivíduos passaram a chamar a atenção do artista-viajante e foram nodais na construção textual e visual acerca desse grupo social.

Infelizmente, ao folhear o *Viagem pitoresca através do Brasil* não se observa na narrativa essa riqueza de detalhes sobre os africanos e africanas. Enquanto as litogravuras presentes na obra são ricas e complexas, o relato deixou de dar “informações detalhadas sobre etnias, línguas e costumes africanos que seriam de esperar em vista da sua consciência

¹⁰⁸ As palavras foram publicadas pelo filólogo. Ver: BALBI, 1826, p. 226.

¹⁰⁹ Em uma passagem do diário, Langsdorff informou que Rugendas, Ménétriès e Riedel fizeram alguns testes linguísticos com alguns indígenas. Ver: SILVA, 1997, vol. I, p. 91.

¹¹⁰ BALBI, 1826, p. 386.

[...]”¹¹¹. É fato que o afastamento de Rugendas do projeto editorial deixou Huber sem o amparo necessário. Desse modo, nominou os representados de forma genérica, usando os critérios de denominação habituais do período – tendo como referência os portos de captação de escravos e não as etnias específicas. Além disso, os atributos físicos, tais como as tatuagens e escarificações, fornecidos por Rugendas para Balbi, não estão presentes na narrativa:

O sr. Rugendas observou, na nota que teve a amabilidade de nos dar, que os ignambanhas [inhambane] se distinguem dos outros negros pela tatuagem, que consiste em uma linha de pérolas que percorre ao longo do rosto, nariz e queixo, os macoua [makua], por uma flor de lis, os tzchoambo por estrelas na testa e os matibani por uma meia lua acima do nariz¹¹².

Os aspectos culturais arrolados pelo artista-viajante bávaro seriam fundamentais para reconhecer e individualizar cada um dos grupos vindos à força da África, mas esse detalhamento não foi introduzido em sua obra. No entanto, em alguns momentos, a descrição textual corresponde perfeitamente a algumas gravuras; em outros, há um esvaziamento dos apontamentos. A título de exemplo, pode-se citar as pranchas referentes aos estudos de cabeças. Na litogravura Moçambique (Figura 57, capítulo IV), há um homem, no centro, tatuado com uma grande estrela na testa. Nessa representação, se Rugendas tivesse apresentado a etnia – por exemplo, se informasse que era um tzchoambo, grupo que habitava a parte oriental da África –, teria dado maior precisão às informações do *Viagem...*, diferenciando-se de outros naturalistas e artistas que também apresentaram dados inconclusivos sobre os africanos e seus descendentes.

Os vinte cadernos que formam o *Viagem...* são divididos em quatro grandes partes. A primeira é composta por seis fascículos, que receberam, todos, o nome de “Paisagem”. A segunda parte, dividida em quatro fascículos, é intitulada “Tipos e costumes”. Já a terceira é organizada em seis divisões, três denominadas “Usos e costumes dos índios”, duas mencionando “A vida dos europeus” e uma os “Europeus na Bahia e em Pernambuco”. Os quatro fascículos seguintes, todos nominados de “Usos e costumes dos negros”, referem-se à quarta parte da obra. A narrativa é acompanhada de cem litogravuras elaboradas por um seleto grupo de gravadores, totalizando dezenove litógrafos, além de Rugendas, que produziu três pranchas¹¹³. Como bem destacou a pesquisadora Flora Süssekind, “relato e desenho funcionam, pois, como *referendum* mútuo”, e as pranchas litografadas “assegurariam ao

¹¹¹ SLENES, 1992, p. 49.

¹¹² BALBI, 1826, p. 225.

¹¹³ DIENER; COSTA, 2012, p. 67.

futuro registro escrito da viagem credibilidade e acrescentariam ainda alguma informação talvez ausente dos relatos [...]”¹¹⁴. Assim, o grande público esperava que esses álbuns de viagens trouxessem narrativas e composições visuais do local explorado da forma mais fidedigna possível.

Ao longo dos fascículos destinados a narrar a situação dos africanos, crioulos e mestiçados, fossem eles escravos, libertos ou nascidos livres, os autores tentaram apresentar o máximo de informações socioculturais e políticas sobre essas pessoas, principalmente a respeito da escravidão no país e as formas para aboli-la. Entretanto, é perceptível que Rugendas e Huber assumiram uma postura mais moderada ao apresentar o tráfico transatlântico e as condições dos africanos após desembarcarem no país. Como se sabe, ambos eram contra a escravidão, mas é difícil identificar na obra, em especial nas gravuras, um conteúdo com forte apelo antiescravista¹¹⁵.

Na narrativa, assim como no conjunto de imagens legadas pelo bávaro – incluindo as elaboradas ainda no Brasil –, as quais também ajudaram na construção e na compreensão do texto, observa-se que Rugendas e Huber estavam refletindo as ideias científicas em voga nos séculos XVIII e XIX. Uma delas preconizava que os africanos se encontravam na camada mais inferior da humanidade. Parte dessa leitura de mundo pode ser atribuída ao contato com outros estudiosos, tais como Langsdorff, Humboldt e Johann Friedrich Blumenbach – Huber também foi discípulo do professor de Göttingen¹¹⁶. Dentre esses nomes citados, havia aqueles que questionavam com mais insistência a hierarquização dos indivíduos pelas suas capacidades mentais ou estéticas, como Humboldt, mas outros não duvidavam que haveria uma superioridade do homem branco – por exemplo, Langsdorff e Blumenbach¹¹⁷. Segundo o biólogo Stephen Jay Gould, alguns estudiosos assumiram uma corrente, nominada de “linha branda”, que defendia a “educação e um padrão de vida adequado” como meio de ““elear” os negros ao nível dos brancos [...]”, visão identificada em alguns trechos do *Viagem pitoresca...*¹¹⁸ Além disso, observa-se que Rugendas seguiu os passos do seu chefe e propôs a

¹¹⁴ SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 147.

¹¹⁵ Alguns estudiosos têm seguido essa linha. Ver: SLENES, Robert. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na viagem alegórica de J. M. Rugendas. *In: Revista da História da Arte e Arqueologia*. IFHC, Unicamp, nº 2, 1995-96, pp. 271-294; ROCA, 2010; THOMAS, 2019; THOMAS, Sarah. La esclavitud em Rio de Janeiro através de la mirada europea: Rugendas, Earle y Debret em los albores de la independência de Brasil. *In: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Coord.). Rugendas: el artista viajero*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2021, pp. 49-71.

¹¹⁶ Ver: DIENER; COSTA, 2021, pp. 263-265.

¹¹⁷ GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins, 2014.

¹¹⁸ GOULD, 2014, p. 18.

substituição progressiva da mão de obra escrava pela europeia. Dessa forma, assumia uma postura mais conservadora nas lutas abolicionistas.

Outros dois aspectos desse debate – e que não se pode perder de vista – eram as intenções da casa editorial de Engelmann, responsável pela confecção do álbum, e a participação dos litógrafos nesse longo e custoso projeto. No total, foram contratados dezenove litógrafos, além de Rugendas; profissionais que seguramente manejaram com grande destreza os estudos, croquis e desenhos elaborados pelo artista-viajante no Brasil. Foram eles os responsáveis por acrescentar e retirar “elementos, modificando as composições iniciais, com o objetivo de torná-las mais atraentes e pitorescas aos olhos dos europeus”¹¹⁹. Assim, se faz necessário analisar essas imagens também na perspectiva desses gravadores.

O editor, no primeiro prospecto do livro de Rugendas, publicado em 1826, enalteceu as transformações sociais e políticas nas Américas, sem fazer qualquer referência à situação dos escravos vindos à força da África. Porém, fez questão de reforçar que as relações entre as colônias, recém-independentes, e suas metrópoles eram “honrosas e benéficas para ambas”, visto que proporcionariam o progresso e a civilização¹²⁰. O editor sabia para quem a obra era direcionada: um público, no caso brasileiro, ainda embebido pela escravidão. Desse modo, qualquer ataque mais virulento ocasionaria o insucesso do *Viagem pitoresca através do Brasil*. O texto e as gravuras, como será debatido ao longo dos próximos capítulos, apontaram, incansavelmente, um caminho para os africanos e seus descendentes atingirem a “civilização”. E esse desiderato, do ponto de vista dos autores, só seria alcançado por meio do trabalho e da miscigenação, mas, nesse processo, os europeus continuariam se sobrepondo a qualquer traço “bárbaro” dos povos que viviam nessa parte dos trópicos.

2. Escolhas e justificativas: as imagens desta tese

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as imagens dos artistas-viajantes Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, notadamente aquelas que representam os africanos, crioulos e mestiçados – escravos, forros ou nascidos livres – em um contexto sociocultural plural, dinâmico e complexo como eram os espaços urbanos em que esses personagens viveram. Sabe-se que a arte produzida por esses viajantes é “[...] uma categoria

¹¹⁹ Nos próximos capítulos será apresentada com mais detalhes a participação desses litógrafos. Diener e Costa listaram os nomes e as gravuras que cada um assumiu na obras. Ver: DIENER; COSTA, 2012, p. 62.

¹²⁰ PROSPECTO do editor Engelmann anunciando o livro-álbum brasileiro de Rugendas, em 1826, *apud* CARNEIRO, 1979, p. 44.

nova no campo da História da Arte. Surgidas timidamente no final do século XVIII, no interior das expedições científicas, mais propriamente nas viagens de circum-navegação, ganharão seu novo *status* no decorrer do século seguinte”, como destacaram os historiadores Maria de Fátima Costa e Pablo Diener¹²¹. Os dois autores, lançando mão dos escritos do prussiano Alexander von Humboldt, afirmaram que esse naturalista foi um dos grandes responsáveis pela formulação desse gênero nas artes plásticas e acabou influenciando uma geração de viajantes que se aventuraram além das suas fronteiras e colocaram em prática os seus pressupostos teóricos artístico-científicos.

Entendido que a arte de viajantes é um gênero artístico, faz-se necessário pensá-la como um produto fundido dentro de uma temporalidade. Desse modo, é preciso ter muita cautela ao lidar com esse vasto acervo pictórico, que impõe limites teóricos e metodológicos, principalmente quando o pesquisador se depara com as constantes leituras, tanto no passado como na contemporaneidade, das representações iconográficas de Debret e Rugendas. Muitas dessas análises partem dos fundamentos da história cultural, que “[...] tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”¹²².

Assim, o presente trabalho seguiu também o enfoque histórico-cultural e parte do pressuposto de que essas representações são discursos sobre a realidade, tal como asseverou Roger Chartier, além de serem “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”, ou, ainda, “[...] matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social”¹²³. Portanto, deseja-se sustentar que a dimensão visual foi socialmente elaborada a partir do real. É evidente que “[...] não são expressões literais da realidade, como um espelho. [Pois] há sempre uma *décalage* entre a concretude das condições objetivas e a representação que dela se faz”¹²⁴.

A iconografia de viagem “[...] coloca problemas não inteiramente claros para o pesquisador, pois ainda não dispomos de uma reflexão específica quanto aos procedimentos

¹²¹ DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2006, p. 76.

¹²² CHARTIER, 1990, p. 16.

¹²³ CHARTIER, 1990, p. 17.

¹²⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 15, n. 29, 1995, p. 15.

mais adequados à análise do ícone nas ciências sociais”¹²⁵. Dessa maneira, para examinar o acervo iconográfico legado por Debret e Rugendas sobre a população africana e seus descendentes, foi selecionado um conjunto de materiais válidos, já que as imagens desses viajantes não se constituem, neste trabalho, como meras ilustrações; pelo contrário, ganham *status* de fonte das representações sociais e culturais do Brasil oitocentista:

Não se trata de enxergar uma absoluta autonomia das imagens, que, com certeza, guardam um diálogo tenso com textos e eventos externos; mas de afirmar também as potencialidades da iconografia em seus usos eminentemente políticos. A representação não só tem a capacidade de expressar sentidos, como inaugura formas de compreensão¹²⁶.

Por isso, as obras que circundam o grupo documental escolhido derivam das aproximações temáticas, temporais e disciplinares, dando condições de enxergar os níveis e as situações, além de possibilitar fazer comparações. Para esta tese, foram selecionados como imagens os esboços, os croquis e as aquarelas (quando existentes). É necessário ressaltar a importância dos esboços, por serem a primeira etapa do processo de confecção das imagens, e, portanto, fundamentais para interpretar as pranchas finais (litogravuras) e o processo criativo de Debret e Rugendas. Não obstante, receberão maior atenção as litogravuras publicadas em conjunto com as narrativas.

Em complementaridade aos enfoques teóricos e metodológicos até aqui apresentados, é preciso, inicialmente, entender que as imagens são parte de uma cultura e não podem ser interpretadas sem ter conhecimento do contexto cultural em que artista e obra estavam inseridos¹²⁷. Nessa linha, o estudioso da arte renascentista Erwin Panofsky insistiu sobre a impossibilidade de um método que analise uma obra de arte com base em descrições “puras”. Mesmo porque as formas “puras” – linhas de cor, materiais, formas distintas da obra – podem ser identificadas numa fração de segundo. Assim, a importância da obra se deve aos motivos artísticos que ela carrega, ou seja, ao seu conteúdo, para além dos aspectos formais.

Nessa direção, os riscos, os traços, as cores e as formas que os artistas-viajantes expõem inicialmente nas suas gravuras, ao tentar representar uma determinada característica da sociedade ou da paisagem, têm que funcionar para os historiadores como uma pergunta

¹²⁵ PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. *In*: Bela Fieldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (Orgs.). **Desafios da Imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998, p. 76.

¹²⁶ SCHWARCZ, Lília. A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay. **Centre for Brazilian Studies**. University of Oxford, 2004, p. 54.

¹²⁷ PANOFSKY, 1991.

prévia, uma hipótese de representação que, posteriormente, será testada através das evidências do seu tempo. Dessa forma, ao selecionar esses dois viajantes que passaram pelo Brasil em um momento de mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas, será possível, a partir desse *corpus* de imagens, perceber as permanências e alterações nas categorias socioculturais e artísticas, tanto da sociedade brasileira como deles. Este estudo, portanto, ao comparar as litogravuras publicadas nas suas narrativas, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e *Viagem pitoresca através do Brasil*, possibilitará entender como os dois artistas-viajantes expressaram as suas visões a respeito de si mesmos e, notadamente, sobre uma determinada camada da sociedade brasileira, por meio de imagens que fazem parte de uma tradição artística, científica e histórica.

Para responder às indagações que surgiram sobre o conteúdo construído pelos dois artistas-viajantes, a presente pesquisa se inscreve nos debates acerca da escravidão e das mestiçagens urbanas. A ênfase nas imagens e nos personagens que ocupavam esses espaços possibilitará dialogar com todas as perspectivas da realidade, “[...] a econômica, a política, a religiosa, seja o imaginário, a representação, o fantástico, o cotidiano, o biológico etc., que, sublinhe-se, não se encontram separadas na natureza para que os historiadores possam identificá-las e montá-las em delirantes versões especulativo-científicas”¹²⁸.

As historiografias brasileira e estrangeira vêm apresentando novas facetas da escravidão urbana oitocentista, porque era a cidade o local onde coabitavam os africanos, crioulos e mestiçados, assim como diferentes grupos sociais; mas era nela também que havia uma maior mobilidade física e econômica. Aqui, não será exposta toda a produção historiográfica sobre a escravidão no Brasil nem mostrados os debates em torno das misturas biológicas e culturais, uma vez que é uma produção muito extensa e já foi revisada por pesquisadores¹²⁹. Esses estudos, ao longo das últimas décadas, trouxeram uma abordagem multifacetada, que alcança desde a análise da cultura material e religiosa até o cotidiano das

¹²⁸ PAIVA, Eduardo França. Por uma História Cultural da escravidão, da presença africana e das mestiçagens. **Fênix – Revista de História e Estudos Sociais**, vol. 6, ano VI, n. 3, jul./ago./set. 2009, p. 02.

¹²⁹ A título de exemplo, ver: GOMES, Ângela de Castro. Questão social e historiografia no Brasil do pós-1980: notas para um debate. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 34, pp. 157-186, jul./dez. 2004; LARA, Sílvia H. Conectando historiografias: a escravidão africana e o antigo regime na América portuguesa. In: BICALHO, Maria Fernanda; FERLINI, Vera Lúcia (Orgs.). **Modos de Governar: ideias e práticas políticas no Império Português (Séculos XVI a XIX)**. São Paulo: Alameda, 2005; MARQUESE, Rafael de Bivar. As desventuras de um conceito: capitalismo histórico e a historiografia sobre a escravidão brasileira. **Revista Brasileira de História. São Paulo**, n. 169, pp. 223-253, jul./dez. 2013; QUEIRÓZ, Suely Robles Reis de. Escravidão negra em debate. In: SOUZA, Laura de Mello; FREITAS, Marcos Cezar (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2007; SECRETO, María Verónica. Novas perspectivas na História da Escravidão. **Tempo**. Niterói, v. 22, n. 41, pp. 442-450, 2016.

gentes que davam vida às áreas urbanas brasileiras. Porém, será demonstrado que essas pesquisas foram fundamentais na interpretação das imagens debretianas e rugendianas.

Esta pesquisa estabeleceu o período entre os anos de 1808 e 1839 como recorte temporal e se concentrou nos espaços em que Debret e Rugendas viveram, como o Rio de Janeiro, ou representaram imagetivamente, por exemplo, as províncias dos atuais estados do Nordeste e do Sul. Desse modo, priorizará trabalhos que permeiam essa temporalidade. Não obstante, em determinados momentos, será necessário lançar mão de estudos historiográficos, antropológicos e das artes que abordam outras temporalidades, principalmente as pesquisas referentes ao século XVIII. Não se pode perder de vista que parte do pensamento e da organização social, cultural, política e econômica, tanto da sociedade brasileira como dos artistas-viajantes, é tributária desses momentos históricos que antecederam as vivências desses viajantes.

Entre os estudos que abarcam a organização sociocultural dos africanos e seus descendentes, representados por Debret e Rugendas, destaca-se o clássico *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*, da estadunidense Mary Karasch. Essa historiadora, utilizando uma vasta documentação – incluindo relatos de viajantes, jornais, cartas de alforria, inventários e testamentos –, traçou um profundo panorama da vida sociocultural e econômica dos africanos, crioulos e mestiçados, dando destaque para os escravos e escravas no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1850¹³⁰. Por meio dessas fontes, a autora apresentou ao público brasileiro e estadunidense a diversidade de povos de origem africana que desembarcavam na capital do Brasil, a mobilidade social e econômica dos escravos, as formas de conseguir a alforria, as condições de segurança e saúde, os trabalhos realizados por escravos e libertos pelas ruas da cidade, as celebrações etc. No emaranhado de temas apresentados pela autora, foi possível vislumbrar que a capital do Império era composta não só de africanos escravos, mas de pessoas de diversas origens, cor, *status* e condição jurídica.

Assim, ao manusear as imagens dos dois artistas-viajantes, buscou-se olhar ruas, praças, mercados, feiras, praias, entre outros locais onde existia uma diversidade social e cultural. Entre as imagens analisadas, e que retrataram esse ambiente multiétnico e multifacetado, encontra-se a prancha *Rua Direita (Rue Droite)* (Figura 06), litografada no *Viagem pitoresca através do Brasil*. Nessa litogravura é possível entrever diversos grupos se inter-relacionando. Salta à vista a quantidade de homens e mulheres com características

¹³⁰ KARASCH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

físicas diferentes, além de uma variedade de funções sendo executadas por esses personagens. Assim, os detalhes lançados pelo artista bávaro na imagem deixam ver como a sede da Corte se desenvolvia e demonstram a mobilidade física, econômica, social e cultural que esses espaços proporcionavam. A partir dessa gravura, como também ocorre em outras imagens, pode-se visualizar a convivência entre negros, crioulos, mulatos, caboclos, brancos, indígenas e europeus. Essas “qualidades”, que reuniam uma variedade de elementos fáceis ou não de serem identificados, eram usadas como marcadores sociais e foram manuseadas de forma generalizada por todos – até as camadas mais pobres recorriam a elas para classificar um indivíduo ou grupo ao qual se pertencia¹³¹. A “grande categoria” “qualidade” – como também “nação”, “raça”, “cor” e “condição” – foi constantemente acionada no texto e nas imagens por Debret e Rugendas para se referir aos personagens representados. Não obstante, em determinados momentos, sobretudo nas cenas com mais indivíduos, os artistas-viajantes não deixavam pistas acerca da “qualidade” ou da condição de cada um.

Vale fazer um adendo sobre a palavra “mestiçado”, que aparecerá diversas vezes neste trabalho. Segundo Paiva, o conceito de mestiçado foi forjado para englobar todos os tipos sociais mesclados biologicamente. Assim, evita-se utilizar o marcador social “mestiço”, pois seria um equívoco, uma vez que, no passado, até o século XVIII pelo menos, era utilizado para designar os filhos nascidos dos relacionamentos, forçados ou não, de portugueses ou brasileiros e indígenas e “mestiças”¹³². Nesta tese, entende-se que mestiços, mulatos, pardos, cabras, cafuzos, entre outros, eram “qualidades” mescladas biologicamente.

A presença maciça de escravos africanos nas áreas urbanas possibilitou a formação de “toda uma população caracterizada pela mestiçagem cultural e biológica que oscilou entre adequar-se às determinações reais e agir em sentido autônomo, contribuindo fortemente para a construção de uma sociedade colonial distinta da metropolitana”¹³³. Nas primeiras décadas do Oitocentos, os artistas-viajantes ainda não estavam vinculados às definições e aos pressupostos racialistas, evolucionistas e eugênicos, temas que foram debatidos a fundo a partir da segunda metade do século XIX e início do XX, mas isso não impediu que esses artistas se baseassem em princípios científicos e morais para fazer comentários acerca dessa

¹³¹ PAIVA, 2015, p. 32.

¹³² PAIVA, Eduardo França. Filhos de índios e negros e dinâmicas de mestiçagens nas Minas Gerais do século XVIII – entre o cativo e a liberdade. In: ALVEAL, Carmem; DIAS, Thiago (Org.). **Espaços coloniais: domínios, poderes e representações**. São Paulo: Alameda, 2019, pp. 141-142.

¹³³ IVO, Isnara Pereira. **Homens de caminho: trânsitos, comércio e corres no sertões da América portuguesa – século XVIII**. Tese de doutorado (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009, p. 113.

parcela da população. Desse modo, o Rio de Janeiro, assim como outras áreas urbanas brasileiras, era um espaço povoado por africanos, crioulos e mestiçados, além de gente das quatro partes do mundo, que constituíram uma sociedade marcadamente heterogênea, hierarquizada e excludente.

Nessa realidade histórica em que estão inseridos os personagens representados imagetivamente por Debret e Rugendas, “cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessiva ou simultaneamente, dependendo dos contextos [...]. Socialmente, o indivíduo não para de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais”, como ressaltou o historiador francês Serge Gruzinski¹³⁴. Esses indivíduos ou grupos sociais não eram estáveis ou invariáveis; pelo contrário, desde a entrada do continente americano na globalização do mundo, a partir do século XV, presenciou-se um intenso comércio de espécies vegetais e animais, além das misturas biológicas e culturais. De acordo com Paiva,

[...] culturas se renovaram e se adaptaram, mas também se preservaram. Os responsáveis por esses processos – navegadores, exploradores, comerciantes, religiosos, autoridades, viajantes, naturalistas, índios, escravos africanos, contrabandistas, trabalhadores navais, entre outros – mediaram culturas por meio do tráfico da natureza maravilhosa, assim como, em alguns casos, ajudaram a montar verdadeiros laboratórios de adequação e de ajuste biológico e cultural¹³⁵.

O francês e o bávaro viveram no Brasil por tempo determinado, e não há dúvida de que eles representaram a população nas suas nuances, ora de forma caricata, ora próxima do que vivenciavam pelas ruas, praças e outras vias públicas. Debret seguiu um padrão iconográfico bem distinto daquele adotado pelo jovem ilustrador, pois construiu cenas em que os grupos sociais interagiam somente com os seus semelhantes. Mas se observa nesses recortes – que não correspondiam às dinâmicas dos espaços públicos brasileiros – pessoas com “qualidades” e condições diferentes mantendo contato e criando redes de solidariedade. A título de exemplo, na prancha *Vendedor de arruda (Vendeur d'herbe de ruda)* (Figura 51), que será analisada no último capítulo, visualiza-se um grupo de pessoas fisicamente idênticas, mas no relato o artista destacou que, além de haver escravos africanos, encontravam-se na imagem nascidos no Brasil e libertos. Assim, a partir desse contexto social multiétnico, é preciso questionar a percepção de cada artista-viajante sobre o seu registro imagético daquele

¹³⁴ GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 53.

¹³⁵ PAIVA, Eduardo França. Mandioca, pimenta, aljôfares: trânsito cultural no Império Português. *Naturalia & mirabilia*. In: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner; VEBERCKMOES, Johan. **Naturalia, mirabilia & monstrosa em los impérios ibéricos**. Louvain: Leuven University Press, 2006, p. 107.

momento histórico e dos homens e mulheres de pele escura. Mas é necessário analisar, principalmente, se Debret e Rugendas elaboraram cenas que destacavam uma visão polarizada da sociedade, entre senhores e escravos, ou se foi registrado nelas justamente o oposto.

Há um detalhe que chama atenção nas litogravuras publicadas no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e no *Viagem pitoresca através do Brasil*, que é a quantidade de representações iconográficas retratando as mulheres. Algumas imagens dão ênfase à atuação das personagens em um leque de ofícios e outras se concentram em suas roupas, joias e instrumentos de trabalho. A título de exemplo, recorreu-se à prancha debretiana *Negras livres vivendo de suas atividades* (*Négresses libres, vivant de leur travail*) (Figura 34), em que se vê um grupo de mulheres ricamente vestidas e ornamentadas – a única em que o artista francês identificou a condição das apresentadas. A interpretação dos elementos cênicos postos nessa imagem possibilitou ampliar a leitura iconográfica para outras gravuras que não tinham a mesma proposta de conteúdo, mas carregavam aspectos sociais e culturais muito próximos. Entre eles, a presença maciça de mulheres – escravas, forras e nascidas livres – vendendo os seus produtos e serviços pelos espaços públicos. Assim, buscou-se uma bibliografia que desse suporte para aprofundar o debate sobre a sua presença constante nas imagens dos dois artistas-viajantes e o seu predomínio no comércio ambulante. De acordo com a historiadora Hebe Mattos, essas mulheres eram “pontes” para a aquisição de melhores condições de sobrevivência e autonomia dentro do cativo e nas ruas, tanto para si como para os seus familiares¹³⁶.

Nesse momento foi necessário lançar mão dos estudos setecentistas, especialmente aqueles voltados para Minas Gerais. Ali surgiu uma camada média urbana formada também por mulheres escravas, forras e nascidas livres que reconfiguraram a vida cultural, econômica e social. Os estudos apoiados em inventários *post-mortem*, testamentos, relatos de viajantes e outras fontes demonstraram a mobilidade física e a autonomia que parte das africanas, crioulas e mestiçadas alcançaram naquele período. Vale lembrar que esse perfil social não ocorreu exclusivamente em Minas. Algumas mulheres constituíram fortunas durante suas vidas, provenientes do comércio de rua ou fixo, da prostituição ou da prestação de serviços como lavadeiras, passadeiras, costureiras, amas de leite etc. – entre os bens arrolados nos documentos havia tecidos vindos de várias partes do planeta, joias de ouro e prata, escravos, ferramentas de trabalho, entre outros objetos. Assim, a

¹³⁶ CASTRO, Hebe Maria Mattos de. **Das cores do silêncio**: os significados da liberdade no sudeste escravista: Brasil século XIX. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2013, p. 145. Edição revista.

mobilidade característica do sistema em zonas urbanas permitia a construção de uma eclética rede de relações pessoais e comerciais da qual os escravos participaram com certa astúcia, extraindo dela, por exemplo, o pecúlio necessário para a autocompra. Quanto mais dinâmica fosse a economia, maiores seriam as oportunidades de nela, sobretudo de maneira informal, buscar o valor das alforrias¹³⁷.

Por outro lado, muitas imagens retratam as africanas, crioulas e mestiçadas atuando sozinhas, na companhia dos seus filhos ou de outras mulheres. Além disso, verifica-se que nem todas alcançaram uma vida melhor, mesmo após alforriarem-se, porque reuniam um conjunto de características – sexo, “qualidade” e condição – que estigmatizavam as suas vidas. Não obstante, além dos trabalhos de Paiva, os estudos de Júnia Ferreira Furtado e Sheila de Castro Faria fornecem elementos importantes para demonstrar que as ex-escravas “tornaram-se senhoras dos próprios destinos”, mesmo diante das dificuldades de inserção social¹³⁸.

Ao seguir as pegadas deixadas pelos dois artistas-viajantes, encontram-se imagens referentes a Salvador e Recife oitocentista. Por isso, foi necessário recorrer aos estudos de Cecília Moreira Soares, *Mulher negra na Bahia no século XIX*, e de Maciel Henrique Carneiro Silva, *Pretas de honra: trabalho, cotidiano e representações de vendeiras e criadas no Recife do século XIX (1840-1870)*, que se propõem a analisar como as escravas, forras e nascidas livres ingressaram em diversos arranjos de trabalho¹³⁹. No Rio de Janeiro oitocentista, essas mulheres também dominaram o comércio ambulante e assumiram outras atividades. Porém, nas imagens debretianas e rugendianas observa-se um olhar direcionado por uma divisão rígida do trabalho, com base, entre outros aspectos, no critério de gênero,

¹³⁷ PAIVA, Eduardo França. **Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII: estratégias de resistência através dos testamentos**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2009, p. 81.

¹³⁸ FARIA, Sheila de Castro. **Sinhás pretas, damas mercadoras: as pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e de São João Del rei (século XVIII-1850)**. Tese (Professor Titular em História do Brasil) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004; FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na Colônia: Minas Gerais, 1716-1789**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

¹³⁹ SILVA, Maciel Henrique Carneiro. **Pretas de honra: trabalho, cotidiano e representações de vendeiras e criadas no Recife do século XIX (1840-1870)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004; SOARES, Cecília Moreira. **Mulher negra na Bahia no século XIX**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1994. Além desses dois trabalhos, ver: MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Testamentos de escravos libertos na Bahia no século XI: uma fonte para o estudo de mentalidades**. Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBA, 1972; OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **O liberto: o seu mundo e os outros; Salvador, 1790/1890**. São Paulo: Corrupio/Conselho Nacional de Pesquisa, 1988.

uma vez que há poucas cenas que demonstram mulheres exercendo atividades consideradas masculinas¹⁴⁰.

Além da litogravura *Negras livres vivendo...* (Figura 34), há duas pranchas rugendianas que ajudaram a visualizar a autonomia das mulheres africanas e de suas descendentes nas zonas urbanas brasileiras, exercendo, sozinhas ou acompanhadas, diversos ofícios, entre eles o pequeno comércio ambulante. Trata-se de *Negras do Rio de Janeiro (Négresses de Rio-Janeiro)* (Figura 39) e de *Negros e Negras da Bahia (Nègres e négresses de Bahia)* (Figura 40). Essas três pranchas trazem à luz a pluralidade de tarefas em que essas mulheres estavam envolvidas, algumas exigiam até certa especialização.

Outro aspecto suscitado por essas imagens são as relações de trabalho existentes naquele período, como a questão do ganho, do aluguel ou da coartação. Alguns estudos apresentam o universo urbano carioca e as relações sociais marcadas pelas diferentes formas de trabalho e de conflito que se estabeleciam entre as autoridades e escravos, escravos e libertos, homens pobres e escravos e escravos entre si. Como bem destacou a historiadora Marilene Rosa Nogueira da Silva, “Algumas modificações ocorrem no sistema, como a questão do ganho, da flexibilidade de circulação e dos contatos com grupos diferenciados. Entretanto, esses fatores não desarticularam o sistema, pelo contrário, foram incorporados por ele”¹⁴¹. Nessa configuração urbana em que a flexibilização era maior, o Estado teve um papel fundamental para manter o controle¹⁴². Nas imagens do francês e do bávaro é visível a presença de policiais monitorando os escravos, mas, em determinadas situações, os libertos e nascidos livres não se eximiam do controle estadual.

Nessas imagens, como em outras gravuras e aquarelas, observa-se como as africanas e suas descendentes mantiveram costumes vindos do outro lado do Atlântico ou deram novos significados para objetos de origem indígena, europeia ou asiática. Nesse intenso trânsito cultural, salta à vista a quantidade de registros imagéticos feitos pelos dois artistas-viajantes,

¹⁴⁰ Sobre a diversidade de atividades desempenhadas pelas escravas, forras e livres, ver, entre outros: DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo – século XIX**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995; (de acordo com a bibliografia, a autoria desse texto é apenas de Soares) SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Dizem as quitadeiras... Ocupações urbanas e identidades étnicas em uma cidade escravista: Rio de Janeiro, século XIX, pp. 3-16. In: **Acervo – Revista do Arquivo Nacional**. Vol. 15, n. 02 de jul./dez. 2002; GRAHAM, Sandra Lauderdade. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro – 1860-1910**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; PANTOJA, Selma. A dimensão Atlântica das quitadeiras. In: FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império Ultramarino Português**. Belo Horizonte: UFMG, 2001

¹⁴¹ SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. **Negro na rua: a nova face da escravidão**. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 33.

¹⁴² ALGRANTI, Leila Mezan. **O feitor ausente: estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro**. Petrópolis: Vozes, 1988.

como um pequeno inventário, do uso de correntes, cordões, brincos, anéis, cruces, patuás e penças de balangandãs – confeccionados com diferentes berloques, tais como figas, chaves, corações, animais, frutas etc. Esses objetos eram fabricados em ouro, prata, coral ou marfim e, às vezes, continham pedras preciosas incrustadas. Além dessas joias, as africanas, crioulas e mestiçadas lançavam mão de uma variedade de trajes para circular pelas ruas: saias longas ou curtas, vestidos, blusas, lenços, xales, sapatos, chinelos, chapéus, meias, entre outros. Outros acessórios copiosamente registrados, na mesma perspectiva de um inventário, foram o pano da costa e o torço – peças do trajar feminino elaboradas com tecidos nacionais ou importados, cores e padronagens diversas.

Essas personagens de pele escura portando tais objetos, representadas iconograficamente, não foram uma criação do imaginário de Debret e Rugendas. Os estudiosos do tema identificaram que algumas mulheres – mais precisamente as forras e as nascidas livres – reuniram uma quantidade substancial desses bens culturais como forma de se inserir na sociedade. Como bem destacou Silvia Hunold Lara, “Num mundo em que a maior parte das pessoas era analfabeta, ver era experiência das mais importantes: o poder e o prestígio deviam saltar aos olhos; a condição social inscrita no vestuário constituía uma linguagem que não permitia dúvidas, dada a força das alegorias”¹⁴³. Diante desses usos, apropriações e práticas variadas, entre eles a ligação com o sobrenatural, o poder, a sexualidade e a sua condição, dificilmente se consegue encontrar os reais significados desses objetos para essas mulheres. Não obstante, as imagens debretianas e rugendianas deixam entrever que esses “objetos-mediadores” e “portadores de memória” foram forjados numa longa duração temporal e atravessaram diferentes espaços da América portuguesa¹⁴⁴.

Além dos trabalhos de Lara e Paiva, há estudiosos que se dedicam a analisar o vestuário e os adornos usados pelas camadas menos abastadas e por aquelas que ascenderam socialmente. Essas pesquisas convergem para a importância desses bens materiais para a consolidação e afirmação da condição e ancestralidade dos africanos e de seus descendentes em terras brasileiras. Dentre os trabalhos que se inscrevem nessa temática e que foram fundamentais para esta investigação, encontram-se as pesquisas do antropólogo Raul

¹⁴³ LARA, Silvia Hunold. Sedas, panos e balangandãs: traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador (séc. XVIII). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza (Org.). **Brasil: Colonização e escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 180.

¹⁴⁴ PAIVA, Eduardo França. *Sex and Power in a Slave Society - Amulets and Freed Women in Minas Gerais, Brazil, in the Eighteenth Century*. In: BUENO, Eva Paulino; SILVA, Márcio Douglas de Carvalho; PEREIRA, Josenildo de Jesus; SILVA, Rodrigo Caetano (Orgs.). **Escravos, libertos e livres: histórias de luta e resistência no Brasil e na Argentina**. Ribeirão Preto: Mentis Abertas, 2020, p. 94.

Giovanni Lody, que vêm elucidando o significado do pano da costa, do torço e de outros adornos usados pelas africanas e crioulas nas áreas urbanas¹⁴⁵. Duas historiadoras, Silvia Escorel e Simone Trindade Vicente da Silva, também esmiuçaram os modos de vestir, os usos dos trajés e o modo de produção das pencas de balangandãs entre as africanas e suas descendentes. Os autores citados concluíram que essas pessoas, transplantadas à força para o continente americano, foram capazes de “recriar no exílio instituições culturais próprias, capazes de manter viva, ainda que transfigurada, sua herança ancestral”¹⁴⁶.

Em um ambiente de mesclas biológico-culturais como eram as áreas urbanas brasileiras, foram forjadas maneiras de diferenciar, hierarquizar e classificar os indivíduos e grupos sociais. Diante disso, foi necessário compreender como os homens e mulheres criaram essas formas de identificação. Observa-se, às vezes, uma oscilação no emprego desses marcadores nos textos dos dois artistas-viajantes. Isso se deve às especificidades das dinâmicas históricas da Ibero-América e, conseqüentemente, ao longo processo de adaptação lexical. Os mestiçados e não mestiçados – africanos, crioulos, indígenas, europeus – buscaram coexistir, mas inevitavelmente estabeleceram relações marcadas por violências, acordos, negociações e interesses.

Os usos desses identificadores sociais são fundamentais para entendê-los no seu contexto, para que não ocorra anacronismo e, principalmente, para dar sentido às formulações construídas por Debret e Rugendas, tanto na narrativa como nas imagens. Quando os artistas-viajantes mencionam as “qualidades”: “negros”, “crioulos”, “mulatos”, “caboclos”, “cabras” etc., fazem-no de acordo com o uso geral naquele momento ou esses termos são criação própria? Ao não perder de vista essa característica sociocultural – diversidade, mescla biológico-cultural, mobilidade física e trabalho forçado –, entende-se que os desenhos, estudos, croquis, aquarelas e gravuras legados por Debret e Rugendas buscaram representar a sociedade brasileira a partir dos marcadores sociais existentes naquele momento. Não obstante, indumentárias, costumes, ofícios e ocupações, mobiliário, ferramentas de trabalho e produtos e serviços ofertados, muitos deles surgidos de misturas, também são formas de

¹⁴⁵ LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Senac/SP, 2015; LODY, Raul. **Pencas de balangandãs da Bahia**: um estudo etnográfico das joias-amuletos. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988; LODY, Raul Giovanni. **Pano da Costa**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p. 03 (Cadernos de Folclore, 15).

¹⁴⁶ ESCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir**: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro – século XVIII), Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História Social, 2000, p. 8; SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação**: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, 2005.

identificar os indivíduos e os grupos dos quais fazem parte. Desse modo, buscou-se explicitar ao máximo as categorias manuseadas pelos artistas francês e bávaro, para não aplicá-las indiscriminadamente e, assim, respeitar as suas historicidades.

Os estudos de Paiva foram fundamentais para compreender o usos generalizados dessas categorias, além de alertar sobre a aplicação anacrônica de determinados marcadores sociais. Entre eles, o historiador destacou “raça”. Este conceito, até a primeira metade do Oitocentos, não comportava o sentido racista, eugenista e evolucionista aplicado por muitos historiadores desde o final do século XIX e início do XX, mas ainda hoje também¹⁴⁷. Os textos debretiano e rugendiano deixaram claro como essa “grande categoria” oscilava quando queriam mencionar ou identificar os africanos. Portanto, é necessário estar atento às aplicações e aos significados das categorias “qualidade”, “condição”, “nação”, “raça” e “cor” ao longo dos séculos, pois foram elas que conformaram os povos ibero-americanos. As imagens, portanto, passaram por esse filtro e, quando possível, o sentido dado pelos artistas-viajantes foi identificado ou questionado.

Portanto, a escolha das imagens exploradas nesta pesquisa se deve ao contexto sociocultural do Brasil registrado por Debret e Rugendas. Além disso, a seleção desse repertório imagético se circunscreve nas pesquisas realizadas pela historiografia contemporânea, inclusive do tempo atual, que fornecem cada vez mais conhecimento, aprofundado e diversificado, acerca dos africanos, crioulos e mestiçados. Com base nesses textos, as imagens selecionadas foram consideradas mais ricas e esclarecedoras que outras. Isto é, entende-se que o acervo iconográfico de Debret e Rugendas tem que ser interpretado a partir das várias “escravidades”, liberdades, mobilidade física e social, mesclas biológicas e culturais, trânsito de culturas envolvendo várias gentes, pluralidade das formas de trabalho e, às vezes, conexões ou interseções entre elas, relações representadas iconograficamente. Como pontuou Graham, alguns indivíduos foram como água fluindo “pelas fendas nos estratos de rocha de calcário, sem provocar erosões visíveis em sua solidez, apenas criando, sutil e gradualmente, novas camadas ou refazendo as velhas [...] sem pôr em risco a instituição da escravidão”¹⁴⁸. Dessa forma, não há como olhar essas imagens e ver nelas uma sociedade que não seja, minimamente, maleável e mutável – dentro dos limites impostos pelas relações hierárquicas existentes naquele local e naquela época.

¹⁴⁷ PAIVA, 2015.

¹⁴⁸ GRAHAM, Richard. **Alimentar a cidade**: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860). São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 45.

CAPÍTULO II

Imagens do mundo do trabalho urbano e seus protagonistas

Dentre os temas pictóricos retratados nas gravuras debretianas e rugendianas, os homens e as mulheres de pele mais escura trabalhando ou executando alguma atividade manual, ou mesmo nos momentos de lazer e descanso, são os mais constantes, como se vê no conjunto imagético editado no *Viagem pitoresca através do Brasil*. Nele, somente quinze gravuras estão intituladas com os termos “negros” (*nègres*) e “negras” (*négresses*), referindo-se aos africanos e africanas; contudo, ao acrescentar as imagens que possuem outros títulos, mas com a presença dessas pessoas de pele mais escura, chega-se a setenta e quatro. Chama a atenção que, desse montante, somente em cinco estudos individualizados – quatro tratando de diferentes “nações” africanas e uma sobre os “crioulos” – e em duas litogravuras, *Festa de Nossa Senhora do Rosário* e *Enterramento de um negro na Bahia*, não é possível identificá-los executando alguma atividade laboral¹⁴⁹.

Rugendas também demarcou as formas de trabalho mesmo quando retratou momentos de repouso e lazer, após um dia intenso; para isso, usou como estratégia apresentar as ferramentas em repouso, deixadas no chão ou sobre uma pedra. Outra forma foi reproduzir essas pessoas segurando uma pá, um cesto de roupas ou legumes, um barril de carregar água, trançando uma rede etc., mesmo nos períodos de descanso. Assim, Rugendas destacou o “[...] valor dessa multidão de escravos, necessários aos mais simples trabalhos, tanto quanto aos mais importantes”¹⁵⁰.

Os trabalhadores africanos, crioulos, mulatos, entre outros, também predominaram nas imagens publicadas por Debret em sua obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Para o artista-viajante francês, eles tiveram papel fundamental na organização e no funcionamento da economia local, tanto que, conforme registrou, ao percorrer as ruas do Rio de Janeiro “[...] fica-se espantado com a prodigiosa quantidade de negros, perambulando seminus e que executam os trabalhos mais penosos e servem de carregadores”¹⁵¹.

As imagens e o pensamento dos dois artistas-viajantes faziam parte da realidade social das Américas. Nas primeiras décadas do século XVII, iniciou-se um processo de transição do

¹⁴⁹ São elas: *Benguela, Congo* (2ª Div. Prancha 09); *Cabinda, Quiloa, Rebola, Mina* (2ª Div. Prancha 10); *Moçambique* (2ª Div. Prancha 17) e *Benguela, Angola, Congo, Monjolo* (2ª Div. Prancha 14, original 13); *Créoles* (2ª Div. Prancha 15, original 19).

¹⁵⁰ RUGENDAS, s/d, p. 40.

¹⁵¹ DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil**. Volume II. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 18 e 13.

emprego de mão de obra indígena e mestiça para a africana¹⁵², e, pouco a pouco, juntaram-se os crioulos e demais mestiçados, em grande medida devido à “mundialização da escravidão e da ‘africanização’ da força de trabalho e do universo cultural das Américas”¹⁵³.

Além dessa conexão com o contexto social no qual viviam, Debret e Rugendas propuseram, através desse repertório imagético, demonstrar que o trabalho produtivo dos escravos, libertos e descendentes nascidos livres daria condições para eles adentrarem na “civilização” que emergia no Brasil. Assim, ao representá-los realizando diferentes atividades, os artistas mostraram as múltiplas habilidades e competências desses grupos de pessoas, bem como a agilidade e força física de seus corpos, mas também acabaram construindo um discurso utilitário, segundo o qual o progresso civilizatório somente viria para eles por meio do trabalho.

Este capítulo, portanto, apresenta algumas das ocupações exercidas pelos africanos, crioulos e por seus descendentes nas áreas urbanas do Rio de Janeiro. No primeiro subtópico, intitulado *Escravos, forros, não brancos nascidos livres e o universo do trabalho nas áreas urbanas*, pretende-se analisar como Debret e Rugendas representaram iconograficamente essas pessoas atuando nas ruas do Rio de Janeiro. A proposta é verificar como cada um desses artistas olhou para essa massa de trabalhadores, uma vez que há diferenças nas representações. O bonapartista, como será demonstrado, optou por apartá-los das relações com outros grupos sociais, em especial com os homens e mulheres brancos, ricos ou pobres; enquanto Rugendas mergulhou na complexidade sociocultural existente naqueles espaços.

Em seguida, no subitem *A contribuição para o saber*, foram analisadas as imagens (gravuras e aquarelas) que representam os auxiliares de campo dos naturalistas estrangeiros, em especial os escravos, os libertos e os não brancos nascidos livres. A contribuição deles, além dos indígenas e de outros moradores daquelas áreas exploradas, para o conhecimento científico ainda foi pouco ou quase nada examinada pelos historiadores. Geralmente, o debate gira em torno dos exploradores naturalistas e reduz a população local a iletrados e ignorantes. Porém, em alguns trechos dos relatos e nas imagens é possível verificar a participação desses

¹⁵² Vale ressaltar que nas Américas portuguesa e espanhola coexistiram diferentes modalidades de trabalho indígena, as quais tiveram suas especificidades ligadas às características regionais, demográficas e socioculturais de cada região. Ver: BETHELL, Leslie. **História da América Latina: América Latina Colonial**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012. Vol. I; BERNARD, Carmen; GRUZINSKI, Serge. **História do Novo Mundo: da descoberta à conquista, uma experiência europeia, 1492-1550**. São Paulo: EDUSP, 2001; CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; MONTEIRO, John Manuel. O Escravo índio, esse desconhecido. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). **Índios no Brasil**. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1992, p. 105-120.

¹⁵³ PAIVA, 2015, p. 101.

trabalhadores e como foram fundamentais para o bem-estar das empresas naturalistas. Eles forneceram conhecimentos sobre os três reinos da natureza brasileira, além de tratarem da paisagem e da população, informações que depois foram depuradas e incorporadas ao saber científico universal.

Nos dois subtópicos seguintes, *As mucamas* e *Os terapeutas populares*, recorreu-se à litogravura *Vista tomada da Igreja de São Bento*, publicada no livro de Rugendas, para analisar esses trabalhadores. Diante das pistas deixadas pelo artista bávaro foi possível mostrar como se engendravam as relações entre os escravos e seus donos, em especial com relação às mucamas. Elas, no dia a dia, pouco ou quase nada saíam “porta a fora”, porém, às vezes, eram vistas circulando pelas ruas e passeios públicos, onde tinham que manter uma postura correta e benevolente à sua senhora. Já os terapeutas populares – barbeiros, sangradores, cirurgiões, parteiras etc. – eram mais atuantes nas vias públicas das áreas urbanas do Brasil. Tanto Rugendas como Debret mencionaram esses trabalhadores. O primeiro tratando-os como se fossem feiticeiros, enquanto o viajante francês se preocupou em descrevê-los com mais acuidade, expondo a sua importância para a saúde da população urbana do Brasil oitocentista.

Dentro do limite desta pesquisa seria impossível abarcar todo o universo de ofícios que os escravos, os libertos e os não brancos nascidos livres exerciam nas ruas, praças e mercados dos espaços urbanos do país. Como discutido anteriormente, Debret e Rugendas dedicaram grande parte do seu tempo a retratá-los realizando algumas atividades, mas a escolha das imagens deste capítulo se deve à singularidade dos trabalhos executados pelos africanos, crioulos e mestiçados, representações que demonstram certa autonomia desses homens e mulheres e, muitas vezes, evidenciam a rede de solidariedade existente entre essas pessoas de diferentes perfis socioeconômicos ou, até mesmo, entre membros das famílias nas quais estavam inseridos.

2.1 Escravos, forros, não brancos nascidos livres e o universo do trabalho nas áreas urbanas

O quadro de Rugendas *Rua Direita (Rue Droite)* (Figura 06) representa, de alguma maneira, os espaços urbanos brasileiros da primeira metade do século XIX. Pode-se afirmar que ali está todo o Brasil! Sob uma aparente organização, assepsia e distribuição dos tipos humanos, a prancha expressa perfeitamente as mesclas biológicas e culturais, a diversidade de tipos humanos, a pluralidade de ofícios, as hierarquias, a vigilância e o controle sociais. Todos

esses elementos apresentados fizeram do Rio de Janeiro uma metrópole multicolorida e de intensa vida sociocultural.

Foi esse ambiente em ebulição e transformação, mas que também mantinha algumas práticas excludentes e de controle, como a escravidão africana, que o artista bávaro se interessou em descrever com lápis e nanquim e, posteriormente, levou para a pedra litográfica. Apesar de muito jovem, Rugendas era um artista habilidoso e, ciente da curiosidade que ainda pairava sobre essa parte da América do Sul, deu início ao registro do dia a dia das gentes e das paisagens brasileiras, em especial da vida urbana¹⁵⁴. Nesse processo de captação da realidade brasileira, o artista-viajante criou composições de extrema complexidade e legou acurados estudos, feitos *in loco*, de figuras humanas emaranhadas em diferentes contextos.

Nas narrativas visuais editadas no *Viagem pitoresca através do Brasil*, uma característica frequente foi a forma como Rugendas e os gravadores representaram os africanos, crioulos, mulatos, pardos, entre outros mestiçados nas cenas. Com exceção de quatro retratos das “nações” africanas e um representando os crioulos, as imagens mostram uma intensa interação deles com outros grupos sociais. É possível ver brancos ricos e pobres, africanos, escravos e forros, homens e mulheres livres de todas as “qualidades” e cores, indígenas, mestiços, policiais, autoridades imperiais e religiosas, além dos vadios e estrangeiros oriundos de todos os cantos convivendo cotidianamente.

Nessa aparente desordem havia uma trama sociocultural bem complexa, além de estratégias de organização dos próprios artistas. Debret e Joaquim Cândido Guillobel optaram por mostrar os escravos, os libertos e os não brancos nascidos livres isoladamente ou em grupos de três, quatro ou cinco, mas interagindo somente com os seus iguais, seja na “qualidade” ou na condição jurídica. Apesar dessa escolha, os desenhos legados por esses dois artistas permitem olhar esses indivíduos mais de perto, como uma lupa que aumenta as minúcias dessa diversidade cultural¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Quando Rugendas desembarcou no Brasil, em 1822, juntamente com os outros colegas da expedição Langsdorff, o país já tinha recebido uma centena de viajantes estrangeiros, cada um com intenções particulares ou vinculado a um empreendimento naturalista. Ou seja, quando a obra de Rugendas vem a lume, o público europeu já tinha uma gama de relatos sobre o Brasil, mas ainda era possível explorar áreas pouco conhecidas do grande público europeu. Foi com essa proposta que o barão naturalista organizou a sua viagem. Ver: BELLUZZO, 1999; LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Livros de viagem – 1803-1900**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997.

¹⁵⁵ Segundo a historiadora Eneida Sela, parte do acervo encontra-se no Museu Imperial de Petrópolis, correspondendo às imagens do Rio de Janeiro; já as aquarelas que retratam São Luís, Maranhão, podem ser conferidas na Brasiliana Guida e José Mindlin (atualmente digitalizadas e disponíveis *on-line*). Além desses locais, em 1978 foi publicado o álbum **Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel - 1812-**

As imagens litografadas no *Viagem pitoresca através do Brasil*, como também no trabalho do artista francês, possibilitam ver e reconstruir acontecimentos e sensibilidades coletivas, que o discurso verbal, às vezes, não fornece com exatidão ou não dá a amplitude necessária para acessar e reconstituir os acontecimentos do passado. Tomar como exemplo a litogravura *Rua Direita* (Figura 06) é revelar uma multidão de anônimos tantas vezes recusados e silenciados. Rugendas, ao compor essa cena, estava interessado em registrar a dinâmica social, econômica e cultural de uma das principais vias do Rio de Janeiro, tanto que as características arquitetônicas e geográficas da paisagem carioca ficaram em segundo plano, como ocorre com o morro de São Bento, que abriga o mosteiro com o mesmo nome¹⁵⁶.

A cena é formada pelos diferentes grupos que animam este quadro e foi estruturada em



Figura 06: *Rua Direita*. V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.

1814, organizado por Paulo Berger. Eneida Sela fez um cuidadoso estudo do militar e de suas aquarelas. Ver: SELA, Eneida Maria Mercandante. **Desvendando figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel.** Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001; BERGER, Paulo (Org.). **Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel. 1812-1814.** Curitiba: Kingraf, 1978.

¹⁵⁶ Para saber mais sobre as características arquitetônicas do Brasil, ler: TORRÃO FILHO, Amílcar. **A arquitetura da alteridade: a cidade luso-brasileira na literatura de viagem (1783-1845).** 2008. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008; e SMITH, Robert C. **Arquitetura civil do período colonial. Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional**, v. 17, 1969, p. 27-126.

dois planos. No primeiro estão os personagens que perambulavam e davam vida à rua Direita e, também, apresentavam aos estrangeiros a diversidade social e econômica desse local. Os movimentos e os diferentes afazeres dessas figuras ditam essa representação, destacando, entre outros detalhes, as vestimentas, os diversos utensílios do cotidiano, os meios de transporte de mercadorias e pessoas, o comércio e as relações estabelecidas entre grupos hierarquicamente apartados. São esses elementos que conduzem os olhos do observador e, portanto, dão sentido a essa bela cena pitoresca, revelando como a rua era, por excelência, o espaço da sociabilidade, “[...] marcada pela diferenciação, onde as posições sociais externas são indiscutivelmente acentuadas e reforçadas”¹⁵⁷; além de mostrarem a visão do próprio artista-viajante sobre a capital do Império brasileiro: “[...] tudo no Rio de Janeiro é mais animado, barulhento, variado, livre”¹⁵⁸.

A representação retrata essa pujança, mas se torna parcialmente inverossímil ao criar um ambiente tão asséptico. Entre as maiores reclamações dos viajantes estrangeiros que andavam pelo Rio estavam a sujeira e o mau cheiro que emanava de todos os cantos. Parte desses problemas decorria da urina e das fezes, além dos animais em putrefação que eram jogados em qualquer canto das vias públicas. O inglês John Mawe descreveu as péssimas condições do Rio de Janeiro:

Em consequência de sua situação baixa, e da imundície das ruas, o Rio de Janeiro não pode ser considerado saudável. Fazem-se, atualmente, melhoramentos, que remediarão, em parte, esses males, mas outros motivos tendem a aumentar a insalubridade da atmosfera e a espalhar males contagiosos [...]¹⁵⁹.

A baronesa Victorine Emilie de Sainte-Aulaire Langsdorff, ao passear pelas ruas, disse que: “[...] nada notei nelas de muito especial. A cidade parece uma vila, não pavimentada em sua maior parte [...], ruas estreitas e sujas, lojas miseráveis e tornadas odiosas por um cheiro dos mais desagradáveis [...]”¹⁶⁰.

¹⁵⁷ DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 45.

¹⁵⁸ RUGENDAS, s/d, p. 129.

¹⁵⁹ MAWE, John. **Viagem ao interior do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978, p. 82.

¹⁶⁰ LANGSDORFF, E. **Diário da baronesa E. de Langsdorff relatando sua viagem ao Brasil por ocasião do casamento de S. A. R. o príncipe de Joinville (1842-1843)**. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Mulheres/EDUNISC, 2000, p. 98. Outros viajantes descreveram as péssimas condições do Rio de Janeiro e o hábito dos negros (muitos contratados para fazer esse trabalho) de jogarem a urina, as fezes e o lixo em qualquer esquina. Entre essas descrições, recomenda-se a dos viajantes: SCHLICHTHORST, C. **O Rio de Janeiro como é (1824-1826)**. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1943, pp. 27-28; SEIDLER, Carl. **Dez anos no Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2003, p. 63 (Coleção o Brasil visto por estrangeiros).

Essas observações por parte dos visitantes refletiam os nervos expostos da capital do Império, especialmente os aspectos referentes à saúde pública e ao urbanismo. Houve certa preocupação, por parte dos Bragança, em melhorar esteticamente a paisagem urbana, porém, como se pode supor a partir dos relatos de Mawe e Langsdorff, as mudanças não foram significativas. Entre a passagem de um e outro transcorreram quase trinta anos; o mineralogista inglês permaneceu no Brasil entre os anos de 1807 e 1811 e a francesa ficou no país por um ano, entre 1842 e 1843. Desse modo, a transferência da Família Real portuguesa e suas políticas para elevar o Rio de Janeiro ao patamar de outras cortes europeias não foram suficientes para alterar substancialmente as condições locais. No entanto, essas novas configurações urbanísticas só começaram a ser sentidas na segunda metade do século XIX¹⁶¹.

A litogravura de Rugendas é uma criação, mas não é de todo arbitrária. A rua Direita e os logradouros paralelos tornaram-se um importante entreposto comercial e concentraram as principais lojas. Segundo Soares: “[...] o centro comercial do Rio de Janeiro se constituía em torno das Ruas Direita [...], da Quitanda e do Ouvidor [...]”, onde os negócios e a população com menor poder aquisitivo coexistiam¹⁶². Essas lojas ocupavam a parte inferior dos prédios, que geralmente tinham de três a quatro pavimentos, como comentou Debret sobre a rua Direita e a da Quitanda¹⁶³. Além de servir como ponto de venda, essa parte do estabelecimento era usada como moradia ou área de alimentação para o chefe e seus empregados livres, forros e escravos, segundo o relato de John Luccock:

Noutras casas, o pavimento térreo é ocupado, na frente, pela loja, atrás por um grande cômodo servindo de depósito para toda sorte de trastes [...]. O dono da loja, juntamente com seus auxiliares, come, bebe e dorme nos cômodos de baixo, medonhamente confinados e úmidos. O chefe, por vezes, possui uma cama, enquanto que o balcão e o soalho constituem as de seus caixeiros e escravos¹⁶⁴.

Outra inglesa que circulou pela rua Direita, chamando a atenção para o péssimo atendimento dos lojistas, foi Maria Graham:

Divirto-me com a visível apatia dos caixeiros brasileiros. [...], preferirão dizer, na maior parte das vezes, que não têm a mercadoria pedida a se

¹⁶¹ Para saber mais: CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006; SCHULTZ, Kirsten. **Versalhes tropical: Império, Monarquia e a Corte Real Portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

¹⁶² SOARES, Luiz Carlos. **O “povo de Cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX**. Rio de Janeiro: FAPERJ/7 Letras, 2007, p. 28.

¹⁶³ DEBRET, 1989, v. II, p. 17.

¹⁶⁴ LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. São Paulo: Martins, 1942, p. 80.

levantar para procurá-la. E se o freguês insistir e apontá-la na loja, é friamente convidado a apanhá-la ele próprio e deixar o dinheiro. Isto aconteceu várias vezes enquanto procurávamos algumas ferramentas em nosso percurso ao longo da rua Direita, onde em cada duas casas há uma loja de ferragens com fornecimentos de Sheffield e Binningham¹⁶⁵.

Luccock e Graham demonstraram como era a organização e o funcionamento desses comércios estabelecidos na rua Direita. De acordo com os relatos dos viajantes, essa rua, entre outras vias do Rio de Janeiro, era o principal lugar para realizar o comércio.

Possivelmente, vivenciando esse hábito carioca, Rugendas buscou expô-lo na gravura. Assim, vê-se, em primeiro plano e em evidência, o comércio ocorrendo na rua, com a presença de homens e mulheres de diferentes “qualidades”, cores e *status* social. Nas laterais da litogravura, tanto do lado esquerdo como do direito, veem-se as portas das lojas, locais onde se vendiam as mercadorias vindas de várias partes do planeta, em especial da Grã-Bretanha, como bem demonstrou Graham.

Na litogravura *Rua Direita*, é possível observar que não há qualquer separação entre os trabalhadores, os comerciantes e outros grupos sociais envolvidos no comércio. Os produtos são comercializados na ampla esplanada, enquanto outros itens estão chegando para abastecer as lojas locais. No lado esquerdo da litogravura (Figura 07), há um grupo de quatro homens de tez mais escura, sem camisa, caminhando um atrás do outro, trazendo sobre as

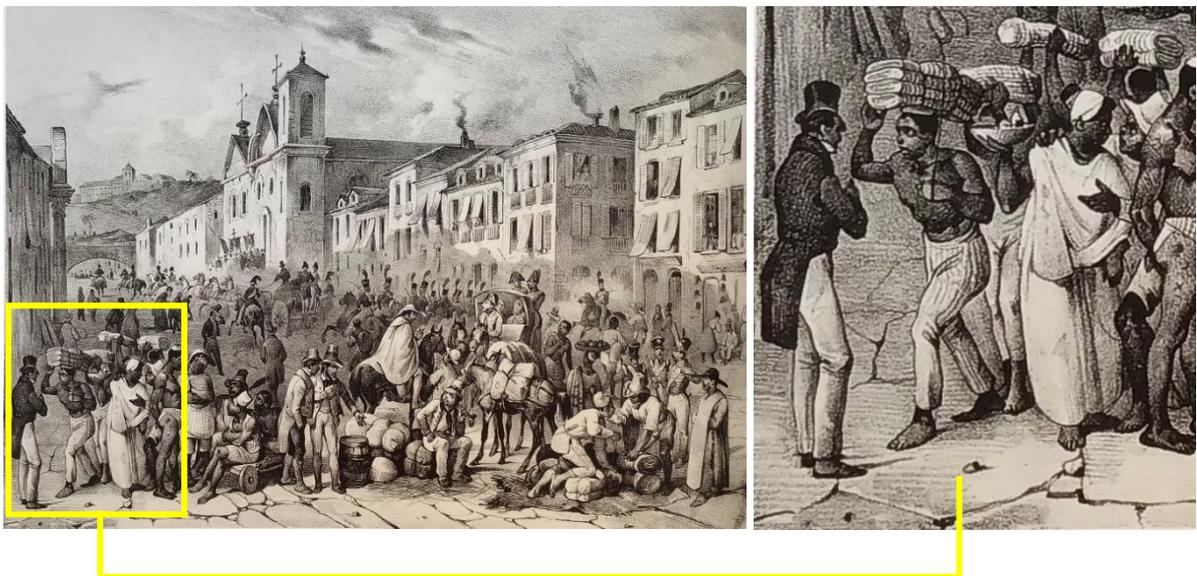


Figura 07: *Rua Direita* (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.

¹⁶⁵ GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Companhia Nacional, 1956, p. 211.

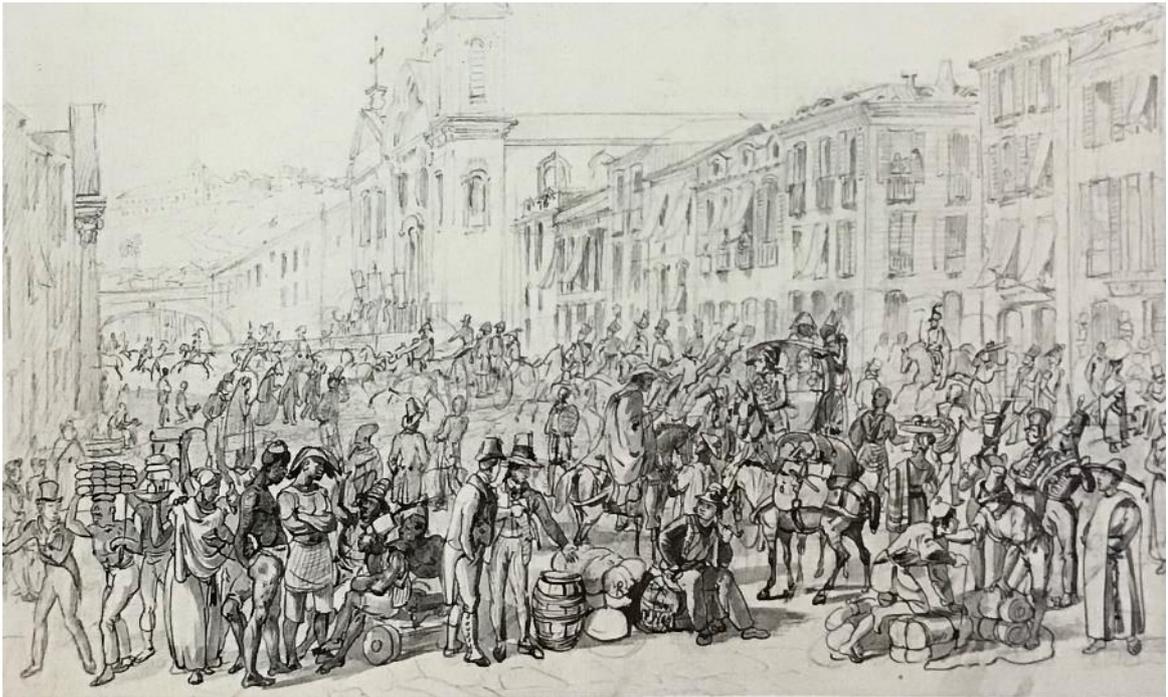


Figura 08: *Rua Direita, Rio de Janeiro, 1822-1825*. Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aguada/papel, 19,9x29,9cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 156. (Centro Cultural de São Paulo)



Figura 09: *Rua Direita, Rio de Janeiro, 1822-1825 (Detalhe)*. Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aguada/papel, 19,9x29,9cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 156 (Detalhe). (Centro Cultural de São Paulo)

cabeças tecidos, provavelmente para proverem alguma loja ou ateliê de costura e, depois, serem revendidos às costureiras e alfaiates. Assim, atendia-se à crescente demanda da sociedade carioca por novos tecidos e vestimentas¹⁶⁶. Nesse recorte em especial, Rugendas pode ter retratado escravos africanos, tanto de ganho como coartados, mas também libertos ou nascidos livres que alugavam seus serviços em troca de pagamento.

Próximo ao grupo de carregadores, há uma mulher elegantemente trajada, com o seu pano da costa jogado sobre o ombro e na cabeça o torço – costumes africanos praticados no Brasil –; com a mão direita, ela segura um objeto que se assemelha a uma bacia (Figura 07). Não é possível identificar, na prancha, o produto que era ofertado aos transeuntes da rua Direita e que o homem ao seu lado tanto cobiçava. Aparentemente, ele a assedia, uma vez que pousa a sua mão direita sobre o ombro dela e a interpela, olhando-a fixamente e apontando a mão esquerda para o vasilhame. Ela, por sua vez, demonstra certa resistência ao afastar a mercadoria.

A gravura foi litografada por Victor-Jean Vicent Adam, destro em desenhos de figuras humanas. O trabalho foi executado a partir do esboço elaborado por Rugendas, provavelmente enquanto ainda residia no Brasil (Figura 08). O desenho e a gravura contêm diferenças significativas. Mas, antes de identificar as mudanças, valem algumas observações sobre a mulher que carrega uma garrafa (Figura 09).

Conforme os relatos da época, eram vendidos pelas ruas e praças do Rio de Janeiro água ou refrescos feitos de limão, laranja, caju, assim como *aluá*¹⁶⁷. Essas “[...] substâncias

¹⁶⁶ Ao longo do século XIX, houve um crescimento exponencial de importação de tecidos, parte desse aumento esteve relacionado às mudanças do modo de vestir da sociedade brasileira, que, aos poucos, incorporou novos padrões estéticos, especialmente com a entrada de tecidos criados recentemente e a instalação de ateliês de modistas francesas, que, sobremaneira, influenciaram os gostos da época. O historiador Douglas Libby identificou que no final do século XVIII o Brasil, em especial a Capitania de Minas Gerais, tinha uma tradição de produção. Porém, o século XIX ficou marcado pela abundância de tecidos oriundos da Inglaterra, posteriormente houve a instalação de fábricas no Rio de Janeiro e em outras províncias. Ler também: ARRUDA, José Jobson de. **O Brasil no comércio colonial**. São Paulo: Ática, 1980; DRUMOND, Marco Aurélio. **Indumentária e cultura material: produção, comércio e usos na Comarca do Rio das Velhas (1711-1750)**. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008; GRAHAM, Richard. **Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1973; LIBBY, Douglas Cole. Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII: novas evidências de Minas Gerais. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 27, n. 1, pp. 97-125, 1997; SOARES, Luiz Carlos. A indústria na sociedade escravista: um estudo das fábricas têxteis na região fluminense (1840-1880). XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Saberes e Práticas Científicas, 2014, Rio de Janeiro. **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Saberes e Práticas Científicas**, 2014. pp. 1-26. Sobre o modo de vestir no Rio de Janeiro, ver: MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas. A Corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)**. Tese (Doutorado em História Econômica), Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹⁶⁷ Segundo Debret, *aluá* era uma bebida feita à base de arroz e adoçada, mas em outras regiões brasileiras verificam-se outras matrizes, tais como casca de abacaxi e milho e sumo de limão. DEBRET, 1989, vol. II, p. 132.

refrescantes, indispensáveis durante os meses de setembro, janeiro e fevereiro, são vendidas nas ruas da capital por uma multidão de vendedoras, em sua maioria escravas de pequenos capitalistas, ou por negras livres”¹⁶⁸. Talvez, ela ofertasse aguardente, “[...] uma bebida nociva que só as classes baixas e os negros consomem [...]”, segundo o viajante Ernest Ebel¹⁶⁹. Será que a bebida levada na garrafa foi o que motivou a atitude do homem, enquanto ela buscou proteger o seu ganha-pão diário de um possível falastrão?

Segundo Debret, as vendas desses refrescos e da cachaça ficavam, geralmente, a cargo das escravas de ganho e das forras, que tinham nesse negócio uma fonte de renda¹⁷⁰. É provável que nessa cena Rugendas tenha representado uma africana, uma vez que a mulher carregava os trajes típicos da África, porém é impossível afirmar se era cativa ou liberta. Como será debatido mais adiante, na primeira metade do século XIX houve um aumento da população liberta no Rio de Janeiro, em especial de mulheres de origem africana.

Os gravadores tiveram grande participação na confecção das litogravuras publicadas no *Viagem pitoresca através do Brasil*, especialmente após a saída de Rugendas – quando o artista empreendeu as viagens à Itália e à América, onde explorou desde o México até o sul do Chile¹⁷¹. Esses gravadores, contratados por Engelmann, muitos com extraordinária projeção artística, assumiram o processo de elaboração das gravuras e, na maior parte das vezes, sem o direcionamento do artista-viajante, executaram o trabalho por conta própria. Ao analisar o conjunto iconográfico publicado no *Viagem...*, é preciso levar em conta as concepções artísticas e culturais desses homens; muitos deles nunca haviam saído da Europa, mas possuíam uma visão das Américas adquirida a partir de informações colhidas de terceiros.

Ainda nesse recorte (Figura 09), o gravador fez outra intervenção significativa, a saber, a postura do homem vestido à moda europeia (cartola, sapatos, calça comprida e fraque), que se encontra à frente da tropa de carregadores de tecidos. Na prancha editada (Figura 07), Adam gravou esse personagem de braços cerrados e de perfil para o observador, por isso não é possível verificar a sua expressão facial. Porém, o primeiro homem da fila de carregadores tem em sua fisionomia um ar de assombro, pois seus olhos estão esbugalhados, e ele dirige seu olhar ao homem de fraque.

Já no estudo preparatório rugendiano (Figura 08), os aspectos físicos dos dois homens eram outros: observa-se, primeiramente, no personagem de pele alva, dessa vez representado

¹⁶⁸ DEBRET, 1989, v. II, p. 132.

¹⁶⁹ EBEL, Ernst. **O Rio de Janeiro e seus arredores em 1824**. São Paulo: Companhia Nacional, 1972, p. 96.

¹⁷⁰ DEBRET, 1989, vol. II, 130-133.

¹⁷¹ DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Coord.). **Rugendas: el artista viajero**. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 2021.

de frente para o leitor, que a sua postura é mais amena e, agora, ele guia o caminho aos trabalhadores ao estender o braço direito. Por outro lado, ao traçar a fisionomia do guardião dos carregadores, Rugendas foi descuidado – mal se vê o nariz ou outras partes do rosto e do corpo.

Nesse simples movimento de mudanças, entre o desenho publicado e o confeccionado a lápis, os sentidos e as interpretações se alteram. Na gravura, pode-se aventar que V. Adam tinha a intenção de expor os excessos de violência sofrida pelos escravos por parte dos seus senhores e o trabalho braçal; enquanto o artista bávaro construiu uma narrativa visual na qual há uma certa solidariedade entre os homens, apesar de o carregador ter perdido a sua individualidade. Ao ser representado sem qualquer traço, como se fosse uma massa uniforme, as possíveis marcas identitárias ou outras formas de diferenciá-lo se perderam. Assim, na ponta do lápis do artista era só mais um homem de pele escura ocupando as ruas cariocas.

Como foi destacado acima, tanto o esboço quanto a prancha publicada – *Rua Direita* – permitem travar contato com fragmentos do trabalho executado pelo gravador Victor Adam e por Rugendas, além de possibilitarem a visualização de um recorte da vida e do cotidiano da capital do Império. Rugendas e outros observadores estrangeiros, nas palavras de Slenes, “[...] com seu olhar ‘rápido’, geralmente registraram apenas os aspectos mais visíveis da cultura material e dos comportamentos individuais [...]”, deixando de descrever, às vezes, os meandros das relações estabelecidas entre cativos, forros e livres¹⁷². Contudo, essa afirmação é questionável quando se observa o grupo dos cinco homens de tez escura, vestidos com roupas leves ou praticamente “[...] nus com uma simples tanga amarrada à cintura, que mal cobre as coxas [...]”¹⁷³, como se vê na figura masculina no canto esquerdo do detalhe (Figura 10). Esse mesmo homem traz na coxa direita duas cicatrizes, a saber, um “J” e um “X”, provavelmente marcas de ferro de propriedade feitas pelos seus senhores.

O viajante inglês Robert Walsh também descreveu, no seu *Notices of Brazil*, as marcações feitas nos escravos africanos, algumas indicando as iniciais dos nomes do dono¹⁷⁴. Além dele, Freyre também identificou nos jornais oitocentistas diversas menções a essas

¹⁷² SLENES, Robert W. **Na senzala uma flor** – Esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2011, p. 156.

¹⁷³ SCHLICHTHORST, 1943, p. 132.

¹⁷⁴ WALSH, Robert. **Notices of Brazil in 1828 and 1829**. London: Frederick Westley and A. H. Davis, 1830, p. 480. Vol. II. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518704>. Acesso em: 05 jan. 2021.

marcas de fogo, além de tatuagens (arabescos, flores, cruzes e corações) e cortes na pele que eram “sinais de sua terra” africana¹⁷⁵.

Outro objeto que chama a atenção nesse personagem (Figura 06) é o uso de uma espécie de barrete que cobre a parte superior de sua cabeça. Essa peça, típica do vestuário dos judeus (*kippah*), não foi identificada em nenhuma outra litogravura elaborada por Rugendas ou Debret¹⁷⁶. Além disso, nos trabalhos de Guillobel, Chamberlain e Landseer, manuseados nesta pesquisa, também não foi encontrado esse acessório. O artista bávaro pode ter registrado um africano que manteve contato com os sefarditas na África ou, ainda, um escravo de ganho, coartado ou alugado que seguiu os costumes de um judeu ou cristão-novo que habitava a Corte imperial e conservava as suas práticas litúrgicas¹⁷⁷. Independentemente de haver respostas a essas hipóteses, é interessante observar como Rugendas foi habilidoso no momento de captar os tipos humanos que davam vida a esse ambiente ruidoso.



Figura 10: *Rua Direita (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.

¹⁷⁵ FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. 2 ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1979, p. 35 e 68.

¹⁷⁶ Sobre a *kippah*, ver: KARESH, Sara E., MURVITZ, Mitchell M. (Ed.). **Encyclopedia of Judaism**. New York: Facts On File, 2006, p. 273. Disponível em: <http://1.droppdf.com/files/P8wNB/encyclopedia-of-judaism.pdf> Acesso em: 05 jan. 2021.

¹⁷⁷ Os judeus de origem ibérica, denominados de sefarditas, tiveram intensa participação no tráfico transatlântico e a sua presença remonta ao século XV. Ver: FREUDENTHAL, Aida. **Judeus em Angola – séculos XIX-XX. Cadernos de Estudos Sefarditas**, nº 4, 2004, p. 243-268; SILVA, Alberto da Costa e. **A Manilha e o Libambo: a África e a escravidão de 1500-1700**. 2º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. Sobre a presença de judeus e cristãos-novos no Brasil, ver: GRINBERG, Keila (Org.). **Os judeus no Brasil: Inquisição, migração e identidade**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005; OLIVEIRA, Monique Silva de. **Inquisição de cristãos-novos no Rio de Janeiro: o caso da família Azeredo (c. 1701-c.1720)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016; SANTOS, Elissa Pereira. **Mobilidades mercantis entre cristãos-novos: Rio de Janeiro 1710-1750**. Dissertação (Mestrado em História Econômica), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Ainda sobre esse grupo de homens, não seriam esses trabalhadores membros de uma associação mutualista, existente no Rio de Janeiro, assim como em outras capitais provinciais, tal qual existiu em Salvador? De acordo com o historiador João José Reis, os denominados *cantos* eram grupos de escravos ou de homens livres organizados a partir de certa etnicidade e que ofereciam os seus serviços em determinadas áreas da capital baiana¹⁷⁸. Não se pode esquecer que nesses momentos, aparentemente de ócio, ocorriam as trocas culturais e a manutenção de tradições de grupos de origens diversas; era a ocasião de confabular sobre as novas experiências vividas neste lado do Atlântico ou de tramar planos de sublevação e estreitar os laços de solidariedade.

A cena suscita outras observações. No burburinho do primeiro plano da imagem, no centro da litogravura e sentado sobre um fardo, vê-se um homem fumando um cachimbo, objeto comumente “[...] usado pelos pescadores, como em todo Brasil, particularmente pelos negros e outras pessoas mais humildes, constando de um pequeno recipiente de barro escuro e de um tubo fino e liso [...]”, como bem observou o naturalista Wied-Neuwied¹⁷⁹ (Figura 11). Poderia ser um caboclo, mulato ou cabra. O frade carmelita, no lado direito, com seu hábito característico – a saber, o escapulário (*escapulae* – ombros), que era o avental usado sobre a

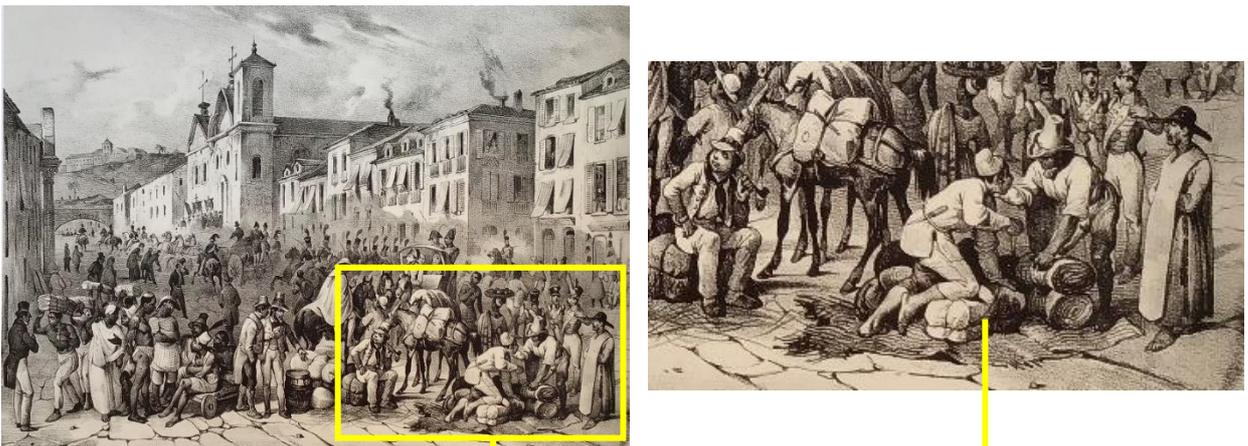


Figura 11: *Rua Direita* (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.

¹⁷⁸ REIS, João José. A greve negra de 1857 na Bahia. **Revista USP**, n. 18, 1993, p. 13. Dossiê Brasil/África. No caso das associações de carregadores, o historiador Cláudio Batalha identificou sociedades de ajuda mútua na década de 1830, na capital do Império. Ver: BATALHA, Cláudio Henrique Moraes. Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária. **Cadernos AEL**, v. 6, n. 10/11, 1999, p. 45-68. Além de Batalha, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, na década de 1980, já havia analisado os *cantos* no Rio de Janeiro. Ver também: CUNHA, Manuela Carneiro. **Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (revista e ampliada), pp. 43-50.

¹⁷⁹ WIED-NEUWIED, 1940, p. 94.

veste –, observa dois trabalhadores¹⁸⁰. Eles, provavelmente, estão se preparando para carregar as mercadorias sobre o cavalo, próximo deles, e levá-las para outro ponto do Rio de Janeiro ou para fora da província. Próximo desses três personagens, veem-se três policiais da Intendência, vestidos com os seus uniformes militares, responsáveis pelas “patrulhas e rondas” e fundamentais para a “manutenção das leis e do controle da ordem” dos transeuntes, comerciantes e, principalmente, dos escravos¹⁸¹.

Na litogravura (Figura 12), são vistos homens e mulheres de pele mais escura circulando pela rua Direita, oferecendo os seus produtos. Olhando apenas as duas imagens, não se pode afirmar que são, por exemplo, escravos de ganho. Nesse aspecto, é relevante destacar que as imagens de Rugendas não se referem a esse grupo de trabalhadores, como apontado anteriormente. Marilene Rosa Nogueira da Silva fez a seguinte afirmação:

Os viajantes estrangeiros retratavam o vaivém do negro nas ruas do Rio: era o negro vendedor, carregador que com seu cesto fazia parte do cenário da cidade. Foi assim que o viu e retratou Debret, e foi por intermédio dessas gravuras que o negro ao ganho chegou ao nosso conhecimento¹⁸².

Segundo Algranti, o escravo de ganho “[...] era aquele que saía às ruas em busca de serviço, dispondo de seu tempo e força de trabalho por um período limitado, e que recebia pelo serviço prestado remuneração em dinheiro”¹⁸³. Sabe-se que grande parte desses transeuntes era composta por escravos africanos que executavam diferentes atividades – dentre elas, comércio ambulante, transporte de carga, barbearia, pesca e prostituição. Nesse



Figura 12: *Rua Direita* (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.

¹⁸⁰ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A ordem Carmelita. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p. 54-61.

¹⁸¹ ALGRANTI, 1988, p. 50.

¹⁸² SILVA, 1988, p. 20.

¹⁸³ ALGRANTI, 1988, p. 66.

ambiente, o escravo foi forçado a se adaptar e a buscar novos espaços sociais e econômicos nessa sociedade tão adversa, o que possibilitou uma maior mobilidade econômica e, assim, a presença cada vez maior de libertos entre os escravos¹⁸⁴. Diante dessas características sociais, faz-se “[...] necessário repensar a questão da escravidão encarando o escravo não apenas como mão de obra, mas como elemento integrante e ativo desta sociedade de senhores, libertos, escravos, brancos pobres que no seu dia a dia criaram, ajustaram e reconheceram seus papéis sociais”¹⁸⁵.

As palavras de Nogueira da Silva podem ser estendidas às imagens dos viajantes oitocentistas e demonstram como elas ainda necessitam ser lidas com acuidade, pois podem seduzir e, nesse entorpecimento, levar o intérprete a associar os homens e as mulheres de tez mais escura, que vendem algum produto ou prestam serviços pelas principais ruas, à condição de escravos e voltados para o ganho. Em algumas passagens, Debret e Rugendas relacionaram a imagem desses trabalhadores à do escravo de ganho, porém, não é possível afirmar, diante da diversidade social do Rio de Janeiro e das mudanças que estavam acontecendo, que em seus conjuntos iconográficos estão representados somente os escravos de ganho.

Nesse grande contingente de pessoas de pele mais escura, destaca-se a vendedora ambulante, que surge de costas para os espectadores e sustenta o seu pano da costa, do lado direito da litogravura e próxima dos policiais (Figura 12). Ela conduz com bastante maestria o cesto cheio de frutas ou miudezas, enquanto duas figuras masculinas próximas carregam sacos. Esse detalhe da imagem ilustra o que John Luccock apontou na sua narrativa. Segundo o inglês, somente os africanos, crioulos, mulatos, pardos e caboclos, escravos, libertos e nascidos livres, podiam carregar os produtos e, conforme frisou, era arriscado não os contratar ou interferir nos seus ganhos diários¹⁸⁶.

Essas eram as manhãs do Rio de Janeiro, onde as ruas e praças eram ocupadas por homens e mulheres de todas as “qualidades” e condições. No entanto, passando das dez horas da manhã, momento em que o calor se tornava insuportável, viam-se majoritariamente escravos, trabalhadores livres, africanos e mestiçados “[...] sentados à soleira das portas,

¹⁸⁴ Mary Karasch, Luiz Carlos Soares e Paulo Cruz Terra apontam em suas pesquisas que ao longo do século XIX, notadamente na primeira metade, houve a predominância de escravos africanos nas atividades de ganhador, porém entre eles existiam escravos crioulos, homens e mulheres livres e portugueses, esses últimos desempenhando atividades de cocheiros e carroceiros. Ver: KARASCH, 2000; TERRA, Paulo Cruz. **Tudo que transporta e carrega é negro? Carregadores, cocheiros e carroceiros no Rio de Janeiro (1824-1870)**. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

¹⁸⁵ SILVA, 1988, pp. 111-112.

¹⁸⁶ LUCCOCK, 1942, p. 75.

fiando, fazendo meias ou tecendo uma espécie de erva, com que fabricavam cestos e chapéus”¹⁸⁷. Rugendas retrata com perspicácia esse hábito (Figura 13). À extrema direita da imagem, e debaixo da soleira do armazém, há um homem de pele mais escura, vestindo calça, camisa, colete e um chapéu de cone alto. Afixados na parede, é possível contabilizar sete chapéus, com formatos, modelos e tamanhos diferentes, que estão à venda para os desprevenidos. Diante da diversidade social da Corte, o bávaro pode ter representado visualmente um crioulo ou mulato, forro ou nascido livre, que cuidava de seu próprio negócio, ou, ainda, um escravo de aluguel ou coartado, que vendia os chapéus, seja para seu senhor, seja para outros comerciantes ou para o seu próprio sustento¹⁸⁸.

É importante destacar que os africanos também eram incorporados nos ofícios mais especializados à medida que permaneciam no país. Silva destacou que o escravo foi empregado “[...] em tarefas para as quais se exigia certa especialização, o que derruba os argumentos mais comuns que sustentam ser o escravo um trabalhador irresponsável, boçal e incapaz de executar tarefas mais complexas”¹⁸⁹.

Além das intervenções feitas por Adam e já discutidas, há outras diferenças entre o desenho de campo e a litogravura, notadamente próximo a esse vendedor de chapéus. No



Figura 13: *Rua Direita* (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 21,3x28,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 13.

¹⁸⁷ LUCCOCK, 1942, p. 74.

¹⁸⁸ Ver sobre escravos coartados e de aluguel: ALGRANTI, 1988; KARASCH, 2000; PAIVA, Eduardo França. Alforrias. In: SCHAWRCZ, Lília M.; GOMES, Flávio. **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 92-98; PAIVA, Eduardo França. Coartação e alforrias nas Minas Gerais do século XVIII: as possibilidades de libertação escrava no principal centro colonial. In: **Revista de História**. São Paulo, n. 133, 1995, p. 49-57; SILVA, 1988.

¹⁸⁹ SILVA, 1988, p. 33.

desenho a lápis, observa-se um número maior de figuras trabalhando (Figura 08). A primeira supressão se dá com a retirada de uma mulher que tem sobre a cabeça uma trouxa, talvez, de roupas, e a segunda ausência é a de um homem que segue em direção a uma loja com uma bandeja também sobre a cabeça (Figura 14). De certa maneira, há um impacto ao retirá-los da litogravura, uma vez que o público deixou de conhecer outras formas de trabalho, como as lavadeiras, além de terem sido excluídos padrões de indumentária e códigos sociais existentes entre as gentes, sejam de origem africana, sejam nascidas no Brasil.

Outro tema da gravura, referindo-se ao segundo plano criado por Rugendas, é a passagem de algum membro da família imperial, certamente o imperador, que estava dentro da carruagem aberta e indo em direção à Capela Real, Igreja Nossa Senhora do Carmo, onde os religiosos já se encontravam segurando os seus estandartes e prontos para iniciarem os ritos programados para aquela manhã. Foi nesse espaço que se realizou, por exemplo, as coroações de D. Pedro I e de D. Pedro II. Chama a atenção a miniaturização desse séquito e dos religiosos, consumidos pela poeira e pelas sombras dos edifícios. As figuras próximas a eles também foram representadas em pequeno porte, observando a passagem do coche, e seguiram a tradição de reverenciar a autoridade imperial retirando os seus chapéus ou curvando-se. Rugendas os representou nesse tamanho, ou sem muita nitidez, com a intenção de desqualificá-los e, ao mesmo tempo, demonstrar a pouca participação desses indivíduos na vida social do Rio de Janeiro.

O artista bávaro ficou perplexo com a prática de reverenciar o imperador e pontuou que há: “[...] um costume chocante, aqui [Rio de Janeiro], que me parece tão contrário às



Figura 14: *Rua Direita, Rio de Janeiro, 1822-1825* (Detalhe). Rugendas (desenhista), lápis, nanquim e aguada/papel, 19,9x29,9cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 156. (Centro Cultural de São Paulo)

ideias de um príncipe esclarecido [...] cada vez que o imperador passa de carruagem, os que o encontram descem da sua e o povo se põe de joelhos”¹⁹⁰. O viajante também teceu críticas ao pouco desenvolvimento do país, especialmente em relação à instrução dos mais pobres, responsabilizando a “alta sociedade” por essas falhas, ressaltou que “[...] os processos da civilização no Rio de Janeiro [...] são principalmente o resultado das inúmeras relações comerciais com as nações europeias”, e complementou: “se, por um lado, os hábitos sociais das classes elevadas do Rio de Janeiro não fornecem ao pintor maior número de traços característicos [...], por outro, é o artista fartamente compensado pela diversidade bulhenta das classes inferiores”¹⁹¹.

É nesse tipo de manifestação do artista que se encontra a chave para o entendimento da gravura *Rua Direita* (Figura 06) e, de alguma maneira, do acervo iconográfico editado no *Viagem pitoresca através do Brasil*. Rugendas se ateu às características que melhor representavam a área urbana da capital do Império, tanto no aspecto econômico quanto na representação do povo simples, notadamente dos africanos, crioulos e de seus descendentes. O artista destacou em primeiro lugar que:

A raça africana constitui uma parte grande da população dos países da América. [...] 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, aspectos realmente dignos de serem observados¹⁹².

Na categoria “raça”, acionada pelo viajante e por seu companheiro de escrita, Huber, aparentemente buscou-se identificar e julgar os africanos a partir de um lugar comum ou de características que os aproximavam, como as fisionômicas e culturais. Dessa forma, os dois classificaram os africanos, mas não sob uma perspectiva científicista e biologizante, tanto que se referiram a outros aspectos que também eram relevantes, porém não deixaram claro quais seriam. Pode-se deduzir, a partir de toda a obra, que estavam pensando nos hábitos e costumes dos africanos e de seus descendentes; ou seja, apresentaram características culturais¹⁹³.

Rugendas tinha consciência da diversidade sociocultural dos africanos que habitavam a capital do Império, tanto que registrou: “[...] o único lugar da terra em que é possível fazer semelhante escolha de fisionomias características, entre as diferentes tribos de negros, é talvez

¹⁹⁰ RUGENDAS, s/d, p. 187.

¹⁹¹ RUGENDAS, s/d, p. 185-186.

¹⁹² RUGENDAS, s/d, p. 89.

¹⁹³ Acerca do emprego da categoria “raça”, ver: PAIVA, 2015, pp. 140-144; SELA, 2008, especialmente o terceiro e o quarto capítulos.

no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro”¹⁹⁴. Entretanto, ao mesmo tempo, o artista-viajante compreendia que esses homens e mulheres traficados para esta parte da América conseguiram se reorganizar e, principalmente, se adaptar a partir da comunhão de certas práticas, tais como as religiosas e linguísticas¹⁹⁵.

Parte dessas representações iconográficas foram idealizações – e, às vezes, sem qualquer referência àquele espaço ou tempo retratados –, mas algumas imagens foram construídas a partir daquilo que o artista viu, vivenciou ou coletou de terceiros. Rugendas conseguiu constituir uma narrativa visual de forma orgânica recorrendo aos seus trabalhos de campo e à coleta de dados de outros artistas e naturalistas que também passaram pelo Brasil. Não é pretensão desta pesquisa dar veracidade às representações feitas pelo viajante bávaro. No entanto, a grande quantidade de vocábulos pictóricos encontrados nas cem litogravuras, tais como os relativos a costumes e hábitos, além da exibição de vestimentas e acessórios, torna possível identificar diferentes estatutos sociais e culturais presentes nas imagens, como também na sociedade brasileira do período.

Ao compor as litogravuras nas quais expõe a dinâmica do Rio de Janeiro, local onde os diferentes grupos sociais coexistiam e estabeleciam relações nem sempre harmônicas, Rugendas acabou construindo uma narrativa bem distante da teatralização, demonstrando que a rua foi um espaço importante para os africanos, crioulos e mestiçados. Foi nela que, mesmo sob a vigilância do Estado e da sociedade, os escravos conseguiram galgar outros níveis sociais, por exemplo, com a conquista da liberdade por meio do trabalho árduo. Além disso, foi nesse ambiente que eles estreitaram laços com os seus conterrâneos e, também, com luso-brasileiros e estrangeiros que exploravam o Brasil naquele período.

Diante dessa população heterogênea, produzida a partir das diversas combinações, é preciso ter em mente as constantes transformações sociais, biológicas e culturais, além de atentar que nessas mudanças e na conformação de mesclas biológicas e culturais houve

[...] formas violentas de forçar essa fusão, mas houve acordos, negociações e interesses os mais variados da parte dos conquistadores, dos nativos americanos, dos africanos escravizados, dos crioulos nascidos no Novo Mundo e de seus descendentes profusamente mestiçados, fossem livres, escravos, forros¹⁹⁶.

Rugendas, atento a essas transformações contínuas e às formas como eram atingidos esses objetivos, buscou representar, nem sempre conscientemente, para o público europeu um

¹⁹⁴ RUGENDAS, s/d, p. 89.

¹⁹⁵ SELA, 2008, p. 389.

¹⁹⁶ PAIVA, 2015, p. 37.

espaço povoado de gente, complexo, cosmopolita e dinâmico. À época, o Rio de Janeiro era uma das mais importantes áreas urbanas do mundo, lugar onde indivíduos e grupos sociais de diferentes *status*, “qualidades”, cores, origens e crenças coexistiam.

Esse ambiente, visto e desenhado por Rugendas a partir de uma concentração comercial (Figura 06), refletia a complexidade de costumes sociais e culturais do Brasil que remontam a um tempo mais longínquo. Desde o século XVI, a América portuguesa mantinha importantes conexões com outros continentes, processo intensificado ao longo de quatro séculos, e essa integração mercantil resultou em trânsito de ideias e culturas¹⁹⁷. Portanto, no período em que viveu no país, o artista bávaro, com muita perspicácia, soube captar o convívio e a solidariedade entre africanos, escravos e libertos, com crioulos, mulatos, pardos, entre outras “qualidades”. Todos eles foram representados iconograficamente executando algum ofício. Diante dessas escolhas, pode-se afirmar que Rugendas considerava o trabalho uma das formas de civilizar os africanos, outra maneira seria a instrução formal.

O artista destacou que as Américas “abre[m] aos negros as possibilidades de civilização que não seriam possíveis, atualmente, na África”¹⁹⁸. Rugendas, portanto, explicitamente via benefícios na escravidão, já que essa condição proporcionaria a transformação desses seres, reconhecidos como inferiores tanto aqui como na África. Parte desse progresso humano, vale lembrar, se daria também no contato com os europeus, em especial com os trabalhadores trazidos para este lado do Atlântico. Essa proposta foi defendida pelo jovem artista no seu relato. Isso se deve, com certeza, ao convívio com os imigrantes alemães trazidos pelo barão naturalista. Como visto anteriormente, Langsdorff fundou uma colônia agrícola na fazenda Mandioca, onde conciliou a mão de obra cativa com a livre, advinda da Europa, prática até então inédita no país. Assim, o desenhista seguiu os passos do seu chefe, que defendia a escravidão como forma de “melhor civilizar e cristianizar os negros tornando-os cidadãos [...]”¹⁹⁹.

Ao contrário do artista bávaro, Debret se prolongou mais na captura de informações imagéticas que pudessem revelar o máximo de características físicas, sociais e culturais dos escravos, libertos e não brancos nascidos livres. No entanto, o bonapartista seguiu os mesmos passos de Rugendas ao centrar o seu foco de registro visual no universo do trabalho e, conseqüentemente, em quem estava envolvido nele. Em uma passagem do seu relato, o

¹⁹⁷ Ver: FREYRE, Gilberto. **China tropical**. Brasília/São Paulo: Edunb/Imprensa Oficial do Estado, 2003; GRUZINSKI, Serge. **As quatro partes do mundo: história de uma mundialização**. Belo Horizonte/São Paulo: EdUFMG/EdUSP, 2014.

¹⁹⁸ RUGENDAS, s/d, p. 119.

¹⁹⁹ ALVES, 1993, p. 170.

viajante francês destacou o uso sistemático da mão de obra africana escrava nas ruas da Corte, dizendo que ficou “espantado com a prodigiosa quantidade de negros perambulando seminus”, executando “os trabalhos mais penosos” e servindo como “carregadores”, e concluiu que “tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro [...]”²⁰⁰.

De forma majoritária, mas não exclusivamente, as aquarelas e litogravuras estão relacionadas ao trabalho que esses indivíduos executavam na capital do recente Reino Unido e de Portugal e Algarves e, mais tarde, Império do Brasil. Assim, “Debret compõe um hino ao trabalho e à sua utilidade social”²⁰¹, como bem observou Jacques Leenhardt, mas sua obra abarca outras formas de relação, interação e sociabilidade. O artista francês também captou festas, danças, cortejos fúnebres, porém, mesmo nesses momentos de lazer e descanso, infiltrou um trabalhador ou trabalhadora. Ao folhear as páginas de seu livro, percebe-se que os africanos e seus descendentes estão presentes nos três tomos. Pode-se, com certeza, afirmar que em mais de 60% das litogravuras esses indivíduos estão representados, seja como tema central, seja como subgrupo, ocupando a paisagem urbana ou seus arrabaldes.

Dentro do seu projeto editorial e de construção de uma narrativa histórica sobre o Brasil, Debret teve que localizar os africanos, crioulos e mestiçados em sua obra e, especialmente, justificar a sua presença. Havia uma nítida tentativa por parte do artista de formatar uma narrativa textual e visual que aproximava o Brasil dos ideais de “nação” e “civilização”. Era uma estratégia para espantar qualquer impressão sobre as marcas da escravidão e as contradições sociais existentes no Brasil daquele período, que os viajantes estrangeiros descreviam como uma sociedade mergulhada na “barbárie” e na “selvageria”. Por isso, foi necessário fazer recortes sobre as atuações dos representados nas imagens e a respeito do lugar dado ao trabalho. Assim, o conceito de história serviu para o artista davidiano como um artifício para demonstrar que a jovem nação estava em pleno desenvolvimento e buscava criar “[...] uma configuração ou a figura de unidade nacional diante do mundo”²⁰².

Além disso, Debret e outros estrangeiros tinham uma visão parcial da realidade vivida fora da Europa no início do Oitocentos, mas, apoiados pela herança do Século das Luzes, empreenderam viagens com o intuito de inventariar, catalogar e classificar as gentes e as

²⁰⁰ DEBRET, vol. II., 1989, p. 18 e 13.

²⁰¹ LEENHARDT, 2016, p. 23.

²⁰² BELLUZZO, 1999, p. 84.

coisas dos territórios americanos, em especial do Brasil²⁰³. Há, portanto, em Debret um “[...] interesse pelo singular, a valorização das culturas não europeias, a afirmação dos interesses e gostos individuais, [...] apoiado no neoclassicismo e nos valores iluministas, almeja a universalização”²⁰⁴.

Diante de sua experiência como mais um morador do Rio de Janeiro, Debret, recorrendo ao lápis e à aquarela, reorganizou essa realidade estranha, na qual “[...] a sua concepção urbana é a da cidade-fachada, construída como um cenário para a ação predominante teatral dos atores sociais”, como demarcou Belluzzo²⁰⁵. Desse modo, preocupado em fornecer o máximo de informações sobre o Brasil, o artista registrou, dentro desse cenário, os africanos, os crioulos e os mestiçados, de distintas condições, além de outros grupos sociais, a partir de suas habilidades, competências, agilidades e força física. Não obstante, no que tange a esses grupos sociais, o seu maior interesse estava voltado para as diferentes formas de atuação na lida diária, e isso sustentava a sua tese de que o trabalho daquela gente era fundamental para o funcionamento e a manutenção da sociedade brasileira. Além disso, como destacou acima Jacques Leenhardt, o trabalho teve, nas mãos do artista francês, a função social de demonstrar que os africanos e seus descendentes caminhavam em direção à “civilização”.

Em oposição a Rugendas, o ponto de observação do artista francês não estabelece uma interação entre as diversas figuras que coabitavam nesse cenário urbano e que raramente se cruzavam. Nessa teatralização da realidade, Debret optou por separá-los e demonstrar as singularidades dessas “duas cidades”, um Rio de Janeiro onde africanos, crioulos, mulatos, mamelucos e caboclos circulavam mais livremente, sob o constante controle e a vigilância da polícia, enquanto os brancos ficavam trancafiados nas suas moradas, saindo somente em horários específicos, como as jovens que “[...] pouco saem de casa, salvo para ir à missa [...]”²⁰⁶.

A historiadora Miriam Moreira Leite apontou que os viajantes estrangeiros transmitiram informações incorretas sobre os hábitos reclusos das mulheres brancas brasileiras e das europeias que viviam no Brasil. Segundo Leite, os hábitos mais contidos e

²⁰³ Ver: BOURGUET, Marie-Noëlle. O Explorador. In: VOVELLE, Michelle de. **O Homem do Iluminismo**. Lisboa, Presença, 1997; PIMENTEL, Juan. Los Libros del Mundo: las colecciones de viajes como género de la ilustración. En: **Testigos del Mundo. Ciencia, literatura y viajes en la ilustración**. Madrid. Marcial Pons Historia, 2003.

²⁰⁴ LIMA, Valéria Alves Esteves. Debret e sua obra: itinerário para uma revisão. **Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, pp. 291-297, 2008, p. 295.

²⁰⁵ BELLUZZO, 1999, p. 84.

²⁰⁶ EBEL, 1972, p. 189.

inibidos estavam ligados às “engrenagens diferentes entre a esfera pública e a esfera privada”, sendo a pública considerada um espaço destinado às mulheres de “pensamento e ações perigosas”²⁰⁷. Portanto, o único espaço apropriado a algumas mulheres era o doméstico, porém, com frequência, esse local e os comportamentos diversos se aproximavam, e as mulheres conseguiam romper essa reclusão. Na leitura de Leite, os viajantes estrangeiros, em sua grande maioria homens, menosprezavam e diminuíaam as mulheres africanas e suas descendentes por andarem pelas ruas com uma maior liberdade; no entanto, mulheres de outras “qualidades” também circulavam, como demonstraram os relatos da baronesa Langsdorff, que descreveu diversos passeios pela floresta e por áreas adjacentes do Rio de Janeiro, em horários distintos e na companhia de luso-brasileiras²⁰⁸.

As litogravuras de Debret abarcaram uma diversidade de temas sobre o Brasil, dentre eles, a cultura material, os hábitos e costumes da população rural e urbana. No tomo I do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, as imagens retrataram as populações indígenas. Debret, influenciado por seu pensamento iluminista, partiu desses indivíduos para colocar o Brasil na marcha da civilização, porque o seu “lugar é o das origens. Seu destino, o desaparecimento a partir da contínua *melhoria da raça*”²⁰⁹. Já as cinquenta e uma pranchas do tomo II reportaram aos diferentes aspectos do cotidiano do Rio de Janeiro, sobretudo aos africanos e seus descendentes nascidos no Brasil e sua relação com as diversas atividades e ofícios. Nesse volume em especial, Debret fez uma descrição de tipo enciclopédico sobre esses trabalhadores, deixando informações pormenorizadas sobre os tipos de roupas e acessórios que utilizavam em determinadas tarefas, as ferramentas mais apropriadas e os produtos que eram comercializados pelas ruas, praças e mercados da Corte. Nessas litogravuras é possível ver, como apontou Belluzo, a teatralização das cenas e dos personagens retratados. Assim, as imagens não coadunam com a realidade pulsante do cotidiano carioca, relatado pelo próprio francês.

As representações impressas no tomo III retrataram festas, funerais e outros tipos de celebração que os africanos, crioulos e mestiçados promoviam ou dos quais participavam. Não obstante, as cenas relacionadas às pessoas da família real portuguesa, a nobres,

²⁰⁷ LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Grupos de convívio no Rio de Janeiro (Século XIX). *Psicologia USP*, v. 3, n.1-2, São Paulo, 1992, pp. 18-19. Sobre as mulheres na sociedade colonial e imperial brasileira, ver: ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e devotas**: mulheres da colônia. Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/EdUnb, 1993; GRAHAM, 1992; LARA, Sílvia Hunold. **Fragmentos Setecentistas**: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; SILVA, 2004.

²⁰⁸ LANGSDORFF, 2000.

²⁰⁹ LIMA, 2007, p. 131-132 (grifo da autora).

magistrados e oficiais e a fatos da história do Brasil são as mais frequentes nesse volume. Debret litografou a chegada da princesa Leopoldina e a coroação de D. Pedro I. Assim como no tomo II, o bonapartista seguiu o mesmo método: quando ocorre o convívio entre africanos, mulatos, pardos, crioulos e brancos, há uma nítida separação ou demarcação hierárquica desses indivíduos.

A litogravura *Partida da rainha (Départ de la Reine)* (Figura 15) é um exemplo da forma como Debret retratou os africanos e não brancos brasileiros nas cenas de pinturas ditas históricas e do cotidiano das ruas quando há presença de brancos. Ao olhar a representação do embarque da rainha, vê-se à direita, no canto inferior da imagem, que o artista-viajante os colocou em um espaço diminuto, sujo, escondido e hierarquicamente abaixo dos homens e mulheres que saudavam os passageiros da embarcação. Num ambiente povoado por trabalhadores escravos, libertos e nascidos livres, como eram as praias do Rio de Janeiro, Debret retratou somente sete figuras de tez mais escura.

Observando esses sete trabalhadores (Figura 16), verifica-se que três homens estão posicionados à frente de seus companheiros: dois trazem uma rede de pescar – o primeiro a colocou no ombro direito e o segundo a transpassou em seu pescoço – e um, o indivíduo que tem uma larga faixa de tecido preso à cintura e aparenta ser o único calçado da turma, não carrega qualquer equipamento de trabalho.



Figura 15: *Partida da rainha*. Thierry Frères, litogravura, 20,9x34,2cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1839. Tomo III. Prancha 46.

Entre os outros quatro, retratados mais ao fundo e lado a lado, é possível identificar, na ponta direita da imagem e próximo da murada, um homem segurando um cesto com as duas mãos, enquanto o seu objeto de trabalho encontra-se nas suas costas. Provavelmente, ele estava ali para pegar o pescado e depois revendê-lo nos mercados e ruas do Rio de Janeiro.

Nesse mesmo conjunto de trabalhadores, há um homem ou mulher – não é possível diferenciar na imagem –, o segundo após o cesteiro, carregando um grande tabuleiro sobre a cabeça, dentro dele há uma jarra e, talvez, guloseimas e outros petiscos oferecidos aos seus clientes portuários. Além desse utensílio, na sua mão esquerda há outra jarra, dessa vez em outro formato: ela tem uma alça e duas bocas, por onde saem os refrescos de abacaxi, aluá, limão ou água. Não é possível identificar o sexo desse vendedor, mas revendo o acervo debretiano e o relato de alguns viajantes estrangeiros, essa função ficava a cargo, na maioria das vezes, das escravas de ganho, forras e nascidas livres.

Entre essa pessoa cujo sexo não foi identificado e o cesteiro, Debret desenhou um homem com sua rede de pescar também pendurada no pescoço. Por fim, nesse quarteto há um homem vestindo somente calça, presa por alças que se cruzam no seu peito; ele segura na mão direita uma comprida vara com uma espécie de gancho na ponta. Esse instrumento, usado para indicar o melhor caminho a ser seguido no mar, é semelhante ao do condutor do barco da rainha, que está na proa da embarcação e dita o ritmo dos remadores, além da direção.

Apesar das poucas informações cedidas por Debret, a composição cênica indica que o artista retratou “gentes do mar”, que faziam, por exemplo, a conexão entre agricultores e merceeiros e vendedores ambulantes da área urbana e arrabaldes do Rio de Janeiro. Esse fluxo possibilitava um intercâmbio cultural em decorrência da interação de pessoas e das

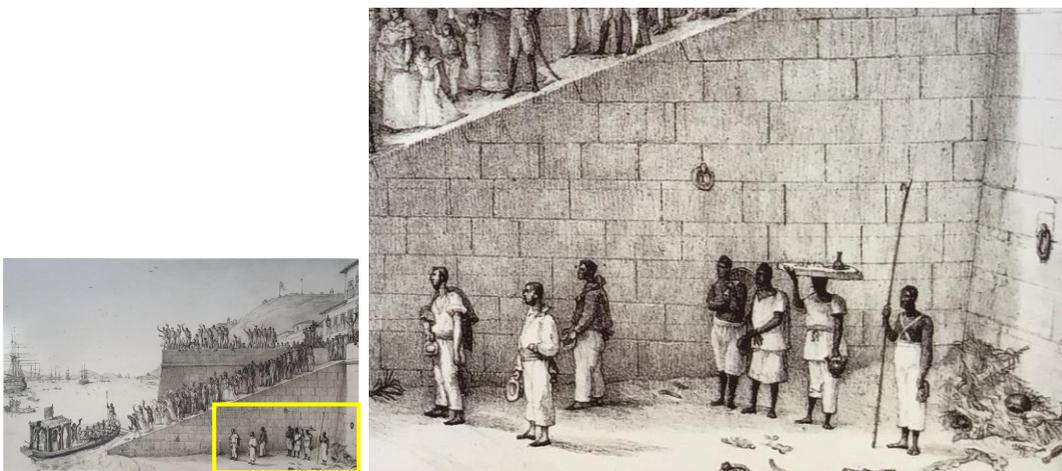


Figura 16: *Partida da rainha* (Detalhes). Thierry Frères, litogravura, 20,9x34,2cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1839. Tomo III. Prancha 46.

informações que trocavam. Debret, em certa medida, ocultou a função social e cultural desses locais, mas o conjunto dos retratados indica a presença de africanos, crioulos ou mestiçados como mestres ou supervisores das embarcações. Esses trabalhadores, portanto, tinham a responsabilidade de “aportar com segurança no destino estabelecido, supervisionar o embarque e o desembarque, receber os lucros [...]”²¹⁰.

Leenhardt, ao analisar essa litogravura, foi categórico ao afirmar que:

A imagem não tem ambiguidade: separado da grande diagonal onde se exibe a agitação dos cortesãos, o povo brasileiro está representado em suas diversas categorias. Pobres, de pés descalços, os escravos embaixo, esperam a hora da dominação portuguesa tenha soado para que venham dias melhores²¹¹.

Vale destacar que Debret não mencionou as "qualidades" específicas daqueles personagens e, menos ainda, tratou sobre as expectativas dos escravos por uma vida melhor após a partida dos portugueses²¹². Assim, parte dessa leitura de Leenhardt foi feita à revelia de qualquer vestígio legado pelo artista e, principalmente, a partir de valores e definições atuais.

O segundo grupo dos representados foi posicionado estrategicamente no centro da gravura, ocupando a rampa de acesso ao mar e a parte superior do cais. Próximo à embarcação, observam-se um homem e uma mulher, provavelmente D. Pedro I e a arquiduesa da Áustria, sua esposa Maria Leopoldina, despedindo-se de Carlota Joaquina de Bourbon; logo atrás deles, há uma fila de gente ricamente adornada e trajando suas roupas oficiais, no caso dos ministros e militares.

O contraste entre o comportamento de homens e mulheres de tez mais clara e dos indivíduos em pé na areia da praia, proporcionado pelas diferentes posturas, é um indício de como funcionava a sociedade ou da maneira como o artista a via. Enquanto as pessoas que estavam na areia foram retratadas com gestos mais comedidos, os acenos dos cortesãos demonstraram euforia e entusiasmo. Debret sabia que os comportamentos, as palavras, as vestimentas e os rituais diferenciados eram maneiras dos grupos se distanciarem ou se reconhecerem.

Parece estranha a cena vista nessa litogravura, especialmente porque era

[...] natural [...] por toda parte atividades e burburinho de negócios. Particularmente o porto, a Bolsa, os mercados e as ruas mais próximas do mar, [...] estão cheios de negociantes, marinheiros e negros. Os diferentes

²¹⁰ GRAHAM, 2013, p. 125.

²¹¹ LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um pintor francês no Brasil imperial. *In*: LEENHARDT, 2008, p. 46.

²¹² DEBRET, 1989, vol. III, p. 254.

idiomas da multidão dessa gente, de todas as cores e vestuários, se cruzam; o vozerio interrompido e sempre repetido, com que os negros levam de um lado para outro as cargas sobre varas [...]”²¹³.

A partir da descrição dos naturalistas Spix e Martius, observa-se que o artista francês reconfigurou o espaço das relações estabelecidas e, por que não, das hierarquias existentes entre aquelas pessoas. Debret fez escolhas, conscientes ou não, sobre a forma de retratá-los ao criar dois mundos apartados, mas que coexistiam. Nessa litogravura (Figura 15), o artista-viajante não deixou evidentes adereços, colares, roupas, gestos, tatuagens e cicatrizes que constituíam os códigos possíveis de serem lidos, mas se percebe que o francês acabou classificando, ordenando e sintetizando, principalmente, os tipos humanos, e expôs, de forma hierarquizada, os dois grupos sociais.

Nessa gravura, houve uma opção pela sobriedade cênica, característica que revela a formação neoclássica de Debret, especialmente sob as orientações de David. Segundo Valéria Lima, o artista francês buscava graça e equilíbrio em suas imagens, procurando não gerar dúvidas na mensagem que almejava passar. Portanto, as litogravuras de Debret “[...] revela[m] o modo de composição neoclássico, segundo o qual os elementos em cena não devem prejudicar a leitura daquilo que se apresenta ao público”, com a construção de uma narrativa visual sem muitos excessos e focada nos atores²¹⁴. Às vezes, é impossível identificar os elementos arquitetônicos e paisagísticos dos quadros debretianos, como se os representados estivessem em qualquer espaço urbano do Brasil.

No entanto, em algumas litogravuras, especialmente naquelas que retrataram os africanos, crioulos e mestiçados, compreende-se que Debret buscou colocar em prática os conhecimentos adquiridos com as variedades de gentes, vestimentas e profissões e, gradativamente, foi se afastando dos métodos rígidos da escola do seu primo e mestre. Além disso, vê-se que comungou com os preceitos do pensamento iluminista, em especial com os métodos empregados por Diderot e D’Alembert na *Encyclopédie*, em que havia uma clara tentativa de inventariar a diversidade dos costumes, das populações e das técnicas²¹⁵.

A historiadora Maria Eliza Linhares Borges levantou alguns questionamentos sobre as escolhas de Debret ao “dissociar negros e brancos”. Entre os seus apontamentos, a autora pergunta se, ao concentrar forças em desenhá-los sozinhos ou em grupos, o bonapartista havia

²¹³ SPIX e MARTIUS. **Viagem ao Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1981, p. 50 e 52. Vol. I.

²¹⁴ LIMA, 2007, p. 158.

²¹⁵ LIMA, 2007; LEENHARDT, 2008, p. 43; NAVES, 1996; VOVELLE, Michelle de. **O Homem do Iluminismo**. Lisboa: Presença, 1997.

percebido “[...] os laços de solidariedade que os estudiosos brasileiros sustentam ter existido no interior da cidade negra”. Borges descartou essa possibilidade, uma vez que o artista-viajante, em diversas passagens do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, demonstrou menosprezo, especialmente, pelos africanos. Segundo ela, a partir do texto do artista, é possível afirmar que Debret os considerava incapazes de produzir algo tão sofisticado, pois isso exigiria um alto grau de racionalização das suas ações²¹⁶.

Como já destacado, a separação entre, de um lado, brancos e, de outro, africanos, crioulos, mulatos e pardos, estaria ligada aos métodos do artista para representar as figuras humanas. Ao retratá-los no contexto do trabalho, Debret propunha dar um caráter social para as diversas atividades que cada grupo executava e, conseqüentemente, uma definição para os leitores europeus sobre esse contingente de pessoas. Entretanto, não se deve descartar a sua visão acerca dos africanos, os quais eram considerados pelo francês como inferiores²¹⁷.

As figuras de africanos e seus descendentes trabalhando também são frequentes nas gravuras e nos depoimentos de outros viajantes, tanto que, às vezes, esses estrangeiros ficavam curiosos ou chocados ou não compreendiam mesmo a diversidade étnica e o papel que esses homens e mulheres desempenhavam na sociedade, chegando a proferir comentários jocosos e preconceituosos.

Com certeza, Debret foi um dos que não conseguiu compreender totalmente aspectos pouco visíveis das relações comunitárias estabelecidas entre os africanos, crioulos e seus descendentes, mas as suas litogravuras acenam para hábitos e formas de organização que a historiografia atualmente vem expondo como práticas corriqueiras entre eles. Em relação às escolhas de Debret, Jacques Leenhardt comenta:

Ele [Debret] é firme, mesmo em seus preconceitos. De certo modo, a verdade de seu livro situa-se, pois, mais além de suas observações, preconceitos e contradições: ela reside na complexidade do dispositivo estético que Debret – francês herdeiro de uma tradição racionalista – põe em marcha para mitigar as dificuldades a ele opostas por essa realidade complexa²¹⁸.

Por ter permanecido mais tempo no Brasil, em comparação a Rugendas, Debret conseguiu captar com mais propriedade os critérios que classificavam e hierarquizavam as relações sociais dos brasileiros, além de poder explorá-los com mais profundidade, uma vez

²¹⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. A escravidão em imagens no Brasil oitocentista. In: FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **Sons, Formas, Cores e movimentos na Modernidade Atlântica: Europa, Américas e África**. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/Fapemig, 2008, p. 331.

²¹⁷ DEBRET, 1989, vol. II, p. 34.

²¹⁸ LEENHARDT, 2016, p. 35.

que a sua obra teve um volume maior de textos e imagens. Ambos os artistas, diante dessa realidade complexa, foram obrigados a se adequar e minimamente respeitar esses códigos, mas tiveram que criar formas de registrar elementos que eram difíceis de ser compreendidos, além de terem que lidar com suas limitações éticas e morais. Mesmo assim, é necessário realizar uma leitura dessas litogravuras com acuidade e não as considerar como um retrato fiel de outrora, pois nem sempre Debret e Rugendas conseguiram representar todos os grupos sociais, entre eles os escravos, libertos e nascidos livres de diferentes “qualidades”.

2.2 A contribuição para o saber

Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas deixaram muitos registros do cotidiano do Rio de Janeiro, onde os africanos, crioulos, mulatos e pardos, entre outros, assumiram papéis primordiais na organização dos espaços. Ambos captaram o duro trabalho desses personagens e suas múltiplas variantes. Nesse processo de registrar o máximo de ações e a vida desses homens e mulheres, como uma enciclopédia imagética, os artistas deixaram imagens interessantes sobre esses trabalhadores urbanos, mas cada qual o fez de acordo com suas propostas de captação daquela realidade.

Também aparecem nas imagens dos dois artistas-viajantes desenhos retratando os ajudantes, guias e auxiliares das expedições científicas – e do dia a dia do ateliê, especificamente no caso de Debret. Mas grande parte dos exploradores ignoraram nos seus relatos o auxílio recebido de escravos, libertos e não brancos nascidos livres, dentre outros personagens dos locais visitados. Essa omissão, em grande medida, representa uma tentativa de não associar os seus nomes à escravidão e à massa de africanos forros e de nascidos livres que atuavam nas diferentes regiões do país. Além disso, relatar a presença deles significava dar-lhes voz e, conseqüentemente, dividir o provável sucesso do empreendimento. Assim, escamoteá-los era mais uma das formas de enaltecer as conquistas individuais do explorador ou da empresa naturalista e, de alguma maneira, reforçar as representações segundo as quais o país ainda era povoado por incultos e incapacitados.

Contudo, nessa relação que extrapolava o simples contato e o cumprimento das obrigações estipuladas, os saberes dos contratados contribuíram de várias formas:

[...] identificação, localização, coleta e nomenclatura de animais e plantas; preparação e preservação de espécimes; descoberta de ‘novas’ espécies; análise de hábitos e usos de animais e plantas; conhecimentos geográficos, meteorológicos e de distribuição de animais e plantas; relatos antropológicos; indicação de locais mais favoráveis para pesquisa;

domesticação de animais; e fabricação de instrumentos (inclusive para captura e preservação de animais)²¹⁹.

A transmissão desses conhecimentos foi fundamental para minimizar os impactos negativos das longas viagens, além de fornecer ao estrangeiro uma infinidade de materiais de cunho científico até então inéditos e contribuir para o sucesso e o reconhecimento dessas empreitadas. Nas muitas obras deixadas pelos naturalistas é mais habitual encontrar notícias dos colaboradores indígenas, africanos, caboclos, mestiços e demais mestiçados, sem qualquer menção a sua origem, cor, condição social e, principalmente, nome. Embora fundamentais para esses naturalistas, a personalização desses indivíduos é raríssima. De forma diversa, os homens mais abastados (fazendeiros, padres, oficiais, juízes etc.), que foram aparecendo ao longo das expedições, eram sempre chamados pelo nome e raras vezes depreciados. Não obstante, encontram-se os nomes dos ajudantes de alguns viajantes, ainda que apareçam apenas uma vez em toda a obra.

Antes de adentrar nas imagens de Debret e Rugendas, vale apontar exemplos de estrangeiros que particularizaram as pessoas do seu grupo. Esse foi o caso da expedição organizada por Wied-Neuwied, Sellow e Freyreiss. Os três naturalistas tiveram o apoio, em especial, de dois indígenas: o Botocudo Kuêk e o Kayapó Francisco²²⁰. O primeiro estava ligado ao príncipe prussiano; enquanto o segundo, de propriedade de Freyreiss, era um habilidoso caçador, pois “sabia manejar a espingarda tão bem quanto o arco, e a sua destreza, ao se esgueirar por entre os mais espinhentos e intrincados labirintos, era espantosa”²²¹. Ambos os indígenas se tornaram interlocutores, tradutores, guias e caçadores dos naturalistas.

Wied-Neuwied comentou que para as festas dos Botocudo se tornarem perfeitamente alegres, os indígenas tinham que se reunir em círculo e depois dançar, “[...] Queck porém, um de meus botocudo, afirmou-me nunca ter assistido dança dessa espécie. Em compensação, entregam-se a outros exercícios e divertimentos”²²². Após o auxiliar advertir o viajante prussiano sobre a inusitada dança, Wied-Neuwied passou a descrever esses “exercícios de divertimentos”, mas omitiu que estava reproduzindo as orientações de Kuêk. Além de realizar

²¹⁹ MOREIRA, Ildeu Castro. O escravo do naturalista – o papel do conhecimento nativo nas viagens científicas do século 19. *Ciência Hoje*, v. 31, n. 184, 2002, p. 42.

²²⁰ Os nomes das sociedades indígenas e dos índios mencionados nesta dissertação foram grafados de acordo com as normas editadas na I Reunião Brasileira de Antropologia, Rio de Janeiro, de 1953; entretanto, nas citações de Wied-Neuwied e de outros autores foi mantida a forma utilizada no documento original. Sobre essa regra ver: ROSA, Maria Carlota. Revisitando a Convenção e a grafia de nomes tribais brasileiros. *In: Confluência*, Rio de Janeiro. *Liceu Literário Português*, n. 59, jul./dez. 2020, pp. 25-46.

²²¹ WIED-NEUWIED, 1940, p. 45.

²²² WIED-NEUWIED, 1940, p. 298.

as tarefas diárias de uma expedição, o seu ajudante também foi fundamental nos estudos e na sistematização da língua falada por essa etnia. Assim, afirma Wied-Neuwied: “os exemplos que dou da língua dos Botocudos são as mais numerosas, graças ao concurso de meu Queck [...]”²²³.

Ao longo de dois anos, entre 1815 e 1817, os três expedicionários contaram também com o apoio de africanos, crioulos e mestiçados de diferentes condições, mas, nesse caso, as citações sobre eles são raras e, às vezes, feitas de forma indireta: “fiquei, então, de novo, em companhia só do ‘feitor’ da fazenda, dos meus dois criados alemães, de cinco negros e seis ou sete índios”²²⁴. Nesse pequeno trecho, vê-se a presença do “feitor”, provavelmente um mestiçado, e “cinco negros”, sem identificar a condição deles, mas tudo indica que eram escravos.

Além da descrição verbal, Wied-Neuwied também deixou vestígios da presença desses ajudantes de pele mais escura nas gravuras publicadas no seu relato, *Viagem ao Brasil*, no qual é possível vê-los carregando caixotes de material científico ou cuidando das plantas e animais capturados. É nessa perspectiva, tomando como mote a expedição capitaneada por Wied-Neuwied, que os africanos e seus descendentes foram apresentados nas obras dos viajantes estrangeiros que exploraram o Brasil ao longo do século XIX.

A descrição de Wied-Neuwied revela a importância dos auxiliares nesses empreendimentos. Dar nomes a esses colaboradores, como dito, foi raríssimo, mas deixou evidente como a relação passava de um universo generalizado para detalhes específicos e, principalmente, possibilitou compreendê-los nas suas particularidades.

Debret e Rugendas tiveram intenções diferentes nas suas respectivas viagens pelo país. O primeiro, como um “passante-ficante”, circulou muito pouco fora dos arredores da capital do país; enquanto o segundo explorou os arrabaldes da fazenda da Mandioca e do Rio, além do trajeto entre a Corte e Minas Gerais, como membro da expedição científica Langsdorff, e, depois, durante a sua rápida estada na Bahia. Portanto, em um espaço onde os africanos, crioulos e mestiçados eram quase a totalidade da população, seria inevitável contar com a ajuda deles.

Rugendas, com certeza, manteve contato estreito com o africano Alexandre, cativo de Langsdorff. Além disso, durante a expedição, outros escravos, libertos e nascidos livres foram se incorporando como membros. Alexandre era da nação cabinda e foi adquirido quando tinha

²²³ WIED-NEUWIED, 1940, p. 477. Sobre Wied-Neuwied e o Botocudo Kuêk ver: LÖSCHNER, 2001; SILVA, 2011.

²²⁴ WIED-NEUWIED, 1940, p. 194.

entre oito e nove anos. Desde então, foi treinado pelo barão naturalista na arte da taxidermia e se tornou o seu principal ajudante durante a expedição. Sua “habilidade e diligência” permitiram que Langsdorff pudesse empregar o seu “tempo com o material científico e com as pesquisas”²²⁵. No entanto, o jovem africano foi assassinado a facadas, por outros africanos, no interior da província de São Paulo.

O chefe naturalista lamentou e se enlutou com a perda repentina e drástica do seu fiel ajudante. Não obstante, após relatar o incidente, tratou logo de anunciar ao seu leitor o que havia prometido ao jovem cabinda:

[...] quando voltássemos para a Mandioca, comprar-lhe-ia uma mulher e o recompensaria, conforme minhas possibilidades, por seu bom desempenho. Só o Condutor deste mundo sabe por que nos tirou, tão precocemente, esse jovem servidor fiel e útil. Com isso, fiquei impedido de recompensá-lo. Cabe a Ele agora fazê-lo. Deus esteja contigo, querido Alexandre. Eu te ofereço minhas lágrimas e peço a Deus todo-poderoso que acolha tua alma²²⁶.

Nessa catarse, estaria o barão tentando se redimir por ter comprado e permanecido com um escravo ao seu lado por tantos anos? Como visto acima, o viajante alemão não repudiava a escravidão, mas, no caso de Alexandre, buscou instrumentalizar o seu escravo com conhecimento suficiente para suportar e superar a sua condição e, assim, aguardar a liberdade. Esta carta de alforria “gratuita”, sem ônus monetário para o cativo, só viria depois dos bons serviços prestados, ou seja, estava condicionada a uma determinada obrigação. Essa forma de conceder a liberdade fazia parte das relações entre escravos e senhores do Brasil Colônia e Império.

A alforria, concedida de forma condicionada ou não, era destinada prioritariamente aos escravos mais íntimos e dedicados aos seus proprietários. Nesse tipo de concessão, os crioulos eram numericamente os mais beneficiados, e depois os africanos. Castro Faria identificou que, no século XIX, 72% dessas cartas foram dadas aos nascidos no Brasil, enquanto os africanos vindos da costa centro-ocidental as receberam com mais expressividade em comparação com os nascidos na África ocidental²²⁷. Não obstante, no Rio de Janeiro e em outras localidades brasileiras, para conquistar a liberdade, a tendência era pagar por ela²²⁸.

Vale a pena mencionar, ainda, dois personagens singulares nesse contexto de expedições científicas no Brasil. Primeiramente, uma mulher de nome Alexandrina, que

²²⁵ SILVA, 1997, p. 47.

²²⁶ SILVA, 1997, p. 47.

²²⁷ FARIA, 2004, p.128.

²²⁸ KARASCH, 2000, pp. 439-479. Ver também: ALGRANTI, 1988; FURTADO, 2003; MATTOSO, 1972; OLIVEIRA, 1988; PAIVA, 1995; REIS, 2013; SILVA, 2004.

participou, de forma esporádica, da expedição Thayer²²⁹. Segundo o relato de Agassiz, que capitaneou a empreitada, ela tinha a “mistura de sangue indígena e negro nas veias”²³⁰. Mesmo que essa viagem esteja fora do escopo temporal desta tese, a figura de Alexandrina é uma excepcionalidade entre os auxiliares citados nos relatos de naturalistas e artistas-viajantes que passaram pelo país. Contratada para auxiliá-los nas tarefas domésticas, paulatinamente Alexandrina foi inserida nas atividades científicas da empresa, pois, segundo o relato do viajante, demonstrou destreza e capacidade de aprendizado de atividades que circundavam o universo das ciências naturais. Logo passou a guiar Elizabeth Agassiz nas matas em busca de espécimes botânicas e a colaborar com o suíço na coleta e preparação de peixes.

O viajante declarou que

Alexandrina se tornou um acréscimo valioso para a comitiva, não apenas do ponto de vista doméstico, mas também científico. Ela aprendeu a preparar e limpar espinhas de peixe muito bem e se faz útil no laboratório. Além disso, ela conhece vários caminhos dentro das matas e me acompanha em todas as excursões botânicas; com percepções aguçadas de uma pessoa cujo único aprendizado foi pelos sentidos, ela é bem mais rápida do que eu para discernir a menor das plantas frutificando ou florindo, e agora que ela sabe o que estou procurando, ela é uma ajuda muito eficiente. Ágil como um macaco, ela não se importa em subir ao alto de uma árvore para trazer um ramo florido; e aqui, onde muitas das árvores se estendem a tal altura antes de abrirem seus galhos, tal assistente é muito importante²³¹.

Observa-se como os dois viajantes reconheceram a expertise de Alexandrina sobre a natureza local, um saber que foi usado como base ou matéria-prima para a formulação de novos conhecimentos a respeito da história natural das Américas e do mundo²³².

A segunda figura se chamava Luís e era do Congo. O inglês Alfred Russel Wallace mencionou esse africano liberto em seus relatos da viagem que empreendeu pela Amazônia

²²⁹ A discussão acerca de Alexandrina consta no trabalho de ANTUNES, Anderson Pereira. **A rede dos invisíveis: uma análise dos auxiliares na expedição de Louis Agassiz ao Brasil (1865-1866)**. Dissertação (Mestre em História das Ciências), Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2015.

²³⁰ AGASSIZ, Louis. **A Journey in Brazil**. Boston: Ticknor & Fields, 1868, p. 246 (tradução nossa). Disponível em: <file:///C:/Users/Igor/Downloads/000053141.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

²³¹ AGASSIZ, 1868, pp. 235-236 (tradução nossa). No original: “Alexandrina turns out to be a valuable addition to the household, not only from a domestic, but also from a scientific point of view. She has learned to prepare and clean skeletons of fish very nicely, and makes herself quite useful in the laboratory. Besides, she knows many paths in the forest, and accompanies me in all my botanizing excursions; with the keen perceptions of a person whose only training has been through the senses, she is far quicker than I am in discerning the smallest plant in fruit or flower, and now that she knows what I am seeking, she is a very efficient aid. Nimble as a monkey, she thinks nothing of climbing to the top of a tree to bring down a blossoming branch; and here, where many of the trees shoot up to quite a height before putting out their boughs, such an auxiliary is very important”.

²³² MURPHY, Kathleen. Translating the vernacular: Indigenous and African knowledge in the eighteenth-century British Atlantic. **Atlantic Studies**, 8 (1), pp. 29-48, 2011, p. 29. Disponível em: https://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1051&context=hist_fac. Acesso em: 14 set. 2021.

entre 1848 e 1850. Chamou a atenção na narrativa a possibilidade de acompanhar, mesmo que parcialmente, a trajetória de vida do ajudante. Luís, antes de viver no Pará, tinha como residência o Rio de Janeiro e era cativo. Ali, foi adquirido, ainda menino, por outro naturalista – a saber, Johann Natterer – que se encontrava na Corte a serviço do imperador da Áustria, Francisco I. Não se sabe se o zoólogo comprou Luís diretamente de terceiros ou no Valongo. Por dezessete anos, o jovem foi treinado na arte da caça e da taxidermia, ou seja, passou a conhecer atividades fundamentais para o andamento da empresa naturalista.

Seguindo o relato de Wallace, feito a partir das conversas com Luís, após esses anos de trabalho como escravo, em 1835 seu senhor concedeu-lhe a liberdade. De acordo com esse percurso biográfico, Luís ficou no Pará, talvez por decisão própria ou, então, por não ter tido condições de arcar com a viagem de retorno. Como dito, ele foi comprado ainda criança e permaneceu grande parte da vida acompanhando um estrangeiro e viajando de província em província. Desse modo, tudo indica que Luís perdeu qualquer referência familiar na capital do Império brasileiro e optou por permanecer na região amazônica.

Quando se deu o encontro com Wallace, em 1848, haviam transcorrido treze anos desde sua alforria. Nesse período, Luís adquiriu um pouco de terra, além de acumular pecúlio para comprar um casal de escravos. Provavelmente, não deixou de ajudar outros expedicionários e se tornou um personagem conhecido pelas suas habilidades, tanto que foi contratado pelo britânico, ao valor de “mil réis (2 shillings e 3 pences) por dia, inclusive a subsistência”²³³.

O relato de Wallace contribuiu para visualizar que esses homens – e raramente mulheres –, após se apartarem dos seus senhores ou contratantes, mantiveram relações com outras expedições e expedicionários, atuando como caçadores, taxidermistas, guias, condutores de embarcações, intérpretes, entre outras funções. Luís, após longos anos de cativo, conquistou a liberdade e, dessa vez, pôde negociar o valor dos seus serviços e, provavelmente, quais seriam as suas obrigações nessa nova empresa naturalista.

Observa-se que esses estrangeiros – muitos deles críticos à escravidão – recorreram à mão de obra de africanos, crioulos e mestiçados, fossem escravos, libertos ou nascidos livres. Tudo indica que, ao chegar em terras brasileiras, eles incorporavam o costume local de adquirir e usufruir do conhecimento desses homens, mas, finalizada a empreitada, davam a liberdade aos seus ajudantes como forma de recompensa pelos anos de trabalho, como foi o

²³³ Johann Natterer não deixou relatos sobre o período em que explorou o Brasil. Felizmente, Wallace conheceu esse personagem e trouxe dados importantes sobre a sua vida. WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelo Amazonas e rio Negro**. Brasília: Senado Federal, 2004, p. 154.

caso de Langsdorff e Natterer. Assim, provavelmente, se eximiam de qualquer responsabilidade em relação ao futuro daqueles indivíduos e dirimiam a culpa pelos anos que os mantiveram como cativos²³⁴.

Debret e Rugendas não mencionaram em seus relatos se recorreram ou não à ajuda de escravos, libertos ou nascidos livres. Porém, conforme afirmado anteriormente, os artistas-viajantes evocaram em suas imagens esses auxiliares. O primeiro desses desenhos é do artista bávaro e se intitula *Vista do Rio de Janeiro, tomada do Aqueduto* (*Vue de Rio-Janeiro – prise de l'acquedue*) (Figura 17). A composição da litogravura está mais voltada para retratar a paisagem carioca, entretanto, é possível observar, no lado inferior esquerdo, um grupo de oito pessoas – sete homens e uma mulher –, além de três cavalos. Enquanto isso, no lado direito, quase embrenhada na mata, há uma figura empunhando uma arma de fogo, completando, assim, nove indivíduos. As figuras aparentam ter idades e origens diferentes – esta característica é identificável especialmente pela cor da pele, que é mais escura em três homens e mais alva nos demais. Pode-se indagar se eram membros da expedição Langsdorff e



Figura 17: *Vista do Rio de Janeiro, tomada do Aqueduto*. Villeneuve (paisagem) e Adam (figuras), gravadores. Litogravura, 23,9 x 35,5cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 1ª Div., prancha 08.

²³⁴ Ficam registrados os agradecimentos ao prof. Paiva pela indicação dessa referência, extraída do texto: SALLES, Vicente. **O negro do Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro/Pará: FGV/Universidade Federal do Pará, 1971, p. 155.

se Rugendas teria representado a si próprio e a seus colegas. Seguindo esse raciocínio, os personagens ali retratados correspondem numericamente aos primeiros integrantes dessa complexa expedição.

Na imagem, os dois personagens centrais estão manuseando um calhamaço de papéis, colocados estrategicamente ali, um deles, sentado na mureta, segura na mão direita um objeto, talvez um lápis ou bico de pena. Seria Rugendas? E a seu lado, mexendo nesses registros, seria Rubtsov, responsável pelos estudos astronômicos e pela elaboração das cartas geográficas? O artista-viajante não se fez onipresente, pelo contrário, buscou afirmar a sua participação e, sobretudo, demonstrar que estava a serviço das ciências, pois através dos seus desenhos possibilitaria a ampliação do conhecimento sobre o mundo americano²³⁵.

Já o terceiro homem, que segura na mão direita uma rede entomológica, utilizada para capturar insetos voadores, seria Riedel? Ele assumiu a parte da coleta, organização, acondicionamento e descrição das plantas coletadas em viagem. No entanto, às vezes, algumas funções eram desempenhadas por outros companheiros, como registrou Langsdorff, em 1824, “os srs. Riedel e Ménériés foram à caça, e eu, à captura de borboletas, que aumenta a cada dia e fica mais interessante”²³⁶. Assim, no registro idealizado por Rugendas, Riedel estava dando apoio ao seu colega Ménériés.

Sobre o caçador posicionado de costas para o leitor, lado direito da imagem, que atira na direção de algum ser vivo, não é possível captar muitos detalhes, porém, as suas roupas são iguais às dos seus colegas europeus. Tudo indica, portanto, tratar-se de Ménériés, encarregado dos registros zoológicos da caravana. Chama atenção a localização do zoólogo-francês na cena. É possível que o artista e o gravador tenham buscado representá-lo em ação para, assim, demonstrar ao público as dificuldades e os perigos de empreender uma viagem de caráter naturalista nos trópicos, pois precisavam adentrar a densa vegetação e encarar os possíveis perigos.

Em meio a tantos homens, a única mulher que seguiu a expedição foi a esposa do barão, Wilhelmine Langsdorff. Ali, a baronesa foi representada confabulando, provavelmente, com Langsdorff. Ela acompanhou a empresa naturalista pelas regiões centrais do Brasil e sua

²³⁵ Após a saída de Rugendas, Langsdorff contratou os serviços de Aimé-Adrian Taunay e Hercule Florence como ilustradores científicos. Sobre os dois artistas-viajantes há diversos trabalhos. Ver, entre outros, COSTA, 1995; CASTRILLON-MENDES, Olga. **Taunay viajante: construção imagética de Mato Grosso**. Cuiabá: EdUFMT, 2013; **EXPEDIÇÃO**, 1988; NAGLER, Linda Fregni Nagler; RAIMONDI, Cristiano Raimondi. (Org.). **Hercule Florence**. Le Nouveau Robinson. Mônaco: Monaco National Musée Nouveau et Humboldt Books, 2017.

²³⁶ SILVA, 1997, vol. I, p. 131.

participação na expedição foi considerada, à época, “muito singular e audaz. Certamente era a primeira mulher europeia que no início de século XIX ousava empreender tal percurso”²³⁷.

Acerca dos três homens de pele escura, é provável que Rugendas tenha retratado trabalhadores da fazenda Mandioca. O primeiro deles segura o arreio dos três cavalos, todos já selados e preparados para serem montados. Observa-se que esse homem está bem-vestido, em contraste com outros dois, além de usar chapéu e botas de cano alto. Pode-se aventar que a sua representação seria uma idealização dos artistas para compor o quadro. No entanto, supondo que ele fazia parte da comitiva, tratou-se de demonstrá-lo hierarquicamente superior – talvez fosse a pessoa responsável por supervisionar o trabalho de seus companheiros. O próprio artista bávaro alertou sobre a necessidade de contratar os serviços de um tropeiro experimentado na arte de cuidar dos animais: “qualquer economia nesse sentido seria contraproducente e acarretaria consequências desagradáveis. Seria loucura imaginar que qualquer escravo pudesse ser empregado nesse mister”²³⁸.

Em relação aos outros dois representados, observa-se que o primeiro, próximo do casal, levava com maestria uma bandeja e dois copos e, na mão direita, um embornal. O rapazote que indica a cobra para o comboio naturalista poderia ser Alexandre, o escravo cabinda adquirido ainda criança por Langsdorff. Esse polivalente e fiel ajudante teria entre treze e quatorze anos quando Rugendas desembarcou na Corte e idade semelhante à do jovem desenhado na litogravura. Pela relação tão próxima com seu dono e por sua importância nos primeiros meses da expedição, além da sua morte trágica, é provável que o artista fez uma homenagem ao representá-lo nessa cena costumbrista.

No quadro litografado, Rugendas, de forma sensível, deixa evidente a importância desses homens para as expedições científicas estrangeiras. É o menino que, ao apontar a serpente com o dedo, conduz e apresenta aos visitantes, à exceção do caçador, aquela descoberta zoológica. Portanto, os novatos em terras brasileiras tinham que receber orientações para explorar com segurança e adquirir o máximo de informações sobre essas paragens.

Vale lembrar que ao longo do diário de Langsdorff outros nomes de escravos, libertos e nascidos livres foram surgindo na narrativa. Chama a atenção, porém, a forma como, durante a trajetória da expedição e da narrativa, eles aparecem e desaparecem, pois, às vezes, determinado personagem é descrito em uma passagem e após alguns meses não há rastro da

²³⁷ KOMISSAROV, 1992, p. 111. Sobre a participação da baronesa, ver também: COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

²³⁸ RUGENDAS, s/d, p. 26.

sua presença. Naturalmente, nessas expedições de caráter naturalista havia uma circularidade muito grande de pessoas, uma vez que as adversidades e o desconhecimento de certas regiões demandavam a contratação de guias, intérpretes, barqueiros e remadores locais, de todas as “qualidades” e condições, para auxiliá-los.

É evidente que Langsdorff, após a morte de Alexandre, adquiriu outros escravos ou contratou libertos e livres para acompanhar a caravana e servir-lhe individualmente. Entre os nomes referenciados e fundamentais para o sucesso do empreendimento aparece Constantin, “um jovem que admiti em Barbacena como caçador e para depenar os pássaros”²³⁹. O acadêmico não deu detalhes sobre a “qualidade” dele, mas é possível que fosse um mestiçado, um crioulo ou um africano, nascido livre ou alforriado, perfil social que se enquadra na realidade dessa vila oitocentista²⁴⁰. Esse ajudante deixou de acompanhar a comitiva em



Figura 18. *Caçador*, 1823. Rugendas (desenhista), lápis/papel, 18x17cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 178. (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro)

setembro de 1824, talvez em decorrência do agravamento da sífilis, doença venérea que o acometia²⁴¹.

Nos momentos de caça e coleta de material, Constantin contou com o apoio do escravo africano Roberto, que, diferentemente dos outros, acompanhou a empresa naturalista do início ao fim e colaborava com Alexandre, por isso foi se aperfeiçoando na arte de identificar a fauna brasileira e de empalhar os espécimes, e mesmo sendo, inicialmente, o arreeiro da comitiva, passou a trazer exemplares de animais ainda desconhecidos dos europeus. Durante o trajeto, em um momento em que a comitiva se encontrava próximo ao rio Paraúna, localizado na província de Minas Gerais, Langsdorff registrou que

²³⁹ SILVA, 1997, p. 71.

²⁴⁰ POHL, Johan Emanuel. **Viagem no interior do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976, p. 84.

²⁴¹ SILVA, 1997, p. 206.

viu o cativo trazendo “alguns pássaros raros, dentre eles uma nova espécie de *Tinamus*”²⁴². Ao longo da narrativa, no entanto, o chefe da expedição não especificou qual era a “nação” de Roberto, como fez com Alexandre.

Sobre a rotina de caça desses auxiliares, Rugendas legou um desenho intitulado *Caçador* (Figura 18), datado de 1823. Segundo informações contidas na lista do Museu Histórico Nacional, tratava-se de um caçador da expedição Langsdorff²⁴³. Como visto, nada impede que o bávaro tenha representado visualmente algum trabalhador da empresa naturalista. A cena chama a atenção por sua beleza, além de demonstrar a atenta e perspicaz sensibilidade do artista-viajante ao representar, em especial, a realidade dos africanos, crioulos ou mestiçados envolvidos naquelas expedições. No desenho de Rugendas, o caçador ocupa o centro da cena e visualmente convida o leitor a conferir cada detalhe dele, pois a vegetação, dessa vez, não foi o principal elemento. O homem descansa a cabeça sobre a mão esquerda, enquanto com a mão direita segura algum objeto, não identificado, mas tudo indica ser um chapéu. A arma de fogo foi apoiada no ombro esquerdo e no chão, próximo aos animais e aves obtidos na caçada. A aparente tristeza do olhar do personagem poderia decorrer de uma infinidade de motivos, mas talvez ele estivesse exaurido após horas de coleta de espécimes que complementaríamos os acervos da expedição. As situações envolvendo o caçador são diversas, como também suas possibilidades de interpretação, mas o desenho simboliza a importância desses homens para as viagens naturalistas e o impacto das atividades sobre os trabalhadores.

Além de Constantin, Roberto e Alexandre, havia “João Moçambique” – possivelmente um liberto –, cozinheiro e alfaiate do grupo. Esse é outro personagem que se desintegrou durante o relato²⁴⁴. Langsdorff deve tê-lo substituído em algum momento da viagem, pois, numa passagem do diário, o barão descreveu outro cozinheiro, já em terras mato-grossenses, o cativo de nome Gavião²⁴⁵. Não é improvável que João e Gavião tenham sido contratados *in loco*. Essa prática de alugar os serviços de locais facilitava a substituição dos trabalhadores ao longo do périplo, uma vez que as viagens poderiam durar anos e explorar diferentes regiões do país, além de ser menos dispendioso e mais estratégico logisticamente. Rugendas, nas primeiras páginas do *Viagem pitoresca...*, fez algumas considerações que corroboram a opção de adquirir objetos e contratar ajudantes no trajeto da viagem:

²⁴² SILVA, 1997, p. 237.

²⁴³ CARNEIRO, 1979, p. 139; DIENER, 1997, p. 143; DIENER; COSTA, 2012, p. 178.

²⁴⁴ SILVA, 1997, vol. I, p. 351; vol. II, 41.

²⁴⁵ SILVA, 1997, vol. III, 96, 266.

A estada nas cidades da costa é bastante cara [...]. Mas no interior, efetuadas as primeiras despesas com a aquisição de bestas e cavalos, e com provisões de mantimentos e objetos necessários a uma longa viagem, à condição de efetuá-las onde custem mais barato, é possível viajar durante semanas, meses inteiros mesmo, sem que se apresente a oportunidade de uma despesa considerável²⁴⁶.

Por fim, dois nomes que surgiram no trajeto entre Porto Feliz (São Paulo) e Cuiabá (Mato Grosso) foram Antônio Lopes e João Caetano. Ambos foram citados no diário de Langsdorff, mas Hercule Florence também deu atenção aos ajudantes, em especial a Lopes. O artista legou um desenho dedicado ao experiente guia e piloto, e por meio dessa representação é possível apontar que Antônio Lopes era um descendente de africano²⁴⁷. Lopes, provavelmente, era oriundo de Porto Feliz, onde foram contratados os seus serviços. Naquele período, essa região tinha uma predominância de homens e mulheres alforriados, como destacou Guedes²⁴⁸. Com relação a João Caetano, o líder da expedição deu mais detalhes sobre a sua origem: o “meu empalhador, o único em quem eu podia confiar, um fiel servidor, um escravo de sentimentos nobres [...]”, assim o descreveu Langsdorff²⁴⁹. Novamente, não há qualquer informação sobre a sua vida: ele era africano ou nascido no Brasil? O que aconteceu com ele após o término da expedição? Enfim, Langsdorff deixou em aberto questões que poderiam elucidar a biografia de João Caetano.

Como dito acima, para uma expedição formada por cientistas educados nas luzes do Iluminismo, que pouco ou quase nada conheciam sobre o território e o povo americano, imbuídos em conhecer e estudar a flora e a fauna, além das populações humanas que ali viviam, ter o apoio e os saberes de Kuêk, Francisco, Alexandre, Constantin, João Moçambique, Roberto, Antônio Lopes e João Caetano era fundamental.

Wied-Neuwied e Langsdorff foram uma exceção, dentro dos limites impostos pela escrita e por seus pensamentos de superioridade frente a esses povos, ao revelarem os nomes e as condições desses auxiliares. Ao desvendar, parcialmente, a vida deles e o papel que desempenharam na comitiva naturalista, Langsdorff possibilitou compreender aspectos do contexto em que viviam, que vai além da sua condição jurídica e origem. Quando é possível

²⁴⁶ RUGENDAS, s/d, p. 30.

²⁴⁷ Sobre a presença de Lopes na expedição Langsdorff, ver: COSTA, Maria de Fátima. *Le voyage de Langsdorff au Brésil: une aventure inachevée*. In: NAGLER, Linda Fregni; RAIMONDI, Cristiano (Org.). **Hercule Florence. Le Nouveau Robinson**. Mônaco: Monaco National Musée Nouveau et Humboldt Books, 2017, v. 1, pp. 196-242.

²⁴⁸ GUEDES, Roberto. **Egressos do cativo**: trabalho, família e mobilidade social (Porto Feliz, São Paulo, c. 1798-1850). Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ, 2008.

²⁴⁹ SILVA, 1997, vol. III, p. 236.

visualizar a expertise e a importância desses africanos, crioulos, mulatos, mestiços e indígenas, escravos, libertos ou nascidos livres, como integrantes dessas expedições, percebe-se o quanto eles influenciaram comportamentos e práticas ou foram influenciados por saberes estranhos ao seu grande universo sociocultural.

Jean-Baptiste Debret também evocou uma litogravura dedicada a esses interessantes personagens que, em grande medida, foram responsáveis pela constituição e construção de um conhecimento sobre o Brasil oitocentista. A gravura recebeu dois títulos: *Retorno de negros caçadores à cidade* (*Nègres chasseurs rentrant en ville*) e *O retorno dos negros de um naturalista* (*Le retour des nègres d'un naturaliste*) (Figura 19). Como na cena rugendiana, esses homens estão coletando materiais científicos das matas adjacentes ao Rio de Janeiro.

A imagem mostra, em primeiro plano, um homem e uma criança caminhando, um após o outro, ambos estão saindo da mata. O maior deles usa um chapéu de abas largas e polvilhado de borboletas, libélulas e outros insetos voadores espetados em alfinetes, fruto da caçada com a rede de captura que leva na mão direita; e na mão esquerda, na ponta de uma vara, em formato de pinça, carrega uma comprida serpente. Ao ombro esquerdo, traz uma pasta, onde, talvez, armazene outros insetos coletados, mas pode ser também que guarde nela os registros – escritos e visuais – da pequena viagem exploratória. No canto superior direito,



Figura 19: *Retorno de negros caçadores à cidade; O retorno do negro de um naturalista*. Debret, litogravura, 20,5x31,5cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, Tomo II, prancha 19.



Figura 20: *Retorno de negros livres caçadores à cidade*. DEBRET (desenhista), aquarela s/ papel, 17,5x21,9cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 250. Acervo particular.



Figura 21: *Retorno dos negros de um naturalista*. DEBRET (desenhista), aquarela s/ papel, 18x22cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 250. Acervo particular.

próximo à alça, há o número sete, provavelmente indicando a sua ordem no conjunto de materiais coletados. A criança aparece parcialmente, com uma porção do corpo consumida pelo tronco da árvore e a outra pelo grande e pesado buquê de amostras botânicas, que carrega sobre o ombro esquerdo. Debret não deu detalhes sobre esse infante, mas tudo indica, a partir da legenda, que era mais um cativo do naturalista e teria sido comprado para auxiliar o seu companheiro na coleta de material de história natural.

Os quatro homens, em segundo plano, mas em destaque na litogravura, retratam um aspecto pitoresco acerca das expedições de coleta de materiais da fauna e flora do Brasil tropical. Porém, há que se dizer que não era algo inusitado no Rio de Janeiro, que recebeu uma centena de viajantes italianos, franceses, espanhóis, portugueses, alemães, russos, entre outras nacionalidades. Assim, vê-se um homem carregando armas de fogo, faca, aves multicoloridas e de diferentes espécies, e, ao seu lado, outro transportando lagartos presos em bastões de madeira; eles discutem sobre os seus achados. Mais ao fundo da imagem, dois homens, um atrás do outro, trazem outros animais recolhidos dessa empreitada naturalista: o primeiro aparece com um bicho preguiça, com ar de bufo, atrelado ao seu pescoço; enquanto o segundo, do qual é possível ver somente a parte de cima do corpo, leva um tatu preso pelo rabo na ponta de uma vara. No quadro, quatro personagens estão descalços, mas os pés de dois foram ocultados, por isso não é possível identificar esse aspecto..

Debret construiu uma imagem irreal, mas tomada *d'après nature*, pois legou em seu acervo estudos preparatórios desses homens, além de duas aquarelas²⁵⁰. A gravura, portanto, foi resultado da união dessas aquarelas e por isso recebeu títulos separados. No entanto, a legenda de uma das aquarelas era diferente, a saber, *Retorno de negros livres caçadores à cidade (Nègres libres chasseurs rentrant en ville)* (Figura 20). Sobre essa legenda, revela-se uma questão importante: no contexto de Debret e de Rugendas não havia a categoria “negros livres”, pois os negros/africanos que desembarcavam no país, em sua maioria, eram escravos e, desse modo, não alcançariam a condição de “livres”, mas sim, no máximo, a de “libertos” ou de “forros”. Essa categoria “negro livre” é um marcador social que passa a ser aplicado após a implementação da lei de 1831, que proibia o tráfico, para se referir aos africanos

²⁵⁰ No acervo do Museu Castro Maya há um esboço, de bico de pena e lápis, representando, provavelmente, dois naturalistas africanos após a sua exploração pela mata. Além desse desenho, dessa vez presente no caderno de estudos que Debret carregava nas suas caminhadas pelas ruas do Rio de Janeiro, há um homem segurando uma fileira de aves, presas a uma corda. Provavelmente, serviu de modelo para a composição do personagem da litogravura editada. Ver: BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 396.

ilegalmente introduzidos como escravos e apreendidos²⁵¹; portanto, somente depois da partida dos dois artistas-viajantes de volta à Europa. Assim, é possível afirmar que ambos empregaram “negros livres” para designar os africanos que conquistaram a alforria ou os crioulos livres, tomados pelos viajantes como “negros”.

Ainda em relação aos usos de determinados termos, vale comentar a menção à “qualidade” dessas pessoas – *nègres* e *négresses* – nas obras de Debret e Rugendas. É importante se debruçar sobre esses termos e verificar como refletem as mudanças de identificação social ocorridas ao longo do século XIX. Nesse período, paulatinamente, as discussões de caráter científico, evolucionista, eugênico e racalista foram fundamentais para redefinir e criar outros marcadores sociais, como foi o caso de “raça”²⁵². Esta categoria ainda não era cristalizada e algumas vezes, por exemplo, “raça” e “nação” eram empregados como sinônimos por alguns viajantes²⁵³. É importante destacar que, em outros momentos, a designação de “raça” era utilizada para definir outros povos, tais como “raça pura”, “raça branca”, “raça amarela” ou “asiática”, “raça intermediária”, “raça americana” etc., para isso, por exemplo, recorriam às origens e linhagens biológicas²⁵⁴.

Essa dualidade conceitual também pode ser observada nos marcadores usados para apontar, especialmente, dois grupos, a saber, os africanos e crioulos – que eram os filhos dos africanos, mas nascidos no Brasil. Em um trecho do relato, Debret demonstrou como as categorias podiam ser acionadas de formas distintas: “Quanto às negras [*négresses*], somente se encontram velhas e pobres nas ruas, com o seu tabuleiro à cabeça, cheio de limões-de-cheiro [...]. Muitos negros [*nègres*] de todas as idades são empregados nesse comércio até a hora da ave-maria, quando se suspendem os divertimentos”²⁵⁵. É possível que o artista, ao citar *négresses*, estivesse se referindo a uma africana, isso pode ser deduzido pela idade avançada das vendedoras. No entanto, o termo *nègres* foi empregado de forma generalizada, portanto, poderia estar se referindo tanto a africanos como a crioulos.

Em outro momento, o francês associou os aspectos socioculturais à categoria e, dessa forma, especificou a “qualidade” dos indivíduos: “A tatuagem é praticada de diversas

²⁵¹ Ver: BERTIN, Enidélce. **Os meia-cara:** africanos livres em São Paulo no século XIX. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006; CUNHA, 2012; MAMIGONIAN, Beatriz G. O direito de ser africano livre: os escravos e as interpretações da lei de 1831. In: LARA, Silvia H.; MENDONÇA, Joseli N. (Orgs.). **Direitos e justiça no Brasil:** ensaios de História Social. Campinas: EdUnicamp, 2006, pp. 129-160.

²⁵² PAIVA, 2015, pp. 46-47.

²⁵³ SELA, 2008, p. 163.

²⁵⁴ PAIVA, 2015, pp. 140-144.

²⁵⁵ DEBRET, 1989, vol. II, p. 135.

maneiras [...]. No Rio de Janeiro é esta a maneira mais comum e pode ser observada diariamente nas negras [*négresses*], a isso levadas pela saudade da pátria”. Ao longo dos três volumes do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, os termos *nègres* e *négresses* foram empregados para designar os dois grupos. Talvez, Debret tenha recorrido a essa categoria para associá-los entre si, isto é, pais e filhos, sem se preocupar, naquele momento, em apontar que havia uma diferença social entre os nascidos na África e os do Brasil. Algo semelhante ocorreu em relação ao emprego da "grande" categoria "nação" pelos viajantes, como também pelos luso-brasileiros, que colocavam no mesmo bojo diferentes grupos humanos vindos à força do continente africano.

Rugendas também segue essa mesma perspectiva no momento de classificar os africanos e os crioulos. Em uma passagem do *Viagem pitoresca através do Brasil*, o bávaro fez uma nítida distinção entre os grupos sociais, como no trecho a seguir: “As raças a que pertence a maioria dos negros importados no Brasil denominam-se angola, congo, rebolo, angico, mina [...]”²⁵⁶. Nessa citação, o artista recorreu ao termo “negros” para denominar os grupos de africanos desembarcados no país; porém, em outro trecho, o bávaro usou a mesma categoria para designar os “crioulos”: “Isso é especialmente verificável com relação aos crioulos propriamente ditos, aos negros nascidos na América”²⁵⁷. Nessa citação, a palavra “negro” não remete exclusivamente à cor da pele, uma vez que o artista se refere à origem dos homens e mulheres nascidos no país. Houve, portanto, uma variação no sentido dos termos, e isso reflete no momento de ler o texto e, especialmente, as litogravuras.

Esse debate se fez necessário para chamar a atenção ao processo de construção de uma imagem homogeneizadora desses homens e mulheres, que estava em estruturação e, cada vez mais, se consolidou ao longo da segunda metade do século XIX, momento em que as categorias “cor” e “raça” se impõem como hegemônicas sobre a diversidade de termos identitários empregados nos séculos anteriores

De volta à análise da prancha debretiana, percebe-se que tanto na imagem quanto na legenda de *Retorno dos negros de um naturalista* (*Retour des nègres d’un naturaliste*) (Figura 21) não houve grandes mudanças, mas na aquarela preparatória se vê, em segundo plano, a paisagem carioca, com as suas colinas, casarios e igrejas – por exemplo, a atual Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro. Essas diferenças ajudam a confirmar que parte

²⁵⁶ RUGENDAS, s/d, p. 124.

²⁵⁷ RUGENDAS, s/d, p. 248.

do material era coletado nos arrabaldes do Rio, como o bairro de Santa Tereza, e depois, no caso das expedições de cunho naturalista, a coleta se estendia a outras regiões brasileiras.

Por uma escolha editorial, talvez Debret tenha optado por unir essas duas aquarelas. Porém, ao escamotear a condição jurídica dos quatro “caçadores naturalistas” e associá-los aos dois cativos de um naturalista, acabou condicionando o olhar do seu público contemporâneo e o dos leitores do futuro.

O artista-viajante, ao comentar a cena da prancha (Figura 19), descreveu situações que coadunam com as investidas feitas pelos viajantes estrangeiros aos seus escravos:

O negro, capaz de ser um bom escravo de um naturalista, pode ser considerado um modelo do mais generoso companheiro de viagem, cuja inteligência iguala o devotamento. Por isso vimos frequentes exemplos da generosidade de naturalistas estrangeiros, vindos ao Brasil para visitá-lo, que, de volta de suas excursões ao interior, deram liberdade a seu fiel companheiro de viagem como recompensa pelos serviços prestados²⁵⁸.

A situação descrita acima apresenta o tipo de relação estabelecida entre os naturalistas estrangeiros e os seus cativos. Durante a rotina de trabalho e devido às atenções prestadas a todo tempo, além dos laços afetivos construídos com os chefes das expedições, os escravos poderiam ser recompensados com a carta de alforria ou tratamento melhor. Porém, não era um jogo fácil para esses “escravos naturalistas”, que trabalhavam embrenhados nas florestas tropicais, onde tinham que lidar com animais ferozes e peçonhentos, doenças e um clima imprevisível, não conseguindo, em algumas ocasiões, sobreviver e receber a desejada liberdade.

Alexandre e Langsdorff são um exemplo de como as relações sociais se davam entre os escravos e seus donos. Naquele contexto em que, na maior parte do tempo, a remuneração pecuniária praticamente era inexistente, os escravos tinham que formular outras formas de ganho. No caso deles, houve o consentimento de ambas as partes para trocas de favores: de um lado, a obediência e a fidelidade durante todo o trajeto da expedição; de outro, a concessão da liberdade após o encerramento da empresa naturalista. Pelo relato do viajante alemão, a afeição entre ambos existiu, entretanto, às vezes, era necessário forjar proximidade e confiança²⁵⁹.

Os libertos e não brancos nascidos livres também participaram ativamente desse momento de ampliação do conhecimento sobre o mundo e o saber científico. Eles, sem sombra de dúvida, procuravam tirar benefícios dessa nova empreitada que pairava sobre o

²⁵⁸ DEBRET, 1989, vol. II, p. 92.

²⁵⁹ GRAHAM, 1992, p. 161.

país. A expectativa desses experientes guias, caçadores ou taxidermistas era acumular riquezas ou ter o reconhecimento entre os seus pares e visitantes. Debret exaltou essas figuras: “[...] antes de partir, ele impõe a condição de lhe ser garantida certa importância paga na volta e, como homem livre, inicia uma primeira viagem de negócio”. Portanto, era de conhecimento de todos, em especial no Rio de Janeiro, a existência desses africanos, crioulos, mulatos e pardos naturalistas.

O viajante Daniel Parish Kidder também deu notícias sobre eles, mas acrescentou outro dado:

Vários escravos são, desde pequenos, industriados na caça e conservação de espécimes entomológicos e botânicos, e assim é que com o tempo organizam coleções imensas. Em casa desses negros fazem *rendez-vous* os naturalistas amadores que, quando tomados do entusiasmo característico, acham-nas tão interessantes quanto acharam Von Spix e Von Martius²⁶⁰.

O relato do estadunidense revela que havia espaços destinados à exposição e compra desses produtos típicos das matas brasileiras. Eram, portanto, verdadeiros museus de história natural e importantes fontes e referências para os leigos e naturalistas profissionais, como os experientes cientistas bávaros. Os viajantes, como visto, recorreram a esses estabelecimentos na tentativa de adquirir novos espécimes ou, quem sabe, solicitar ajuda no planejamento da viagem ou, ainda, contratar os serviços desses escravos, libertos e nascidos livres naturalistas.

A historiadora Pesavento analisou duas dessas três imagens: a gravura editada no *Viagem pitoresca...* e a aquarela *Retorno dos negros de um naturalista* (*Retour des nègres d'un naturaliste*) (Figura 21), deixando de lado a composição que retrata os libertos. Com essa estratégia, acabou homogeneizando a condição dos personagens ao considerá-los todos como cativos. Ao comparar texto e imagem, ela constatou que “este negro naturalista veste-se de forma diferenciada dos **demais escravos**, assim como também é detentor de um conhecimento ou habilidade técnica especial”²⁶¹. É provável que a autora tenha conhecido o estudo preparatório dedicado aos libertos naturalistas (Figura 20), pois trabalhou com a composição que retratou os dois cativos (Figura 21); contudo, por algum motivo não evidente, deixou de analisá-lo. Essas duas imagens, lidas em conjunto ou como complemento uma da outra, possibilitam ampliar a visão sobre o universo da escravidão no Brasil oitocentista e perceber as estratégias criadas pelos ex-escravos para adquirir a carta de alforria, expandir sua

²⁶⁰ KIDDER, Daniel Parish. **Reminiscências de viagens e permanência no Brasil**: Rio de Janeiro e província de São Paulo. Brasília: Senado Federal, 2001, p. 114.

²⁶¹ PESAVENTO, 2008, p. 89 (grifo nosso).

rede de apoio – por exemplo, incluindo autoridades brasileiras e estrangeiras – e reunir um espólio.

Em relação ao modo de vestir, aspecto apontado por Pesavento, o artista francês afirma que havia uma certa diferenciação entre os escravos de um naturalista e os libertos, mas a vestimenta não foi destacada como o critério principal. Para ele, eram os materiais e as ferramentas de trabalho, tais como o fuzil e o insetário, que distinguiam esses trabalhadores de seus companheiros, além do uso desses instrumentos de acordo com a orientação recebida do seu proprietário cientista. Com isso, Debret reforçou a capacidade desses indivíduos de manusear esses instrumentos a serviço das ciências. Novamente, ao visitar as três imagens, e cientes de suas legendas, não é possível usar como critérios de identificação da sua condição jurídica a cor da pele, os pés descalços e as roupas.

É evidente nessas imagens e nos relatos de Wied-Neuwied, Langsdorff, Rugendas e Debret, em um primeiro momento, que esses escravos, libertos e nascidos livres naturalistas coletavam insetos e outros animais seguindo à risca as ordens e os preceitos científicos vindos dos europeus²⁶². Porém, “tais negros passam a participar de forma ativa e em benefício próprio, tornando-se, por vezes, hábeis taxidermistas, requisitados no mercado! [...]. Estes eram capazes de aprender e de viver dentro das lógicas civilizacionais”²⁶³. Assim, ao longo desse contato com os europeus, esses trabalhadores foram se tornando independentes e autônomos e, pouco a pouco, ficaram responsáveis pela coleta, seleção e manutenção dos materiais fornecidos aos estrangeiros. Às vezes, como salientado, essa sofisticação dos seus afazeres podia gerar benefícios, mas, especificamente no caso dos escravos, ainda havia uma submissão às decisões dos seus senhores e a sobrevivência às longas viagens de exploração.

É fato, portanto, que esses africanos, crioulos e mestiçados não estavam alheios à realidade dessa rede mundial do conhecimento, que buscava coletar, classificar e sistematizar todas as coisas e gentes²⁶⁴. Nesse sentido, o físico Ildeu de Castro Moreira fez uma importante observação sobre a participação desses indivíduos nesse longo e laborioso trabalho de parceria com os estrangeiros. Segundo o autor, ao trazer à luz os ajudantes locais, não se pretende

²⁶² Ildeu de Castro Moreira, no seu artigo publicado na revista *Ciência Hoje*, analisou o relato de três viajantes, Alfred R. Wallace, Henry W. Bates e Louis Agassiz, e descreveu a relação deles com os habitantes locais e outras culturas. MOREIRA, 2002.

²⁶³ PESAVENTO, 2008, p. 89.

²⁶⁴ BELLUZZO, 1999; LISBOA, Karen Mackonw. **A nova Atlântica de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. São Paulo: Hucitec, 1997; KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. **Hist. cienc. saúde [online]**, 2001, vol. 8, pp. 863-880; PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império: Relatos de Viagem e Transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.

[...] minimizar méritos individuais de cientistas importantes, mas analisar o contexto em que operaram e discutir a importância da rede de colaboradores. Não se trata de substituir um mito por outro: o do nativo que tudo conhece e é espoliado pelo cientista estrangeiro, embora um processo social e econômico expropriatório estivesse de fato em jogo²⁶⁵.

Portanto, a discussão sobre a contribuição dos povos locais de diversas “qualidades” e condições é uma tentativa de fazer uma releitura dos estudos que, nos últimos anos, centraram as suas análises nos saberes herdados dos visitantes estrangeiros, numa perspectiva eurocêntrica. Assim, ao chamar a atenção para a participação dos povos indígenas, africanos, crioulos e mestiçados, seja nessas empresas naturalistas, seja nas trocas de espécimes de história natural, busca-se trazer à tona novas formas de transmissão de conhecimento e, conseqüentemente, rever as práticas desses naturalistas²⁶⁶.

2.3 As mucamas

A litogravura *Vista tomada da Igreja de São Bento (Vue prise devant L'église de San-Bendo)* (Figura 22) também reúne características artísticas do viajante bávaro e, conseqüentemente, do *Viagem pitoresca através do Brasil*. Entretanto, como foi apresentado ao longo desta tese, é imprescindível lembrar que o trabalho rugendiano não pode ser analisado de forma isolada, tendo em vista que o apoio de Huber, dos dezenove gravadores e do editor, Engelmann, foram fundamentais na feitura e no sucesso editorial da obra. Além disso, há menção, às vezes bem dissimulada, aos relatos de outros artistas e naturalistas que visitaram o Brasil na primeira metade do século XIX e serviram de referência para a composição da narrativa de Rugendas²⁶⁷.

Ao longo deste trabalho, ficou perceptível que Rugendas escolheu como principal cenário o espaço urbano, com suas ruas, ruelas, praças e praias, e buscou reunir nele toda a

²⁶⁵ MOREIRA, 2002, p. 48.

²⁶⁶ Poucos trabalhos se dedicaram a debater os saberes e a participação das populações locais e dos ajudantes nas expedições organizadas por viajantes estrangeiros. Os estudos existentes olharam, em especial, para os povos indígenas e escamotearam os africanos, crioulos e mestiçados, que tiveram também papel fundamental nessas empreitadas científicas. Ver: ANTUNES, 2015; ANTUNES, Anderson Pereira; MASSARANI, Luísa Medeiros; MOREIRA, Ildeu de Castro. Uma análise da rede de auxiliares na expedição de Louis Agassiz ao Brasil (1865-1866). **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, pp. 113-125, jan.-jun., 2016; CANCELA, Francisco. A flora da antiga capitania de Porto Seguro na viagem de Wied-Neuwied, 1815-1817: prática científica, inventário naturalista e colaboração indígena. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 3, jul.-set. 2021, pp. 811-837; DOMINGUES, Ângela; ALVES-MELO, Patrícia. Iluminismo no mundo luso-brasileiro: um olhar sobre a Viagem Filosófica à Amazônia, 1783-1792. **Ler História**, n. 78, pp. 157-178, 2021.

²⁶⁷ No primeiro capítulo, tratou-se da repercussão da publicação de *Viagem pitoresca através do Brasil* entre os especialistas. Spix e Wied-Neuwied, por exemplo, teceram duras críticas às imagens referentes aos povos indígenas e ao fato de não haver menção às fontes de onde foram retirados alguns dados.

complexidade social, cultural e econômica das principais áreas urbanas brasileiras. Pode-se dizer que havia uma tentativa, por parte de Rugendas, de compor em cada litogravura uma síntese do contexto sociocultural com o qual conviveu por aproximadamente três anos. Assim, nas suas imagens consegue-se observar locais onde há trânsito e mobilidade (física, cultural etc.) de homens e mulheres de diferentes “qualidades” e condições. É possível também verificar trocas, negociações, conexões, aprendizados e sociabilidades presentes naquela sociedade.

Assim, as duas litogravuras, *Vista tomada da Igreja de São Bento* (Figura 22) e *Rua Direita* (Figura 06), se complementam e discorrem sobre um Brasil observado, vivido e construído pelo jovem artista-viajante. Em ambas é possível encontrar trabalhadores e trabalhadoras, escravos, forros e nascidos livres pobres, religiosos com suas indumentárias típicas, policiais responsáveis pela vigilância e controle, entre outros indivíduos. Porém, na prancha *Vista tomada...*, observam-se personagens ainda não representados na gravura anteriormente analisada (Figura 06), como, por exemplo, os dois homens posicionados no lado esquerdo: o primeiro está sentado na murada e segura entre as mãos uma luneta, para melhor contemplar a bela e longínqua paisagem carioca, enquanto o seu companheiro está olhando uma vendedora de frutas. Novamente, Rugendas pode ter se autorrepresentado, numa



Figura 22: *Vista tomada da Igreja de São Bento*. V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.

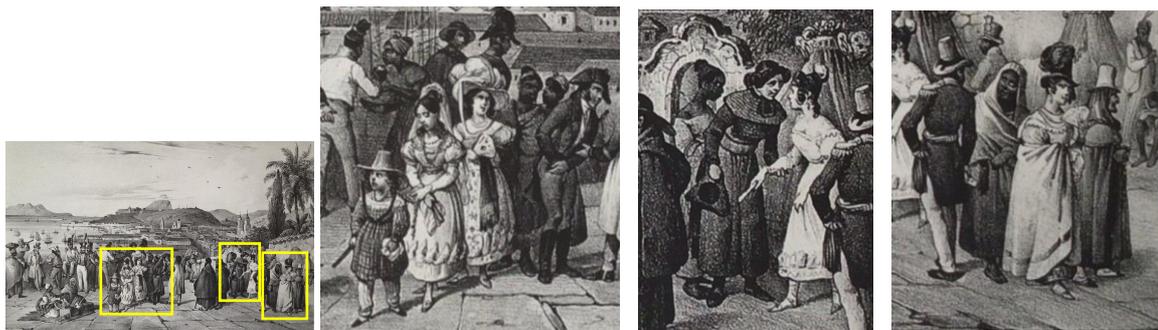


Figura 23: *Vista tomada da Igreja de São Bento (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3^a Div., prancha 12.

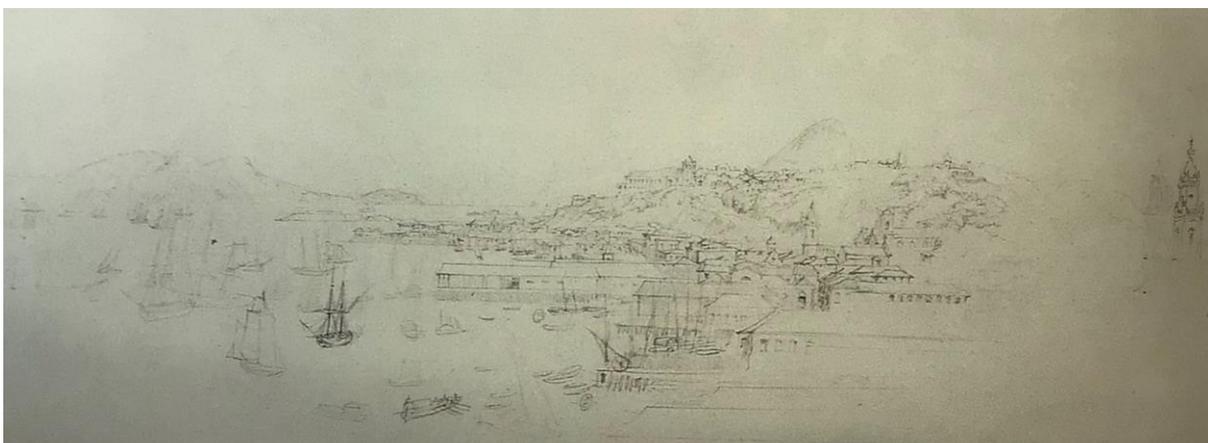


Figura 24: *Vista da cidade e do porto do Rio de Janeiro, 1822-1825*. Rugendas (desenhista), lápis/papel, 17,1x37,3cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 276 (Museu de Belas Artes - RJ).



Figura 25: *Vista tomada da Igreja de São Bento (Detalhe)*. V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3^a Div., prancha 12.

tentativa de se inserir entre os grandes exploradores e artistas que visitaram o Brasil. Outra novidade nesse quadro são os grupos familiares circulando pelo passeio público, compostos por todos os membros ou por um deles (Figura 23).

Diante dessas semelhanças pictóricas, optou-se por analisar somente alguns aspectos dessa litogravura. Essa prancha também foi gravada por Victor Adam, especialista em tipos humanos, e teve como referência o desenho de campo feito por Rugendas (Figura 24). Como pode ser verificado, o croqui restringiu-se a demonstrar a paisagem carioca, com seus templos, casarios, navios, vegetação e topografia, representação similar à observada pelo homem de luneta. Segundo Diener e Costa:

A distância estética e conceitual entre estas duas composições são gritantes, e, embora Victor Adam, o artista gravador, [...], é pouco provável que a composição seja sua. Todos os tipos apresentados são reconhecidamente rugendianos; encontramos-nos com eles em pares de outros desenhos. Isso indica que, entre estas duas representações, deve ter existido uma outra, que ainda não foi localizada²⁶⁸.

Não há dúvida de que houve uma parceria entre Rugendas e Adam, uma vez que os detalhes expostos na litogravura, tais como as características das pessoas e da indumentária requer uma intensa vivência entre eles²⁶⁹.

Nesse quadro repleto de informações, chamam a atenção alguns detalhes, a saber: primeiro, as três mulheres andando pela rua à luz do dia e, segundo, os dois homens, um sentado e outro em pé – tudo indica ser um paciente enfermo e seu terapeuta –, localizados no extremo canto direito da litogravura (Figura 25). Ambos os personagens faziam parte do dia a dia das áreas urbanas brasileiras, mas eles possibilitam olhar para esses ambientes públicos além das noções pré-fabricadas de como aquela sociedade deve ter funcionado.

Acerca das mulheres andando mais livremente, Gilberto Freyre destacou o seguinte: “Foi no Rio de Janeiro, Corte, primeiro dos vicerreis [sic], depois do regente e do rei, e finalmente do imperador, que a mulher começou a aparecer aos estranhos. Mas aos poucos”²⁷⁰. Portanto, na primeira metade do século XIX, as mulheres, paulatinamente, passaram a ser vistas, cada vez mais, circulando pelas ruas e frequentando lojas, vendas, praças e chafarizes.

²⁶⁸ DIENER; COSTA, 2012, p. 500.

²⁶⁹ A prancha *Vista tomada da Igreja...* foi publicada em 1827, no caderno relacionado aos “Usos e costumes dos Índios e Europeus”, ou seja, antes da viagem de Rugendas à Itália. Tudo indica, portanto, que houve uma colaboração entre os dois artistas.

²⁷⁰ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. 15 ed. São Paulo: Global, 2004, p. 145.

Outro momento dominado pela presença feminina eram as festas e cerimônias religiosas, especialmente porque as mulheres ficavam responsáveis pela organização e decoração dos espaços. Havia também aquelas que frequentavam os teatros de ópera e espetáculos, cada vez mais comuns na Corte²⁷¹. Nesses locais, como se sabe, a distribuição das pessoas seguia rigorosos critérios de diferenciação social; assim, muitas mulheres eram alojadas em camarotes exclusivos e longe dos olhares alheios, enquanto outras circulavam pelos salões e mantinham conversas animadas com suas companheiras e com homens. Já os passeios pelas ruas e praças e as idas às cerimônias religiosas ou pagãs também ocorriam, mas essas personagens sempre estavam resguardadas pelos maridos, filhos e irmãos ou pelas escravas, como retratou Rugendas (Figura 23)²⁷². As cativas, libertas e nascidas livres, por sua vez, tinham maior liberdade para circular pelas ruas, porém eram julgadas como indolentes e, às vezes, consideradas prostitutas. Dessa forma, havia ambientes que as mulheres mais abastadas evitavam frequentar, mas em outros espaços a presença das africanas, crioulas, mulatas, caboclas, brancas pobres era predominante.

Pode-se concluir que havia lugares públicos, notadamente os frequentados pelos africanos escravos, forros e livres de pele escura, que eram vistos como “desagradáveis” e “possivelmente perigosos”. A convicção de que a rua era esse espaço vil fez dela um meio que “não apenas identificava classes sociais amplamente diferentes mas também evidenciava distinções adicionais [...]”, como o fato de se tratar de indivíduos mais abastados ou mais pobres²⁷³. Foi nessa realidade que algumas mulheres de posse, para se resguardarem dos possíveis ataques a sua moral e sem muito traquejo para perambular por aquelas vias, ao saírem às ruas se protegiam atrás das cortinas das liteiras ou na companhia de alguma criada.

Dentre os três grupos de mulheres brancas e acompanhadas, chamam atenção as três personagens do lado direito da imagem (Figura 26). Duas estão à frente, lado a lado, enquanto a terceira está atrás, mas não muito afastada. A moça de cor alva encontra-se ricamente paramentada – vestido, xale, chapéu adornado com penas, sapatos, brincos e leque. A sua companheira, que segura à mão um rosário, optou por vestido e chapéu em tons mais escuros, deixando à mostra somente o seu rosto – pelo jogo de sombra e luz, não é possível verificar o

²⁷¹ Sobre os teatros e espetáculos no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, ver: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo: Companhia Nacional, 1977. Vol. 363 (especialmente o capítulo II); SCHULTZ, 2008, p. 25.

²⁷² LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. A dupla documentação sobre mulheres no livro das viagens (1808-1850). In: BRUSCHINI, Maria Cristina; ROSEMBERG, Fúlvia. **Vivência: história, sexualidade e imagens femininas**. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 220-221.

²⁷³ GRAHAM, 1988, p. 31.

tom de sua pele. Pode-se pensar que eram uma senhora e sua dama de companhia ou mãe e filha. As duas hipóteses não podem ser descartadas, especialmente numa sociedade em que o concubinato – condenado e combatido pela igreja – e as relações, forçadas ou consensuais, entre senhores e suas escravas davam origem a crianças de “qualidade”, cor e condições distintas²⁷⁴.

A terceira acompanhante, localizada atrás das suas parceiras, possui uma cor de pele mais escura, está descalça, veste roupas mais simples e não usa acessório, porém mantém uma interação com o ambiente e, notadamente, com um rapaz. Já o jovem encontra-se de costas para o leitor, também ostenta roupas luxuosas, indicando a sua condição social mais elevada. A moça será uma mucama escrava ou foi alugada para prestar serviços às duas senhoras?

Nitidamente, ela e o cavalheiro estabeleceram uma parceria ao trocar um bilhete (Figura 26). Tudo indica que essa pequena missiva estava direcionada à jovem branca, uma vez que ela olha de soslaio para os seus cúmplices. Não se sabe e, provavelmente, nunca se saberá o conteúdo e as intenções dessa correspondência. No *Viagem pittoresca...*, Rugendas não fez nenhuma anotação a respeito desse comportamento, mas deve ter ouvido diversos relatos sobre esse costume brasileiro. Assim, veem-se na ponta do seu lápis as sutilezas do



Figura 26: Vista tomada da Igreja de São Bento (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.

²⁷⁴ Há uma extensa bibliografia que trata sobre esse tema. Ver: FURTADO, 2003; MELLO E SOUZA, Laura de. **Desclassificados do Ouro**: a pobreza mineira no século XVIII. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015; CERCEAU NETTO, Rangel. A família ao avesso: “o viver de portas adentro” na Comarca do Rio das Velhas no século XVIII. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, ano V, v. 5, n. 3, jul./ago./set. 2008. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/75>. Acesso em: 10 mai. 2021; PRIORE, Mary del. **Ao Sul do Corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2009; SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Sistema de casamento no Brasil Colonial**. São Paulo: Edusp, 1984.

universo social brasileiro, que o jovem artista conseguiu resgatar com virtuosismo.

As trocas ocultas de cartas e bilhetes, segundo relatos de outros viajantes, eram costumeiras e, geralmente, estavam associadas aos jogos e conquistas amorosas. Demonstram, mais uma vez, que as mulheres criavam estratégias para romper os limites da reclusão e da censura impostas a elas. A viajante inglesa Graham, durante uma festa na Corte, foi alertada sobre esse velho hábito dos brasileiros:

Mas um inglês, que morou neste país por muitos anos, vendo-me cheia de admiração pelas belas e alegres criaturas diante de mim, começou a fazer-me uma tal descrição da moral privada no Brasil, que chegou a obscurecer a atitude delas e a diminuir-lhes o brilho do olhar. Felizmente ele avançou demais e ousou apostar (que é a maneira que um inglês tem de afirmar) que havia naquela sala pelo menos dez senhoras providas do bilhete que escorregariam na mão de seus galãs, e que tanto as casadas como as solteiras eram a mesma coisa [...]. Olhou lentamente em torno da sala e comecei a tremer, mas afinal ele disse: ‘Não, aqui não; mas não nego que tais coisas se passam no Rio’²⁷⁵.

O interlocutor continuou proferindo mais comentários jocosos e preconceituosos sobre o comportamento feminino, acusando as brasileiras, em especial as solteiras, de serem “menos puras aqui do que na Europa”. Diante disso, constantemente, eram vigiadas pelas suas mães, amas, camareiras ou governantas. Porém, o mensageiro ressaltou que essas serviçais eram escravas, tinham tendência à corrupção e “por conseguinte inimigos naturais de seus senhores, dispostos a decepcioná-los e desejosos disso, e de assistir à corrupção de suas famílias”²⁷⁶.

A partir dos comentários do visitante, observa-se uma certa desconfiança sobre a lealdade e o caráter dos escravos de “porta a dentro”. De acordo com relatos de viajantes, jornais e romances da época, as criadas compactuavam e ajudavam suas senhoras, por exemplo, com a troca desses bilhetes ou armando encontros às escondidas com os seus pretendentes.

O suíço Carl Seidler descreveu dois momentos nos quais presenciou a troca de cartas com o auxílio das criadas. Um deles ocorreu quando o viajante dividia uma casa com mãe e filha, no Rio de Janeiro. Diz ele: “eis que uma noite recebi por uma escrava as seguintes linhas, que aqui transcrevo literalmente, para proveito da leitora alemã [...]”²⁷⁷.

²⁷⁵ GRAHAM, 1956, p. 251.

²⁷⁶ GRAHAM, 1956, pp. 251-252.

²⁷⁷ SEIDLER, Carl. **Dez anos no Brasil:** eleições sob Dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil. Brasília: Senado Federal, 2003, p. 105; p. 143-144.

Afinal, quem eram essas mulheres de tanta confiança e intimidade? Essas criadas pessoais eram chamadas de “mucamas”²⁷⁸. Elas, juntamente com as amas de leite, ficavam responsáveis por servir diretamente algum membro do lar – geralmente atendiam a moça mais jovem (sinhazinha) da residência, e entre as suas diversas obrigações estavam cuidar dos cabelos, roupas e joias, escutar os seus segredos e compartilhar as experiências, mas, acima de tudo, ser uma companhia vigilante. Além disso, deveriam ter atributos físicos que as diferenciavam das demais criadas da casa e, principalmente, da rua.

Os aspectos relacionados a “qualidade”, cor, idade e condições de saúde eram levados em consideração no momento de comprar uma escrava ou contratar os serviços de uma forra ou de uma mulher livre. Entre as mulheres mais cobiçadas para exercer essa função estavam as crioulas, mulatas e brancas, pois “estariam mais integradas à cultura familiar senhorial, quando mais próximas do ideal racial dominante (no caso das mulatas)”²⁷⁹. Debret também comentou essas preferências, dizendo ser a mulata “muito mais apreciada no serviço do que as negras”²⁸⁰.

Além dos critérios relacionados a origem e a características físicas, a elite senhorial exigia, no momento de comprá-las ou contratá-las, que elas fossem gentis e tivessem bons modos, mas também deveriam possuir habilidades em costurar, engomar, cozinhar e cuidar das crianças. Muitas dessas mucamas recebiam treinamento desde muito jovens, e quando estavam aptas eram ofertadas, por exemplo, nos periódicos da época. Mas, se não tivessem essas qualidades, receberiam treinamento. Vale lembrar que a educação formal se restringia, à época, a pouquíssimos indivíduos da sociedade brasileira.

A relação mais próxima com os seus senhores dava muitas oportunidades para essas criadas pessoais conquistarem a amizade dos proprietários e obterem, após longos anos de trabalho, suas cartas de alforria, mesmo que no leito de morte do seu dono²⁸¹. O estreitamento dessas relações derivava, principalmente, dos bons serviços e da obediência durante anos de cuidados, mas outras vezes se desenvolviam em “[...] decorrência de ter o senhor feito de suas

²⁷⁸ Nas obras *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e *Brasil Pitoresco*, Debret e Ribeyrolles, ao mencionarem as mucamas, usaram a expressão *femmes de chambre*, provavelmente numa tentativa de demonstrar para os leitores europeus a especificidade do trabalho dessas criadas. DEBRET, 1835, vol. II, p. 47, 53, 147; RIBEYROLLES, Charles. **Brasil pitoresco**: História, descrições, viagens, instituições, colonização. Rio de Janeiro, 1859, vol. II; III, p. 63; p. 46, 48. Há vários trabalhos analisando ou citando as criadas pessoais, tanto cativas quanto forras e nascidas livres. Ver: FREYRE, 2004; GRAHAM, 1992; SILVA, 2004; SOARES, 1994.

²⁷⁹ SOARES, 1994, p. 28.

²⁸⁰ DEBRET, 1989, vol. II, p. 50.

²⁸¹ CASTRO, 2013; KARASCH, 2000; SOARES, 1994.

escravas parceiras sexuais”. Isso demonstra que a exploração sexual pelos homens da casa foi comum no interior das residências abastadas do século XIX.

Graham apresenta outras vantagens dessa relação entre as mucamas e os seus donos:

Ser uma mucama ou ama trazia recompensas tangíveis [...] em retribuição por um serviço apreciado: podiam receber um atavio ou ornamento que significasse um status pessoal, como, por exemplo, um lenço de seda para atar o cabelo ou par de chinelas; uma excursão ou, às vezes, até uma longa viagem [...] ou, talvez, um casamento com o escravo preferido do patrão [...]²⁸².

A incorporação, por parte das criadas, desses símbolos e objetos gerava uma cisão, às vezes sutil, entre os seus próprios companheiros de morada, especialmente aqueles que executavam os serviços mais pesados. Os paramentos mais luxuosos e os comportamentos mais sofisticados originavam fronteiras simbólicas e, conseqüentemente, afastavam essas mulheres dos seus compatriotas, das suas vivências e da partilha dos segredos e dores deles²⁸³. Além desse isolamento forçado, as mucamas eram vigiadas com mais rigor, em especial aquelas que não conquistavam a simpatia dos seus amos, tornando-se uma pária na casa dos seus senhores e do seu próprio grupo. Portanto, essa proximidade com os seus superiores trazia vantagens e desvantagens para as criadas – escravas, forras ou nascidas livres.

A criada desenhada por Rugendas não segue os padrões estéticos narrados pelas testemunhas oculares do período. As suas roupas e seus modos não a distinguiam dos outros trabalhadores escravos, libertos e livres mais carentes. Na própria litogravura, observam-se as vendedoras, no canto esquerdo da imagem, usando roupas e atavios muito mais elaborados. Pode-se aventar, por um pequeno detalhe na imagem, que ela seja africana, pois há no seu rosto uma tatuagem, um traço na cor branca, ligando um canto do rosto ao outro. Esses dois aspectos, a simplicidade do seu figurino e a sua origem, indicam que as mulheres não possuíam grandes recursos. Como dito, as crioulas e mulatas eram mais cobiçadas e, conseqüentemente, o seu valor de mercado era maior, seja para compra, venda ou aluguel²⁸⁴. Além disso, as roupas, joias e calçados exigiam dos seus donos altas somas de dinheiro para custear esses bens. A bela jovem e a sua companheira estavam em busca de um próspero casamento? Não pode ser descartada também a possibilidade de a mulher branca viver do meretrício e estar em busca de um cliente.

²⁸² GRAHAM, 1992, p. 61.

²⁸³ COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à colônia**. 5 ed. São Paulo: Edunesp, 2010, p. 323.

²⁸⁴ O historiador Maciel Henrique Carneiro da Silva, ao estudar os jornais recifenses, entre 1840 e 1870, descreveu o perfil ideal dessas mucamas e afirmou que o uso delas ficava restrito ao grupo de maior poder econômico, justamente pelo seu valor e os custos para mantê-la. SILVA, 2004, pp. 240-243.

As escravas, forras e nascidas livres eram a conexão entre dois espaços bem distintos: o público e o privado. Muitas mucamas, antes de serem recolhidas nas casas dos seus senhores, mantiveram relações sociais bem mais amplas com os seus compatriotas oriundos de várias regiões da África, além de terem frequentado diferentes ambientes e andado pelas ruas estreitas e tortuosas das áreas urbanas, notadamente aquelas que exerciam serviços como lavadeiras, cozinheiras ou vendedoras ambulantes. Essas mulheres mais experientes eram menos utilizadas nos serviços de cuidados pessoais, pois seus gestos e comportamentos eram considerados menos adequados e uma ameaça para os bons costumes da família. Diante disso, optava-se por comprar ou alugar os serviços das moças com idade mais tenra e daquelas que viviam reclusas, como anunciado no Diário de Pernambuco, em 02 de janeiro de 1845: “Vende-se [...] uma mulatinha de 18 annos, engomma e he optima para mucama por ser recolhida [...]”²⁸⁵. Assim, as mais velhas eram dedicadas aos trabalhos externos.

Na cena representada por Rugendas, a mucama, ao receber um bilhete, burlou as regras estabelecidas pela sociedade e o que se esperava dos seus serviços. Mesmo que todos os envolvidos sejam cúmplices dessa, possível, estripulia amorosa, as criadas de “porta a dentro” deveriam ser, acima de tudo, confiáveis, ilibadas, sem vícios e bem-educadas para proteger as filhas das famílias não tão pobres. Esperava-se delas, portanto, “boa conducta” e “bons costumes”²⁸⁶. Quando não apresentavam esses traços, elas eram amplamente responsabilizadas e julgadas. Sem sombra de dúvida, a opinião de parte da elite e os relatos estrangeiros foram responsáveis por construir uma representação desonrosa das africanas e de suas descendentes diretas. Por outro lado, muitas criadas pessoais usaram dos recursos da sedução para conquistar a tão desejada liberdade²⁸⁷.

Portanto, as mucamas, de “qualidades” e condições diferentes, fizeram parte do cotidiano dos lares mais abastados e, esporadicamente, eram miradas pelas ruas e praças acompanhando as suas donas. Nesses passeios, esperava-se delas um comportamento público apropriado. A rua podia se tornar também um lugar mais inventivo, onde as escravas, libertas

²⁸⁵ D.P., 02/01/1845, *apud* SILVA, 2004, p. 91.

²⁸⁶ GRAHAM, 1992, p. 36.

²⁸⁷ Ver, por exemplo, o caso de Rubina e Fortunata, ambas escravas de Joaquim Guimarães, que entraram na justiça pedindo o direito de comprar as suas respectivas liberdades. Guimarães acusou Fortunata de ter sido seduzida pelo patrocinador da ação, uma vez que era escrava “recolhida”. Sobre esse caso, Chalhoub levanta outra questão: “Quanto à participação efetiva das escravas em toda a trama, as pistas são ainda mais indiretas e fragmentárias. Podemos imaginar o jogo de sedução de Fortunata para convencer o amante a patrocinar sua causa, e com esta suposição nos divertimos em transformar o ‘sedutor’ em seduzido”. CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 109.

e não brancas nascidas livres podiam se expressar livremente e, por que não, um ambiente mais seguro diante da fúria e dos abusos vividos no interior das casas dos seus senhores.

Nessa litogravura de Rugendas, no pequeno gesto entre a criada, as senhoras e o cavalheiro branco, observam-se os paradoxos envolvendo as relações entre esses indivíduos. Entretanto, vista em sua dimensão histórica, essa representação imagética desfaz as explicações simplistas e reducionistas do contexto aqui analisado.

2.4 Os terapeutas populares

Nessa miríade de gentes, objetos e trabalhadores, os artistas-viajantes faziam escolhas, conscientes ou não, dos temas que seriam destaque nos seus relatos e gravuras litografadas. Como visto anteriormente, eles tinham a intenção de transferir para as imagens (quadros, gravuras, aquarelas etc.) a realidade vista e vivida. Muitos deles, influenciados e imbuídos de uma arte mais serviçal, realizada em prol do progresso e do desenvolvimento das sociedades, empenharam-se em reproduzir a vida cotidiana dos lugares visitados, além do universo das plantas e animais; porém, dentro de suas limitações, fossem elas decorrentes dos seus próprios valores ou dos de sua época, não conseguiram reproduzi-la por completo.

Ainda analisando a gravura *Vista tomada da Igreja de São Bento* (Figura 22), percebe-se que o artista bávaro tentou compor uma síntese da diversidade da sociedade carioca.

Nesse percurso, outra categoria mencionada pelos visitantes estrangeiros e que fez parte da realidade de várias regiões brasileiras foram os feiticeiros, curandeiros, barbeiros e sangradores (terapeutas populares), além dos médicos, boticários e cirurgiões. Todos esses profissionais se dedicavam à cura dos males do corpo, com exceção dos feiticeiros, que iam além e prometiam remediar as dores da alma e espantar os maus espíritos. Assim, as práticas, ditas, mágicas, como também as dos trabalhadores ilegais, caíram nas malhas do controle e da repressão das autoridades luso-brasileiras e eclesiásticas²⁸⁸.

²⁸⁸ Sobre os terapeutas e a repressão vivida por esses indivíduos, ver, entre os diversos trabalhos: ALMEIDA, Carla Berenice Starling de. **Medicina mestiça**: saberes e práticas curativas nas minas setecentistas. Dissertação de mestrado (Mestra em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **A arte de curar**: cirurgiões, médicos, boticários e curandeiros no século XIX em Minas Gerais. 2. ed. Belo Horizonte: ARGUMENTVM, 2008; JEHA, Silvana. Ganhar a vida. Uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX. In: **Revista História**, São Paulo, n. 176, 2017, pp. 03-34; MOTT, Luiz. Um congresso de diabos e feiticeiras no Brasil colonial. In: BELLINI, Lígia; SAMPAIO, Gabriela R. (Orgs.). **Formas de crer**. Ensaios de história religiosa do mundo luso-afro-brasileiro, séculos XIV-XXI. Salvador: Corrupio/UFBA, 2006; NOGUEIRA, André Luís Lima. **Entre cirurgiões, tambores e ervas**: calunzuzeiros e curadores ilegais em ação nas Minas Gerais (século XVIII). Tese de doutorado (Doutor em História das Ciências), Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2013; PIMENTA, Tânia Salgado. Barbeiros-sangradores e curandeiros no Brasil (1808-1828). In: **Revista Manguinhos – história, ciências e saúde**, vol. 5,

Havia naquele período a associação direta entre as práticas terapêuticas ilegais, notadamente a feitiçaria, e os africanos, crioulos e mestiçados. Os próprios viajantes recorrentemente davam notícias sobre a prisão dessas pessoas, de distintas condições, acusadas de realizar feitiço. Ewbank foi um desses visitantes. Ele deixou um interessante registro, especialmente um inventário de objetos ritualísticos usados por esses feiticeiros:

Passamos pelo Departamento da Polícia, para vermos um arsenal de um feiticeiro africano que acaba de ser preso. [...]. Havia um jarro grande, envolvido em roupa, constituía o corpo do ídolo principal: dois jarros menores eram de madeira, com braços articulados, os rostos e as cabeças sujos de sangue e penas [...], forçados de ferro e facas de pedra [...] chifres de cabras, dentes de marfim, caveiras de animais, uma corrente de maxilares, pequenas caixas de poeira colorida, chocalhos, uma fêrula, feixes de ervas (um dos quais de arruda), o manto e o chapéu vermelho do feiticeiro [...]²⁸⁹.

Percebe-se, a partir desse relato, a atuação dos africanos e, em especial, a diversidade e a riqueza dos produtos utilizados nos rituais, alguns de possível origem africana (dentes de marfim) e outros adquiridos aqui. Essa extensa relação de objetos demonstra a existência de uma imbricada rede de aprendizados, apropriações, crenças e ressignificações, construída entre esses homens e mulheres vindos do outro lado do Atlântico e os grupos do lado de cá.

Rugendas também deixou um breve relato sobre os rituais dos feiticeiros. Segundo o bávaro, eles tinham a capacidade de domesticar as serpentes e havia um temor sobre o “efeito da mandinga, espécie de talismã por meio do qual o mandingueiro pode fazer morrer de morte lenta todas as pessoas que o ofendem ou que ele deseja prejudicar [...]”²⁹⁰. No entender de Paiva: “Essas dinâmicas resultaram obviamente em mesclas e, insisto, de interseções, de mobilidades e de trânsitos, além de superposições e da coexistência de elementos que não se fundiram e não se transformaram em um novo produto misto”. Portanto, a realidade brasileira

n. 2, Rio de Janeiro, p. 349-364, jul./out. 1998; PIMENTA, Tânia Salgado; GOMES, Flávio (Org.). **Escravidão, doenças e práticas de cura no Brasil**. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016; PIMENTA, Tânia Salgado. **Artes de curar: um estudo a partir dos documentos da Fisicatura-mor no Brasil do começo do século XIX**. Dissertação de mestrado (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1997; SAMPAIO, Gabriela dos Reis. **Nas trincheiras da cura**. As diferentes medicinas no Rio de Janeiro Imperial. Dissertação de mestrado (Mestre em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1995; SOARES, Mariza de Carvalho. African barbers in Brazilian slave ports. In: CAIZARES-ESGUERRA, Jorge; CHILDS, Matt D.; SIDBURY, James (Ed.). **The black urban Atlantic in the age of the slave trade**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013, pp. 207-327; SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

²⁸⁹ EWBANK, Thomas. **Vida no Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976, p. 302.

²⁹⁰ RUGENDAS, s/d, 254.

da primeira metade do século XIX não pode ser vista como homogênea ou estandardizada, mas sim como resultado do convívio e da relação com diferentes “matrizes”²⁹¹.

Esse emaranhado de questões envolvendo os diferentes tratamentos de doenças e a resposta da sociedade às práticas de curas mágicas foram temas frequentes nos centros urbanos do Brasil. Segundo Karasch, os senhores temiam as “habilidades dos feiticeiros com drogas e venenos [...]”, porém, a autora levanta dúvidas sobre o “estereótipo que tinham deles como homens malignos”, pois esses homens, como também os cativos, libertos e livres, consideravam “os líderes feiticeiros como líderes religiosos [...], capazes de manipular o sobrenatural e neutralizar o mal [...]”²⁹². Assim, parte das denúncias não era feita pelos donos de escravos. Vale lembrar que havia feiticeiros-curandeiros atuando como escravos de ganho, portanto, uma parcela dos lucros obtidos era destinada aos seus proprietários.

A repressão aos terapeutas populares ilegais e aos ditos feiticeiros eram feitas, principalmente, pelas autoridades religiosas e pelos órgãos que controlavam as práticas de cura. Os historiadores André Luís Lima e Nizza da Silva recorreram às devassas episcopais para traçar um perfil desses terapeutas. O primeiro estudioso apontou: “[...] enquanto os europeus eram mais diretamente denunciados por práticas mágicas – como curas ilegais –, ameríndios, africanos e descendentes eram constantemente lembrados como feiticeiros”²⁹³.

Silva, por sua vez, apresentou o embate entre o Santo Ofício e a “preta forra Rita, de nação Mina, moradora nas vizinhanças do arraial da Barra do Bacalhau, comarca de Vila Rica, [...]”. Foi ela denunciada por fazer ‘curas supersticiosas’ em 1797”²⁹⁴. É importante destacar que as informações fornecidas pelos estrangeiros acerca dos feiticeiros e das terapias ditas populares, em sua grande parte, foram coletadas de terceiros, especialmente dos senhores de escravos e outros informantes; portanto, esses relatos podem ser inverossímeis. Já com relação às denúncias feitas à Igreja e outras instituições oficiais, faz-se necessário redimensionar o conteúdo delas, pois os algozes dos curadores podiam aumentar ou inventar situações para incriminá-los, especialmente diante das delações feitas pelos médicos legalizados²⁹⁵.

²⁹¹ PAIVA, 2015, p. 42.

²⁹² KARASCH, 2000, p. 351.

²⁹³ NOGUEIRA, 2013, p. 21.

²⁹⁴ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI**. Lisboa: Estampa, 1993, pp. 317-318.

²⁹⁵ Segundo Pimenta, “médico” refere-se aos profissionais que adquiriram os seus diplomas em alguma instituição fora do Brasil, pois o país fundou suas primeiras instituições de ensino, dedicadas às artes médicas, a partir de 1808. A Escola de Medicina e a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica, funcionando na Bahia e na Corte, respectivamente, habilitavam somente como cirurgiões (PIMENTA, 1997, p. 51). Ao longo da segunda

Ao arrolar essas denúncias e os relatos dos viajantes, verifica-se a numerosa presença de africanos, crioulos e mestiçados exercendo ofícios ligados aos cuidados com a saúde (curandeiros, sangradores, parteiras, entre outros), mas sendo confundidos e acusados de praticar feitiçaria. Isso se deve aos estigmas relacionados a sua origem e condição jurídica. Apesar dessa perseguição, esses terapeutas eram muito procurados por uma parcela da sociedade, independentemente de o paciente ser pobre ou abastado. O perfil dos terapeutas populares, como dito, predominantemente, era de africanos de diferentes nações, tais como Angola, Cabinda, Benguela e Mina. Mas havia entre eles, em menor quantidade, crioulos, mulatos e pardos. A título de exemplo, 64% dos sangradores atuando no Rio de Janeiro eram africanos, enquanto apenas 13% eram pessoas nascidas no Brasil. Acerca da condição jurídica, grande parte era escrava ou forra, porém entre os sangradores predominavam os cativos²⁹⁶.

A sociedade brasileira ainda se deparava com medidas terapêuticas rudimentares, falta de médicos e altos custos dos tratamentos. O médico Pedro Nava chamou atenção acerca desse período: “a prática médica se apresentava comprometida por uma terapêutica onde dominavam os clisteres, as purgas e as sangrias; por uma absoluta falta de acerto nas medidas de prevenção das doenças; por métodos de investigação diagnóstica destituídos de qualquer eficiência”²⁹⁷. Diante dessas limitações – em especial, a pobreza –, a população se entregava aos serviços terapêuticos dos curandeiros, sangradores e feiticeiros. Os historiadores Gomes e Barbosa também pontuaram sobre as especificidades históricas do Brasil, onde as mesclas biológicas e, sobretudo, culturais foram fundamentais para compor uma sociedade intimamente conectada com as práticas ditas mais populares. Assim,

Concepções sobrenaturais sobre a doença e a cura impregnavam o imaginário social do século XVIII, para vários setores sociais, mesmo na Europa. A medicina setecentista colonial ganhava contornos muito particulares, moldados pelas especificidades da natureza do *novo mundo*, posto que o ‘saber oriundo do reino português atrelou-se a cultura indígena e africana ao sabor das circunstâncias oferecidas pela terra conquistada, originando um complexo tipicamente colonial²⁹⁸.

metade do século XIX, a perseguição aos curandeiros e a outros profissionais, tanto os legais quanto os ilegais, foi mais acirrada. Com o apoio dos jornais e das associações médicas, esses homens e mulheres eram noticiados nas páginas dos periódicos, os quais alertavam a população sobre o perigo de se consultar com eles. Sobre as denúncias feitas pelos médicos, a população e as autoridades após 1850, ver: SAMPAIO, 1995.

²⁹⁶ PIMENTA, 1997, p. 89.

²⁹⁷ NAVA, Pedro. **Capítulos da história da medicina no Brasil**. Cotia/Londrina/São Paulo: Ateliê/Eduel/Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2003, p. 56.

²⁹⁸ BARBOSA, Keith de Oliveira; GOMES, Flávio. Doenças, morte e escravidão africana: perspectivas historiográficas. In: PIMENTA; GOMES, 2016, pp. 373-274.

Diante dessa complexidade, os feiticeiros e os terapeutas populares (legais ou ilegais) eram, às vezes, enleados nas suas próprias práticas de cura, mas, em outros momentos, eram confundidos intencionalmente. Esses homens e mulheres tiveram “[...] grande prestígio entre as comunidades nas quais exerciam a sua arte, o que tornava a repressão a essas pessoas mais problemática [...]”²⁹⁹.

Foi na busca de coibir as práticas mágicas e controlar curandeiros, parteiras, barbeiros, sangradores, além dos médicos, cirurgiões e boticários, que em 1808 foi criada a Fisicatura-mor. Este órgão tinha a função de regulamentar e fiscalizar as práticas de cura em todo o território do Império Português³⁰⁰. Cada uma das profissões era regida por normas, as quais estipulavam e determinavam as atividades específicas de cada terapeuta. Assim, conforme previsto, a “parteira deveria apenas partejar, enquanto o curandeiro deveria se ater a cuidar das moléstias mais comuns com plantas medicinais [...]”³⁰¹. Contudo, às vezes, os profissionais buscavam licença para atuar em duas frentes: o boticário, além de manejar os remédios, pedia autorização para aplicar sangrias nos seus pacientes.

Numa sociedade hierarquizada como a brasileira daquele período, as práticas de cura e seus respectivos profissionais também acompanharam essa dinâmica social. Assim, no topo das especialidades encontravam-se os médicos, cirurgiões e boticários – categoria formada por pessoas mais abastadas –, enquanto as pessoas identificadas como da camada mais



Figura 27: Vista tomada da Igreja de São Bento (Detalhe). V. Adam (gravador), litogravura, 20,6x31,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 3ª Div., prancha 12.

²⁹⁹ PIMENTA, 1997, p. 04; PIMENTA, 1998, p. 360.

³⁰⁰ A Fisicatura foi extinta em 1828 e os responsáveis por emitir as licenças e cuidar dos profissionais era o Físico-mor e Cirurgião-mor. PIMENTA, 2006, p. 02.

³⁰¹ PIMENTA, 2006, p. 28.

popular assumiam os ofícios considerados menores, como o de curandeiro³⁰². Independentemente dessa posição, os terapeutas populares continuavam sendo procurados pelos enfermos. Entre as habilidades dos curandeiros estava o conhecimento e a expertise para identificar e manusear as plantas nacionais, tanto que a Fisicatura não rejeitou essa sabedoria e os restringiu “a curar com ervas do país as moléstias mais comuns que acometiam os povos do lugar”³⁰³.

A partir das suas visitas ao Rio de Janeiro e ciente da importância social dos curandeiros, que eram, ao mesmo tempo, rejeitados pela medicina oficial, Rugendas fez o registro visual desses trabalhadores (Figura 27). Ao desenhá-los, no extremo canto direito da imagem, quase consumidos pela borda da gravura, o artista refletiu esses paradoxos e os limites que envolviam a profissão de terapeuta popular no Brasil oitocentista.

É difícil captar os detalhes dos dois personagens: o homem em pé tem a tez mais escura, usa calças compridas, camisa e paletó em tom claro; na cabeça sustenta um chapéu, ornado com duas plumas, e na mão esquerda segura um cachimbo, de onde sai uma densa fumaça. Já o seu companheiro, também de pele escura, está descalço e veste bermuda e camisa, porém foi desenhado sentado, tendo a cabeça apoiada sobre os dois braços cruzados, que estão sobre os seus joelhos. Ele aparenta estar doente.

O provável terapeuta, por atuar em espaço público, onde a vigilância policial era mais acirrada, deveria ter a carta de autorização da Fisicatura, mas havia um número substancial de terapeutas atuando ilegalmente. Nos seus estudos, Pimenta encontrou somente 25 pedidos de licença para curandeiros, dentre as 2.126 solicitações feitas à Fisicatura-mor. Este número é ínfimo diante das demandas locais; portanto, tudo indica que havia uma atuação clandestina generalizada no Brasil e que as autoridades policiais, como pode ser visto na litogravura *Vista tomada...*, não molestavam esses profissionais³⁰⁴.

Sobre os personagens, e o possível tratamento do enfermo, observa-se o curandeiro expelindo uma densa fumaça do cachimbo em direção ao companheiro. Estaria o terapeuta expurgando os feitiços ou as “porcarias” do corpo do enfermo, à luz do dia? Essa prática não era estranha naquele período. Ewbank comentou que um rapaz de um vigário, provavelmente seu escravo, estava com a perna ferida há muito tempo. Após ser assistido por diferentes

³⁰² Sobre as práticas estipuladas pela Fisicatura para médicos, boticários e “curar de medicina”, além dos curandeiros, sangradores e barbeiros, ver, respectivamente o segundo e o terceiro capítulos da dissertação **Artes de curar...** PIMENTA, 2016. Karasch teceu alguns comentários sobre os sangradores que atuavam nas ruas e praças da Corte do Rio. Ver: KARASCH, 2000, p. 353.

³⁰³ PIMENTA, 1997, p. 124.

³⁰⁴ PIMENTA, 1997, p. 144.

especialistas e sem alcançar a cura, procurou uma “feiticeira preta”. Ela “ergueu uma fumaça de ervas secas, disse qualquer coisa sobre a ferida, fez movimentos como se erguesse os lábios para cima, pôs na chaga uma cataplasma de erva [...]”; decorrida uma semana o paciente tinha se restabelecido³⁰⁵.

A cena descrita pelo viajante estadunidense corrobora a mensagem visual legada por Rugendas. Essas práticas nem sempre eram públicas, em especial por serem consideradas demoníacas e, assim, condenadas pelas instituições religiosas. O exemplo de Ewbank demonstra, em certa medida, a associação de tratamentos alternativos à bruxaria, mas, às vezes, os terapeutas aplicavam receitas vindas da África ou aprendidas no Brasil³⁰⁶. Desse modo, os terapeutas populares, como também os médicos, recorriam aos conhecimentos indígenas para administrar as ervas mais apropriadas para cada tipo de doença. Em 1819, o curandeiro José Gomes Cruz solicitou exame na Fisicatura, pois queria continuar aplicando o “conhecimento de remédios indígenas”³⁰⁷.

Nizza da Silva ressaltou que “os pajés atuavam mais nas suas tribos, no interior do Brasil, e não nas povoações de índios domésticos, a sua influência junto das populações brancas era muito menor do que a dos curandeiros negros [...]”³⁰⁸. No entanto, considerando as recomendações da Fisicatura, há indícios de que as terapias indígenas, como o preparo dos remédios de plantas brasileiras, não se restringiram ao interior e fizeram parte do cotidiano da população urbana. É inegável que a presença indígena nos centros urbanos era rarefeita, os indígenas “porém, não desapareceram. Muitos, com certeza, migraram para a cidade onde, ao lado de outros índios aldeados, urbanizados, escravizados ou sentenciados pela justiça seguiriam trabalhando em variados serviços nos setores públicos e privados ao longo do século XIX”³⁰⁹.

³⁰⁵ EWBANK, 1976, p. 189.

³⁰⁶ Durante esta pesquisa, a única descrição que fez menção à prática de defumação do enfermo foi o relato de Ewbank. Contudo, Mundicarmo Ferreti e Thiago Lima dos Santos, ao estudarem os terreiros, em São Luís do Maranhão, a partir da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX, encontraram entre os pertences dos chamados “pajés-negros” o uso do cachimbo e a prática da defumação dos corpos. Segundo Ferreti: “sobre a existência no Maranhão, desde o século XIX, de pajelanças de negro que não podem ser reduzidas ou confundidas com tambor de mina, terecô, umbanda e nem com pajelanças indígenas e caboclas da região, embora possam integrar alguns de seus elementos” (FERRETTI, Mundicarmo. Pajelança e cultos afro-brasileiros em terreiros maranhenses. *In: Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 8, n. 16, pp. 92-106, jul./dez. 2001, p. 103). Ver também: FERRETTI, Mundicarmo. Brinquedo de Cura em terreiro de Mina. *In: Revista Instituto Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, pp. 57-78, dez. 2014; SANTOS, Thiago Lima dos. *Navegando em duas águas: Tambor de Mina e Pajelança em São Luís do Maranhão na virada do século XIX para o XX*. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Maranhão, 2014.

³⁰⁷ PIMENTA, 1997, p. 124.

³⁰⁸ SILVA, 1993, p. 317.

³⁰⁹ ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Presença e atuação indígena na cidade do Rio de Janeiro colonial: das origens ao século XIX. *Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 16, pp.

Os viajantes também comentaram a presença indígena no Rio. Spix e Martius e Wied-Neuwied descreveram que eles traziam objetos de barro para serem vendidos pelas ruas, praças e feiras³¹⁰. Além desses indígenas, vindos, principalmente, da aldeia de São Lourenço (Niterói), havia os seus descendentes, já misturados, tais como os mestiços e caboclos. Debret registrou imagetivamente uma família de caboclos na capital do Império, na gravura intitulada *Caboclas semisselvagens trabalhando de lavadeiras na cidade do Rio de Janeiro (Femmes cabocles sauvages civilisées du métier de blanchisseurs dans la ville de Rio de Janeiro)*³¹¹.

Em outro momento, dessa vez explorando Vila Rica, os naturalistas bávaros Spix e Martius tiveram a oportunidade de assistir, novamente, a um ritual dos Puri. Durante essa cerimonia, um “negro, que viveu muito tempo entre os Puris, nos interpretou aquelas palavras plangentes, cantadas na dança [...]”. Foi nesse mesmo ritual que conheceram e descreveram os pajés, atribuindo a eles o conhecimento de “muitas ervas eficazes, parecendo ser ao mesmo tempo médicos e sacerdotes”, além de fornecerem “[...] medicamentos, que às vezes são preparados com fórmulas mágicas; pratica com fumigações uma espécie de exorcismo, e



Figura 28: *Os barbeiros ambulantes*. Litogravura, 15,5x23,3cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 11.

33-50, 2019, p. 47. Sobre a presença indígena na Corte do Brasil, ver: SILVA, Ana Paula da. **O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX**. Tese de doutorado (Doutora em Memória Social), Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

³¹⁰ SPIX e MARTIUS, 1981, vol. I, p. 52; WIED-NEUWIED, 1940, p. 35.

³¹¹ A gravura foi editada no tomo I, prancha 22, do *Viagem pitoresca e histórica através do Brasil*. Na seção em que Debret relata sobre os caboclos, ele simplificou o título para *Caboclas lavadeiras (Cabocles blanchisseurs)*. DEBRET, 1834, tome I, p. 36.

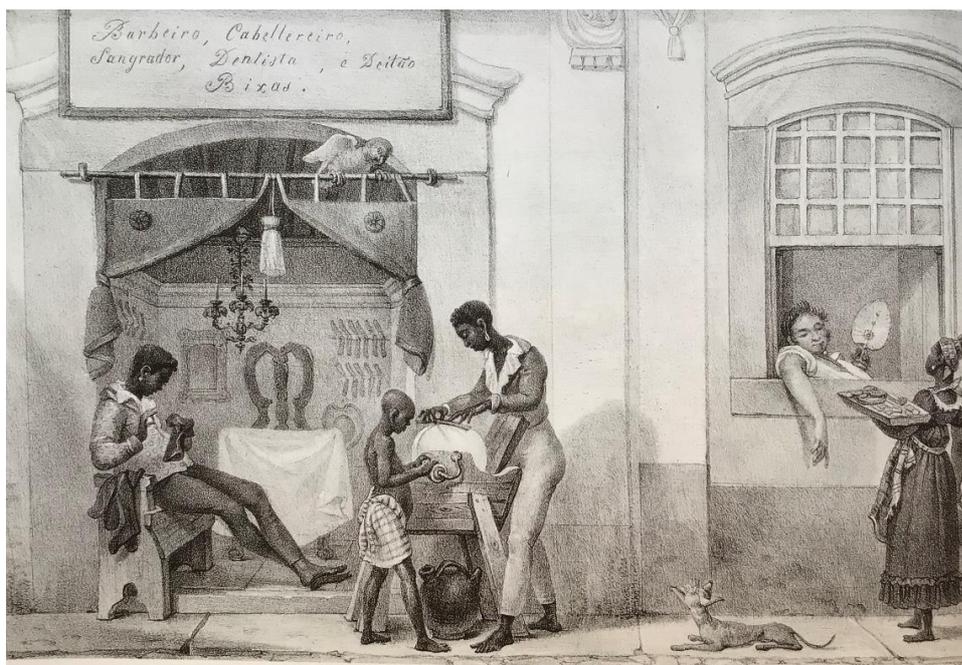


Figura 29: *Uma loja de barbeiro*. Litogravura, 16x23,3cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 12.



Figura 30: *O cirurgião negro*. Litogravura, 14,3x20,4cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 46.

entretém nos índios o medo de fantasmas, com práticas e histórias supersticiosas [...]”³¹².

A presença dos caboclos, mestiços e indígenas no espaço urbano e a inserção dos africanos e mulatos, entre outros não brancos nascidos no Brasil, nas aldeias, demonstram a circularidade desses homens e mulheres e, conseqüentemente, o trânsito das ideias, rituais e práticas de cura indígenas. Não havia, portanto, a necessidade da presença física dos pajés nas áreas urbanas, pois os africanos, mulatos, pardos e caboclos tornavam-se os principais agentes condutores culturais daquele período.

Debret também legou três litogravuras dedicadas aos terapeutas populares: *Os barbeiros ambulantes* (*Les barbiers ambulants*), *Uma loja de barbeiro* (*Boutique de barbiers*) e *O cirurgião negro* (*Le chirurgien nègre*) (Figuras 28, 29 e 30, respectivamente). Essas litogravuras, muito difundidas, sempre são tomadas como exemplo detalhado do trabalho especializado executado pelos africanos e seus descendentes, escravos, forros e nascidos livres.

É importante frisar, sobre a inclusão dos barbeiros nesse conjunto de imagens referentes ao universo do trabalho, que as escolhas do artista francês não foram aleatórias e descabidas. Desde o século XVIII, boa parte dos barbeiros ambulantes, das barbearias e dos profissionais nelas empregados, além de se ocuparem com a estética dos cabelos e das barbas, dedicavam-se também à extração de dentes, à aplicação de sanguessugas, de emplastos e de ventosas, ao conserto de meias de seda e à venda de casco de tartaruga para fabricar pentes³¹³. Identificados pela população como “barbeiros-sangradores”, esses homens polivalentes e multitarefados – não há registros de mulheres exercendo essa profissão – eram, no entanto, tratados de forma diferente pela Fisicatura-mor. O órgão emitia a carta de autorização somente para o exercício da arte da sangria, que envolvia sarjar, aplicar bichas (sanguessugas) e ventosas, pois era uma tentativa de aproximá-los dos cirurgiões³¹⁴.

Tanto os sangradores quanto os barbeiros provinham de estratos sociais mais baixos, mas somente os primeiros precisavam apresentar licenças para exercer a profissão. Apesar dessa separação, nada impedia que os barbeiros ambulantes, ao andar pelas ruas oferecendo os seus serviços de cortar e aparar os pelos, também intervissem com seus instrumentos, tais como a navalha, no corpo ulcerado de pústulas, além de vender talismãs e remédios caseiros.

Na imagem *Os barbeiros ambulantes* (Figura 28) não há qualquer menção à atividade da sangria. No entanto, Debret publicou essas duas gravuras (Figuras 28 e 29) na mesma

³¹² SPIX e MARTIUS, 1981, vol. I, p. 228 e p. 232.

³¹³ WALSH, 1830, p. 472.

³¹⁴ PIMENTA, 1997, p. 87.

prancha. Talvez estivesse propondo, em certa medida, vincular e diferenciar os profissionais e suas atividades; para isso, usou como recurso contrastar as vestimentas e os adornos de cada um; os trabalhadores do primeiro grupo estão maltrapilhos, enquanto os do segundo, donos da barbearia, vestem roupas mais elaboradas e sustentam joias nos lóbulos das orelhas. Além desses elementos, os locais de trabalho também foram outro recurso do artista-viajante, principalmente para demarcar a condição social dos retratados.

De acordo com o relato do artista francês, os barbeiros andarilhos eram escravos de ganho, “relegados, em verdade, para o último degrau da hierarquia dos barbeiros [...]”, e atendiam a população mais carente. Enquanto os proprietários da majestosa loja, visitada por uma vasta e distinta clientela, eram africanos forros e, em alguns casos, crioulos e mestiçados forros, e infatigáveis no trabalho, “até na hora do repouso geral, vemo-lo[s] afiar as navalhas numa mó, que outro negro faz girar, ou consertar meias de seda [...]”³¹⁵.

Diante das diferenças entre os dois grupos de barbeiros, presume-se que os trabalhadores ambulantes cobravam menos por seus serviços, mesmo assim alguns conseguiram amealhar recursos para comprar a sua liberdade. Após adquirir a carta de alforria, estabeleciam-se em lojas e “empregavam escravos como oficiais e aprendizes [...], cobrando uma quantia de seus senhores por esse aprendizado, se os aprendizes não fossem seus próprios escravos”³¹⁶. Debret deixou claro que retratou “dois negros livres”, portanto, ele se referia a dois africanos ou a dois crioulos libertos. O terceiro indivíduo, que auxilia na afiação da navalha e veste somente um saiote, aparenta ser um pré-adolescente. Ele poderia se encaixar, sem sombra de dúvida, em uma das duas modalidades de aprendiz elencadas acima por Cunha. Vale ressaltar que muitos deles obtiveram propriedades e foram respeitados em sua comunidade, e ainda lograram certa proeminência entre a elite oitocentista.

Outro fato interessante sobre esses barbeiros-sangradores era o seu envolvimento em outras atividades, dessa vez mais voltadas para eventos religiosos e culturais. Dentre elas, destacam-se as funções de músico, líder de irmandade religiosa e participação em milícias. De acordo com Debret, esses profissionais possuíam “mil talentos” e eram capazes “de consertar a malha escapada de uma meia de seda como de executar, no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas [...]”³¹⁷. Jeha, ao estudar a figura do barbeiro africano Antônio José Dutra, assim o descreveu:

³¹⁵ DEBRET, 1989, vol. II, p. 71, p. 74.

³¹⁶ CUNHA, 2012, p. 119.

³¹⁷ DEBRET, 1989, vol. II, p. 73.

Executava todas as habilidades dos barbeiros e alforriou-se jovem. Preto forro. Barbeiro, sangrador, dentista, músico, consertava quebrados. Religioso: membro de três irmandades negras. Morreu líder de banda, dono de uma barbearia, de duas casas e 13 escravos. Viúvo, pai de seis filhos com três mulheres diferentes, a primeira delas escrava Mina, e as outras duas crioulas forras. Quando morreu, seus bens inventariados somaram mais de 15 contos³¹⁸.

O testemunho acima demonstra a versatilidade desses homens nos ambientes urbanos do Brasil. Esses músicos barbeiros, durante o período colonial e imperial, foram fundamentais nas festas católicas. Nesses dias festivos, saíam às ruas tocando bombo, tambor, pratos, clarinete, requenta, corneta, pistom e trompa³¹⁹.

Esse perfil de barbeiro também ocorreu em outras regiões brasileiras. Luis Nicolau Parés demonstrou que havia na Bahia uma elite de barbeiros africanos libertos, os quais lideraram instituições sociais, tais como as irmandades católicas e de candomblé; outros se tornaram oficiais das milícias locais, chamados de “Henriques”³²⁰, e houve aqueles que se enveredaram no tráfico negro.

Parés, ao se dedicar a analisar os membros da Irmandade do Bom Jesus das Necessidades e Redenção, entre 1770 e 1830, observou a predominância de africanos da parte ocidental do continente (68%)³²¹, perfil social diferente do Rio de Janeiro, onde a maioria da população africana era composta de centro-ocidentais. Alguns desses membros empreenderam diferentes negócios, como pontuado acima. Por exemplo, o liberto Francisco Nudes de Moraes – barbeiro, mestre de orquestra e militar – acumulou riqueza e ascendeu socialmente, deixando em seu inventário *post mortem* um patrimônio composto por doze escravos, roupas, instrumentos do ofício de barbeiro e de músico; além disso, apadrinhou vários cativos, indicando certa notoriedade entre eles.

Dentro da irmandade também houve barbeiros envolvidos no tráfico de escravos, como José Antonio d’Etra. Este africano jeje atuou ativamente como barbeiro, mas formou, dentro de casa, um verdadeiro exército de barbeiros e músicos – no seu testamento deixou 21 escravos. Parte dos seus cativos, além dele, estavam ligados ao tráfico. Provavelmente,

³¹⁸ JEHA, 2017, p. 13.

³¹⁹ Instrumentos arrolados do inventário de Dutra. JEHA, 2017, p. 22.

³²⁰ O autor faz menção ao terço de Henrique Dias, militar crioulo que liderou combatentes africanos e crioulos na campanha de expulsão dos holandeses de Pernambuco, no século XVII. Ver: MELLO, José Antônio Gonsales de. **Henrique Dias, governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil**. Recife: Massangana, 1988; VASCONCELOS, A. Henrique Dias nunca foi escravo. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Vol. 29, nº 135-142, 1930, pp. 77-88. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn001446.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.

³²¹ PARÉS, Luis Nicolau. Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770–1830). **Revista Tempo**. Vol. 20, 2014, p. 5.

“alguns de seus aprendizes de barbeiro trabalhavam nos navios negreiros, oferecendo atendimento médico rudimentar aos cativos e participando do negócio em pequena escala, quando a oportunidade permitia”³²². Além desses trabalhadores que atuavam na arte de curar a mando dos seus senhores, havia outros que se aventuravam na travessia do Atlântico, indo e voltando nos barcos negreiros, como forma de obter meios para pagar as alforrias.

Os nomes dos barbeiros – Dutra, Moraes e d’Etra – são uma amostra dos africanos forros que angariaram fundos para comprar a sua liberdade e ascenderam social e economicamente. A acumulação dessa riqueza decorreu da diversificação de suas atividades. Porém, por trás dessa dinâmica profissional e comercial havia uma afinada e complexa rede social. Nessa trama, no lado de lá e de cá, solidariedade e ajuda mútua, com base em alianças étnicas, espirituais, de parentesco e comerciais, foram fundamentais para o sucesso desses homens. Além disso, seus descendentes puderam se beneficiar dos legados materiais e imateriais desses barbeiros-sangradores-cirurgiões-trafficantes-músicos-líderes.

Além dessas funções, os africanos e seus descendentes também se envolviam em outras atividades típicas das áreas urbanas, entre elas a capoeira. Nas litogravuras *Vista tomada da Igreja de São Bento* e *Os barbeiros ambulantes* (Figuras 22 e 28), editadas por Rugendas e Debret, há um detalhe comum, que está intimamente ligado aos capoeiristas da primeira metade do século XIX.

Segundo o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares, um dos códigos de identificação

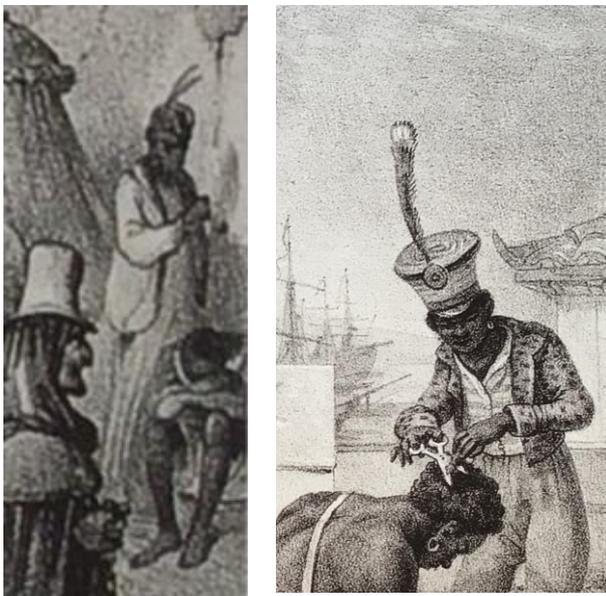


Figura 31: *Vista tomada...; O barbeiro...* (Detalhe)
 Fonte: DEBRET, 1835, tomo II, prancha 11;
 RUGENDAS, 1835, 3ª Div., prancha 12.

exclusiva da capoeiragem era o uso de fitas coloridas, em especial as amarelas e encarnadas; chapéus, que podiam ser do tipo barrete, boné ou casquete; e, eventualmente, plumas de aves. Como transparece nas imagens (Figura 31), os terapeutas desenhados por Rugendas e Debret, respectivamente, estão usando chapéus em formatos e com materiais diferentes, porém, em ambos estão fixadas penas de aves. Talvez os artistas-viajantes tenham representado dois capoeiras, como

³²² PARÉS, 2014, p. 18, 23.

propôs o autor em seus estudos. Esses enfeites eram mecanismos usados para identificá-los entre si e o espaço ao qual pertenciam.

Como afirma Soares, esses “códigos de identificação são cruzamentos de tradições inventadas por africanos com base na experiência da escravidão, junto com as simbologias étnicas trazidas da terra natal”³²³. Na litogravura (Figura 28) é possível ver, na parte inferior, em frente do rapazote barbeador, uma tesoura e uma navalha. Este instrumento, próprio para barbear, além de ser utilizado no ofício, era manejado nos momentos de luta. As plumas e a navalha, entre outros objetos simbólicos, forjavam a imagem dos capoeiristas que andejavam pelas ruas do Rio de Janeiro.

Como foi visto nos parágrafos acima, essas gravuras foram incontáveis vezes utilizadas como ilustrações em livros, artigos e trabalhos acadêmicos e interpretadas por diferentes pesquisadores³²⁴. Esses estudos, por sua vez, se complementam nas suas abordagens e análises. Um aspecto convergente entre eles é o fato de apontarem justamente a polivalência desses africanos e não brancos nascidos no Brasil. Concomitantemente aos ofícios relacionados à arte da cura, muitos deles buscaram outras fontes de renda. Outro consenso nesses estudos é a respeito da condição social dos terapeutas populares, que, em sua grande maioria, eram escravos africanos. No entanto, os esboços biográficos apresentados por Jaha e Parés trazem à luz nomes de africanos que conseguiram ascensão social e econômica. Assim, essas litogravuras dão indícios de uma realidade extremamente complexa, que em um primeiro momento não é possível remontar e experimentar diretamente.

Debret e Rugendas representaram nas imagens dois grupos de terapeutas populares: havia aqueles que se dedicavam a atender de forma itinerante, “carregando para cima e para baixo maletas, caixões e baús com seus instrumentos”, enquanto outros atuaram em locais que não exigiam tanto tempo ou força física, como as barbearias e as casas de misericórdia³²⁵.

Foi nos diferentes bairros do Rio de Janeiro, Salvador e Recife, assim como em alto-mar, que curandeiros, barbeiros-sangradores, parteiras, entre outros, “utilizavam ervas, benzeduras, talismãs, aplicações de ventosas nos seus tratamentos”³²⁶. Dessa forma, em um contexto de acirramento de doenças, mortandade e falta de assistência, os terapeutas

³²³ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2^o ed. Campinas: Edunicamp, 2008, p. 90

³²⁴ JEHA, 2017; KARASCH, 2000, p. 353; SILVA, 1988, p. 127 e pp. 139-141; SOARES, 2008, p. 76 e p. 81; SOARES, 2013.

³²⁵ NETO, Luiz Domingos do Nascimento. **Sob o signo do som: o ser e o viver como músico em Recife e em Salvador, fins do século XVIII e limiar do XIX**. Tese de doutorado (Doutor em História), Centro de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2020, p. 252.

³²⁶ SILVA, 1988, p. 127.

populares foram fundamentais para assistir a população, em especial os mais necessitados³²⁷. Não é de estranhar que o desempenho desses atores contribuiu, sobremaneira, na formação de uma rede de saúde nas áreas urbanas, conquistando, assim, grande prestígio entre africanos, crioulos e mestiçados, escravos ou não, e até perante as autoridades civis e religiosas.

Muitos dos elementos e características da arte da cura, retratados pelos artistas-viajantes, são fruto de uma intensa mescla cultural. A primeira observação são os usos de objetos tradicionais de várias partes do globo que, aqui, foram incorporados e ganharam ou não novos sentidos. Os objetos rituais descritos por Ewbank são um exemplo desse trânsito. Entre os materiais confiscados pela polícia havia chifres, feixes de ervas (arruda) e amuletos. Debret desenhou na litogravura *O cirurgião negro* (Figura 30) esses três produtos.

O artista francês apontou o uso dos amuletos, a confecção desses objetos pelos barbeiros-cirurgiões e a venda “ainda [de] talismãs curativos sob forma de amuletos. [...] o pequeno cone misterioso feito de chifre de boi, preciosa joia de seis linhas de altura, que se pendura ao pescoço para preservar das hemorroidas ou das afecções espasmódicas etc.”. Na imagem, em especial, os chifres estão sendo usados como ventosas. Talvez essas peças ganhassem outro sentido após o uso terapêutico, passando a ser objetos auspiciosos. Na mesma gravura, o cirurgião africano – ou “doutor”, como registrou Debret – não recorreu a nenhuma planta para remediar os enfermos. Contudo, a sua esposa, pousada na janela, observava “a sangue-frio o número de doentes que devem pagar [...]”, usava um maço de arruda atrás da orelha direita para espantar os espíritos malignos, além de cobrir o nariz, com seu pano da costa, para se proteger dos miasmas que emanavam dos doentes³²⁸. Esses amuletos e objetos mágicos tinham significados importantes para os africanos, crioulos e mestiçados, pois reativavam os laços afetivos, religiosos e culturais com a África e o Brasil. Além disso, esse conjunto de materiais podia

ter tido significados particulares para os iniciados em práticas religiosas africanas e afro-brasileiras. O que parecia, portanto, ser um adorno sem especial importância para uns, era indicador de autoridade, de poder, de devoção e de proteção para outros. E estes signos maquiados estendiam-se, também, à indumentária, às cores usadas e aos cortes e arranjo de cabelos³²⁹.

³²⁷ KARASCH, 2000, pp. 207-258.

³²⁸ DEBRET, 1989, vol. II, pp. 178-179.

³²⁹ PAIVA, 2001, p. 221-222. Autores que se debruçaram sobre os significados dos amuletos, pencas de balangandãs e joias usadas pelas africanas e suas descendentes: FARELLI, Maria Helena. **Balangandãs e figas da Bahia**: o poder mágico dos amuletos. Rio de Janeiro: Pallas, 1981; LODY, Raul. **Joias de Axé**: fios de contas e outros adornos do corpo. A joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001; LODY, 1988; LODY, 2015; PAIVA, 2020; PAIVA, Eduardo França. Celebrando a alforria: amuletos e práticas culturais entre as mulheres negras e mestiças. In: JANCSÓ, Ístavn; KANTOR, Íris (Orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001, p. 505-51; OZANAN, Luiz Henrique.

Na litogravura *Vendedor de arruda* (*Vendeur d'herbe de ruda*) (Figura 51), Debret mencionou o uso sistemático da arruda entre os africanos e crioulos. Segundo o artista-viajante, essa planta tinha princípios ativos para curar determinadas doenças e era também abortiva, “triste reputação que aumenta consideravelmente a sua procura”. Contudo, o mais comum era vê-la presa nos cabelos e em outras partes do corpo com a finalidade de espantar e proteger dos maus espíritos e agouros, tanto que os seus adeptos exclamavam: “Toma arruda, ela corrige tudo”³³⁰. Portanto, essa erva tinha função terapêutica, mas também era usada para proteção espiritual e para “conservar a casa livre de bruxas”³³¹. A arruda e outras ervas, folhas, plantas e raízes eram manipulados por esses terapeutas, legais e ilegais. Nogueira, em seus estudos sobre os calunzeiros nas Minas setecentistas, encontrou nas denúncias eclesiásticas o uso das plantas locais para “[...] remediar as ‘doenças de feitiços’”, mas se somavam às ervas outros recursos de cura, tais como sangrias, aplicação de ventosas, orações, banhos, beberagens, emplastos, manuseio de objetos sacros, entre outros³³².

É importante frisar, como visto nos depoimentos dos viajantes Spix e Martius, de Debret e da historiadora Nogueira, que as terapias à base da farmacopeia brasileira não eram uma exclusividade dos africanos, crioulos, mulatos, caboclos e indígenas; luso-brasileiros também tinham conhecimento e recorriam à flora e fauna local para tratar de uma série de doenças. Assim, na perspectiva da historiadora Carla Berenice Starling de Almeida, vivenciava-se uma verdadeira “medicina mestiça”³³³.

Diante dessa sociedade que acreditava nas moléstias causadas por “forças não biológicas, como mau-olhado, maus pensamentos, maus espíritos, bruxaria, feitiçaria”, os

A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais – 1735-1815. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013; SILVA, 2005; TORRES, H. A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, n. 23, julho-dezembro de 2004.

³³⁰ DEBRET, 1989, vol. III, p. 164.

³³¹ EWBANK, 1976, p. 188. Nos dias de hoje, a arruda ainda é largamente utilizada entre a população, em especial para beberagens e emplastos. Além dos seus usos medicinais, nos terreiros de candomblé e umbanda utiliza-se a erva para limpeza e defumação dos ambientes. Sobre esse assunto, ver: ALMEIDA, Maria Zélia de. **Plantas medicinais**. 3 ed. Salvador: Edufba, 2011; CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda. **Plantas medicinais e de rituais afro-brasileiros**. São Paulo: Almed, 1988; GOMES, Heloísa Helena; DANTAS, Ivan Coelho; CATÃO, Maria Helena Chaves Vasconcelos. Plantas medicinais: sua utilização em terreiros de umbanda e candomblé na zona leste da cidade de Campina Grande – PB. **Revista de Biologia e Farmácia**, v. 3, n. 1, p. 110-129, 2008; SOUSA, Maria do Socorro; SOUZA, Wallace Ferreira de; LIMA, Marileuza Fernandes de. **Plantas Sagradas nas religiões afro-brasileiras: correlações do seu uso terapêutico e a fitoterapia**. 2011. (Apresentação de Trabalho/Outra); VERGER, Pierre Fatumbi. **Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³³² NOGUEIRA, 2013, p. 38.

³³³ ALMEIDA, 2008.

terapeutas populares acabavam sendo mais bem sucedidos no tratamento e tinham melhor reputação que os médicos, cirurgiões e boticários oficiais³³⁴.

A população e os especialistas recorriam aos amuletos e talismãs como parte dos métodos de cura. Um exemplo do uso desses objetos é o cavalo-marinho, que pode ser visto no pescoço do cirurgião (Figura 30). De acordo com Debret, o animal era um “amuleto venerado” por seus “clientes supersticiosos” e tinha “o dom de transformar o seu boné em chapéu de médico”³³⁵. Além da função de indicar a profissão de cirurgião e suas habilidades, Ewbank deu mais detalhes sobre o uso do hipocampo. Segundo ele, esses objetos, alguns confeccionados em marfim, ouro e prata, eram usados para espantar os demônios e quando secos eram considerados ótimos remédios para sanar dores de cabeça³³⁶. Tudo indica, portanto, que o cavalo-marinho não era de uso exclusivo dos terapeutas, mas amplamente adotado pela população como meio de se proteger dos espíritos malignos.

Ainda sobre a litogravura *O cirurgião negro* (Figura 30), observe-se que aparecem na representação quatro homens sendo submetidos à aplicação de ventosas: dois estão no centro da gravura, um está deitado de barriga para baixo, com os chifres sobre suas costas, e o outro encontra-se sentado com a mão no queixo e de olhos cerrados; o terceiro, no lado direito, é atendido pelo cirurgião, que está retirando os objetos da testa do paciente – inclusive, se veem no pálio três chifres sujos de sangue; portanto, Debret captou o momento final do tratamento –; por fim, o quarto doente, encostado na murada e no fundo da imagem, envolto em um pano branco, com certeza já havia passado pelo mesmo procedimento e aguardava se restabelecer para, logo em seguida, receber “alta médica”.

A historiadora Mariza Carvalho Soares, no artigo *African barbeiros in Brazilian slave ports*, arriscou dizer que o cirurgião representado por Debret era de origem haussá, sociedade que habitava a África Ocidental³³⁷. Para chegar a essa hipótese, a autora se baseou em estudos feitos pelo antropólogo Lewis Wall na década de 1980 sobre a medicina desse grupo e na anatomia dos pés do cirurgião. Sabe-se que nas primeiras décadas do século XIX predominavam no Rio de Janeiro africanos vindos da porção centro-ocidental, enquanto os cativos vindos da região ocidental da África – dos portos ao longo da Costa da Mina, como os

³³⁴ KARASCH, 2000, p. 352.

³³⁵ DEBRET, 1989, vol. II, p. 179.

³³⁶ EWBANK, 1976, p. 188.

³³⁷ SOARES, 2013, p. 225-226.

luso-brasileiros denominavam essa região –, entre eles os haussás, tinham como destino Salvador³³⁸.

Mesmo que na capital do país, à época, não houvesse predominância de ocidentais, nada impedia que fossem encontrados nos espaços públicos, atuando de forma clandestina e, assim, driblando as autoridades para amealhar recursos. Foi nessa perspectiva que Soares observou o trânsito das terapias de cura dos dois lados do Atlântico. Por sua vez, Jeha também identificou as mesmas práticas terapêuticas, “à moda de sua terra”, no Reino do Congo, datadas do século XVII³³⁹. Dessa forma, a arte da sangria e da aplicação de sanguessugas não era um recurso terapêutico restrito a determinado povo ou região da África.

Sobre a deformidade dos pés do terapeuta, a autora apontou que esse problema era causado pela anemia falciforme, doença endêmica na África ocidental. No entanto, ao manusear o conjunto iconográfico referente aos africanos e a seus descendentes, publicado no *Viagem pitoresca...*, verifica-se esse mesmo padrão nas outras representações. Sobre esse atributo físico acentuado por Debret, vale fazer outras considerações, as quais passam muito mais pelas escolhas estilísticas (ou limitadas) e ideológicas do artista francês.

Como discutido acima, as duas litogravuras mencionando os barbeiros foram editadas em uma única prancha (Figuras 28 e 29); logo, elas se complementam e têm a função de fornecer o máximo de informações sobre esses trabalhadores. Contudo, a gravura *O cirurgião negro* foi editada em parceria com outra imagem, intitulada *Açougue de carne de porco* (*Boutique d'un marchand de viande de porc*) (Figura 32). Nesta cena, em especial, observa-se, no centro da imagem e atrás do balcão, um homem de pele escura segurando um pedaço de carne com os dentes, para destrinchá-la com a ajuda de uma faca. Segundo Debret, “aceita-se no Brasil o modo selvagem empregado pelo negro para cortar o pedaço da carne. Entretanto, para poder vencer a repugnância que provoca semelhante cena, é preciso apreciar cegamente os recursos apetitosos da arte culinária”³⁴⁰.

Nessas duas narrativas visuais, Debret trata de forma pejorativa os dois profissionais: o cirurgião foi chamado de “doutor” e o açougueiro foi associado a um selvagem – diga-se “animal”. Cabe, aqui, trazer novamente o debate apresentado por Soares nos parágrafos acima. Pode-se aventar que Debret, ao desenhar os pés deformados dos africanos, crioulos e mestiçados, buscava aproximá-los de algo animalesco, selvagem ou sem a depuração

³³⁸ REIS, 2013; REIS, João José. Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia. In: **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, pp. 68-115, jan./jun. 2014.

³³⁹ JEHA, 2013, pp. 11-12.

³⁴⁰ DEBRET, 1989, vol. II, p. 179-180 (grifo nosso).

necessária para atingir a “civilização”, como registrou verbalmente no relato acima. Dessa forma, o artista tinha a intenção de igualar esses trabalhadores e, principalmente, comover, mobilizar e convencer os leitores de que o Brasil era um país de costumes ainda pouco desenvolvidos.

O artista francês, ao descrever as características físicas e mentais da população brasileira, afirmou que o brasileiro, “cujo gênio é sutil e os desejos ardentes”, procura “alimentos para a superstição, sobretudo se ele vive sob um clima exagerado e, por isso, debilitante. A atividade de sua imaginação, crescendo no sentido inverso de sua energia física, domina o restante de suas faculdades nervosas”. Nessa complexa relação entre condições climáticas e superstições, o francês reforçou o caráter, por vezes, bárbaro e grotesco dos brasileiros e acrescentou que somente “o progresso das luzes que se manifesta nos dias de hoje levará os brasileiros civilizados [...]” a se afastarem desses ritos e costumes tão bizarros³⁴¹. Portanto, a construção visual do cirurgião africano, com os seus métodos rudimentares e fantasiosos de tratamento, e a representação das deformidades físicas dos escravos, ex-escravos e nascidos livres, além das descrições de suas limitações morais e psíquicas, coadunam com os discursos dos viajantes estrangeiros, pensamentos que trouxeram dos seus lugares de origem³⁴². Debret, homem do seu tempo, não foi diferente; com uma postura civilizada e de superioridade europeia, promoveu generalizações sobre os povos e

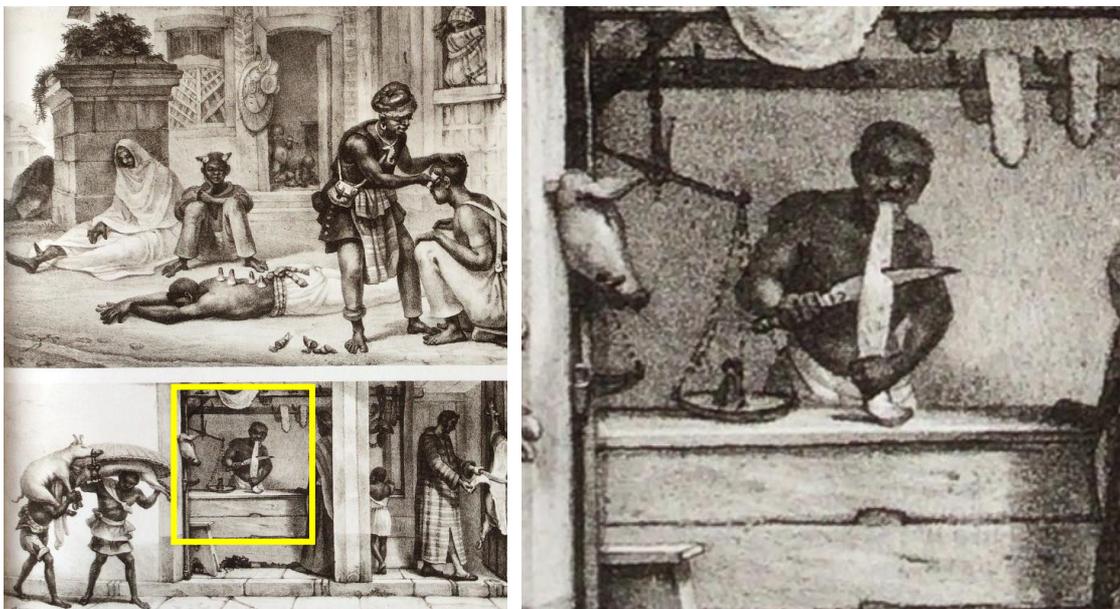


Figura 32: *O cirurgião negro e Açougue de carne de porco (Detalhe)*. Litogravura, 23,8x20,4cm. Fonte : DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835, tomo II, prancha 46.

³⁴¹ DEBRET, 1989, vol. III, p. 40; DEBRET, 1835, tome III, p. 27

³⁴² LEITE, 1997, p. 10.

coisas descritas.

Diante da impossibilidade de confirmar as origens desses métodos terapêuticos adotados pelos africanos e por seus descendentes, é certo que Rugendas e Debret estavam visualizando e descrevendo tratamentos de uma “medicina mestiça”, que “ampara-se na fusão de elementos da flora e da fauna e nos saberes a eles referentes, processados no encontro de diversas culturas e na sua utilização igualmente diversa na terapêutica”. Dessa forma, “[...] plantas, saberes e práticas vindas de lá e de cá, apropriados e reinterpretados pelas diversas culturas presentes nos domínios portugueses da América – e, provavelmente, na porção espanhola também – resultaram num arsenal de cura que guarda peculiaridades [...]”³⁴³.

Nesse longo processo de constituição de saberes mestiçados, formados a partir de elementos culturais distintos, eventualmente os atributos de cada um dos envolvidos nessa mescla são identificáveis, uma vez que foram preservados, mas em outras houve uma transformação durante o processo de assimilação ou de amalgamento. Os africanos, portanto, ao desembarcarem no Brasil traziam consigo conhecimentos prévios sobre ervas e tratamentos de cura. Aqui nas Américas, convivendo com indígenas, europeus e asiáticos, foram conhecendo, incorporando e se adaptando a uma nova diversidade de espécies vegetais nativas e a outras vindas da Ásia, África e Europa, além de conhecer outras práticas curativas. Como pontuado, mas vale a pena reforçar, nem tudo foi transformado em novas terapias de cura e saberes, pois houve a manutenção de saberes mais antigos.

Nas três gravuras debretianas, depreende-se novamente o mesmo padrão de visualidade das outras imagens litografadas no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Enquanto Rugendas, em *Vista tomada da Igreja de São Bento* (Figura 22), buscava demonstrar a complexidade sociocultural dos ambientes urbanos do Brasil, onde havia um intenso convívio entre senhores brancos, escravos, forros donos de cativos, indígenas, africanos e mestiçados, além de crianças, religiosos, policiais, mendigos e prostitutas; Debret optou por construir uma narrativa visual que mimetizava essas relações sociais e acabou ocultando as próprias formas de organização daqueles ambientes. Assim, simulou uma atmosfera de isolamento e, principalmente, legou aos africanos, crioulos e mestiçados o trabalho exaustivo – eles estavam fadados, portanto, a serem barbeiros, cirurgiões, parteiras, sangradores etc.³⁴⁴. Não obstante, os exemplos acima demonstram que os terapeutas populares estabeleceram importantes contatos naquela sociedade.

³⁴³ ALMEIDA, 2008, p. 52 e p. 100.

³⁴⁴ NAVES, 1996, p. 92.

As imagens legadas pelos dois artistas-viajantes servem como um vestígio daquele passado e possibilitam alçar outras leituras, mas, para isso, é necessário olhá-las e lê-las criticamente. Não se pode anular, portanto, todas as informações ali contidas, pois parte delas é resultado de uma perspicaz observação da realidade brasileira.

CAPÍTULO III

Imagens do feminino: mulheres de todas as "qualidades" e "condições", diversidade e mobilidade socioculturais

Este capítulo pretende analisar as gravuras e aquarelas feitas por Debret e Rugendas acerca das africanas, crioulas e mestiçadas. O conjunto de imagens legadas pelos artistas-viajantes, tanto as publicadas nos seus respectivos livros quanto as que não vieram a lume, expõe a importância histórica dessas mulheres no contexto urbano brasileiro.

Africanas, crioulas, mulatas, pardas, entre outras “qualidades” e de diferentes condições jurídicas, tornaram-se peças fundamentais na organização social, cultural e econômica das áreas urbanas brasileiras. Ao longo do período colonial e imperial, algumas delas eram responsáveis por organizar, levar e trazer os alimentos, por isso viviam carregando cestos, tabuleiros, leiteiras de latão etc. Outras, depois de conquistarem a liberdade ou mesmo quando haviam nascido livres, conseguiram ascender social e economicamente e com isso tentaram se inserir na elite e apagar o seu passado escravo. Elas adquiriram joias, roupas de luxo e até escravos. Entretanto, ainda recaía sobre elas o estigma da origem, e, paulatinamente, a cor da pele também passou a ser mais um critério para classificá-las. Além da importância econômica, essas mulheres assumiram também o papel de chefes de seus domicílios e, assim, constituíram uma rede de solidariedade feminina, abrigando sob os seus cuidados filhos e filhas, netos, escravos, apadrinhados, cativos fugitivos das autoridades e outros membros da comunidade.

As imagens dos dois artistas-viajantes, às vezes, deixam evidências dessas marcas sociais e dão condições de vislumbrar a importância dessas mulheres naqueles contextos históricos urbanos. Nesses ambientes majoritariamente masculinos, elas conseguiram burlar ou usar em benefício próprio os discursos cristãos e patriarcais. Debret e Rugendas souberam entender que as figuras femininas eram a expressão da mobilidade física e social e, como dito, o elo entre os diferentes grupos sociais. Assim, elas não são apenas imagens exóticas e estáticas nos desenhos e litogravuras dos artistas.

As ruas, praças, orla das praias, mercados e chafarizes foram os espaços em que as escravas, libertas e nascidas livres atuaram, realizando o comércio ambulante ou fixo. Mas não apenas. Por viverem e trabalharem nesses locais, essas mulheres eram malvistas e consideradas prostitutas, e muitas se enveredaram mesmo nesse ramo, pois era uma

alternativa para sua sobrevivência e para a conquista da carta de alforria – algumas vezes, eram até forçadas a isso pelos seus senhores.

No início do capítulo, serão examinadas as representações das libertas do Rio de Janeiro. Ao introduzi-las na discussão, será possível ver, através das pistas deixadas por essas mulheres – joias, indumentárias e objetos de trabalho – e perspicazmente apreendidas pelos artistas-viajantes, como elas estavam inseridas nos ambientes urbanos e de que forma algumas conseguiram ascender social e economicamente.

Na sequência, entram em cena as trabalhadoras dedicadas ao comércio ambulante. Serão analisadas duas litogravuras publicadas no *Viagem pitoresca através do Brasil*. É preciso esclarecer que existem centenas de imagens legadas por Debret representando o ofício de vender pelas ruas do Rio, mas a opção por Rugendas decorre da escassa quantidade de estudos sobre esses trabalhos e da abundância de informações neles contidas.

Especificamente em relação às prostitutas, tratadas na terceira seção deste capítulo, serão observadas uma aquarela e uma cena a lápis. Essas imagens não foram publicadas, assim como outros desenhos preparatórios sobre esse grupo, legados pelos artistas-viajantes. Os motivos, talvez, estejam vinculados aos critérios editoriais, porque se buscava enaltecer o país e, nesse caso, a vida “pregressa” das representadas não seria bem-vista pelo público leitor. Ao desenhá-las, porém, ambos expõem a sua importância e demonstram que essas mulheres integravam a sociedade brasileira.

3.1 Forras pelas ruas cariocas

As mulheres libertas tiveram grande importância para a economia e a vida sociocultural do Brasil, tanto na área urbana quanto na rural. A historiografia brasileira, nos últimos anos, vem buscando apresentá-las nos diferentes aspectos e mostrar como elas se reinventaram ao longo da escravidão. É importante destacar que era comum ver essas mulheres nas ruas do Rio de Janeiro, da Bahia, de Recife, de Minas Gerais; por vezes, elas chamavam a atenção dos estrangeiros pela sua riqueza e exuberância no modo de vestir e se portar³⁴⁵.

Contudo, curiosamente, Jean-Baptiste Debret publicou somente uma imagem com essas personagens, como é possível verificar na legenda *Negras livres vivendo de suas atividades (Négresses libres, vivant de leur travail)* (Figura 34). Nessa mesma prancha,

³⁴⁵ Entre os autores que se dedicaram a estudar esses libertos e suas relações, entre os séculos XVIII e XIX, ver: FARIA, 2004; FURTADO, 2003; MATTOSO, 1972; OLIVEIRA, 1988; PAIVA, 2001; PAIVA, 2009; SILVA, 2004; SOARES, 2007.

abaixo e em menor tamanho, Debret litografou outra imagem, a saber, *Vendedoras de sonhos, manuê e aluá* (*Négresses marchandes, de sonhos, manoé, aloá*) (Figura 33). Acerca desta segunda imagem, em sua tradução, sempre republicada, Sérgio Milliet suprimiu a categoria “*négresses*” (negras) da legenda, dando a entender que a palavra era desnecessária e não comprometeria o significado da imagem. A partir dessa supressão, a identificação do grupo social ao qual Debret estava se referindo ficou prejudicada; nesse caso, o pintor retratava as africanas ou crioulas que se dedicavam ao comércio ambulante.

É preciso ressaltar que se essas categorias não forem devidamente historicizadas, podem ocasionar leituras equivocadas acerca dos representados. Há historiadores e pesquisadores de outras áreas que, de forma descuidada e usando definições criadas no século XX, interpretam as “qualidades” (*nègres* e *négresses*) como “condição”. Assim, é comum encontrar trabalhos acadêmicos de história ou livros didáticos com imagens dos dois artistas em que homens e mulheres de tez mais escura estão associados diretamente à escravidão, em

especial para exemplificar os escravos de ganho. Isso se deve também, em parte, ao desconhecimento sobre a complexidade dos conceitos empregados para se referir às diversas camadas sociais da época. Como destacou Paiva, os “[...] conceitos, muito mais que as palavras, dadas a sua capacidade simplificadora e a sua função *stander*, podem induzir a anacronismos se forem aplicados indiscriminadamente a qualquer sociedade e época e como modelos universais de análise”³⁴⁶.

Essas associações inadequadas poderiam ser sanadas com a leitura das narrativas dos dois viajantes. Debret criou um texto complementar às litografuras que servia de apoio aos

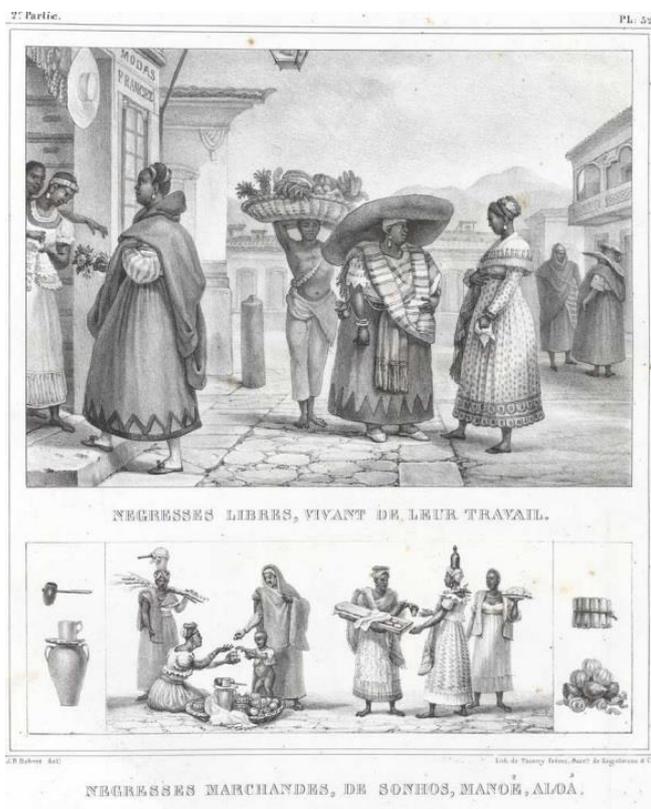


Figura 33: *Negras livres vivendo das suas atividades/Negras vendedoras de sonhos, manuê e aluá*. Thierry Frères (gravador), litogravura, 22,1x21,3. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo III. Prancha 32 (L. 82A-82B).

³⁴⁶ PAIVA, 2015, p. 123.

leitores europeus em momentos de incompreensão sobre o conteúdo das imagens e da dinâmica sociocultural interna do país. Em algumas partes do relato estão registradas a origem e a condição social dos retratados, tais como africanos, crioulos, mulatos e pardos, e indicado se eram escravos ou libertos. Diante desse ambiente construído por Debret, a prancha *Negras livres...* (Figura 34) demonstra a singularidade dessas mulheres e, ao mesmo tempo, ajuda, através do jogo de comparação, a elucidar a presença delas nas ruas do Rio de Janeiro oitocentista.

A litogravura retrata uma cena de rua, marcadamente a rua do Ouvidor, e os personagens são seis mulheres e um homem³⁴⁷. Há também a imagem parcial de um indivíduo, no lado esquerdo, do qual não é possível identificar o sexo. Todas chamam a atenção pelos seus belíssimos trajés.

A senhora do lado esquerdo, apoiando o pé direito no degrau, usa uma saia que vai até



Figura 34: *Negras livres vivendo de suas atividades*. Thierry Frères (gravador), litogravura, 15,3x21,3cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo III. Prancha 32.

³⁴⁷ A rua do Ouvidor era estreita e foi uma das primeiras a serem pavimentadas no Rio de Janeiro. Durante o Reino e, posteriormente, no Império, essa rua ficou conhecida pelo comércio de artigos de luxo franceses. Nela vendiam-se tecidos, leques e luvas, chapéus e joias, além de ser o local onde se concentravam as costureiras e modistas francesas.

a altura da canela com um bordado em forma de zigue-zague, deixando à mostra as meias finas e os delicados sapatos – as meias desempenhavam um papel importante no vestuário feminino, pois, às vezes, usar o calçado com ou sem esse acessório era um marcador social, como frisa Lara³⁴⁸. Veste uma blusa com mangas que cobrem inteiramente os braços e usa uma grande capa escura e pesada, que cai pelas costas e pela frente³⁴⁹. Na orelha esquerda, tem um brinco em forma de gota e na cabeça, duas tiaras que prendem o cabelo. Segura, com a mão direita, um ramalhete de flores, enquanto sustenta um ar de leveza e um discreto sorriso.

Na entrada da casa de moda, debaixo do portal, há outra mulher, com aparência jovial, e que, diferentemente da senhora à sua frente, está descalça. Veste também um vestido claro, que vai até a altura da canela, tem um leve drapeado, é bordado com figuras geométricas e possui mangas fofas. Entre as suas mãos, segura um pequeno pedaço de tecido, agulha e linha. No pescoço usa um substancioso colar e no lóbulo um brinco. Na sua cabeça há uma faixa finalizada com um laçarote, e ela fixa o olhar nas flores.

Pode-se indagar quem eram essas duas personagens. A mulher que adentra no estabelecimento, considerando apenas suas vestimentas e adornos, não deixa espaço para especular sobre a sua “qualidade” e condição, pois não usa nada que remeta ao universo social das africanas e crioulas, como os balangandãs e o pano da costa. Porém, ela pode ter abandonado qualquer resquício de seu passado escravo, por exemplo, recorrendo para isso ao vestuário. Portanto, poderia ser uma africana, crioula ou mestiçada indo à modista francesa encomendar mais roupas. Sobre a moça que aparece de meio corpo, pode-se pensar que era cativa da modista, uma liberta ou nascida livre que trabalhava no ateliê.

Ainda sobre a litogravura debretiana, no centro da prancha visualizam-se três personagens. O primeiro é um homem sem camisa, que usa uma calça comprida e traz um pano triangular preso à cintura; ele carrega, com os dois braços apoiados na cabeça, uma pesada cesta, provavelmente de vime. Em seu peito há um colar transpassado: seria um objeto sonoro, que avisava aos possíveis compradores a passagem do ambulante ou um amuleto auspicioso?

³⁴⁸ LARA, Silvia Hunold. Mulheres escravas, identidades africanas. **I Simpósio Internacional:** o desafio da diferença. GT 3. Mulheres africanas: experiências e percursos. UFBA, 9 a 12 de abril de 2000. Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>. Acesso em: 05 jan. 2021.

³⁴⁹ A historiadora Cláudia Mól identificou nos testamentos *post mortem* das libertas mineiras do século XVIII que as saias, as blusas e as capas foram as peças mais adquiridas por elas. Ver: MÓL, Cláudia Cristina. **Mulheres forras:** cotidiano e cultura material em Vila Rica (1750-1800). Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

Um pouco à sua frente está uma senhora ostentando um chapéu com grandes abas, belíssimas roupas e joias. Ela usa sapatos delicados e veste uma saia, aparentemente pesada, com bordados simulando uma figura geométrica. A camisa branca, com mangas rendadas, deixa à mostra os seus braços. Do meio da saia e preso a ela, cai um tecido grosso com barras franzidas, talvez amarrado à cintura, por onde passa um cordão também grosso e, fixados nele, no lado direito, estão grandes berloques, que dão origem à “penca”. Recentemente, essa joia passou a ser chamada de penca de balangandãs, era o acessório mais significativo e funcional entre as crioulas. Segundo a historiadora Simone Trindade:

O modelo estrutural seguido por uma penca de balangandãs é bem definido, ele é constituído por três partes: corrente, nave ou galera e elementos pendentes. A corrente de elos serve para fixar o adorno à usuária, perpassando-lhe a cintura. A nave ou galera é a parte que agrupa os elementos pendentes [...]. Os elementos pendentes variam em tipologias, materiais, tamanho e quantidade.³⁵⁰

A historiadora Heloísa A. Torres, no seu estudo sobre a indumentária crioula, considerou que as “pencas” e os “balangandãs” eram objetos diferentes, o primeiro formado a partir de chaves, pequenas sacolas e dois ou três berloques, todos presos a uma faixa de tecido passada nos quadris; enquanto os “balangandãs” eram “os berloques que pendem no pescoço, não na penca”³⁵¹. Da união desses dois surgiu a “penca de balangandãs”, peça transformada em símbolo social e carregada de signos mágicos, que era feita de diferentes materiais, em especial de prata, mas nela se encontravam outros elementos pendentes, fabricados de ossos de animais, madeira e corais. Dependendo de sua composição e da quantidade de berloques, era volumosa e pesada, como pode ser visto na litogravura debretiana³⁵².

A penca de balangandãs, “[...] particularmente marcado[a] entre negras livres e crioulas – servia como uma proteção mágica, uma marca de distinção; representava e evocava fertilidade e sexualidade feminina”³⁵³, foi representada em outros momentos por Debret, especialmente entre as vendedoras ambulantes, as quais não viviam “[...] sem seu pequeno

³⁵⁰ SILVA, 2005, p. 78; pp. 252-254. Outros autores se debruçaram sobre as pencas de balangandãs e joias usadas pelas africanas e suas descendentes, dentre eles: FARELLI, 1981; PAIVA, 2001, pp. 505-51; OZANAN, 2013.

³⁵¹ TORRES, 2004, pp. 442-444.

³⁵² Trindade identificou em seus estudos que os berloques variavam de pessoa para pessoa, tornando as pencas de balangandãs únicas, porém, a autora apontou que os elementos mais frequentes eram figas, coco de água, chave, moedas, cilindro, romã, cacho de uvas, peixes, predominantemente feitos de prata. SILVA, 2005, p. 209.

³⁵³ PAIVA, 2020, p. 97. “[...] *particularly marked among freed Black and Creole women - served as a magic protection, a mark of distinction; it represented and evoked female fertility and sexuality [...]*” (tradução nossa).

amuleto ao pescoço, o que não impede de usar também dois outros à cintura, de cambulhada com cinco a seis talismãs, de forma e natureza diferentes”³⁵⁴.

A matrona (Figura 34), que usa um grande chapéu, ainda sustenta um pano da costa com listas longitudinais, deixando à mostra parte da manga bordada, e no seu braço direito leva três pulseiras, chamadas de “idés”, enquanto na orelha tem um grande brinco. De acordo com o antropólogo Raul Giovanni Lody, os metais usados nos “idés” e os brincos estavam relacionados a algum mito afro-brasileiro: Iansã (cobre), Ogum (ferro) e Oxum (latão)³⁵⁵.

A terceira mulher, também de tez escura, que confabula com outra, usa um vestido fluido, de tecido estampado, com pontilhados escuros; a barra foi construída com babados e as mangas cobrem todo o seu braço; ela usa também um sapato como as suas companheiras de cena. Na mão esquerda, segura um lenço, enquanto o braço direito serve de apoio ao seu xale. Traz o fichu, pano triangular feito de um tecido muito delicado, talvez de origem inglesa, e todo bordado, que servia para cobrir os ombros e esconder o decote do vestido³⁵⁶. Como as outras personagens da litogravura, traz na orelha esquerda um brinco e no cabelo uma tiara, aparentemente de tecido, e um lindo penteado enfeitado com flores.

Os historiadores Claudia Cristina Mól e Paiva, em seus estudos, identificaram nos espólios das forras das Minas Gerais setentistas roupas de tecidos mais caros, importados e fabricados *in loco*, de cores e estampas variadas, tais como seda, veludo e tafetá, mas havia também tecidos menos nobres – por exemplo, linho e baeta, que também não eram baratos³⁵⁷. Pode-se dizer que em Minas Gerais se formou uma espécie de camada média urbana; da mesma forma, é provável que no Rio de Janeiro essas libertas também tenham conquistado um razoável poder aquisitivo para poderem consumir produtos fabricados em diferentes possessões portuguesas³⁵⁸.

Em segundo plano na gravura, as duas figuras localizadas no canto direito, nitidamente, ocupam uma posição diferenciada na representação, porém mantêm padrões estéticos iguais aos de suas companheiras. Há a possibilidade também de serem duas libertas ou nascidas livres que circulavam oferecendo os seus serviços e que também desenvolveram

³⁵⁴ DEBRET, 1989, vol. II, p. 55.

³⁵⁵ LODY, 1977, p. 03.

³⁵⁶ Em seu trabalho, Monteleone aponta que essa veste era uma nova adequação do vestido *império*, muito usado pós-revolução francesa, que, paulatinamente, foi se transformando. Segundo a autora, o modelo tinha “túnicas soltas, inspiradas em vestes gregas da antiguidade, de musselina branca esvoaçante, com decotes profundos, os vestidos ao se modificarem adquiriram babados, adornos e volumes no redor dos pés” (MONTELEONE, 2013, p. 39).

³⁵⁷ MÓL, 2002, p. 114 e p. 104; PAIVA, 2001.

³⁵⁸ PAIVA, 2009, p. 26.

um profícuo diálogo: a mulher que está de frente para o observador usa dois panos da costa, um deles, de grandes proporções e pesado, pois há poucas dobras, provavelmente é de veludo, algodão, lã ou ráfia³⁵⁹ – a peça reveste as duas espáduas e a sua cabeça, deixando à mostra somente o rosto –; no lado esquerdo, trespassado, o outro, dessa vez listrado. Já a sua companheira de conversa também usa o acessório jogado no ombro esquerdo, mostrando parte da camisa, calça sapato, usa uma saia lisa e, sobre a cabeça, o chapéu.

Percebe-se nas representações dessas mulheres o hábito de usar o pano da costa – um elemento quase que exclusivo da indumentária das africanas e de algumas crioulas – ou mantilhas, xales e lenços. Debret e Rugendas executaram uma dezena de desenhos e aquarelas que exibiam variações de estampas e modos de trajar afro-brasileiros. No entanto, as pranchas editadas no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, como também no *Viagem pitoresca através do Brasil*, estão em preto e branco, detalhe que interfere na leitura dos significados etnográficos desse acessório, como ressaltou Torres³⁶⁰. Apesar disso, é preciso desconfiar, quase sempre, das gravuras aquareladas, pois muitas delas, além de terem sido pintadas sem o acompanhamento do artista-viajante, ainda podem conter erros grosseiros na seleção de cores que, às vezes, não faziam parte do universo cultural daquele local ou não eram “[...] representativas das cores simbólicas dos Orixás”, por exemplo³⁶¹.

Assim, o pano da costa e as pencas de balangandãs, como também outras peças do vestuário dessas mulheres, foram uma inovação e não apenas “[...] um elemento decorativo no traje da baiana”, eram símbolos, traduziam um sentimento de fidelidade para com o passado, vinculavam as portadoras à sua terra de origem e demarcavam a sua posição hierárquica no grupo³⁶².

Nesse quadro (Figura 34), composto majoritariamente de mulheres, o artista capturou, talvez, africanas, em especial as que carregavam consigo os objetos que sugeriam essa origem, enquanto as outras mulheres, as quais não deixaram evidentes essas marcas, poderiam

³⁵⁹ Segundo Torres, os tecidos mais usados na confecção dos panos da Costa eram algodão, seda ou ráfia, podendo-se associar um ou mais elementos. TORRES, 2004, p. 419. Sobre o modo de trajar das africanas e suas descendentes, ver: LODY, 1977; SILVA, Maria Conceição Barbosa. O pano da Costa na representação dos viajantes: séculos XVII ao XIX. In: **Pano da Costa**. Salvador: Secretaria de Cultura-IPAC/Fundação Pedro Calmo, 2009, pp. 31-44.

³⁶⁰ TORRES, 2004, p. 418. No livro de Rugendas, a quantidade de imagens com mulheres usando o pano da costa é menor em proporção e não é possível ver os detalhes como no trabalho de Debret, porém há estudos de baianas e de outras passantes em que estão nítidos os modos como elas usavam essa indumentária. Ver essas imagens em DIENER; COSTA, 2012.

³⁶¹ LODY, 1977, p. 05. Acerca do uso das cores mais habituais nos trajes femininos e masculinos, ver: DRUMOND, 2008 (especialmente, o capítulo 3); MÓL, 2004; MONTELEONE, 2013; MONTELEONE, Joana. A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado (Rio de Janeiro, 1840-1889). **19&20**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 1-15, 2016.

³⁶² LODY, 1977, p. 04; TORRES, 2004, p. 435.

ser crioulas, mulatas, cabras alforriadas ou nascidas livres. Apesar de a representação ter sido feita em preto e branco, são perceptíveis as diferentes padronagens e texturas dos tecidos, as diversas formas de se usar o pano da costa e os outros acessórios postos sobre as saias e vestidos.

Naves, ao mencionar o método como Debret representava imagicamente essas vestimentas, apontou que eram “[...] massas de tecidos. Sobrepostas, soltas, meio esgarçadas e rudes, as roupas dos negros não mantêm qualquer vínculo com a tradição do panejamento, quando os tecidos estabelecem simultaneamente uma relação de velamento e desvelamento dos corpos”³⁶³. Sobre essa citação, pode-se fazer duas observações: primeiramente, o crítico do artista-viajante olhou essas representações iconográficas a partir de uma perspectiva da estética neoclássica, escola da qual Debret, pouco a pouco, foi se afastando ao se deparar com o ambiente mais pujante e pulsante que era o Rio³⁶⁴; além disso, Naves não questionou se era costumeiro, entre as africanas e suas descendentes, utilizar determinados tecidos e modos de se trajar.

Desde o século XVII, um conjunto de imagens desenhadas ou pintadas por viajantes, tais como Albert Eckhout, Carlo Julião, Joaquim Cândido Guillobel, Rugendas, entre outros, demonstrou o hábito das africanas, crioulas e mulatas de usar o pano da costa. Muitas vezes, ele era jogado no ombro como um xale, à diagonal, ou, ainda, amarrado ao corpo de um jeito que permitia carregar uma criança, ou seja, não era uma “massa de tecidos”, mas fazia parte da identidade visual dessas mulheres³⁶⁵. Já as fazendas, consideradas pelo autor como “meio esgarçadas” e “rudes”, caracterizavam, na realidade, o tipo de tecido utilizado, podendo ser de baixo valor agregado, expondo, assim, o grupo social no qual as mulheres estavam imersas. Porém, como as estampas foram elaboradas com esmero, é possível observar os detalhes das vestimentas das mulheres retratadas na litogravura *Negras livres...* e constatar que os tecidos eram mais luxuosos.

Nos parágrafos anteriores, fez-se uma longa descrição iconográfica de cada uma das personagens retratadas por Debret. Apesar de aparentemente enfadonha e desnecessária, é na

³⁶³ NAVES, 1996, p. 95.

³⁶⁴ Ver: LEENHARDT, 2008; 2016.

³⁶⁵ Ver: BRIENEN, Rebeca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem**. Rio de Janeiro: Capivara, 2010. (Obra completa); GUILLOBEL. **Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel**. Curitiba: Estúdio Gráfico Fitolito, 1978; GUILLOBEL. **Usos e costumes dos habitantes da cidade de S. Luiz do Maranhão**. s/e, 1822; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil 1637-1889**. São Paulo: Edusp, 2000; SELA, 2001; SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. **Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

descrição que se consegue “ouvir” e “ver” os silêncios, assim como localizar as mulheres em um determinado universo sociocultural. Além disso, essa narrativa minuciosa contribui para demonstrar como as roupas, tecidos e adornos eram entendidos como símbolos de poder e riqueza e demarcavam os comportamentos como louváveis e honrosos. Assim, as mulheres de pele mais escura, diante dos preconceitos de origem, recorriam às vestes mais luxuosas para afirmar a sua liberdade e, em especial, se distinguirem das outras da mesma “qualidade” e cor, porém de condição hierárquica distinta³⁶⁶.

Como já apontando, as retratadas eram, provavelmente, africanas forras e mestiçadas. As roupas, joias, sapatos e outros acessórios que elas compravam e ostentavam, expõem a mobilidade cultural e física que as libertas e nascidas livres e, às vezes, as escravas, notadamente as de ganho, vivenciavam nas principais malhas urbanas do país. Por outro lado, a aquisição desses bens materiais as integrou ao comércio intercontinental e as colocou em um “[...] dinâmico trânsito cultural” entre as quatro partes do mundo³⁶⁷. Essas trocas comerciais e culturais aproximaram costumes de diferentes lugares e introduziram novas formas de se vestir e de se comportar, bem como possibilitaram a entrada de objetos inéditos nesse lado do Atlântico.

Entre os itens arrolados nos testamentos das libertas do período colonial, especialmente em Minas Gerais, estavam os corais provenientes do Mediterrâneo e do oceano Índico. Essa mercadoria, ao adentrar o continente africano, tornou-se cara e apreciada, tendo ganhado, pouco a pouco, novos significados e usos. Serviu, por exemplo, como adorno corporal, como objeto decorativo e como amuleto. Esse é um exemplo de como um produto, com o qual as africanas estavam familiarizadas, atravessou o Atlântico e se tornou um costume aqui³⁶⁸. Dessa forma, o comércio:

[...] agrega dimensões tão ou mais importantes que a permuta material, isto é, constitui-se na dimensão do trânsito de culturas, de gostos, de formas, de saberes, de práticas, de ideias, de representações, de tradições, assim como passa a fomentar a produção de novas formas de viver e de novas maneiras de pensar³⁶⁹.

³⁶⁶ LARA, 2000, p. 183.

³⁶⁷ PAIVA, Eduardo França. Trânsito de culturas e circulação de objetos no mundo português (séculos XVI-XVIII). In: PAIVA, Eduardo França. **Brasil-Portugal: sociedades, culturas e formas de governar no mundo português** (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Annablume, 2006, p. 99.

³⁶⁸ PAIVA, 2006, pp. 226-228.

³⁶⁹ PAIVA, 2006, p. 100. Sobre a inserção dos africanos nesse intenso comércio internacional, ver: PAIVA, Eduardo França. Amuletos, práticas culturais e comércio internacional. **Anais do XX Simpósio Nacional de História – ANPUH**, Florianópolis, jul. 1999, p. 995-1.005; PAIVA, 2001.

O perfil das mulheres representadas por Debret na sua litogravura *Negras livres vivendo de suas atividades* ajusta-se à realidade das libertas que formavam uma massa de trabalhadoras que ocupavam as ruas, tornando-se numericamente majoritárias entre os forros nos períodos colonial e imperial brasileiro.

Segundo Karasch, entre os anos de 1807 e 1831, havia no Rio de Janeiro 1.319 libertos (áreas urbana e rural); dentre eles, 840 eram mulheres, ou seja, aproximadamente 64% dos alforriados³⁷⁰. No ano de 1838, havia 97.162 habitantes; desse montante, 37.137 eram escravos, divididos em 22.192 homens e 14.945 mulheres. Mesmo sendo a maioria da população (59,75%), os homens tiveram mais dificuldades para comprar ou “adquirir” a liberdade. Vale observar que esses dados podem estar subestimados, uma vez que os descendentes dos forros, já nascidos livres, potencializavam o número de habitantes libertos e dos não brancos nascidos livres no país, mas por algum motivo não foram incluídos nos censos. Esse dado foi destacado pelos historiadores Florentino e Góes ao estudarem a população carioca oitocentista. Para os dois autores, no final do século XVIII e início do XIX os alforriados e os cativos “representavam a maioria da população”. Esse perfil social só se alterou com a profusão de escravos que foram despejados pelos navios negreiros, isto é, o número de libertos passou a ser “infinitamente inferior ao da população nascida livre e ao dos escravos”³⁷¹.

Esse mesmo perfil de libertos também foi identificado em Minas Gerais, Bahia e Pernambuco nos séculos XVIII e XIX, quando as ex-escravas “[...] acabaram adquirindo uma autonomia de vida mais intensa que a existente entre os homens de igual condição e entre as mulheres livres”³⁷². Em São Paulo, as libertas “não chegaram a preponderar [...] como aconteceu nas vilas da mineração [...]. Entretanto, havia, em meados do século passado [XIX], uma presença significativa de forros, principalmente de mulheres”³⁷³. Portanto, Debret, como também outros viajantes estrangeiros, vivenciou e descreveu condições sociais tributárias de realidades muito mais antigas.

Há vários fatores que levaram a esse perfil das sociedades carioca, mineira e paulista. Sheila de Castro Faria, aliada a outros estudiosos, aponta três hipóteses, a saber: a primeira é a capacidade da mulher escrava de acumular pecúlio; a segunda eram as estreitas relações

³⁷⁰ KARASCH, 2000, p. 440.

³⁷¹ FLORENTINO, Manolo. Alforrias e etnicidade no Rio de Janeiro oitocentista: notas de pesquisa. **Topoi**, Rio Janeiro, set. 2002, pp. 13-14.

³⁷² DIAS, 1995; PAIVA, 1995, p. 127. Ver também: FARIA, 2004; MATTOSO, 1972; OLIVEIRA, 1988; SILVA, 2004.

³⁷³ DIAS, 1995, pp. 166-167.

afetivas estabelecidas com os seus senhores, como ama de leite dos seus filhos, amantes ou prestadoras de serviços domésticos; e, por fim, a solidariedade entre os escravos, seja pelas irmandades religiosas ou por laços familiares³⁷⁴.

Paiva destacou que a realidade urbana mineira setecentista, marcada por forte mobilidade física e cultural e por intensa mescla biológica e cultural, além da diversidade econômica, possibilitou que essas mulheres conseguissem amealhar recursos para pagar o valor da sua própria libertação e, em algumas situações, da alforria de familiares e agregados³⁷⁵. As características apontadas por Paiva para a região mineradora também foram compartilhadas em outros espaços do Brasil. E essas especificidades não passaram despercebidas pelos viajantes. Rugendas, por exemplo, observou que os escravos minas e os angolas tinham maior facilidade de adquirir a liberdade em decorrência das atividades que executavam pelas ruas da Corte³⁷⁶.

Assim, o Rio de Janeiro, como outras áreas urbanas do país, tinha como aspectos as mesclas biológicas e culturais, a fluidez das relações entre os múltiplos atores humanos e um tipo de economia que acabou beneficiando os africanos e seus descendentes, particularmente as mulheres. As africanas foram as que mais se beneficiaram dessa dinâmica econômica urbana: dos 918 libertos urbanos no Rio de Janeiro, entre 1807 e 1831, 285 eram mulheres vindas à força do continente africano, segundo Karasch³⁷⁷. Como destacado anteriormente, a alforria gratuita, condicionada ou incondicionada, era dada, com mais frequência, às crioulas, pardas, mulatas e cabras, uma vez que essas mulheres mantinham uma relação mais próxima com os seus donos; outras vezes era uma retribuição pelos longos anos de prestação de serviços; ou, ainda, pelos laços consanguíneos, por exemplo, filhos bastardos, que proporcionavam a liberdade. No entanto, o mais comum era a compra da alforria³⁷⁸.

Curiosamente, poucos viajantes deram notícias sobre o acúmulo de riquezas por esses homens e mulheres, mas a iconografia é mais fecunda sobre esse tema que os relatos textuais. Uma exceção foi a inglesa Graham, que assim comentou:

[...]. Poucos negros, mesmo entre os livres, conseguiram ficar muito ricos. Um negro livre, quando sua loja ou seu jardim corresponde ao seu esforço, vestindo-o e a sua mulher com um belo fato preto, um colar e pulseiras para a senhora, e fivelas nos joelhos e sapatos para adornar as meias de seda,

³⁷⁴ FARIA, Sheila de Castro. Aspectos demográficos da alforria no Rio de Janeiro e em São João Del Rey entre 1700 e 1850. In: **XVI Encontro Nacional de Estudos Populacionais** – As Desigualdades Sociodemográficas e os Direitos Humanos no Brasil, 2016, pp. 01-02.

³⁷⁵ PAIVA, 2001, p. 213

³⁷⁶ RUGENDAS, s/d, p. 124.

³⁷⁷ KARASH, 2000, p. 458.

³⁷⁸ FARIA, 2006, p. 05.

raramente se esforça muito mais, e contenta-se com sua alimentação diária³⁷⁹.

A exploradora inglesa descreveu aspectos importantes sobre a vida dos africanos libertos após conquistarem a estabilidade financeira, fato que também fez parte, ainda no século XVIII, do universo social e cultural de outras regiões do Brasil. Paiva encontrou nos testamentos e inventários *post mortem* das libertas mineiras objetos de “grande valor no comércio internacional setecentista”, tais como “aljôfares (pérolas pequenas), corais, âmbar e certos tecidos [...]”, além de outros ornamentos feitos de ouro, prata e pedraria³⁸⁰. Vários desses itens, como demonstram as gravuras de Debret e Rugendas, eram usados no dia a dia e “[...] celebravam o seu triunfo pessoal, isto é, a alforria e a ascensão econômica, não obstante a ostentação deles ser prática coletiva e recorrente entre as forras”³⁸¹.

Também é possível observar nos registros imagéticos feitos por Debret e Rugendas a



Figura 35: *Negras livres, uma quitandeira e as outras duas trabalhadoras nas lojas francesas*. DEBRET (desenhista), aquarela s/ papel, 16x21,8cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 250. (Museu Castro Maya)

³⁷⁹ GRAHAM, 1956, p. 155.

³⁸⁰ PAIVA, 2006, pp. 222-223.

³⁸¹ PAIVA, 2006, p. 222.

polidez dessas mulheres em seus afazeres cotidianos. Debret descreveu uma delas da seguinte forma: “[...] uma vendedora negra, cujas maneiras e trajas rebuscados revelam o desejo e os meios de agradar, que muitas empregam habilmente a fim de aumentar o benefício da venda explorando a boa vontade dos compradores”³⁸². O artista não identificou a sua condição: poderia ser uma escrava de ganho, alugada ou coartada, como também uma forra ou nascida livre, mas a vaidade, a sedução e a destreza com os negócios são aspectos que não passaram despercebidos.

Na aquarela *Negras livres, uma quitandeira e as outras duas trabalhadoras nas lojas francesas* (*Négresses libres, une quitandeira, les deux autres ouvrières dans les magasins français*) (Figura 35), que Debret elaborou em 1827, ainda residindo no Brasil, identificam-se mais dados sobre os retratados. No modelo que foi usado para a prancha, editada no segundo tomo, o artista manteve a sua ideia original; contudo, vale conferir algumas mudanças que o artista-viajante fez na aquarela e na litogravura editadas no *Viagem pitoresca...* Na prancha (Figuras 34 e 35), o artista francês gravou no letreiro, afixado na parte superior direita da gravura, “modas francez”, porém na aquarela escreveu “armazem francez”. As duas palavras utilizadas por Debret, “moda” e “armazém” não têm correspondência no seu idioma de origem: nos dicionários franceses do século XIX consultados, encontra-se *mode*, referindo-se à maneira de se fantasiar, vestir etc. e *magasin* e *boutique* para os estabelecimentos comerciais que vendiam algum produto³⁸³. Diante disso, é possível inferir que Debret, ao finalizar o esboço, optou pela palavra “moda” pela sua similitude e familiaridade com o francês e, assim, tanto os seus conterrâneos como os brasileiros identificariam de imediato a função daquele local³⁸⁴. Atente-se para o fato de Debret, ao produzir a sua obra, ter sido cuidadoso com os detalhes, na tentativa de agradar aos seus mais variados leitores dos dois lados do Atlântico.

Voltando à aquarela, é possível confirmar que a personagem de quem se vê apenas a cabeça e o braço estendido é uma mulher, pois tem uma tiara enfeitando os cabelos. Nesse

³⁸² DEBRET, 1989, vol. II, pp. 66-67.

³⁸³ *Dictionnaire de l'Académie Française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même*. Paris: Chez Paul Dupont et cia, 1835, p. 50 e 115. Tome second. Disponível em: <https://archive.org/stream/dictionnaire02acaduoft#page/n5/mode/2up>. Acesso em: 07 jan. 2021.

³⁸⁴ Segundo o dicionário de Antonio Moraes Silva, datado de 1813, “armazem” ou “almazém” era um lugar para recolher armas e munições de guerra etc. Portanto, não tinha nenhuma relação direta com uma loja voltada à moda francesa. Vale destacar que Debret não repetiu essa palavra em nenhum outro momento do seu texto. SILVA, Antonio Moraes. *Dicionário da língua portuguesa* - recompilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, p. 100. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/2/almaz%C3%A9m>. Acesso em: 07 jan. 2021.

esboço, verifica-se a seguinte legenda: *Negras livres, uma quitandeira, e as outras duas trabalhadoras nas lojas francesas*. Debret não deixou claro quem são as duas trabalhadoras às quais ele se refere. Fazendo uma leitura posterior e desatenta, pode-se supor, pelos elementos cênicos (linha e agulha), que as moças, por estarem descalças, seriam as duas trabalhadoras do ateliê – portanto, possivelmente, escravas –, enquanto o outro indivíduo descalço, no caso o homem sem camisa e de pele mais escura, talvez, seria o ajudante da quitandeira. Esses elementos, quando comparados, podem levar a conclusões precipitadas.

Ao usar essa mesma imagem como ilustração de um estudo sobre os libertos, Manuela Carneiro da Cunha afirmou que esse homem seria um escravo. A partir da litogravura debretiana, assim comentou: “libertos também tinham escravos. Aqui, no Rio de Janeiro da década de 1820, uma quitandeira liberta se reconhece por estar calçada, tem um escravo que lhe carrega a mercadoria”³⁸⁵. Não há dúvida de que muitos libertos adquiriram cativos, porém não se pode afirmar que esse homem era um escravo, pois havia africanos e mestiçados libertos ou livres que alugavam os seus próprios serviços.

É preciso ter cuidado para não generalizar o uso de calçado por homens e mulheres de cor escura como indício de que eram libertos. As mulheres forras do Reino e do Império, ao conquistarem a sua liberdade e acumularem riquezas, passavam a usar calçados e roupas finas, além de acessórios de ouro cravejados de pedras preciosas. Como dito acima, essa seria uma maneira de afastar-se da condição anterior de escrava. Contudo, o uso de sapatos (ou qualquer outro tipo de calçado) não era vedado aos escravos e às escravas. Ao tratar desse aspecto, Paiva destacou que

[...] temos aqui, talvez, a indicação de mais um dos vários equívocos generalizados ao longo do tempo sobre a escravidão e sobre escravos, ex-escravos e seus descendentes, pouco importando temporalidades e espacialidades para tal. Trata-se da ideia universalizada de que escravos (por extensão, negros, pretos e africanos, inclusive na África, antes de serem apresados e até mesmo libertos) não usavam sapatos, a quem eram interditados legalmente, como forma de manter a distinção social entre eles e seus proprietários³⁸⁶.

Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, pontua sobre o papel dos sapatos e dos pés entre os reinóis americanos:

[...] a distância entre classes, no Brasil, teve no cuidado com os pés e com os sapatos uma das suas expressões mais características, fazendo-se dos pés dos

³⁸⁵ CUNHA, 2012, p. 42.

³⁸⁶ PAIVA, Eduardo França. Sob o traço de forasteiros: imagens de escravos e libertos das Minas Gerais, séculos XVIII e XIX. *Revista Ultramares*, n. 3, vol. 1, jan./jul., 2013, p. 82.

homens senhoris uma espécie de pés de montar a cavalo e dos pés dos homens servis, pés de andar nua e cruamente pelas ruas ou pelas estradas³⁸⁷.

Parte desse pensamento se deve à apropriação indevida dos relatos dos viajantes, que, em algumas passagens de suas narrativas, demarcavam que o uso do sapato era proibido aos escravos. Ernest Ebel ressaltou que “[...] chapéus e sapatos constituem privilégio de negro livre”³⁸⁸. Já o estadunidense Thomas Ewbank, usando um transporte público, se deparou com três homens de pele escura “em trajés decentes”, que resumiu numa expressão de época: “usando sapatos e colarinhos”. Logo depois, em outra passagem de seu relato, mencionou a “proibição do uso de sapatos” pelos escravos, porém sem citar em que norma estava prevista essa vedação³⁸⁹. Desse modo, os relatos induzem a pensar que o uso de sapatos – e em extensão vestir melhores roupas – era privilégio dos libertos, mas não é possível conhecer a condição jurídica de um homem ou mulher de cor mais escura apenas por essas características.

Apesar do crescente número de alforrias nas principais áreas urbanas brasileiras do século XIX, conseguir a liberdade não era simples. A respeito disso, a historiadora Maria Inês Côrtes de Oliveira ressaltou:

[...] é difícil de se imaginar o grau de sacrifícios a que se impunha um escravo, mesmo o mais qualificado, para formar um pecúlio capaz de resgatar o seu preço. Isto porque a mola mestra do escravismo era a exploração do trabalho no mais alto nível, conjugada com vários instrumentos que visavam perpetuar este regime de exploração³⁹⁰.

Diante de uma nova realidade socioeconômica e das transformações pelas quais a Corte carioca passava, os escravos se organizaram e usaram diversas estratégias para conquistar a liberdade.

Em relação ao uso dos calçados e a outras mudanças no modo de se vestir, ocorridas, por exemplo, com a entrada de hábitos e produtos ingleses e franceses – alterações que as moças e as senhoras da elite também sentiram –, as ex-escravas não ficaram alheias e incorporaram em seus hábitos os acessórios da moda, tais como fitas, xales, leques, flores, sapatos, muitas vezes amalgamando essas novidades com as suas antigas tradições. Em outra passagem, Debret aponta a incorporação dos sapatos nos costumes dos brasileiros,

³⁸⁷ FREYRE, 2004, p. 646.

³⁸⁸ EBEL, 1972, p. 45.

³⁸⁹ EWANK, 1976, p. 67 e p. 276.

³⁹⁰ OLIVEIRA, 1988, p. 27.

especialmente os de seda, que rapidamente se danificavam devido ao contraste entre sua delicadeza e a rudeza das ruas de pedra:

Esse luxo, aliás, não é exclusivo dos senhores; ele obriga a brasileira rica a fazer calçarem-se como ela própria, com sapatos de seda, as seis ou sete negras que a acompanham na igreja ou no passeio. A mesma despesa tem a dona de casa menos abastada, com suas três ou quatro filhas e suas duas negras. A mulata sustentada por um branco faz questão também de se calçar com os sapatos novos, cada vez que sai, e o mesmo ocorre com sua negra e filhos. A mulher do pequeno comerciante priva-se de quase todo o necessário para sair com o sapato novo, e a jovem negra livre arruína seu amante para satisfazer essa despesa por demais renovada³⁹¹.

Nessa crônica do cotidiano urbano, Debret deixa evidente também como ele empregou a categoria “negra” como sinônimo de escrava, em oposição a “mulata” e “negra livre”. A “mulata”, sustentada pelo homem branco, era uma não branca nascida no Brasil e, naquele contexto, podia ser mulher nascida livre ou ter conquistado a sua liberdade mediante pagamento de um valor estipulado ou adquirido em decorrência da relação íntima com o seu amante. Já a “negra livre” era uma africana ou crioula forra e a sua liberdade, provavelmente, ocorreu da mesma forma que a da “mulata”, ou seja, acumulando capital para arcar com as despesas da compra da própria carta de alforria ou mantendo uma relação consensual com o amante, que podia ser o seu antigo dono ou aquele que a teria ajudado a comprar a liberdade de outro senhor.

Debret deixa transparecer que o sapato era um item disputado e exclusivo para poucos indivíduos, especialmente numa sociedade marcada pela desigualdade, em que tanto homens como mulheres brancos pobres, não brancos nascidos livres, forros e escravos não conseguiram usufruir desse e de outros itens. Como Lara disse, “[...] num mundo em que a maior parte das pessoas era analfabeta, ver era experiência das mais importantes”³⁹². Portanto, adquirir roupas com tecidos variados e de cores exuberantes, além de joias, era o meio de comunicar mais rapidamente a sua ascensão social. Nesse contexto, as mulheres forras e ricas, mas de tez escura, “precisavam usar vestes luxuosas e aumentar as voltas de seus colares para que sua aparência não deixasse dúvidas sobre sua condição social”³⁹³.

Dessa forma, soa estranho que a historiografia, por um período, tenha desconfiado das condições de vida e do real acúmulo de bens materiais que as libertas obtiveram ao longo dos anos. Porém, gradativamente, com base nas leituras dos inventários *post mortem* e

³⁹¹ DEBRET, 1989, vol. II, p. 120 (grifo nosso).

³⁹² LARA, 2000, p. 182.

³⁹³ LARA, 2007, p. 124.

testamentos, as pesquisas vêm demonstrando que as alforriadas e seus descendentes conseguiram atingir patamares pretensamente exclusivos dos homens brancos ricos³⁹⁴. Segundo Paiva: “[...] elas [as libertas] foram mais numerosas do que os forros e constituíram-se, por assim dizer, na segunda categoria mais importante, abaixo somente dos homens livres”³⁹⁵. Castro Faria, ao analisar os documentos do século XIX, encontrados no Rio de Janeiro, identificou uma realidade igual à encontrada nas Minas setecentistas. A historiadora concluiu o seguinte: “homens ‘brancos’ e mulheres forras foram os que detiveram as condições mais favoráveis de serem possuidores dos maiores conjuntos de bens do período escravista”³⁹⁶.

As africanas libertas compuseram uma camada média nas áreas urbanas brasileiras, assumiram diversas funções e dominaram, por exemplo, o comércio de frutas, verduras, peixes e outros alimentos, sem mencionar o mercado de produtos de luxo, do qual as ex-escravas participaram ativamente. Soares apontou que as três principais atividades que as libertas assumiram em Salvador, especificamente na freguesia de Santana, no ano de 1849, no comércio, foram como mercadoras, quitandeiras e ganho. A autora destacou que muitas dessas mulheres monopolizavam a distribuição de peixes e carnes, além de criarem uma rede de contrabando, associando-se a outros libertos e escravos, como também interceptando produtos roubados³⁹⁷.

Debret nos legou o cotidiano de uma importante rua do Rio de Janeiro, a rua do Ouvidor, onde se comercializavam produtos de luxo, e senhoras da aristocracia, libertas e não brancas nascidas livres se cruzavam para consumir as últimas tendências da moda europeia e se vestir “à moda francesa e inglesa”, que, às vezes, “se mostra de maneira inteiramente exótica”³⁹⁸. Ressalte-se, novamente, que o bonapartista optou por separar os brancos dos homens e mulheres de pele mais escura em suas imagens.

Na litogravura *Negras livres...* (Figura 34), Debret identificou a condição das mulheres libertas que iam adquirir ou encomendar produtos diretamente de uma modista, em lojas

³⁹⁴ A título de exemplo, o trabalho do historiador Luciano Figueiredo sobre as ex-escravas nas Minas Gerais setecentistas apontou que para essas mulheres restou somente a pobreza, o crime e a vida na ilegalidade, o que ele chamou de “desclassificados sociais”. FIGUEIREDO, 1993, p. 28.

³⁹⁵ PAIVA, 1995, p. 103.

³⁹⁶ FARIA, 2004, p. 169.

³⁹⁷ SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX.. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 17, p. 57-71, 1996, pp. 59-61.

³⁹⁸ POHL, 1976, p. 44.

majoritariamente chefiadas por francesas³⁹⁹. Nessa cena, observa-se que essas mulheres foram, paulatinamente, abandonando elementos da cultura material africana. De acordo com Karasch, que recorreu aos relatos de viajantes, as crioulas e mulatas se distinguiam das escravas africanas pelo uso da mantilha e do véu comprido. A historiadora ainda destacou que esses acessórios foram abandonados pelas mulheres mais elegantes, mas seu uso permaneceu entre as mestiçadas como forma de demarcar a sua “qualidade” e condição⁴⁰⁰. É provável que essas descendentes das africanas, por já terem nascido no Brasil e por terem mantido um longo contato com luso-brasileiros e outros estrangeiros, tenham abandonado, no aspecto visual, os traços dos seus ancestrais. Mas esse ocultamento poderia ser uma forma de esconder o passado africano e sua condição. À exceção da matrona do chapéu de abas grandes (Figuras 34 e 35), que sustenta diversos objetos – entre eles a famosa penca de balangandãs, o turbante e o pano da costa –, as suas companheiras de cena trazem uma ou nenhuma referência ao outro lado do Atlântico.

Vale destacar também que essas lojas eram as preferidas das africanas e crioulas para buscar emprego. Nessas oficinas, elas aprendiam as técnicas de corte e costura à maneira francesa e, posteriormente, ofereciam os seus serviços aos brasileiros menos abastados, desejosos dos produtos dessas luxuosas confecções, mas que não tinham condições financeiras de adquiri-los⁴⁰¹.

Outro aspecto que não passou despercebido pelo artista francês foi a quitandeira e seu ajudante. Moreira Soares, dentre outros pesquisadores, identificou que essa atividade era realizada pelas escravas, libertas e nascidas livres em Salvador, mas predominantemente pelas africanas. E, de acordo com os registros legados por diferentes viajantes e fontes, essa característica também era encontrada em outras partes do país⁴⁰². Gomes e Soares, ao analisarem os anúncios de jornais de 1826, identificaram que as vendedoras ambulantes representavam 60% das fugitivas reclamadas nos periódicos cariocas. Ainda segundo os dois autores, a presença de crioulas nessa função era mínima, sendo as africanas mencionadas com mais frequência⁴⁰³. Por isso, o papel das quitadeiras no comércio das áreas urbanas e

³⁹⁹ No Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro, entre os anos de 1844 e 1850, foram contabilizados entre 17 e 21 lojas e durante esse período as “mademoiselles” eram maioria no comando dos estabelecimentos; somente em 1850, das 21 casas de moda francesa, apenas 11 estavam sob chefia de um homem. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/almanak.htm. Acesso em: 10 jun. 2020

⁴⁰⁰ KARASCH, 2000, p. 302.

⁴⁰¹ DEBRET, 1989, vol. II, p. 131.

⁴⁰² FARIA, 2004; KARASCH, 2000; PAIVA, 1995; SOARES, 1995; SOARES, 1988; SOARES, 2007.

⁴⁰³ GOMES; SOARES, 2002, p. 09.

arrabaldes e a sua íntima relação com as áreas produtoras de hortaliças e de outros itens de sobrevivência são assuntos que merecem destaque.

Debret consagra uma litogravura e uma aquarela às libertas. Primeiramente, essas mulheres foram registradas na rua, espaço de maior mobilidade físico-social, em constante processo de mudança, numa guinada em direção à “civilização”, como ressaltou o artista francês ao longo de sua obra⁴⁰⁴. Em segundo lugar, o viajante, ao mergulhar nessa vida urbana, criou formas para expressar as singularidades e contradições desse contexto; e se dedicou, em especial, a registrar a população que ocupava as ruas. Ali, a vida do país se manifestava intensamente. Era onde se podia conferir a “diversidade das gentes, das vestimentas, das profissões e da variedade do meio”, características típicas oitocentistas⁴⁰⁵.

A imagem *Negras livres vivendo de suas atividades* é uma síntese desse Brasil proposto e visto por Debret. De um lado, duas mulheres de pele mais escura, descalças, e dentro da loja; do outro, a rua ocupada majoritariamente por libertas (“negras livres”), todas representadas com calçados e indumentárias elaboradas, sendo que uma delas segue em direção à modista francesa. As contradições sociais foram marcadas pelas roupas e posturas das retratadas, que passaram a ter “rebuscamento e decência”⁴⁰⁶, isto é, modos à francesa.

O artista também ilustrou a mescla cultural e as distinções sociais existentes dentro do próprio grupo. Isso pode ser observado, por exemplo, na representação das mulheres “afrancesadas” e da quitandeira, que carregava consigo todas as insígnias do seu passado africano. Debret buscou ilustrar as habilidades dessas escravas urbanas para burlarem a escravidão e alcançarem nova condição social, autonomia e ascensão econômica, além de se tornarem guardiãs das suas antigas tradições. Não obstante, imbuído de padrões “civilizados” e franceses, ele não atribuiu a essas mulheres e a várias outras representadas nas suas pranchas a capacidade plena de serem “civilizadas”, como na França. Foi nesse jogo discursivo que Debret registrou a vendedora ambulante no centro da imagem, no limiar de dois mundos – o “bárbaro” e o “civilizado” –, assinalando a singularidade e a complexidade do Brasil de outrora.

3.2 Africanas, crioulas e mestiçadas nas ruas, praças e mercados

Após registrar as mulheres libertas frequentando os ambientes mais requintados da Corte e, além disso, usando belas roupas e joias luxuosas à luz do dia, Debret criou hipóteses

⁴⁰⁴ DEBRET, 1989, vol. II, p. 13.

⁴⁰⁵ LEENHARDT, 2008, p. 41.

⁴⁰⁶ DEBRET, 1989, vol. II, p. 131.

sobre como elas conseguiram ascender social e economicamente naquela sociedade hierárquica e excludente. A quitandeira e as vendedoras, representadas com todas as suas insígnias e símbolos de poder, destacam as mulheres africanas que mais conseguiram enriquecer após a obtenção da alforria e constituir um patrimônio estimável – inclusive com a aquisição de objetos de grande valor e escravos⁴⁰⁷.

A oportunidade de comprar a liberdade e acumular riqueza, apesar das limitações de trabalho impostas a essas mulheres, levou muitas delas a viverem do comércio de alimentos. Elas, com certeza, foram as figuras femininas mais comentadas pelos viajantes e, em especial, captadas pelos lápis, pincéis e aquarelas desses estrangeiros. Esse fluxo de vendeiras de tabuleiro ou quitandeiras, lavadeiras, aguadeiras etc., na condição de escravas, libertas ou nascidas livres, que circulavam pelos quatro cantos oferecendo os seus produtos e serviços, não era uma novidade do século XIX; a presença delas comercializando e conquistando as suas alforrias foi registrada desde o século XVIII, em especial nas áreas urbanizadas mineiras.

Curiosamente, a observação inicial de que as mulheres viviam reclusas em suas casas, como repetidas vezes esses viajantes noticiaram, não era uma condição a que essas escravas, forras e livres se submetiam. Mesmo diante de uma vigilância constante, as africanas, as crioulas e as mestiçadas se movimentavam com maior liberdade e conseguiam romper os comportamentos impostos às mulheres. Nas imagens elaboradas por Debret e Rugendas é possível observar as vendedoras extrapolando os limites domésticos e, acima de tudo, como os habitantes dessas áreas urbanas e arrabaldes dependiam de suas cestas, tabuleiros, leiteiras, frutas, refrescos, comidas, entre outros produtos.

As vendedoras ambulantes foram fundamentais para definir quais alimentos a população urbana oitocentista iria consumir. Entretanto, nos textos desses estrangeiros revelam-se, às vezes, falas depreciativas sobre o modo como elas agiam. Essas mulheres, segundo os periódicos da época, causavam danos à sociedade, pois eram associadas à imoralidade e à sedução⁴⁰⁸. Isso se deve a um universo hierarquizado como era o território brasileiro, no qual a composição social, sobretudo de origem africana e de sua descendência, determinava as formas como os grupos iriam se relacionar. O estigma e a generalização sobre elas permearam o pensamento desses viajantes e os levaram a construir discursos depreciativos e apontá-las como prováveis desordeiras sociais. Houve, entretanto, aqueles que elogiavam as suas habilidades no comércio ambulante e o cuidado com que se vestiam.

⁴⁰⁷ FARIA, 2004; PAIVA, 1995.

⁴⁰⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Assim, esses estrangeiros forjaram e consolidaram duas realidades: a primeira buscava acentuar as diferenças sociais entre africanas, crioulas, mestiçadas e mulheres brancas que, independentemente de serem pobres ou ricas, não saíam das suas residências, na busca de manter o *status quo*; por outro lado, reconhecia-se a importância dessas comerciantes para a dinâmica econômica. Em 1817, o viajante francês Tollenare sintetizou o cotidiano das ruas recifenses e evidenciou seu ponto de vista:

[...] negras percorrem as ruas oferecendo à venda lenços e outras fazendas que trazem em cestos sobre a cabeça [...]. Não se vê absolutamente mulheres brancas na rua. Um pequeno mercado junto de uma igreja oferece à minha vista montões de raízes de mandioca, bananas, ananases, cajus, mangas e laranjas. As vendeiras, ‘mui sucintamente’ vestidas, algumas de cachimbo ao queixo, a sua nudez não é atraente, porém, não falta graça e elegância nos movimentos⁴⁰⁹.

O relato de Tollenare reflete o pensamento de outros viajantes que passaram pelo Brasil na primeira metade do século XIX, para os quais as vendedoras ambulantes se comportavam de forma vulgar, tanto no modo de se vestir como no hábito de gritar “[...]sob as janelas, em todos os tons de que a voz humana é capaz [...]”⁴¹⁰. Na busca diária pela sua sobrevivência, as escravas, forras e nascidas livres criaram as próprias estratégias para atrair os clientes.

3.2.1 As mercadoras fixas

As mulheres, imersas em um universo patriarcal e senhorial, tiveram que desenvolver meios para se autoprotoger e sobreviver, além de resguardar os seus familiares e agregados. Dessa maneira, as ruas representavam:

[...] uma forma particular de preservar sua identidade, sua vida social e condições para prover o seu próprio sustento. Até que pudessem desempenhar outras atividades socialmente reconhecidas, a sua passagem e permanência em determinados setores da economia está diretamente relacionada com ocupações informais, de certa maneira modelando uma personalidade própria de mulheres ousadas, resposdonas, barulhentas e espertas. Essa especial situação não deixava de macular códigos socialmente estabelecidos para a mulher de modo geral. [...]. E isto valia para todas as mulheres nas ruas⁴¹¹.

⁴⁰⁹ TOLLENARE, Louis-François. **Notas dominicaes tomadas durante uma residencia em Portugal e no Brasil nos annos de 1816, 1817 e 1818**. Recife: Jornal do Brasil, 1905, p. 24-25 (grifo nosso).

⁴¹⁰ KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. 2. ed. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978, p. 29.

⁴¹¹ SOARES, Cecília Moreira. A negra na rua e outros conflitos. In: SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar; VANIN, Iole Macedo; ARAS, Lina Maria Brandão de (Orgs.). **Fazendo gênero na historiografia baiana**. Salvador: NEIN/FFCH-UFBA, 2001, p. 36 (Coleção Baianas 6).

Portanto, as peculiaridades dos espaços públicos e os olhares inquisidores da sociedade demandavam formas para defender a sua própria vida e o seu negócio. Para isso, às vezes, essas mulheres recorriam a atos violentos ou proferiam palavras de baixo calão. Em decorrência dessas posturas mais ousadas, tinham a fama de provocar desordem social. Especialmente as vendeiras, ambulantes ou fixadas em algum ponto, eram encaradas como um problema de ordem pública, o que resultava em constantes ofensivas das autoridades municipais e na criação de códigos de posturas, na intenção de interdité-las e discipliná-las o máximo possível⁴¹².

Algumas litogravuras, entretanto, destoam desse discurso de desordem e demonstram certo ordenamento no comportamento das vendedoras ambulantes, como se algo normatizasse o seu modo de agir. A título de exemplo, vê-se a litogravura *Mercado na praia dos mineiros* (*Marché sur la braia dos mineros*) (Figura 36). Esta gravura, em especial, não registrou nenhum desses censores, tais como os policiais vistos nas litogravuras *Rua Direita* (Figura 06) e *Vista tomada da Igreja de São Bento* (Figura 22). Contudo, apesar dessa aparente



Figura 36. *Mercado na praia dos mineiros*. L. Deroy (gravador), litogravura, 20,4x27,1cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 4ª Div., prancha 13.

⁴¹² Sobre o controle dos escravos, forros e livres, ver: ALGRANTTI, 1988; DIAS, 1988; SILVA, 2004; SOARES, 1994.

ausência, havia uma regulamentação a ser obedecida:

[...] alvarás e cartas régias encarregavam-se de estabelecer os limites da liberdade proporcionada pelo ambiente. O toque de recolher, o controle da venda de bebidas alcoólicas, a proibição das capoeiras e do porte de armas separavam os negros da condição dos brancos. As patrulhas e rondas desempenhavam um papel importante na manutenção dessas leis e no controle da ordem. Era também uma espécie de aviso aos negros que deixassem a casa de seus senhores às altas horas da noite⁴¹³.

A cena retratada por Rugendas expressa o cotidiano dos mercados alocados nas regiões portuárias. Nela se observa uma grande quantidade de pessoas, de todos os sexos, idades, “qualidades”, cores e condições, indo e vindo, descarregando mercadorias recém-chegadas das Minas Gerais ou abastecendo as embarcações de produtos oriundos da Europa, África, Ásia e Índia. A imagem confirma também a predominância feminina na venda de produtos alimentícios, principalmente de frutas e legumes, além de expor que havia entre elas uma hierarquia no comércio de rua. Isso é perceptível pela posição em que as suas mercadorias foram expostas: enquanto algumas vendedoras estão protegidas pelas barracas, aparentemente improvisadas, de folhas de bananeira, outras estão sob o sol escaldante do Rio de Janeiro ou se mantêm afastadas dos compradores.

Sobre esse aspecto, observam-se no canto esquerdo da litogravura duas mulheres de pele mais escura sentadas no chão. A primeira delas, de frente para o espectador, tem sobre a cabeça o torço, veste o pano da costa e uma saia listrada, além de uma pulseira (ilê) no braço esquerdo. Verificam-se à sua volta duas bandejas cheias de abacaxis e, talvez, o fruto do cacauero; o seu olhar mira para a companheira, que aparenta ser mais jovem, tem os cabelos curtos e se encontra entretida confeccionando um chapéu, provavelmente feito das folhas de alguma palmeira nativa ou de palha e que logo servirá para compor a vestimenta “[...] tanto [de] um negro como [de] um cavalheiro branco”⁴¹⁴. Essa distância das outras quitandeiras demonstra o pouco tempo naquela feira ou que elas optaram por manter somente o contato necessário? No entanto, pode-se afirmar que ambas vinham acumulando pecúlio, pois ostentavam joias – a chapeleira usa um grande brinco em forma de gota e a sua companheira uma pulseira.

⁴¹³ ALGRANTTI, 1988, p. 50-51.

⁴¹⁴ GRAHAM, 1956, p. 117. O naturalista Maximiliano de Wied-Neuwied descreveu que as folhas da palmeira aricuí ou aracuí eram utilizadas para a confecção de chapéus leves. WIED-NUWIED, 1940, p. 200.

Ainda no Brasil, Rugendas fez o desenho intitulado *Negras vendendo frutas e verduras numa feira* (Figura 37). O esboço original revela outros aspectos sobre a realidade daquele local. Inicialmente, a cena retratada pelo artista bávaro pode se referir a qualquer outro mercado da capital do Império ou de outras áreas urbanas brasileiras, como também a algum ponto de apoio aos viajantes desprevenidos. Muitos desses pequenos comércios ocorriam às margens das estradas. A inglesa Graham, por exemplo, ao viajar pelo interior do atual estado de Pernambuco, observou que os “caminhos estão cheios de negros, moços e velhos, com suas belas vestimentas, ainda que bizarras, com cestas de frutas, peixes e outras provisões à cabeça”⁴¹⁵.

Outro aspecto é a alteração da paisagem, que foi substancial. Observa-se que Rugendas não desenhou morros, casarios, vegetação, mar e embarcações, porém, na gravura, artisticamente litografada por L. Deroy, se veem todos esses elementos formando e complementando a paisagem. Por fim, a inclusão e exclusão de personagens, além das mudanças de posturas das vendedoras e transeuntes, criaram uma narrativa antagônica à mensagem inicial do artista-viajante.

O gravador Deroy, ao inserir tantos elementos no desenho rugendiano, buscou mostrar um Brasil conectado com a rede de comércio internacional e apresentar a prodigiosa nação que vinha surgindo nas Américas. A grande quantidade de mastros hasteados e o



Figura 37: *Negras vendendo frutas e verduras numa feira*. Rugendas (desenhista), lápis e nanquim s/ papel, 13x26,4cm. Fonte: DEINER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 162

⁴¹⁵ GRAHAM, 1956, p. 140.

desembarque de toneis são indícios da maneira que o litógrafo encontrou para expressar essa nova dinâmica da capital do Império. Em uma passagem do seu texto, Rugendas, em parceria com Huber, se posicionou acerca dos portos e da população brasileira:

Seria difícil pintar com traços marcantes e gerais o caráter nacional dos brasileiros, tanto mais quanto começam apenas a formar uma nação. [...]. Por outro lado, nas classes elevadas e sobretudo nos portos de mar, é comum renunciarem à sua personalidade para entregar-se à imitação dos costumes ingleses. [...]. Tais costumes, de resto, supõem a existência de um grau de civilização mas não o outorgam [...]⁴¹⁶.

Nesse trecho, o artista deixou evidente que os portos brasileiros eram áreas de intenso trânsito, não só de mercadorias, mas, notadamente, de cultura. Deroy, sendo orientado pelas anotações de Rugendas e com a anuência do editor, buscou eliminar qualquer vestígio de atraso e incrementou o desenho na tentativa de construir uma narrativa visual mais pragmática e utilitária acerca do Brasil. Na gravura, portanto, há ricos detalhes ou imagens “pitorescas” para o público leitor, mas também um discurso muito forte sobre as potencialidades dessa parte das Américas. Assim, a gravura *Negras vendendo...* (Figura 37) comunga da mesma ideia da imagem *Rua Direita* (Figura 06), ao formular um discurso ao respeito do Rio e, principalmente, do Brasil.

Nesse processo de tessitura e escolha das imagens que iriam ser impressas no livro, a participação de Engelmann foi imprescindível para a seleção de temas e, talvez, tenha condicionado o trabalho artístico dos litógrafos a partir dos interesses do grande público. Numa passagem do panfleto de divulgação do *Viagem pitoresca através do Brasil*, o editor enunciou a importância de se conhecer o Brasil – livre do controle português – e deu pistas do conteúdo impresso na obra:

Era um mundo ao qual diariamente se dirigem novas esperanças, que diariamente ocupa espaço maior nas nossas ideias, nos nossos sentimentos, na nossa existência toda; um mundo que diariamente se faz mais importante para o homem de Estado, para o estudioso, para o comerciante, enfim, para o homem em geral, em todas as circunstâncias⁴¹⁷.

Na passagem citada, Engelmann corrobora a visão de Rugendas sobre as mudanças sociais e econômicas pelas quais o Brasil passava. Havia, portanto, um projeto nessas narrativas de proclamar uma progressiva modernização dos espaços brasileiros. Os portos eram os primeiros locais onde os viajantes estrangeiros se deparavam com as coisas e gentes

⁴¹⁶ RUGENDAS, s/d, p. 129.

⁴¹⁷ COSTA, 2008, p. 11.

do país e logo deixavam as suas impressões. O tom era, às vezes, de perplexidade. No entanto, à medida que esses estrangeiros iam vivenciando a fauna, a flora e a população, essas primeiras impressões se diluíam e as críticas passavam a ser menos virulentas.

O impacto da paisagem que o estrangeiro encontrava ao desembarcar aparece no registro de Spix e Martius sobre sua chegada no Rio de Janeiro, em 1817:

O que, entretanto, logo lembra o viajante que ele se acha num estranho continente do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda parte, assim que põe o pé em terra. [...]. A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas de sua pátria⁴¹⁸.

Spix e Martius evidenciaram as diferenças sociais e culturais existentes entre eles – europeus “delicados” e “sensíveis” – e os homens de tez mais escura – africanos e seus descendentes “inferiores”, “brutos” e “importunos”. Impregnados de uma visão biologizante e evolucionista, os dois naturalistas revelam o caráter de selvageria em que o Brasil se encontrava naquele momento, além de criarem a hipótese de que aquela massa de homens e mulheres vindos da África eram os responsáveis por esse descompasso social. Porém, os dois acadêmicos exploradores evidenciam em suas obras a importância da miscigenação na conformação dessa nova sociedade para, assim, eliminar qualquer traço de miséria e vida primitiva: “Esplêndidas são as disposições naturais do grandioso país, do povo inteligente, vivaz e forte, para cujo bem concorre a própria mistura das raças”⁴¹⁹.

A visão de Rugendas não destoou daquela dos dois acadêmicos bávaros, como será abordado no último capítulo. Contudo, nas imagens, o artista-viajante propôs outras formas de olhar para o país. Isto é, aliado à casa tipográfica e alinhavado com os interesses dos seus espectadores/leitores, vai expor as mudanças que ocorriam na sociedade brasileira, considerada “primitiva” e “bárbara”, porém em processo de aperfeiçoamento⁴²⁰.

As duas cenas, o esboço e a litogravura, ao serem comparados, revelam outras interferências feitas por Deroy. Entre elas, houve a retirada de um homem de pele mais escura, localizado entre as duas barracas, de costas para o espectador, com o braço e a perna esquerda erguidos. Ele, aparentemente, dançava e seus gestos transparecem leveza. Será que Rugendas registrou um capoeirista? A supressão dessa figura singular na gravura, num primeiro momento, não acarretaria grandes danos para uma leitura *a posteriori*, porém tem-se

⁴¹⁸ SPIX e MARTIUS, 1981, vol. I, p. 48.

⁴¹⁹ SPIX e MARTIUS, 1981, vol. III, p. 316.

⁴²⁰ RUGENDAS, 1979, p. 115.

nesse homem de pele escura a expressão desses locais. Era nesses espaços que africanos, crioulos e mestiçados, escravos, libertos e nascidos livres, se reuniam para socializar e manifestar os seus ritos, danças, músicas etc., lado a lado, com os seus companheiros. Nos mercados à beira da praia as “vendedoras ambulantes se reuniam” e “encontravam tanto as suas amigas como suas rivais. Elas se acotovelavam na praia para conseguir os melhores peixes trazidos pelos pescadores e frutas mais selecionadas onde os barcos aportavam. Disputavam a farinha de mandioca [...]”⁴²¹. Embora esses ambientes sempre fossem vigiados, tanto pelas autoridades policiais, sempre presentes, quanto por seus senhores – ou ainda com estratégias invisíveis a olho nu, mas perceptíveis para os africanos, crioulos, mulatos e pardos –, elas encontravam formas de se manifestar.

De acordo com Karasch, “[...] os escravos controlavam muitas ruas, praças e mercados, onde dominavam boa parte do comércio de rua. Eram áreas em que podiam reunir-se socialmente, bem como ganhar a vida vendendo artigos de armarinho e alimentos”. E nos horários mais quentes do dia, eles predominavam nesses locais e nas fontes, praias e rios, quando podiam se expressar mais livremente, por exemplo, entoando canções para os espíritos das águas⁴²². Percebe-se, portanto, uma tentativa de harmonizar a narrativa visual com as expectativas editoriais, e não era cabível deixar qualquer elemento cênico que destoasse desse projeto e gerasse certo estranhamento aos leitores europeus, como ocorreu com Spix e Martius ao andar pelo Rio de Janeiro.

Deroy ainda fez outra mudança no estudo preparatório de Rugendas. Além da supressão do homem, o gravador incluiu as duas mulheres sentadas próximas dos cavalos. A



Figura 38: *Negra sentada, vendedora*. Rugendas (desenhista), lápis, aguada, nanquim s/ papel, 13,4x20,7cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 161.

⁴²¹ GRAHAM, 2013, p. 100.

⁴²² KARASCH, 2000, p. 102-104

mulher do lado esquerdo, sentada de pernas cruzadas e com as mãos apoiadas, uma sob o queixo e a outra no joelho esquerdo, foi inspirada no desenho feito a lápis, nanquim e aguada de Rugendas (Figura 38). A figura feminina desenhada, com certeza, foi captada pelo viajante bávaro quando caminhava por alguma via do Rio de Janeiro, de Minas Gerais ou da Bahia, e demonstra toda a sensibilidade e perspicácia do artista ao registrar o instante, além de confirmar o seu domínio da técnica.

Com um traço seguro e construindo uma cena sóbria, sem elementos paisagísticos, Rugendas focou o seu olhar na vendeira. As suas vestes acompanham a moda seguida por outras trabalhadoras que tanto chamaram a atenção dos viajantes estrangeiros. No seu lado esquerdo, levemente riscado pelo artista, há um cesto vazio. O seu olhar mostra-se prostrado. Estaria ela descansando após um dia intenso de trabalho? As mudanças feitas entre esse esboço e a imagem litografada consistem na inserção de objetos comuns entre as vendedoras que perambulavam pelas ruas brasileiras: os seus instrumentos de trabalho (tabuleiros, cestas, mercadorias), os brincos e as pulseiras, que são símbolos de suas conquistas e de seus esforços.

Como dito anteriormente, ao buscar interpretar as litogravuras de Rugendas, publicadas no *Viagem pitoresca através do Brasil*, sempre que possível, se faz necessário acionar os esboços, estudos e desenhos que possam ser considerados como obras acabadas. Estes trabalhos podem ter sido concluídos pelo artista ainda no Brasil ou ao retornar para a Europa, porém, como se sabe, Rugendas participou minimamente da confecção de algumas gravuras. Isso levanta muitas dúvidas sobre a autoria e o resultado das litogravuras editadas no *Viagem pitoresca...* No caso analisado acima, Deroy fez mudanças significativas no desenho original e tornou-se coautor nesse processo de construção de uma narrativa acerca do Brasil, em especial da sua gente.

Em outras litogravuras publicadas por Engelmann é possível ver as vendedoras atuando de formas diferentes. Há cenas em que elas estão andando ou sentadas pelas ruas, praças e passeios públicos oferecendo frutas, legumes, verduras e diversos objetos. Houve, por parte dos artistas, um cuidado em esmiuçar os detalhes sobre os seus hábitos e costumes. No entanto, ao ler o relato, observa-se que Rugendas e Victor-Aimé Huber mencionaram somente uma vez as quitandeiras, e de forma indireta, quando trataram sobre os escravos de ganho:

“[...] se veem mulheres escravas ganhar a vida do mesmo modo; fazem-se amas, lavadeiras, floristas ou quitandeiras”⁴²³.

Ao que parece, Huber nem sempre pôde contar com o auxílio de Rugendas no momento da escrita e acabou fazendo escolhas e recortes temáticos sobre a vida sociocultural dos brasileiros a partir dos seus conhecimentos. Mesmo sendo amparado pelos desenhos e correspondências do seu amigo, além dos livros de outros viajantes, Huber, por não ter explorado esta parte da América, tinha um conhecimento limitado sobre os costumes locais e, provavelmente, sentiu dificuldade para adentrar nas dinâmicas e singularidades das mercadoras que adejavam pelas ruas brasileiras. Pode ser também que ele não tivesse qualquer compromisso com o registro desse aspecto.

Fica a indagação sobre quem eram essas vendedoras representadas nas litogravuras, aquarelas e esboços dos dois artistas-viajantes. Debret e Rugendas retrataram uma centena de mulheres que andavam pelas ruas e praças, num intenso vaivém, carregando habilmente tabuleiros, gamelas e cestas sobre as cabeças. Em algumas imagens, elas estão dominando os mercados e feiras livres, onde armavam os seus pontos de venda, que se tornavam lugares pitorescos. Elas ficavam entre a “[...] a montanha de legumes, frutas, etc. [...] à sombra de esteiras – algumas delas formando uma espécie de cabana e outras apenas amarradas a algumas varas e formando um teto [...], encontravam-se sentadas oferecendo os seus produtos”⁴²⁴. A descrição do viajante Wetherell é muito semelhante à da litogravura *Mercado na praia dos mineiros*. É difícil apontar se as mulheres representadas na litogravura são africanas ou não brancas nascidas no Brasil e, principalmente, se eram libertas, escravas de ganho, coartadas ou alugadas. Não obstante, é possível afirmar que, independentemente da “qualidade” e da condição jurídica, elas atuavam em conjunto nesses espaços, às vezes em comum acordo; outras, disputando os fregueses.

A maior parte dos homens e mulheres que trabalhavam no comércio ambulante tinha origem africana, entre eles havia escravos de ganho ou alugados a alguém, libertos e nascidos livres. Mesmo quando não ficavam com o total da renda resultante das vendas, essa atividade era uma das formas de acumular pecúlio. Entre os cativos do Rio de Janeiro, os africanos foram os que mais conseguiram ou quiseram pagar pela sua liberdade, em comparação com seus descendentes. Dentre esses africanos, majoritariamente, os nascidos na África ocidental, em especial os mina, foram os que mais compraram a sua carta de alforria – modo mais

⁴²³ RUGENDAS, s/d, p. 244.

⁴²⁴ WETHERELL, James. **Brasil**: apontamentos sobre a Bahia 1842-1857. Salvador: Edição Banco da Bahia. s/d, pp. 41-74. *apud* SOARES, 1994, p. 56.

frequente de conseguir a libertação, chegando a 50%, quando comparado a outras formas, tais como a coartação, a prestação de serviço e a gratuita⁴²⁵. Ao tratar sobre os mina, Faria observou que

[...] no Rio de Janeiro entre o século XVIII e primeira metade do XIX, mesmo compondo-se de diversos grupos linguísticos e étnicos, no tempo, e sendo sempre a minoria entre os escravos nascidos na África. [...] criou uma organização, baseada na tradição, dos que eram identificados (e se autoidentificavam) como mina [...].⁴²⁶

A partir de sua vivência com a população carioca, Rugendas também emitiu uma opinião sobre os mina: “[...] são considerados excelentes escravos: são dóceis, fáceis de instruir e suscetíveis de dedicação, quando mais ou menos bem tratados; são também os que, pela sua atividade, sua economia, conseguem adquirir sua alforria mais comumente”⁴²⁷. A notícia que os mina eram os melhores escravos e conquistavam mais rapidamente a liberdade era reconhecida entre os brasileiros e estrangeiros que transitavam pelo país. Portanto, havia um predomínio de africanas ocidentais, cativas ou libertas, cuidando das quitandas instaladas em praças, praias e portas de igrejas, assim como nos mercados distribuídos pelas principais freguesias ou vendendo os seus produtos de porta em porta⁴²⁸.

Luiz Carlos Soares, ao estudar a atuação dos escravos de ganho no Rio de Janeiro, encontrou poucas licenças emitidas pela Câmara Municipal na primeira metade do século XIX. Segundo o autor, parte dessa documentação sumiu ou foi se deteriorando devido ao armazenamento inadequado⁴²⁹. Contudo, extrapolando o recorte temporal desta pesquisa, entre 1851 e 1870, observou-se que dos

2.868 escravos relacionados nos pedidos de licenças consultados, 2.195 (76,53%) eram africanos (1.015 da África centro-ocidental, 539 da África Ocidental, 294 da África Oriental e 437 africanos de nações desconhecidas), enquanto 478 (15,97%) tinham nascido no Brasil (466 crioulos, 9 mulatos e 3 cabras). Para 215 escravos (5,50%) não existem informações relativas a suas origens⁴³⁰.

⁴²⁵ FLORENTINO, 2002, pp. 27-29.

⁴²⁶ FARIA, 2004, p. 141.

⁴²⁷ RUGENDAS, s/d, p. 124.

⁴²⁸ A historiadora Juliana Barreto Faria, ao estudar os africanos ocidentais atuando na Praça do Mercado, o “mercado do peixe”, entre 1830 e 1890, identificou um número expressivo de minas representado no mercado e, entre eles, havia uma distribuição entre sexos bastante igualitária. Os africanos homens e mulheres livres e forras – não era permitido aos cativos atuar no mercado como donos – dominavam a venda de legumes, verduras, aves e ovos. Algumas africanas libertas conquistaram grandes fortunas, como a “dama mercadora”, Emília Soares do Patrocínio, que deixou trinta contos de patrimônio e onze escravos.

⁴²⁹ Sem as licenças emitidas pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, os senhores não poderiam colocar os seus escravos no ganho. Os cativos que estavam vendendo nas ruas obrigatoriamente tinham que ter em mãos a licença, caso fosse solicitada pelas autoridades; se não tivessem o documento, tanto o escravo quanto as mercadorias eram retidos e somente liberados após pagamento de fiança. SOARES, 1988, p. 111.

⁴³⁰ SOARES, 1988, pp. 115-116.

É provável, a partir da grande presença de africanos oriundos da África centro-ocidental, que esse perfil de trabalhadores também tenha feito parte do contexto das primeiras décadas do Oitocentos. De acordo com Karasch, eles “nunca caíram para abaixo de 66%” durante o tráfico negreiro⁴³¹.

Em Salvador, no ano de 1849, Moreira Soares identificou que 77% das africanas libertas estavam envolvidas no comércio de rua. Parte delas era oriunda da costa ocidental da África, principalmente das nações nagô e jeje, representando, respectivamente, 33% e 20%. Havia entre elas vendedoras crioulas, porém em menor quantidade. Segundo a autora, as crioulas e as mestiçadas eram preferidas nos serviços domésticos, costume semelhante ao do Rio de Janeiro, enquanto as africanas eram preferidas para comercializar nas ruas, praças e mercados “hortaliças, verduras, peixes, frutas, comida pronta, fazendas e louças”⁴³².

Dentre essas trabalhadoras devidamente licenciadas, havia muitas vendedoras volantes atuando de forma clandestina, em especial as escravas domésticas. Ao saírem das casas dos seus senhores para executar algum serviço, elas aproveitavam para se engajar no comércio de rua ou prestar algum serviço para terceiros – obviamente, escondidas dos seus donos e protegidas pelas suas companheiras. Na tentativa de atravancar esse tipo de trabalho secreto, os legisladores provinciais criavam medidas proibitivas. Por exemplo, no Rio de Janeiro e em Salvador, os vendedores ambulantes tinham que carregar um passaporte ou uma licença para mercadejar pelas ruas. No entanto, muitas dessas leis foram rejeitadas ou eram ignoradas pelos africanos, crioulos, mulatos, entre outros ligados ao comércio⁴³³.

Na cena litografada por Deroy a partir do esboço de Rugendas, observa-se a presença de aproximadamente oito mulheres. Todas estão bem paramentadas e usam algum tipo de acessório. O recorte feito pelo artista-viajante concentra a sua atenção nas negociantes de frutas e verduras, porém, no lado direito da gravura, vê-se uma vendedora de refrescos (Figura 36) – cena semelhante à retratada na rua Direta (Figura 06) –, e do lado dela, de costas para o leitor, há uma mulher de pele mais escura comprando, talvez, uma fruta ou verdura. Essas seis mulheres lidando com compra e venda de produtos alimentícios e a outra sustentando com destreza o jarro e a bandeja com os copos, em uma das mãos, representam a

⁴³¹ KARASCH, 2000, p. 50.

⁴³² SOARES, 1994, p. 24; 51 e 53.

⁴³³ Ver: ALGRANTTI, 1988; BRETAS, Marcos Luiz. A polícia carioca no Império. In: **Revista de Estudos Históricos**, n. 22, vol. 12, 1998, pp. 219-234; GRAHAM, 2013, p. 71-72; KARASCH, 2000; SOARES, 1988; 2007 (capítulos V e VII).

subdivisão do pequeno comércio, a saber, comércio fixo e comércio volante (geralmente associado àquelas que carregam um tabuleiro).

Júnia Ferreira Furtado e Renato Pinto Venâncio destacam que o *comércio miúdo* estava mais próximo do consumidor e era predominantemente dominado por africanos, mestiçados e libertos, em especial por mulheres; enquanto o *comércio de grosso trato* e o *comércio interno* eram controlados, respectivamente, por homens brancos nascidos em Portugal e na própria colônia⁴³⁴. Nesse sentido, vê-se a feminilização de um dos setores mais importantes para os espaços urbanos do período colonial e imperial, o de abastecimento de alimentos e outros produtos – “[...] sem as negras vendedeiras das ruas, seria praticamente inviável viver no Rio de Janeiro, Salvador e Recife, especialmente durante os séculos XVIII e XIX”⁴³⁵.

A gravura demonstra uma certa autonomia dessas trabalhadoras e o domínio em lidar com os fornecedores e clientes, além de passar a sensação de que elas já se encontravam ali há muito tempo. As quitandeiras optavam por se fixar no mesmo local, pois, assim, conseguiam estabelecer uma relação mais duradoura com os seus fregueses. Nesse processo de venda e compra era necessário ter domínio da matemática, expertise no momento da negociação e forte personalidade para convencer os seus prováveis clientes. Richard Graham teceu comentários sobre essas mulheres mercantes:

Pechinchar exigia, como sempre em qualquer lugar, tanto o conhecimento de sua etiqueta – só fazer ofertas sérias – como uma aguda consciência da abundância ou escassez da mercadoria a qualquer momento. Ao lidarem com fornecedores e fregueses, as vendedoras tinham de ter múltiplas transações em mente ao mesmo tempo e calcular com rapidez o lucro necessário, levando em conta também tempo e trabalho. Precisavam ter muito cuidado com o que compravam, para manter uma boa reputação pela qualidade dos artigos vendidos, e portanto não podiam se dar ao desleixo de ser ingênuas⁴³⁶.

Diante da especificidade desse comércio, muitos vendedores eram autônomos e atuavam sozinhos, mesmo tendo que lidar diariamente com “[...] padeiros, açougueiros, autoridades municipais, soldados, policiais, meninos de rua e operários da construção”, além dos fornecedores, tais como donos de roças e armazéns. E, nesse processo de aquisição de mercadorias frescas, negociavam também com pescadores, carregadores e barqueiros⁴³⁷. Estes

⁴³⁴ FURTADO; VENÂNCIO, 2000, p. 95-113.

⁴³⁵ MOTT, Luiz R. B. Subsídios à história do pequeno comércio no Brasil. In: **Revista de História**. Ano XXVII, vol. LIII, São Paulo, 1976, pp. 100-101.

⁴³⁶ GRAHAM, 2013, p. 75-76.

⁴³⁷ GRAHAM, 2013, p. 105.

dois últimos eram responsáveis por trazer os produtos de lugares mais distantes, especialmente os não produzidos na região. Desse modo, exigia-se que esses comerciantes criassem uma rede regional e interprovincial de comércio.

Os africanos, crioulos e mestiçados, escravos, libertos e nascidos livres, portanto, eram habilidosos nos seus negócios e lideravam no comércio a retalho, o que contrariava o senso comum dos visitantes estrangeiros da primeira metade do século XIX – entre eles, os naturalistas bávaros Spix e Martius, como visto no trecho anterior. A visão desses viajantes-naturalistas não coaduna com aquela realidade e com os estudos historiográficos mais recentes sobre a atuação das africanas, notadamente as oriundas da África ocidental, no comércio. Debret e Rugendas, como afirmado anteriormente, produziram representações dessas mulheres e de suas descendentes envolvidas no comércio de frutas, verduras, refrescos, tecidos, roupas etc., tendo total controle sobre os seus produtos e clientes. Observa-se isso, por exemplo, no cuidado com as vestimentas e com o local de venda.

Ainda sobre os africanos, é necessário reforçar que o *comércio miúdo* não era exercido somente por mulheres vindas da África ocidental, em especial, as minas; outros grupos étnicos também se envolveram nessa atividade. Recife, por exemplo, estabeleceu a sua rede de tráfico de escravos com a África centro-ocidental – Congo Norte (Cabinda), Angola e Benguela. Os escravos vindos desse outro lado do Atlântico tradicionalmente viviam do pequeno comércio de alimentos. Assim, as vendeiras, “designadas como sendo angolas, congos, cabindas, caçanges, gabões, loandas ou songos (estas, em menor quantidade)”, eram experientes mercadoras nos seus locais de origem; porém, faltam “dados estatísticos que possam confirmar” a quantidade exata delas pelas ruas recifenses. Mas havia a presença também de “escravas crioulas, além de mulheres livres pobres e libertas” mercadejando, conforme anunciavam os jornais daquele período⁴³⁸. No Rio de Janeiro, Karasch contabilizou uma porcentagem maior de africanos embarcados do centro-oeste africano que, segundo a autora, nunca foi inferior a 66%, enquanto a importação forçada de ocidentais nunca ultrapassou 2%⁴³⁹.

A historiadora Selma Pantoja pontuou que a “venda de gêneros básicos foi uma das tarefas das mulheres que garantiam o feijão, a farinha, a carne e o peixe seco para a própria continuidade do tráfico de escravos”, além de destacar que na “região da África Central Ocidental, as quitandeiras são o exemplo de como atuava essa rede comercial de gêneros de

⁴³⁸ SILVA, 2004, pp. 102-103.

⁴³⁹ KARASCH, 2000, p. 50.

primeira necessidade, registrando-se, também, como as migrações transatlânticas trouxeram para as cidades coloniais brasileiras essas comerciantes”⁴⁴⁰. A autora, portanto, ressaltou a importância dessas vendeiras para o tráfico negreiro, ligado ao *comércio de grosso trato*, e demonstrou como essas mulheres criaram uma grande rede de abastecimento e manutenção tanto delas como dos traficantes de escravos.

Além disso, o tráfico transatlântico de escravos trouxe os costumes e hábitos dessas mulheres para este lado da América portuguesa. Parte dessa evidência, como identificou Pantoja, é perceptível no aspecto linguístico, especialmente com o uso da palavra “quitanda”, que, de acordo com a pesquisadora, eram estabelecimentos “tão comuns por todo o continente africano, na região da África Central Ocidental, mais especificamente entre os umbundu, são designados de ‘kitanda’, termo que deu origem, no Português, a ‘quitanda’”⁴⁴¹. Os historiadores Flávio Santos Gomes e Carlos Eugênio Líbano Soares, no artigo *Dizem as quitandeiras...*, reforçam os argumentos de Selma Pantoja ao “[...] afirmar que a quitanda é uma invenção social dos povos bantos da África Central, que sofreu mutações na diáspora atlântica, mais especificamente no Brasil [...]”⁴⁴².

Diante do movimento específico do tráfico negreiro é necessário, portanto, contextualizar e reavaliar a participação das africanas ocidentais no controle no *comércio de miúdos*, principalmente as minas. No Rio de Janeiro, é certo que Debret e Rugendas lidaram no dia a dia com vendedoras vindas de várias partes da África, mas em outras regiões do Brasil, como Bahia e Recife, o controle da venda de alimentos ficou a cargo de outros grupos, especialmente do centro-oeste africano⁴⁴³. Mesmo que houvesse a predominância de africanas nas ruas, é importante dar atenção às crioulas, mulatas, pardas e caboclas que vendiam de

⁴⁴⁰ PANTOJA, 2001, p. 46.

⁴⁴¹ PANTOJA, 2001, p. 46.

⁴⁴² SOARES, C. E. L.; GOMES, F. DOS S. “Dizem as Quitandeiras...”: Ocupações urbanas e identidades étnicas em uma cidade escravista: Rio de Janeiro, século XIX. *Acervo*, v. 15, n. 2, p. 3-16, 12 dez. 2011, p. 08.

⁴⁴³ Vale lembrar que Debret não visitou as regiões do atual Nordeste. No entanto, Rugendas fez uma rápida passagem pela Bahia e não explorou Recife, porém legou uma litogravura intitulada *Venda em Recife (Venta a Reziffé)*, provavelmente criada a partir de informações coletadas de outros viajantes que exploraram essa parte da região brasileira, notadamente Henry Koster. Este viajante inglês já havia publicado *Travels in Brazil* (1816) e parte da obra foi dedicada a esmiuçar o comércio local. A gravura, com certeza, foi uma exigência de Engelmann. O editor, buscando apresentar para o público europeu um panorama mais amplo desse Brasil recém-independente, teve que construir narrativas visuais que extrapolassem o circuito feito por Rugendas. Ao manusear a litogravura fica nítida a fragilidade do conteúdo, pois a cena retratada podia se referir a qualquer espaço urbano brasileiro do século XIX, a legenda é o único indicador de que aquele local era o Recife. Henry Koster desembarcou no Brasil em 1809, um ano após a transmigração da Família Real portuguesa para a sua colônia. Numa primeira estada permaneceu no Recife até 1815, período em que realizou diversas viagens para o interior dos atuais estados da Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão. Após o seu retorno para a Europa decidiu escrever *Travels in Brazil (Viagem ao nordeste do Brasil)*, publicado em 1816. Neste mesmo ano, retornou ao Recife, onde morreu em 1820. KOSTER, 1978.

porta em porta, mesmo em menor número, as quais também foram importantes nesse universo sociocultural e econômico brasileiro.

3.2.2 As vendedoras ambulantes

O Rio de Janeiro foi o espaço que Rugendas mais retratou, mas há algumas litogravuras que tiveram a Bahia como cenário. Duas imagens, em especial, representam os vendedores ambulantes desses espaços litorâneos – elas fazem parte das únicas três imagens verticais publicadas no *Viagem pitoresca através do Brasil*. A primeira prancha é intitulada *Negras do Rio de Janeiro (Négresses de Rio-Janeiro)* (Figura 39) e a segunda foi denominada de *Negro e Negra da Bahia (Nègres e négresses de Bahia)* (Figura 40). Em ambas as gravuras, a paisagem não indica as especificidades topográficas e da flora dessas províncias, o que faz com que seu pano de fundo seja bastante semelhante. As legendas são os únicos indicadores de que os retratados estão na capital do Império e na província baiana, respectivamente. As litogravuras foram elaboradas por Maurin, e ele deve ter se baseado nos estudos de mulheres, especialmente de trajés, elaborados por Rugendas. Porém, até o momento não foi localizado nenhum esboço acabado deixado pelo artista.

A litogravura *Negras do Rio de Janeiro* (Figura 39) representa duas mulheres



Figura 39: *Negras do Rio de Janeiro*. N. Maurin (gravador), litogravura, 29,3x24,4cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 07.



Figura 40: *Negro e negra da Bahia*. N. Maurin (gravador), litogravura, 29,3x24,4cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 08.

trabalhando no *comércio de miúdos*. A personagem que está em pé, do lado esquerdo, sustenta um cesto cheio de frutas sortidas, como as descritas pelo naturalista prussiano durante a sua estada no Rio de Janeiro: “[...] As laranjas, as mangas, os figos, as uvas, as goiabas (*Psidium pyferum*, Linn.), os ananases (*Bromelia Ananas*, Linn.), adquirem aqui uma excelente qualidade; há muitas variedades de bananas [...] entre as frutas que são vendidas na rua, notam-se os cocos, cujo leite é tão refrescante; a jaca [...]”⁴⁴⁴. Já a sua companheira, sentada sobre uma pedra, oferta pequenos objetos, mas de grande valor e estima, tais como joias, pentes – talvez de marfim ou de tartaruga da Índia ou de Moçambique, os chamados “tapa-missas” ou “trepa-moleques”⁴⁴⁵ –, lenços e fitas, e dentro do seu baú aparenta haver outras mercadorias. Ela ostenta roupas mais suntuosas, usa sapatos e brincos, e escolheu estrategicamente um local para expor os seus produtos, onde, talvez, ocorra um grande trânsito de homens e mulheres; assim, não precisava perambular pelas ruas como a sua colega de ofício.

Como destacado em outro momento desta tese, estar com algum tipo de calçado não significava ser escrava, liberta ou nascida livre. Porém, fazendo o exercício comparativo entre essas duas vendedoras e se apoiando nas discussões historiográficas apresentadas até o momento, fica nítido um desnível social entre elas. A vestimenta, os acessórios e os bens acumulados, visíveis nessa litogravura, serviam para demarcar as diferenças econômicas e a origem de grande parte das africanas, crioulas, mulatas, pardas, entre outras, habitantes do Brasil oitocentista.

A vendedora de frutas poderia ser liberta, mas também escrava de ganho, coartada ou alugada. Diante da impossibilidade de tirar uma conclusão, fica evidente que ela tinha liberdade para circular pelas ruas e arredores, além de possuir algum pecúlio para comprar ou desejar o par de brincos. Entre as peças da sua indumentária, o bávaro observou, perspicazmente, a longa tira de tecido presa na região do ventre, chamada de rojão, que servia para auxiliar as mulheres nos serviços diários e nas caminhadas em público⁴⁴⁶. Ao compará-la com a sua colega, que não utiliza o rojão, verifica-se também a sua função de indicar o ofício de cada uma das trabalhadoras.

Ambas, provavelmente, trabalhavam para garantir sua sobrevivência, mas a comerciante ambulante carregava o seu rebento às costas, sustentado com o pano da costa –

⁴⁴⁴ WIED-NUWIED, 1940, p. 33.

⁴⁴⁵ FREYRE, 2003, p. 91.

⁴⁴⁶ Fica aqui registrado o agradecimento ao professor Raul Lody pela explicação sobre o uso do rojão e de outras peças do vestuário dos personagens estampados nas gravuras rugendianas.

“[...] nessa capacidade [de carregá-lo], era dito ‘*pano de lambu ou bambu*’, do vocábulo mandiga ‘*bamburro*’, que significa ‘trazer ao dorso’ [...]” –, e o tecido consistia em “3 ou 4 bandas de 20cm de largura cada, com um metro de comprimento, contendo quatro presilhas em bandas que se atam ao peito e abdômen para fixar a criança nas costas”⁴⁴⁷. O ato de carregá-lo durante o trabalho pesado pode indicar que ela não morava mais na residência dos seus amos ou não queria deixar o filho sozinho ou sob a proteção de outros cativos do seu senhor. Então, partindo da premissa de que a vendedora não era uma liberta e *morava sobre si* – isto é, residia fora da casa senhorial e mantinha as suas despesas –, ela tinha que dividir espaço com outros escravos, libertos e nascidos livres, para diminuir os custos e economizar dinheiro, e isso “[...] envolvia a possibilidade da reconstrução de laços de afeto e identidade [...]”, além do estabelecimento de uma rede de solidariedade que era fundamental para a sua sobrevivência e de seu descendente⁴⁴⁸.

Richard Graham, ao estudar as vendedoras da Salvador oitocentista, registrou que encontrou diversos relatos de comerciantes ambulantes levando os filhos para a rua. Elas podiam ser escravas, forras ou livres, mas um aspecto evidente nessas mulheres relativamente autônomas era o estreitamento de laços de amizade e solidariedade⁴⁴⁹. Não obstante, algumas foram forçadas a viver sozinhas, já outras optaram por uma “existência mais solitária” para, assim, terem maior liberdade de migrar e habitar em lugares diferentes⁴⁵⁰. Nesse mesmo ambiente, Moreira Soares destacou que rixas, negócios malsucedidos, bate-bocas, ofensas, assassinatos também faziam parte do cotidiano dessas trabalhadoras⁴⁵¹. Desse modo, nesses espaços de querelas, disputas e opressão, contar com a ajuda de aliados era fundamental. Diante disso, talvez a jovem não tenha conseguido estreitar laços com seus pares sociais e por isso se via obrigada a andar com seu rebento pelas ruas cariocas⁴⁵².

Diante de uma sociedade com um complexo sistema de relações e práticas – isto é, caracterizada pela heterogeneidade das ações –, escravas, libertas e nascidas livres improvisavam diversos expedientes para a sua sobrevivência e a dos filhos, além dos cuidados

⁴⁴⁷ CARREIRA, Antonio. **Notas sobre o tráfico português de escravos**. Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 1983, pp. 106-118, *apud* ESCOREL, 2000, p. 56.

⁴⁴⁸ SANTOS, 2010, p. 108.

⁴⁴⁹ GRAHAM, 2013, pp. 97-98.

⁴⁵⁰ GRAHAM, 1988, pp. 80-81.

⁴⁵¹ SOARES, 1994, ver cap. IV.

⁴⁵² GRAHAM, 1988, pp. 80-81.

com outros familiares⁴⁵³. Algumas delas, por exemplo, constituíram lares de tipo matrifocal (mães e filhos), e com esse modelo de família buscavam dar suporte não apenas material para os filhos, mas também meios para que os seus projetos de vida, como a conquista da liberdade, fossem realizados em conjunto. Sobre esse tema, Paiva faz uma ressalva: “é grande o risco de se cometer exageros ao empreender esta abordagem matrifocal, ignorando a presença e as atribuições do pai junto às famílias escravas ou libertas. Porém, a falta de informações sobre os pais negros é facilmente constatada na documentação em geral”⁴⁵⁴. No que tange às litogravuras publicadas nas duas obras, é raro encontrar representações de homens acompanhando crianças, como se vê na prancha rugendiana. Assim, essa característica do acervo imagético corrobora a perspectiva apresentada por Paiva.

Ainda sobre o hábito de carregar os filhos no dia a dia do trabalho – classificado, genericamente, por Debret como “à moda africana” –, a descrição feita por Ewbank, em 20 de fevereiro de 1845, elucida essa prática:

As jovens pretas minas e moçambiques são as mais numerosas, sendo consideradas como as mais espertas vendedoras. Muitas delas levam consigo também uma criança, que prendem às suas costas por meio de uma faixa amarrada ao redor da cintura. Entre o pano e seu corpo, a criança aninha-se e dorme [...] ⁴⁵⁵.

Ewbank reforça, ainda, os estudos historiográficos sobre a relevância das africanas minas no comércio ambulante no Rio de Janeiro⁴⁵⁶. Decorridos alguns meses desse registro, dia 02 de maio, o viajante novamente cita as vendedoras minas e traz um dado novo: “Algumas negras minas, que vendiam galinhas, passavam elegantemente vestidas e com cicatrizes características nos rostos. Passavam rindo. Cada uma delas tinha um amplo cesto e uma galinha suplementar na mão, segurando-a como é costume, pelas asas”⁴⁵⁷. Na citação anterior, o visitante não tinha mencionado a escarificação, porém nesse grupo específico de mulheres ele conseguiu identificar essa marca.

⁴⁵³ WAGNER, Ana Paula. **Diante da liberdade**: um estudo sobre libertos da Ilha de Santa Catarina, na segunda metade do século XIX. Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002, p. 114.

⁴⁵⁴ PAIVA, 2009, p. 130. Sobre matrifocalidade, ver também: DEL PRIORE, 2009; PINTO, Bárbara Deslandes. **Aspectos culturais e ascensão econômica de mulheres forras em São João Del Rey**: séculos XVIII e XIX. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010; SILVA, Guilherme Augusto do Nascimento. **Os laços da escravidão**: população, reprodução natural e família escrava em uma vila mineira. Piranga, 1850-1888. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del Rei, São João Del-Rei, 2014.

⁴⁵⁵ EWBank, 1979, p. 80.

⁴⁵⁶ DEBRET, 1989, vol. ????, p. 163.

⁴⁵⁷ EWBank, 1979, p. 210.

Sem sombra de dúvida, as comerciantes vindas da Costa da Mina, as ditas minas, foram as mais descritas e reconhecidas pelos estrangeiros. As suas habilidades mercantes, a beleza física e o esmero das suas roupas não passaram despercebidos.

Outro viajante que deu nota sobre elas foi o francês F. Dabadie:

As mulheres minas não são menos interessantes que os homens. Graças a sua inteligência, elas se engajam no comércio de frutas, aves e peixes, seja em diferentes mercados ou nas ruas da cidade, onde elas circulam com os seus produtos sobre a cabeça, às vezes amamentando um recém-nascido [...]. Seu traje é muito pitoresco: um turbante, um corpete vermelho ou preto, uma saia colorida, uma longa echarpe com que elas se cobrem com uma negligência plena de faceirice, e cujas extremidades flutuantes arrastam no chão [...]. Essas negras magnificas têm, sob os mais vis fardos, uma flexibilidade de movimentos, gestos e um olhar cheio de graça, indiferente e de majestade [...]⁴⁵⁸.

Ewbank e Dabadie legaram uma narrativa próxima da gravura publicada no *Viagem pitoresca através do Brasil*, em especial quanto ao hábito de levar o filho às costas. Porém, essa prática não se restringia às minas e moçambiques, especialmente num ambiente multiétnico como era o Rio de Janeiro, onde muitas escravas, libertas e nascidas livres eram forçadas a trabalhar e, às vezes, levar as crianças a tiracolo. Diante da sua vivência na capital do Império, Rugendas representou duas vendedoras mina, mesmo elas não carregando as suas marcas de origem?

As descrições feitas por Ewbank, Dabadie, Rugendas e Debret revelam que os viajantes estrangeiros, ao classificarem os africanos, seguiam critérios que perpassavam seus aspectos físicos e sua capacidade intelectual, tais como bonitos, graciosos, fortes, inteligentes etc. Mas, em geral, as adjetivações eram depreciativas, na tentativa de propagar a inferioridade deles. Os discursos desses viajantes estavam em consonância com as mudanças de pensamento cada vez mais profundas do período. A partir das primeiras décadas do século XIX, houve um “[...] recrudescimento das formulações racistas que – mesmo heterogêneas em seus embates – se tornariam hegemônicas na segunda metade do século”. Foi nesse contexto também que “a cor escura da pele era quase unanimemente considerada um valor estético negativo, assim como os traços fisionômicos dos negros”⁴⁵⁹.

Uma passagem do relato de Rugendas corrobora a hipótese de que a retratada era uma cativa e ilustra o pensamento dessa época, a saber:

[...] os escravos das grandes cidades, em sua maioria, são obrigados a pagar semanalmente, às vezes diariamente, determinada importância a seus

⁴⁵⁸ DABADIE, F. *À travers l'Amérique du Sud*. Paris, França: Ferdinand Sartorius, 1858, pp. 41-42.

⁴⁵⁹ SELA, 2008, p. 283; 285.

senhores, importância que procuram ganhar pela prática de qualquer profissão [...] nove ou dez anos adquirem, sem dificuldade, sua liberdade. [...] porque os negros têm predisposições para a prodigalidade, principalmente em matéria de roupas, de tecidos de cores vivas e de fitas⁴⁶⁰.

Rugendas tinha conhecimento sobre os escravos de ganho e a possibilidade de eles conquistarem a carta de alforria através de anos de trabalho a fio, porém o seu olhar etnocêntrico, e em consonância com os discursos científicos da época, buscou acentuar características negativas nesse grupo. Slenes observou, entre outros aspectos, o imediatismo dos viajantes e artistas-viajantes ao exteriorizarem as informações mais visíveis e escamotearem os aspectos intrínsecos dos indivíduos e dos lugares que exploravam⁴⁶¹.

Em relação aos trajes e adornos usados pelas africanas, crioulas e mestiçadas, sabe-se que esses objetos possuíam significados implícitos e hierárquicos dos dois lados do Atlântico, mas Rugendas não atentou aos valores culturais embutidos no ato de comprar e, principalmente, se ornamentar com tecidos e fitas coloridas⁴⁶². Como apontou o historiador francês Daniel Roche, o vestuário tinha função comunicativa, por isso seria necessário observar os detalhes das vestimentas para compreender a função social e a vinculação que cada indivíduo possuía no seu grupo⁴⁶³.

O sociólogo Norbert Elias, por sua vez, ressaltou que a individualidade, diante das exigências e dos padrões do modo de vestir impostas pelo grupo social no qual uma pessoa vive, pode se tornar significativa a partir de pequenas alterações no vestuário⁴⁶⁴. As escravas, libertas e nascidas livres, especialmente as quitadeiras e tabuleiras, são exemplos desse comportamento transgressor ao inserir nas suas vestimentas o pano da costa, o torço, os colares feitos de corais, as pencas de balangandãs etc. Elas “retiraram da cultura europeia aquilo que lhes parecia interessante e mantiveram de africano: o turbante, o pano da costa e o gosto pelos adornos como joias. A partir daí criaram uma indumentária misturada, que pertence simultaneamente aos dois mundos [...]”, diz a pesquisadora Ana Beatriz Simon Factum⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰ RUGENDAS, s/d, p. 224 (grifo nosso).

⁴⁶¹ SLENES, 2011, p. 156.

⁴⁶² ESCOREL, 2000, p. 37.

⁴⁶³ ROCHE, Daniel. **História das coisas banais: nascimento do consumo - séc. XVIII-XIX**. São Paulo: Rocco, 2000, p. 258.

⁴⁶⁴ ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 49.

⁴⁶⁵ FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro**. Doutorado (Tese em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 154.

Comparando as duas mulheres de pele mais escura (Figura 39), os únicos elementos de origem africana aparentes são os turbantes ou torços, em tecido listrado e provavelmente africano – confeccionado de modo artesanal em tear horizontal –, e o pano da costa, cada uma usando a seu modo. Ambas têm o torço sem orelha, organizado com base numa longa tira de tecido, mas a vendedora de frutas cobre totalmente a cabeça e o deixa arrematado na frente. “O uso do turbante deve ser lido como um signo polissêmico [...]”; no Brasil, ele teve diversas funções, dentre elas proteger do sol, diminuir o impacto dos pesados cestos, vasos e tabuleiros que eram carregados sobre as cabeças – na litogravura, a vendedora de frutas apoiou o cesto numa rodinha feita de pano, que está entre o turbante e o cesto –, mas poderia “[...] corresponder a diferentes etnias ou grupos de procedência, bem como a hierarquias dentro da organização religiosa afro-brasileira”⁴⁶⁶. Os turbantes mais volumosos, geralmente, indicavam um *status superior*⁴⁶⁷.

Na litogravura, a forma e o volume dos turbantes atados às cabeças das mulheres são diferentes (Figura 39). Na cena representando as habitantes da Corte, como mostrado acima, observam-se diferenças na maneira que elas enrolaram os torços. A vendedora sentada optou por deixar expostos e à vista somente alguns tufo de cabelo, um dos aspectos físicos das africanas e de suas descendentes mais criticados pelos viajantes estrangeiros. Maria Graham, ao ver um grupo de vendedoras em Pernambuco, destacou que elas “tinham os cabelos lanudos ornados de guirlandas”⁴⁶⁸. Schlichthorst foi mais mordaz no seu comentário, ao presenciar escravas usando um turbante que “esconde-lhes a carapina, única coisa que numa preta acho excessivamente feio”⁴⁶⁹.

Nessas duas ilações, é possível ver como os viajantes estrangeiros ainda mantinham fortes laços culturais com os seus lugares de origem, em especial europeus, que os prendiam a uma percepção de mundo etnocêntrica, além de estarem fortemente imbuídos de opiniões depreciativas e definições ingênuas acerca dos africanos. Esse imaginário criou uma variedade de estereótipos a respeito dessa população.

As mudanças de pensamento engendradas a partir do século XVIII, período batizado como Século das Luzes, foram adentrando o século seguinte e impactaram diretamente tanto a

⁴⁶⁶ ESCOREL, 2000, p. 30.

⁴⁶⁷ Sobre a estética vestuária dos ritos afro-brasileiro, ver: LODY, 1977; LODY, 2015; PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O axé nas roupas:** indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. Dissertação (Mestrado em Ciências da religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017; SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês:** ritmo, mito e a estética do candomblé. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

⁴⁶⁸ GRAHAM, 1956, p. 127 (grifo nosso).

⁴⁶⁹ SCHLICHTHORST, s/d, p. 132 (grifo nosso).

sociedade leiga quanto a especializada. Entre algumas teorias fecundas, destaca-se a do naturalista sueco Carl von Linné, que publicou, em 1735, o seu célebre livro *Systema Naturae* e duas décadas depois, em 1758, formulou o conceito de *Homo sapiens* e classificou em seis variedades a espécie humana. O africano foi descrito por Linné como “fleumático, relaxado, preto, cabelo enrolado, pele sedosa, nariz parecido com de macaco, lábios inchados, os peitos das mulheres são distendidos, seus seios dão leite copiosamente; astuto, preguiçoso, sem cuidado. Se suja de gordura. É governado por autoridade”. Os europeus, entretanto, foram apresentados como brancos, musculosos, cabelos loiros, olhos azuis, gentis, inteligentes – a maioria –, desbravadores, que usam roupas adequadas para o hemisfério norte, são governados por costumes religiosos e cobertos por vestes justas⁴⁷⁰. O cientista, baseando-se em critérios geográficos e fisionômicos, ignorou a multiplicidade do continente africano e ressaltou a superioridade da sociedade europeia, em detrimento dos outros grupos sociais.

Assim, embebidos nessas teorias, os viajantes observavam, descreviam e classificavam o universo social do lugar que visitavam por meio de comparações, especialmente quando tinham consciência das suas limitações para compreender os grupos locais⁴⁷¹. Maria Graham, como visto, ao se deparar com os cabelos das vendedoras e não tendo nenhuma familiaridade, os associou ao pelo de um animal – “lanudos” –, como fez Linné com os narizes dos africanos. Além dessa percepção estereotipada, o recurso da comparação era um dos métodos para expressar as suas ideias aos leitores. Trata-se, portanto, “[...] de uma ajuda ao destinatário na operação de se representar e visualizar a realidade nova, que, assim, não será tão nova como poderia parecer ou, melhor, o que se pretende comunicar vai assentar numa correlação com os conhecimentos anteriores do narrador e do destinatário”⁴⁷². Esses pensamentos científicos, em voga no período, vão direcionar o olhar dos estrangeiros.

Voltando à imagem (Figura 39), verifica-se que a vestimenta foi um dos vários artifícios usados pelas africanas, crioulas e mestiçadas mercantes para chamar a atenção dos seus clientes, além de demarcar a sua condição social e estabelecer uma hierarquia entre os seus pares. Não obstante, as roupas e adornos, ou a ausência deles, não são fatores confiáveis

⁴⁷⁰ BURKE, John G. The wild man's pedigree scientific method and racial anthropology. In: DUDLEY, Edward; NOVAK, Maximillian E (Ed.). **Then wild man: within an image in western thought from the Renaissance to romanticism**. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 19, p. 266-267. Disponível em: <https://digital.library.pitt.edu/islandora/object/pitt:31735057893939> Acesso em: 17 maio 2021.

⁴⁷¹ LEITE, 1997, p. 14.

⁴⁷² PINTO-CORREIA, João David. Deslumbramento, horror e fantasia: o olhar ingênuo na literatura de viagens. In: CRISTOVÃO, Fernando (Coord.). **O olhar do viajante dos navegadores aos exploradores**. Coimbra: Almedina/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2003, p. 31.

para julgar e alocá-las em determinado *status*, uma vez que uma cativa podia adquirir calçados e joias.

Um aspecto que não foi retratado nas narrativas visuais dos dois artistas-viajantes foram as consequências do trabalho excessivo nos corpos dos escravos e ex-escravos, entre elas as mutilações. Gilberto Freyre, no livro *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*, identificou notícias que registram uma centena de casos de deformações nos escravos e libertos:

[...] fugiu Caetano, 12 anos, [...] tem uma cruz no braço esquerdo, marca de fogo e no meio da cabeça tem falta de cabelo de carregar peso. [...]. Fugiu um escravo da Província das Alagoas [...] torado por não ter dedo nos pés, por ter amassado cal com os mesmos e a cal ter-lhe aberto feridas e comido os dedos [...]⁴⁷³.

Parte dessa omissão pode ser explicada pela ênfase dada pelos artistas à beleza dos corpos negros e, essencialmente, às formas físicas, pois “evocavam conceitos apolíneos de



Figura 40: *Negro e negra da Bahia*. N. Maurin (gravador), litogravura, 29,3x24,4cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 08.



Figura 41: *Negra baiana de corpo inteiro: estudo de trajés*. Rugendas (desenhista), lápis e aquarela s/ papel. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 194.

⁴⁷³ FREYRE, 1979, p. 30 (grifo nosso).

proporções e desenvolvimento dos membros”⁴⁷⁴. Apesar de os dois artistas-viajantes denunciarem a violência contra os escravos, cada um a sua maneira, claramente as suas obras não eram panfletárias contra a escravidão no Brasil⁴⁷⁵.

Em relação à gravura *Negro e negra da Bahia* (Figura 40), Diener e Costa fizeram referência às influências dos valores clássicos no trabalho dos litógrafos e de Rugendas. Segundo os dois estudiosos, a “[...] posição das pernas [da mulher], por sua vez, está inspirada na tradição da escultura da Antiguidade clássica, seguindo o modelo conhecido com o termo técnico de ‘contraposto’: o corpo sustenta-se em uma perna, enquanto a outra fica livre, insinuando deslocamento”⁴⁷⁶. O gravador, Maurin, recorreu a um desenho *d’après nature* (Figura 41) feito por Rugendas, e suas intervenções deixaram a mulher mais sedutora e altiva. Esse desenho foi feito em Salvador, quando o artista bávaro retornava à Europa e trocou de navio naquele porto. Há um detalhe no lado direito inferior, onde se vê escrito “Baiana” – parece um autógrafo. Essa imagem pertenceu à coleção pessoal de Newton Carneiro e foi publicada em seu livro⁴⁷⁷. Diener, no seu catálogo, também a identificou como “baiana em pé”. Em *Rugendas e o Brasil*, o desenho recebeu o título: *Negra baiana de corpo inteiro: estudo de trajes/1822 a 1825*⁴⁷⁸. Além disso, na lista de venda das obras brasileiras de Rugendas, em 1928, consta no inventário de número 18142 um comentário, provavelmente tomado de fontes confiáveis, que diz: “1825 Bahia [...] Moritz, Rugendas”⁴⁷⁹.

Diante dessas informações sobre o desenho, e levando em conta os detalhes iconográficos feitos pelo artista-viajante – depois litografados por Maurin –, tudo indica que se trata da imagem de uma africana e forra, e é possível evidenciar a sua origem étnica a partir dos três sinais sulcados no seu rosto, no lado esquerdo. Essas escarificações eram marcas identitárias e foram usadas por alguns grupos africanos para criar uma unidade entre os indivíduos da mesma origem e, ao mesmo tempo, diferenciá-los de outros povos.

⁴⁷⁴ SELA, 2008, p. 251.

⁴⁷⁵ Um dos poucos viajantes que desembarcou no Brasil, na primeira metade do século XIX, com o intuito de denunciar a violência do tráfico forçado de africanos e da escravidão no país foi o dinamarquês Paul Harro-Harring (1798-1870). Ele chegou no Rio de Janeiro em 1840, como correspondente do jornal londrino *The african colonizer*, e durante os meses em que ficou no Brasil desenhou uma série de aquarelas retratando o cotidiano dos africanos e seus descendentes, especialmente evidenciando a situação dos escravos. Ver: MACEDO, Rafael Gonzaga. **Paul Harro-Harring**: visualidade melancólica da escravidão no Rio de Janeiro – 1840. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014. As imagens elaboradas pelo viajante atualmente fazem parte do acervo do Instituto Moreira Salles e podem ser vistas no site: <https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>.

⁴⁷⁶ DIENER; COSTA, 2012, p. 452.

⁴⁷⁷ CARNEIRO, 1979, p. 162.

⁴⁷⁸ DIENER; COSTA, 2012, p. 194.

⁴⁷⁹ DIENER, 1997, p. 155. Fica registrado o agradecimento ao professor Pablo Diener por fornecer as informações complementares e sanar as dúvidas que surgiram sobre esse desenho.

Na litogravura editada no livro foi inserido um homem de tez escura. Ele está sentado sobre uma pedra e cuida do seu pescado, que provavelmente foi colocado à venda. As suas vestimentas resumem-se a poucas peças: bermuda larga, que poderia ser uma calça comprida; abadá de influência islâmica, preso por uma cinta de tecido; eketê na cabeça e um brinco de argola no lóbulo esquerdo.

Reis identificou o uso de abadás entre os grupos iorubás. Segundo o autor, essa peça do vestuário masculino podia ser usada como indicador de *status* social ou de ascendência africana. Geralmente, os nagôs usavam o tecido na cor branca, tanto em casa como nos rituais individuais ou coletivas, porém na rua optavam por esconder os seus trajes típicos⁴⁸⁰. O abadá, no entanto, não era uma peça exclusiva dos seguidores de Alá, pois a “adoção das roupas muçulmanas e europeias se devia, em grande parte, à crença de que elas incorporavam, e dariam a quem as vestisse, o poder superior do rico mercador ou navegante de além-mar”⁴⁸¹.

No Brasil, a escassez de roupas era um problema que atingia em geral os africanos escravos, mas, ao adquiri-las, eles recorriam às peças que representassem a etiqueta do seu local de origem. Com relação ao eketê, nos dias atuais ele é utilizado pelos homens nos rituais religiosos do candomblé⁴⁸².

Quando Rugendas passou por Salvador, o perfil social do local era multiétnico; no entanto, as “nações” denominadas como jeje e nagô, na primeira metade do século XIX, predominavam. Cabe frisar que essas designações foram utilizadas por traficantes de escravos, missionários e oficiais interessados em classificá-los administrativamente e controlá-los, porém, não correspondiam necessariamente às autodenominações em suas regiões de origem. Essas “[...] ‘nações’ africanas, tal como ficaram sendo conhecidas no Novo Mundo, não guardavam, nem no nome nem em sua composição social, uma correlação com as formas de autodescrição correntes na África”, como apontou Maria Inês Côrtes de Oliveira⁴⁸³.

Entre 1819 e 1820 – portanto, cinco anos antes da chegada de Rugendas na província – , os jeje e nagô correspondiam, respectivamente, a 19,6% e 15,06% dos escravos nascidos na África e vivendo em Salvador⁴⁸⁴. O segundo grupo superou numericamente o primeiro após

⁴⁸⁰ REIS, 2013, pp. 207-208.

⁴⁸¹ ESCOREL, 2000, p. 40.

⁴⁸² LIMA, Alexandre Mantovani. **Memória e identidades de um terreiro de candomblé Ilé Ògun Anaeji Ígbele Ni Oman – Àse Pantanal**: a nação Efon em Duque de Caxias – RJ. Dissertação (Mestre em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 135.

⁴⁸³ OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Viver e morrer no meio dos seus. Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. **Revista USP**, n° 28, dez.-fev., p. 175-193, 1995-1996, p. 175.

⁴⁸⁴ Cálculo feito a partir da amostragem disponibilizada pelo historiador João José Reis. REIS, 2013, p. 309.

1830, quando houve uma importação maciça de nagôs para a Bahia. Assim, de 1730 a 1820, os jeje tiveram grande importância demográfica na região, chegando a ser majoritários em algumas partes da província, e consolidaram diversas práticas religiosas e socioculturais entre a população local, além de constituírem uma identidade coletiva entre eles⁴⁸⁵.

Diante desses dados, Rugendas representou uma africana e um africano de origem jeje ou nagô? É uma questão difícil de responder, especialmente num ambiente onde esses dois grupos étnicos se adaptaram e organizaram formas particulares de sobrevivência. Parte dos nagôs que desembarcaram em Salvador eram islamizados, conhecidos como malês, porém entre eles “também vieram sacerdotes com seus orixás, seus ritos, seus fundamentos”, e junto com os jeje, tanto os primeiros traficados quanto os recém-chegados, deram origem, por exemplo, aos terreiros de candomblé, onde “os elementos teogônicos dos orixás nagôs se mesclassem e se confundissem com os *voduns* da crença jeje”⁴⁸⁶.

As diferenças linguísticas e as práticas e crenças religiosas, específicas de cada um desses grupos, determinaram sua organização e suas relações. Entretanto, sobre a predominância de um ou de outro, é preciso considerar que:

[...] padrões dominantes são como linha mestra num processo multilinear de evolução, aceitando ou rejeitando inovações; adaptando-se à circunstância global; assimilando os empréstimos e adotando as inovações – mas retendo sempre a marca reveladora de sua origem, em meio à integração e à mudança”⁴⁸⁷.

Desse modo, jeje e nagô não se despojaram totalmente de suas raízes africanas e nesse imbricamento cultural buscavam a sobrevivência de si e dos seus descendentes. E esses dois grupos étnicos, geralmente, possuíam escarificações, marcas registradas por Rugendas no rosto da mulher.

Segundo Reis, ao estudar a revolta dos malês, uma das características dos homens e das mulheres envolvidos no movimento eram os “sinais de sua terra na cara”. As tatuagens geralmente eram feitas quando crianças, com lâminas afiadíssimas, e manejadas por um

⁴⁸⁵ PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: EdUnicamp, 2006, pp. 73-75. Para saber mais sobre os africanos da Bahia, ver: OLIVEIRA, Maria Inês Cortes de. Quem eram os “Negros da Guiné”? A origem dos africanos na Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 29/30, 1997, pp. 37-73.

⁴⁸⁶ LIMA, Vivaldo da Costa. Conceito de Nação nos candomblés da Bahia. **Afro-Ásia (Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA)**, Salvador, n. 12, jun. de 1976, p. 79 e 75. Os malês foram responsáveis por grandes mudanças culturais na província, entre elas a organização e eclosão da revolta dos malês, ocorrida em 1835, que contou com a participação de escravos e libertos. Ver: REIS, 2003.

⁴⁸⁷ LIMA, 1976, p. 75-76.

devoto de Ogum, o patrono do ferro e da guerra⁴⁸⁸. Ainda de acordo com o autor, os sinais, conhecidos como *abaja*, são insuficientes para identificar a origem específica do país iorubá do escravo. Essas incisões, em algumas regiões, não eram habituais; enquanto em outras, por exemplo, em Òyó, era costume os nativos as fazerem. Além disso, havia variações, algumas etnias traziam riscos nas testas e outras somente nas bochechas, sem mencionar que algumas famílias aristocráticas iorubá tinham marcas particulares⁴⁸⁹.

Os jejes também usavam as escarificações como forma de identificação. O padre dominicano Jean-Baptiste Labat, ao manter contato com os escravos de Alada e Uidá, das ilhas caribenhas, posteriormente identificados na Bahia como jejes, assim os descreveu: “[...] os homens, as mulheres e as crianças lactentes são marcados com pequenas incisões nas bochechas. Aqueles que fazem escravos os líderes de seus países, têm recortes ao redor da testa”⁴⁹⁰. Com relação aos jeje, Parés ressaltou a forte tradição entre eles de marcar o rosto ou outras partes do corpo. Para o autor, essa “[...] atividade religiosa relacionada com o culto de determinados ancestrais ou de outras entidades espirituais era o veículo por excelência da identidade étnica ou comunitária”⁴⁹¹.

Nesse ambiente de intensa mescla social e cultural, em especial de variados aspectos simbólicos, Rugendas pode ter retratado, por exemplo, uma africana que cultuava os seus orixás. No entanto, é pouco provável que ela fosse uma malê, isto é, muçulmana. De acordo com Reis, esse grupo evitava andar pelas ruas com as suas vestimentas tradicionais, mas tinha o hábito de usar o *kendé*, objeto formado por “dois grandes anéis de ferro usados no dedo polegar e anular ou médio da mão esquerda. Quando batidos um contra o outro eles produziam um ruído seco e forte [...]”⁴⁹².

As duas personagens, a mulher em pé e o homem sentado, presentes na litogravura (Figura 40), não trazem nenhum anel nos dedos, tanto na mão esquerda como na direita, não dando, portanto, indícios do grupo religioso ao qual estavam vinculados. Entretanto, a mulher de pele mais escura tem nos pulsos esquerdo e direito as pulseiras-balangandãs – apesar de

⁴⁸⁸ REIS, 2003, p. 311-312.

⁴⁸⁹ O autor apresenta outras possibilidades de uso das escarificações entre os iorubás. REIS, 2003, p. 313-314.

⁴⁹⁰ [...] les hommes, les femmes e les enfans à la mamelle font marqués de petites incisions aux joües. Ceux qui font esclaves des Grands de leurs pays, ont des découpures autour du front. LABAT, Jean-Baptiste. **Voyages du Chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne, fait em 1725, 1726 et 1727**. Paris: Chez Saugrain, Quay de Gefvres, à la Croix Blanche, 1730, vol. II, p. 125. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86099z.image>. Acesso em: 05 fev. 2021.

⁴⁹¹ PARÉS, 2006, p. 23.

⁴⁹² REIS, 2003, p. 212.

não estar muito nítido, é possível ver nelas vários objetos, de diferentes tamanhos e formatos.

Esses ornamentos eram feitos, geralmente, dos seguintes materiais:

[...] cobre, e também de prata, e mesmo em ouro lavrado, também possuem valor mágico, preservando seus possuidores de maus olhares, praga e inveja, além de grande valor devocional. Tal rico adorno no pulso revela que quem o usa tem devoção com este ou aquele orixá ou com um determinado santo católico⁴⁹³.

Outra peça que a africana carrega é o fio de contas de duas voltas. As cores e os materiais que formavam esse acessório determinavam as intenções de seu portador, “[...] podendo marcar hierarquia, situações especiais, uso cotidiano, além de identificar os deuses”⁴⁹⁴. Infelizmente, no desenho e na litogravura é impossível precisar o material de que era feito, mas, geralmente, essa espécie de adorno era confeccionado com corais e ouro⁴⁹⁵. Ela usa também a camisa ou camizu, que no desenho legado por Rugendas era mais elaborado e não deixava em evidência o colo da africana. Também compõe sua vestimenta um magnífico pano da costa – originalmente chamado de *alaká* – todo drapeado, que passa pelo ombro direito, atravessa pelos seios, contorna as costas e volta pela cintura. Segundo Lody, usar o pano da costa “estendido sobre um dos ombros e pendendo para as costas significa uso social e atividade ‘passeio’”⁴⁹⁶. A saia estampada, não rodada e sem anáguas, vai até a altura do calcanhar. Portanto, não se trata de um traje de gala, é um indicativo de que ela estava a passeio pela orla da praia ou cuidando do seu pequeno negócio.

Toda essa vestimenta aponta que a africana era liberta e, talvez, adepta do culto dos orixás ou dos *voduns*⁴⁹⁷. Na primeira metade do século XIX havia terreiros de candomblé atuando em Salvador e nas áreas fumageiras e de cana-de-açúcar. Esses espaços passaram a ser investigados e controlados mais rigidamente pelas autoridades policiais e jornais, assim como seus adeptos e clientes⁴⁹⁸.

⁴⁹³ FARELLI, 1981, p. 16.

⁴⁹⁴ LODY, 1988, p. 18.

⁴⁹⁵ Paiva, em seus estudos sobre a sociedade mineira setecentista, arrolou nos testamentos *post mortem* de africanas libertas uma infinidade de fios de colares, confeccionados com corais e ouro. PAIVA, 1995.

⁴⁹⁶ LODY, 2015, p. 45.

⁴⁹⁷ De acordo com Parés, o século XIX foi marcado por uma proliferação de terreiros de candomblé, uma parcela deles se baseava, direta e indiretamente, nas características da religião *vodum*. Assim, o autor demonstrou que parte da religiosidade do candomblé, em Salvador e nas regiões próximas, teve influência da religiosidade dos jeje, o que auxiliou, sobremaneira, na institucionalização do candomblé na Bahia a partir da segunda metade do século. PARÉS, 2006.

⁴⁹⁸ Sobre a atuação das autoridades contra as manifestações religiosas dos africanos e crioulos, ver: REIS, João José. **Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras: 2008.

Não soa estranho que a africana seja liberta. A população forra em Salvador, especificamente no ano de 1835, chegou a 29,8%, somando os africanos e seus descendentes livres e libertos⁴⁹⁹. Dentro do perfil social dos libertos soteropolitanos, as mulheres predominavam na conquista da carta, chegando a 78% para o período entre 1750-1850. Em parte, esse fato é explicado pela relação mais pessoal entre alguns escravos e seus proprietários, como foi apontado na discussão sobre as criadas de casa. As alforrias gratuitas concedidas a elas, às vezes, continham cláusulas restritivas, que lhes impunham condições. No entanto, outras cativas conseguiram a liberdade dedicando-se ao comércio e com frequência adquiriram escravos, os quais lhes garantiam sustento.

A representação desse casal na Bahia se aproxima da imagem legada por Debret em *Negras livres vivendo de suas atividades* (Figura 34), em especial na figura da quitandeira, que carrega um grande chapéu, e seu ajudante, que pode ser o seu escravo ou alugado. Ele, por sua vez, veste roupas bem mais simples que o africano de Salvador, indicando que dispunha de menos posses.

Ao analisar o desenho é difícil afirmar se o bávaro tinha ciência dos significados intrínsecos desses ornamentos; mesmo assim, ao usar o lápis, conseguiu reter os objetos e o ornamento corporal (escarificação) que perfaziam o universo cultural e simbólico desse grupo social. Essas informações são demarcadores simbólicos importantes para singularizar etnia e classificar visualmente o indivíduo na sociedade. Portanto, a mensagem que acabou de ser lida faz parte do cotidiano vivido pelas africanas, crioulas, mulatas, pardas e caboclas; aspectos que o artista-viajante captou, tudo indica, a partir da sua observação atenta e de alguma vivência entre eles.

É preciso alertar que neste trabalho não há intenção de cotejar o máximo de marcas e traços identitários dos africanos e de seus descendentes, fornecidos por Debret e Rugendas, e, assim, fixar como verdadeiras as suas descrições textuais e visuais. As informações contidas nas imagens apresentam certa fluidez; assim, ora são registrados tributos e detalhes dos indivíduos, por exemplo a escarificação, ora são subtraídas tais características. Essas litogravuras são ricas e capciosas, portanto, devem ser lidas sem qualquer ingenuidade e tendo em mente “[...] a existência de uma rede de autores que produziram suas obras a partir não só de filtros, mas de intenções e formatos variados a respeito de uma mesma realidade social composta por sujeitos que ofereciam desafios a seus olhares e opções de registros”⁵⁰⁰. Talvez

⁴⁹⁹ REIS, 2013, p. 25.

⁵⁰⁰ SELA, 2008, p. 386.

por isso, ao olhá-las, ficam evidentes certas aproximações entre os trabalhos dos dois artistas, e esses aspectos estão sendo apontados nos estudos mais recentes acerca da história e da cultura dos africanos, dos crioulos e dos mestiçados no país.

Por fim, as mulheres que mercadejavam ou prestavam serviços pelas ruas, praças e mercados, representadas nas imagens debretianas e de Rugendas, eram de diferentes “qualidades” e *status* social. Assim, africanas, crioulas, mulatas, pardas e caboclas, escravas ou nascidas livres, soteropolitanas, fluminenses, mineiras e recifenses, conquistaram liberdade, riqueza e melhor posição social, além de manter relações com grupos sociais de diferentes níveis e sustentar uma extensa família.

3.3 Vivendo do meretrício

Debret, na sua descrição textual sobre a prancha *Negras livres...* (Figura 33), mencionou a prática de meretrício entre as escravas, libertas e nascidas livres. Disse o artista francês: “Quanto às que se entregam à libertinagem, morrem cedo, vítimas do ciúme brutal dos seus amantes”⁵⁰¹. Em outro momento, ao tratar sobre a litogravura *Negras vendedoras de sonhos, manuê e aluá (Négresses marchandes, de sonhos, manoé, aloá)* (Figura 42), que acompanha essa mesma prancha, o artista-viajante retoma o tema prostituição:

Essas vendedoras de aluá são notáveis pela elegância ou, ao menos, pela limpeza de seus trajes [...]. Dessa preocupação se aproveita duplamente a negra, de natural faceira e interesseira, para travar novos conhecimentos lucrativos que ela cultiva durante o resto do ano mediante visitas furtivas que lhe dão algum dinheiro, a título de esmola ou de recompensa por pequenos obséquios prestados com condescendência⁵⁰².

Debret não evidenciou qual das seis retratadas viviam da prostituição. No entanto, sabe-se que muitas mulheres escravas, forras e livres dividiam o seu tempo entre o trabalho como vendedoras, lavadeiras etc. e o meretrício como forma de complementar a renda e, assim, poder conquistar a alforria ou acumular pecúlio para sua sobrevivência e dos seus agregados. Era “um ofício ou forma de trabalho, ligada à mais imediata sobrevivência. No caso das capitanias ricas, uma possibilidade de mobilidade social”, como destacou Del Priore⁵⁰³.

Numa sociedade marcada pela desigualdade, a prostituição não circundou somente as africanas e suas descendentes; as mulheres brancas pobres e as estrangeiras recém-chegadas

⁵⁰¹ DEBRET, 1989, vol. II, p. 131.

⁵⁰² DEBRET, 1989, vol. II, p. 132 (grifo nosso).

⁵⁰³ DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. Raízes do machismo brasileiro. A mulher no imaginário social. “Lugar de mulher é na história”. São Paulo: Contexto, 1988, p. 23 (Coleção Repensando a história).

também vão viver dessa atividade e ocupar ruas, praças e mercados, além das casas de alcouce, lugares onde “[...] aconteciam os ‘lascivos comércios’ entre homens e mulheres”. Os “tratos ilícitos, torpezas, escândalos, desonestidades, divertimentos, batuques, saraus e galhofas eram praticados nesses lugares”⁵⁰⁴. Segundo Laura de Mello e Souza, esses ambientes foram numerosos na região mineradora, exercendo função semelhante à das vendas e lojas de comer e beber, com as quais às vezes se confundiam⁵⁰⁵. Vale aqui retornar à imagem legada por Debret (Figura 42), na qual ele associa as vendedoras de comida e refrescos à prostituição. Quem eram essas meretrizes, mencionadas pelo francês, que “mediante visitas furtivas” ganhavam dinheiro dos clientes? Talvez houvesse códigos entre elas e seus fregueses para identificar essa segunda atividade. De qualquer forma, fica clara a associação do comércio ambulante com a venda do corpo.

Diante da ausência de informações mais detalhadas sobre as casas de alcouce na Corte na primeira metade do século XIX, recorre-se aos estudos da região mineradora setecentista, onde esses lugares de “trato ilícito” eram comuns. A prostituição foi praticada em todas as capitanias e províncias brasileiras e ficou vinculada às escravas e ex-escravas. Especificamente na capitania de Minas Gerais, o historiador Alexandre Rodrigues de Souza apontou a predominância de pretas, crioulas, mulatas e pardas forras envolvidas no meretrício⁵⁰⁶. Esses dados refletem também a realidade de outras partes do Brasil Colônia e dos primeiros tempos do Império, quando as africanas, as crioulas e as mestiçadas ascenderam social e economicamente por meio de diferentes estratégias, entre elas a



Figura 42: *Negras vendedoras de sonhos, manuê e aluá*. Thierry Frères (gravador), litogravura, 6,8x21,3cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo III. Prancha 32 (L. 82B).

⁵⁰⁴ SOUZA, Alexandre Rodrigues de. **A prostituição em Minas Gerais no século XVIII: “mulheres públicas”, moralidade e sociedade**. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018, p. 170.

⁵⁰⁵ SOUZA, 2015, p. 230.

⁵⁰⁶ SOUZA, 2018, p. 159.



Figura 43: *Costumes de Rio de Janeiro*. N. Maurin (gravador), litogravura, 27,3x22,1cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 16.

manutenção das casas de alcouce, alcovitando ou consentindo que outras mulheres vivessem da prostituição. Como referido, algumas delas eram multitarefadas e dividiam o seu tempo entre a venda de produtos e de serviços, entre eles a prostituição.

Outros viajantes estrangeiros deixaram as suas impressões sobre a prostituição que ocorria durante o dia e à noite nas ruas do Rio de Janeiro e em outras províncias do Brasil. Pode-se perceber que alguns desses homens, ao vivenciarem os costumes e hábitos das mulheres brasileiras, estavam condicionados por seus próprios valores, como também por sua formação e experiência de vida. Talvez por isso,

alguns relatos oscilem entre declarar que as mulheres eram belas, elegantes, meigas e cordiais, ou desqualificá-las, dizendo que eram o que havia de mais vil e imoral. Sobre as prostitutas, os comentários eram sempre vilipendiosos e descreviam minuciosamente como essas mulheres lhes abordavam oferecendo os seus serviços. Barbacena, no interior da província mineira, como apregouo Saint-Hilaire, “[...] é célebre, entre os tropeiros, pela grande quantidade de mulatas prostituídas que a habitam [...]. Sem a menor cerimônia vêm oferecer-se essas mulheres pelos albergues; muitas vezes os viajantes as convidam para jantar e com elas dançam batuques [...]”⁵⁰⁷.

O prussiano von Leithold, que permaneceu por quatro meses no Rio de Janeiro, contou que as “mulheres públicas” eram:

[...] em maior número: brancas, pretas e de todas as categorias [...]. De noite, entre oito e dez horas, invadem elas as ruas vestidas de tafetá preto ou de lã e envoltas em mantos. As de primeira classe saem também de dia, acompanhadas de duas escravas e dois escravos, fazendo-se passar, com suas artimanhas, por damas de qualidade, e sabem pescar o estrangeiro em suas

⁵⁰⁷ SAINT-HILAIRE, August de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 64.

redes. Em geral, as de primeira classe moram com uma velha matrona que faz o papel de alcoviteira e se põe à janela para esperar a patroa. [...]. A velha continua à janela, esperando por alguma ou mais conquistas [...]. Se for o caso, pisca-lhe um olho, para indicar que é bem-vindo e pode entrar⁵⁰⁸.

Como se vê, a prostituição era praticada nas ruas e esquinas, em qualquer horário do dia, e o prussiano revelou os meios de sociabilidade e as formas de sobrevivência dessas mulheres.

Rugendas, sensível ao cotidiano do Rio de Janeiro, logo percebeu esses movimentos. A estampa *Costumes do Rio de Janeiro (Costumes do Rio Janeiro)* (Figura 43) é uma cena muito semelhante à descrita por von Leitholdt. Mesmo sem se ater aos detalhes da litogravura rugendiana, observa-se na cena um belo rapaz, provavelmente um *dândi* ou um jovem



Figura 44: As vênus negras do Rio de Janeiro. Debret (desenhista), aquarela s/ papel, 17x22,5cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Côrrea do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 172.

⁵⁰⁸ RANGO, L. von; LEITHOLD, T. von. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819**. São Paulo: Companhia Nacional, 1966, p. 32. Coleção Brasileira.

estrangeiro aventureiro, entrando sorrateiramente no amplo alpendre da casa, onde uma bela moça, com seu vestido de tafetá preto rendado e colo à mostra, o aguardava⁵⁰⁹. No lado direito da imagem, há uma matrona de olhar enviesado e com um sorriso de canto, que se torna cúmplice do encontro amoroso. Depois de ler o relato do prussiano Leithold, pode-se perguntar: esta senhora havia ficado na varanda à espreita de um possível cliente ou o jovem a seguiu pelas ruas até a sua moradia? Não há como responder, mas caso isso tenha ocorrido, ambos eram cientes dos códigos de conduta do meretrício, em que uma simples piscadela de olhos dava permissão para adentrar a morada. Para complementar o ar romântico da cena, Rugendas esboça ao fundo uma paisagem montanhosa, matas e palmeiras.

Além de citar as prostitutas em seu relato, Debret também elaborou uma aquarela demonstrando o meretrício nas ruas do Rio de Janeiro. O trabalho foi intitulado pelo pintor como *As vênus negras do Rio de Janeiro (Les Vénus noires de Rio de Janeiro)* (Figura 44), mas a imagem não foi publicada em seu livro de viagem. Mais uma vez, Debret deixa transparecer qual modelo e quais valores de sociedade ele queria difundir entre o público europeu. É muito provável que o artista tenha se deparado constantemente com esses episódios pelas ruas do Rio de Janeiro, porque fica explícita na aquarela a forma como as mulheres e os homens se abordavam nesses locais. Junto à imagem, Debret fez o seguinte comentário: “Um amante do belo sexo conversando com as mulheres públicas negras. Pode-se perceber o efeito nocivo desse tipo de vida nas extremidades inferiores deste homem”⁵¹⁰. É provável, também, que o retratado tenha contraído alguma doença sexualmente transmissível, como a sífilis, a gonorreia ou o cancro. Entre os sintomas dessas doenças venéreas, por exemplo, estava a hidrocele, enfermidade que acometia os homens e ocasionava o inchaço da bolsa escrotal⁵¹¹. Por outro lado, Debret podia estar se referindo ao inchaço das panturrilhas. Este sintoma estava relacionado à hidropisia, doença que levava ao acúmulo de líquidos nos tecidos internos de determinadas partes do corpo, mas, por ignorância, o artista-viajante a associou à prostituição. Segundo os estudos de Karasch, tanto a hidrocele quanto a hidropisia

⁵⁰⁹ Os dândis surgiram na virada do século XVIII para o XIX, eram burgueses industriais em ascensão econômica e social. Esses homens tinham códigos próprios de postura e de moral; entre eles, maneiras específicas de vestir “[...] calças curtas e coloridas, usadas com meias até o joelho, eram abomináveis. Os homens deveriam usar calças pretas longas e sóbrias, com casacas igualmente pretas, camisas brancas e gravatas que podiam ser pretas ou brancas”. Além de colete, caixa de ouro para rapé, relógio e luneta (MONTELEONE, 2013, pp. 198-199).

⁵¹⁰ “*Un amateur du beau sexe ‘conversant avec des filles publiques noires. On peut remarquer’ les effets malheureux de ce genre de vie dans les extrémités – inférieures de cet(?) homme*”. BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 172.

⁵¹¹ Pohl, Spix e Martius comentaram sobre os excessos sexuais praticados pelos brasileiros e as consequências desses atos, entre eles tumores e hidrocele. POHL, 1976, p. 42; SPIX e MARTIUS, 1981, vol. I, p. 128.

eram um problema grave no Rio de Janeiro e de grande preocupação das autoridades médicas⁵¹².

No primeiro plano, mostra-se um grupo de mulheres, cinco no total – até aqui não é possível identificar qual a “qualidade” e a condição delas –, e um homem com ares de bufo. Este senhor veste uma sobrecasaca marrom-clara, calças brancas curtas, presas logo abaixo do joelho pelas meias; usa sapatos pretos, com fivelas douradas, e um lenço preso ao pescoço. A sua mão esquerda está apoiada sobre uma bengala e na cabeça leva um chapéu claque de dois bicos, adornado com uma pequena pena. É possível que esse homem não seja membro da elite brasileira, sendo a sua vestimenta um vestígio de sua posição social e demonstrando que fazia parte das camadas intermediárias da sociedade – comerciantes, funcionários públicos, militares de patente, certos oficiais e prestadores de serviços. Os capitalistas e nobres, ao longo do século XIX, incorporaram às suas vestimentas as calças compridas e as casacas, predominantemente na cor preta, constituindo um “[...] grupo cada vez mais homogêneo e, de certa forma, internacional”⁵¹³.

Além dos homens das camadas médias urbanas que procuravam as prostitutas, podem ser acrescentados nessa clientela os padres. Ewbank relatou um fato ocorrido no convento de Santo Antônio, que “[...] foi cenário de uma horrível tragédia. Uma jovem de reputação duvidosa era visitada por vários monges e posteriormente foi introduzida no mosteiro em trajes monásticos. Depois de alguns dias, a questão tornou-se pública, a polícia interferiu e encontrou a jovem em uma das celas, agonizante”⁵¹⁴.

As três primeiras mulheres, da direita para a esquerda, estão muito bem trajadas. Cada uma ostenta vestidos com tecidos finos na cor branca, com exceção da primeira, que usa um na cor preta e uma bata branca. Ela deixa à mostra os ombros e o colo. Sobre a cabeça, vê-se parte do turbante branco e do pano da costa preto. Este ajuda a esconder partes do corpo. Na mão esquerda, há anéis em todos os dedos, com tamanhos diferentes. As duas jovens, atrás da matrona, usam vestidos estampados com pequeninas flores. As duas primeiras trazem, debaixo dos seios, faixas nas cores vermelha e azul, respectivamente, que colocam em evidência os seus bustos. A terceira perpassou o lenço amarelo pelo pescoço. Todas calçam sapatinhos de seda e ostentam anéis e brincos. Já as duas últimas moças vestem uma grande manta preta, que deixa ver somente os seus rostos, e uma delas expõe sapatos escuros. No segundo plano da aquarela, do lado direito, delineia-se a figura de um homem, também muito

⁵¹² KARASCH, 2000, pp. 236-237; pp. 248-249.

⁵¹³ MONTELEONE, 2013, p. 215.

⁵¹⁴ EWBANK, 1976, p. 111.

bem trajado, a entreter-se numa frutífera conversa à janela com uma mulher. Ali, com certeza, ocorria o recrutamento de um futuro cliente.

Mas não era só nas ruas que os encontros se davam: os casais poderiam se refugiar nas casas de alouco, nos hotéis, nos fundos de barbearias, em *public house*, *zungus*⁵¹⁵ e, até mesmo, nas reuniões no teatro, onde “cometer-se-ia grande erro pensando que todas aquelas senhoras bem vestidas são princesas e condessas. Pode-se afirmar sem susto que a metade pertence à classe das mulheres públicas ou das que vivem em ligações filosóficas”⁵¹⁶.

Debret, ao descrever a procissão de Nosso Senhor dos Passos, mencionou que as prostitutas não temiam ser vistas no evento e, por meio das roupas, expunham sua condição de “mulheres públicas”. Em nota explicativa, segundo o pintor, em geral, elas eram mulatas e libertas. Assim ele as viu pelas ruas:

Veste em geral uma blusa de seda de cor viva, sobrecarregada de cordõezinhos e pingentes de seda ou de fitas estreitas de cores berrantes; juntados de maneira estranha, esses enfeites são sempre chocantes, pela falta de harmonia com o fundo em que assentam. Uma guarnição mais ou menos semelhante sobrecarrega o badalo de uma saia branca de magnífica musselina das Ilhas; meias de seda branca e sapatos de tela de seda azul-céu, rosa, amarelo-clara ou verde completam a indumentária. Quando rica, ela usa saia de renda preta bordada, destacando-se por transparência de saia de baixo, de seda branca, rosa ou amarela, às vezes mesmo preta, com fitas de cor passadas nas guarnições. A atitude ríspida que mantém em público encobre felizmente o abandono libidinoso com que se apresenta em sua própria casa. Em verdade, se as prostitutas frequentam assiduamente as igrejas do Brasil é porque não existem outros lugares de reuniões públicas⁵¹⁷.

As africanas, crioulas e mulatas, sendo escravas, forras ou nascidas livres, encontraram na prostituição uma forma de obter renda. Algumas eram forçadas pelos seus senhores a andarem pelas ruas com “vestidos de cambraia branca e com turbantes” para vender “pastéis, balas e os próprios encantos”⁵¹⁸. Para Karasch, as cidades portuárias por si só demandavam um maior contingente de homens e mulheres envolvidos na prostituição. Essas

⁵¹⁵ A historiadora Marinete dos Santos Silva explicou que *public house* foi uma expressão usada pelo chefe da polícia Antônio Simões de Paula, em 1849, para denominar os locais que homens e mulheres frequentavam em busca de sexo. Ainda de acordo com a estudiosa, a forma mais usual para nominar esses lugares no século XIX era “casa de tolerância”. SILVA, Marinete dos Santos Silva. Clientes e circuitos da prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. **Dimensões**, vol. 29, p. 374-391, 2012, pp. 383-384. Já os *zungus* eram “[...] pontos de encontro entre cativos, líberos e homens pobres, exerceram papel fundamental na construção de uma nova comunidade escrava no meio urbano”. Não eram unicamente usados para o comércio do sexo, mas também para festas, comemorações, vendas de comidas, moradia de fugitivos, entre outras funções. SANTOS, Ynaê Lopes dos. **Além da senzala: arranjos escravos de moradia no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Hucitec, 2010. (Estudos históricos: 82). SANTOS, 2010, p. 50.

⁵¹⁶ SCHLICHTHORST, s/d (na bibliografia consta 1943), p. 124.

⁵¹⁷ DEBRET, 1989, vol. III, p. 37.

⁵¹⁸ SCHLICHTHORST, s/d, p. 101 (grifos nossos).

áreas tinham como característica uma circularidade de pessoas vindas de todas as partes do mundo, muitas delas viajando há meses sem cessar, e alguns acabavam buscando serviços sexuais. Karasch destacou a participação das escravas na prostituição, algumas de “bom grado para ganhar dinheiro, [mas] havia senhores que forçavam suas cativas mais atraentes à prostituição, agenciando-as ou obrigando-as a trabalhar na rua [...]”⁵¹⁹. Assim, muitos proprietários de escravos chegavam a forçá-las a prestar favores sexuais em troca de dinheiro, que depois seria amealhado entre eles ou integralmente entregue ao dono⁵²⁰.

Esses relatos indicam que, na primeira metade do século XIX, a prostituição era bastante tolerada e havia poucos protestos contra o comércio dos corpos nas ruas ou em espaços privados. Porém, a partir da década de 1840, houve um crescimento exponencial de cativas e mulheres libertas e livres, incluindo as brancas, realizando prostituição. Isso, em parte, se deve à grande migração de homens portugueses. Desde então, as autoridades brasileiras, como também médicos, passaram a condenar e a perseguir as prostitutas e os prostíbulos⁵²¹.

Antes dessa data, para os “teólogos, a prostituição se constituía num crime menor do que o adultério ou a sodomia, [...]”, pois os homens deveriam pacificar seus ânimos nos bordéis, com mulheres “públicas e postas a ganho”. Assim, a prostituição, “embora aparentemente transgressora, constituía-se numa prática a serviço da ordem socioespiritual no mundo moderno”⁵²². Não obstante, houve diversas tentativas das autoridades de coibir ao máximo o avanço da prostituição nas capitanias e, depois, nas províncias. No Tijuco, por exemplo, foram publicados vários bandos contra a prostituição e houve grande número de mulheres indicadas nas devassas eclesiásticas acusadas de “mal procedidas”, além de alguns casos de consentimento do meretrício de filhas e cativas⁵²³. Assim, as autoridades civis e eclesiásticas se comprometiam a disciplinar a população que vivia em relações ilícitas, como aquelas com mulheres de “vida fácil”.

⁵¹⁹ KARASCH, 2000, p. 286.

⁵²⁰ Karasch destaca também que alguns homens livres e escravos se voltaram para a prostituição masculina como forma de complementar as suas rendas (KARASCH, 2000, p. 388).

⁵²¹ SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, ilhoas, polacas:** a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo: Ática, 1992; SOARES, Luiz Carlos. Da necessidade do bordel higienizado. Tentativas de controle carioca no século XIX. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). **História e sexualidade no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1986, pp. 144-168. Além de Soares, há outros trabalhos que mencionaram a prostituição no Rio de Janeiro, parte deles dedicada à segunda metade do século XIX, entre eles: CASTRO, Marcelo Ribeiro. **Escravas, prostitutas e médicos:** normalizando modos de vida da Corte do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

⁵²² DEL PRIORE, 1988, p. 19.

⁵²³ MELLO E SOUZA, 2015, p. 226; p. 228.

A aquarela *As Vênus negras...* denuncia novamente a complexidade da sociedade escravista do século XIX. Nela o observador é colocado diante de um grupo de mulheres que fogem dos padrões convencionais. Sabe-se que as prostitutas, independentemente da “qualidade”, da cor e da condição, foram rotuladas e estigmatizadas pelos seus contemporâneos. Porém, as relações das cativas, forras e nascidas livres vivendo da prostituição expõem e delimitam com mais força as relações de assimetria e hierarquia naquela sociedade. De acordo com Leila Mezan Algranti, os atributos de honra e desonra não podiam ser conferidos igualmente às mulheres brancas e negras, livres e escravas, pois elas “[...] desempenhavam papéis distintos e usufruíam de condições e *status* que não eram, de forma alguma, equivalentes”⁵²⁴.

As áreas urbanas, portanto, eram espaços de maior mobilidade física e cultural, mas também acentuavam as diferenças entre as mulheres, em especial aquelas que tinham a condição de escravas. Foi nesses locais que o meretrício teve importante função social, pois, através dos serviços sexuais, as escravas conseguiam acumular pecúlio e comprar a sua liberdade. Entretanto, como visto acima, algumas libertas, após conquistarem a sua carta de alforria, iniciavam um processo de despojamento das suas lembranças de escravas para que não recaísse sobre elas má reputação, em especial uma associação delas à prostituição⁵²⁵. Assim, em busca de reconhecimento social, em especial de “boa fama” na comunidade, muitas acionaram a justiça para defender a sua honra.

A historiadora Kelly Cristina Benjamin Viana identificou, nos processos crimes das Minas setecentistas, um esforço “dessas mulheres em produzir para si uma imagem honrada, que não estava necessariamente ligada nem à cor de suas peles, nem à conduta sexual”; elas associavam a “boa fama pública” a sua capacidade de viver de seu trabalho e honrar compromissos, em ser uma pessoa de palavra. Quando ocorria uma querela e sua integridade moral era ultrajada, elas mobilizavam a justiça “para defender sua honra, ameaçada ou manchada por práticas de calúnia, difamação, injúria e mesmo violência física”, e, assim, pediam punição para quem “desonrou e manchou sua honra”, pois, “embora mulheres pobres e de cor, eram honradas”⁵²⁶.

As escravas, as libertas, as nascidas livres e as brancas pobres que encontraram na prostituição o seu meio de sobrevivência vão estabelecer nesses espaços um imbricado jogo

⁵²⁴ ALGRANTI, 1993, p. 121.

⁵²⁵ LARA, 2000, pp. 182-183.

⁵²⁶ VIANA, Kelly Cristina Benjamin. **Em nome da proteção real:** mulheres forras, honra e justiça na Capitania de Minas Gerais. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2014, pp. 186- 269.

de relações, criando assim uma complexa rede de dependência que as uniu⁵²⁷. Entre essas mulheres, as africanas libertas tiveram papel atuante e vital para as conquistas desse grupo, já que elas vinham de uma longa tradição de autonomia financeira, sustentando-se e a seus familiares⁵²⁸.

Da comparação entre a aquarela *As Vênus negras...* (Figura 44) e a litogravura *Negras livres...* (Figura 34), além de ficar demonstrado o perfil social da população carioca daquele período, é possível até arriscar e afirmar que a senhora que toma a dianteira na conversa era uma africana forra e as jovens que a seguiam eram nascidas no Brasil, podendo ser crioulas, mulatas, pardas ou caboclas. Sabe-se que o Rio de Janeiro recebeu predominantemente africanos oriundos da costa centro-ocidental; será, portanto, que essa matrona era angola, congo ou cabinda?⁵²⁹

Como é sabido, havia nas áreas urbanas muitos alcoviteiros e consentidores, os quais “adquirem função de protetores de prostitutas, que vivem tanto dessa proteção quanto dos seus corpos”⁵³⁰. Muitos deles eram pais, mães e senhores cujas filhas, escravas e coartadas viviam no meretrício, com seu consentimento e sua intermediação nos encontros ilícitos. No sul da Bahia, em 1813, “Ana Izabel, parda, de Igarapuina, é consentidora que homens tratem ilicitamente com suas filhas solteiras”. Na mesma época, “Liberata, viúva, é sabedora que suas filhas se prostituem e mora com elas em Boipeba”⁵³¹. Fica evidente a presença dos parentes mais próximos, em especial das mães viúvas e mais velhas, dando alcovitice e consentindo essas relações, consideradas imorais. Assim, as “mães e filhas formam o grupo doméstico que se sustenta com a prostituição, seja ela dissimulada ou não”⁵³². Na gravura *Vista tomada da Igreja de São Bento* (Figura 22), na qual se vê a mucama trocando o bilhete, será que a senhora consentia ou alcovitava a moça de pele branca na prostituição?

É importante frisar que a alforria, segundo Júnia Ferreira Furtado, “foi muitas vezes o início do processo de aceitação dos valores da elite branca, de forma a inserir-se, assim como a seus descendentes, nessa sociedade”⁵³³. Dessa forma, como integrantes dessa sociedade, as mulheres forras também adquiriram escravas, e parte delas se envolveu na prostituição como garantia de sobrevivência dos donos e das cativas. As escravas de ganho, como visto, tinham

⁵²⁷ DIAS, 1985.

⁵²⁸ DIAS, 1995, p. 158.

⁵²⁹ FLORENTINO, 1995; KARASCH, 2000, pp. 35-66; SOARES, 2007, pp. 25-102.

⁵³⁰ SOUZA, 2018, p. 192.

⁵³¹ MOTT, Luiz. **Os pecados da família na Bahia de Todos os Santos (1813)**. Salvador: EdUFBA, 30 jun. 1982, p. 39.

⁵³² DEL PRIORE, 1988, p. 25.

⁵³³ FURTADO, 2003, p. 23.

maior liberdade e autonomia para circular em busca de trabalho ou oferecendo os seus serviços. Foi nesse contexto de exploração da mão de obra africana, crioula e mestiçada que o meretrício se tornou um meio de subsistência dos senhores e uma forma de ganho das escravas para partilhar os dividendos com os seus donos e acumular pecúlio para a futura compra da alforria.

A representação *Costumes do Rio de Janeiro* (Figura 43), legada por Rugendas, faz alusão a essas práticas, como também a aquarela que não foi publicada por Debret. É possível, portanto, que as duas moças, postadas logo atrás da senhora, fossem suas filhas e estivessem sendo alcovitadas pela mãe. As outras duas jovens, mais ao fundo, poderiam ser escravas ou coartadas e estariam ali para dar suporte às companheiras, por exemplo, caso chegasse uma autoridade policial, ou para aprender o ofício do meretrício? As semelhanças dos elementos cênicos na litogravura *Negras livres...* e na aquarela, nas quais se vê as representadas vestindo roupas luxuosas e portando acessórios de grande valor, indicam que se trata de mulheres libertas.

Os atuais estudos que se dedicam às vidas das africanas e não brancas, nascidas livres ou alforriadas, nas áreas urbanas do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, de São Paulo e do atual Nordeste, entre o século XVIII e a primeira metade do século XIX, encontraram registros do patrimônio dessas mulheres nos inventários *post mortem* e testamentos delas:

Sedas coloridas e vários outros tipos de tecidos importados, uns mais caros, outros menos; joias em ouro, prata e pedras preciosas; ouro em pó; objetos de uso pessoal, utensílios domésticos (até louças da Índia e talheres de prata) e instrumentos de trabalho, além de casas, créditos e débitos e de escravos [...]⁵³⁴.

Alguns itens citados acima aparecem nas imagens das retratadas, tais como joias e roupas finíssimas – o próprio Debret deu destaque à qualidade dos tecidos e dos acessórios que as acompanhavam. Diante desses relatos, é possível dizer que essas mulheres, em especial as prostitutas, mesmo relegadas pela sociedade, conseguiram criar formas de ascender social e economicamente. Através das imagens legadas por Rugendas e Debret, fica claro que essas mulheres, apesar dos estigmas, não estavam afastadas da comunidade; pelo contrário, eram vistas perambulando pelas ruas, mercados e teatros, e os seus vizinhos sabiam os nomes delas ou suas alcunhas e origem.

Nas ruas recifenses do início do século XIX, “o comércio ambulante podia muito bem se confundir com a prostituição, sendo um trabalho malvisto [...]”; por isso, muitas

⁵³⁴ PAIVA, 2013, p. 76.

vendedoras evitavam vender na rua para não serem confundidas com mulheres de “vida fácil”⁵³⁵. E na região mineradora do século XVIII, aparentemente, ocorria esse mesmo vínculo. Por exemplo, os termos *josi* e *nhono xome*, de origem mina-jeje, significavam, respectivamente, naquele período mulher de venda ou mundana e vendas ou prostíbulos, ou seja, os homens possivelmente já sabiam que naqueles estabelecimentos de produtos secos e molhados as encontrariam⁵³⁶.

No Rio de Janeiro do período de Debret e Rugendas também existiam essas casas destinadas à prostituição, de forma pública, “fosse ela exercida nos prostíbulos organizados (‘colégios’, bordéis, sobrados etc.) ou pelas meretrizes que viviam isoladamente (estalagens, casas térreas, sobrados etc.)”⁵³⁷, prática que se espalhava pelos bairros próximos da parte central. Observa-se que esses estabelecimentos não seguiam um padrão, mas refletiam as condições das prostitutas. Provavelmente, as mais pobres atendiam nos *zungus* ou em espaços mais lúgubres, enquanto as mais abastadas ou que viviam sob alcovitice de alguma mulher ou homem de posses moravam em casas mais equipadas, com móveis e outros objetos mais confortáveis.

Rugendas representou imagetivamente o interior de uma casa de alcove num desenho



Figura 45: *Casa de prazer*. Rugendas (desenhista), lápis s/ papel, 20,5x33,8cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 167.

⁵³⁵ SILVA, 2004, p. 94.

⁵³⁶ CASTRO, Yeda Pessoa de. **A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto do século XVIII**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Secretária da Cultura do Estado de Minas Gerais, 2002, p. 158; p. 173.

⁵³⁷ SOARES, 1992, p. 43.

a lápis intitulado *Casa de Prazer* (Figura 45). No catálogo organizado por Diener, o autor legendou a imagem como *Casa de Prazer no Rio de Janeiro*⁵³⁸. É possível que a cena retratada tenha sido captada na Corte, pois foi o ambiente que o artista bávaro mais frequentou, fora as andanças nos arredores da fazenda Mandioca, cumprindo as obrigações como ilustrador da expedição Langsdorff. Esse desenho, assim como a aquarela debretiana, não foi publicado no *Viagem pitoresca através do Brasil*, mas tudo indica que havia uma pretensão de litografá-lo, pois Rugendas enumerou cada um dos personagens, indicando, portanto, que frequentou os prostíbulo cariocas e manteve relações com essas figuras controversas.

Como demonstrado ao longo desta tese, os desenhos, aquarelas e litogravuras legadas pelos dois artistas-viajantes não são retratos fiéis da realidade do passado, mas servem como ponto de partida para compreender aquele momento vivido pelos dois estrangeiros. A cena (Figura 45) demonstra, provavelmente, um prostíbulo chefiado por uma mulher, que sobrevivia das rendas provenientes do comércio sexual. As ocupantes daquele espaço alugavam a moradia ou eram as filhas da proprietária?

Em 1872 – esse salto no tempo é importante para compreender a longa duração da prostituição no Rio de Janeiro –, o médico Francisco Ferraz de Macedo propôs um mapa classificatório das meretrizes. Dentro do que o autor chamou de “prostituição pública” havia as mulheres de segunda classe, do segundo gênero, as “prostitutas fáceis”, que

[...] gostavam de ostentar certo luxo aos seus frequentadores, mas que também possuíam um asseio e uma alimentação ‘sofríveis’, por utilizarem-se de escravas ou alugadas nos seus serviços domésticos. Estes sobrados eram casas de arquitetura e construção variadas, com ‘duas ou três janelas rasgadas com venezianas’ e ‘duas janelas de peitoril’⁵³⁹.

O médico acrescentou ainda que, geralmente, “mora uma [...], e quando duas as despesas gerais são feitas então a meio. Têm uma sala de recepção regularmente mobiliada, sala onde elas a maior parte do dia estão, às vezes na janela horas inteiras [...]”. As casas descritas eram luxuosas, limpas e bem arranjadas: “boa cama com cortinado, bom tapete, rico lavatório de mármore com perfumaria etc.”. E as prostitutas “vão ao teatro, já porque vão a algum passeio de carro durante a noite, que muito apreciam”⁵⁴⁰.

⁵³⁸ DIENER, 1997, p. 154.

⁵³⁹ SOARES, 1992, p. 33.

⁵⁴⁰ FERRAZ, Francisco Ferraz de. **Da prostituição em geral**. Rio de Janeiro: Typographia Acadêmica, 1872, pp. 79-80, *apud* SOARES, 1992, p. 33.

O ambiente representado por Rugendas, no qual se veem oito pessoas de sexos e idades diferentes e um espaço organizado, limpo e confortável, coaduna com o modelo proposto por Ferraz em sua tese apresentada à Faculdade de Medicina. A predominância é de mulheres de pele mais clara, que podiam ser mestiçadas, totalizando cinco, uma jovem de pele escura e duas crianças, uma delas em idade de engatinhar, além das duas figuras masculinas. Como é possível observar, a sala é ampla e ostenta pouco mobiliário, porém possibilita que os clientes fiquem à vontade e confortáveis, usando as cadeiras ou o *recamier*, provavelmente de fabricação oriental, no qual a bela jovem está sentada.

A cena congrega o universo sociocultural do Brasil naquele momento, período em que o país se europeizava intensamente e estreitava cada vez mais relações comerciais e culturais com franceses, ingleses, portugueses etc. A paisagem interna da casa possibilita ver “pedaços inteiros e vivos, e não somente estilhaços ou restos, dessas civilizações extraeuropeias, e utilizando [...] todas aquelas importações da África e da Ásia, e não apenas europeia”. A matrona, “‘gorda e bonita’ – ideal mouro [...]”, está sentada de pernas cruzadas sobre a esteira à moda oriental, coberta por seu xale e segurando o leque, também do além-mar, enquanto as duas meretrizes, de seio à mostra, se apoiam no parapeito da janela, onde se vê a rótula ou gelosia de madeira levantada, uso importado do oriente. A jovem de pele escura, talvez uma cativa, liberta ou alugada, traz na bandeja diversas frutas. No vasilhame de barro podia oferecer aos convidados refrescos de laranja, limão ou água de coco. Por fim, a musicista toca um instrumento semelhante ao banjo ou bandolim, também extraterrestre ao contexto brasileiro⁵⁴¹. Até o princípio do século XIX, o Brasil mesclou valores, hábitos e costumes dos portugueses, dos mouros, dos judeus e dos africanos, criando assim os seus próprios valores, que foram se distanciando do universo oriental e se ocidentalizando cada vez mais.

As características do espaço descrito pelo artista-viajante também corroboram as denúncias feitas às autoridades. Ali, segundo os depoentes, havia uma grande circulação de pessoas, mercadorias, ideias, perturbações, distúrbios, transgressões, era um espaço de trocas sexuais, além de jogos, tafularia, bebida e música, como ressaltou Del Priore⁵⁴². Portanto, “[...] nas casas de alcouce, nos batuques, nos entendimentos entre contrabandistas e quilombolas”⁵⁴³, espaços multifacetados e complexos, os grupos se reuniam, mesmo que temporariamente, para se solidarizar e confraternizar, apesar das diferenças de origem e

⁵⁴¹ FREYRE, 2003, pp. 21-22.

⁵⁴² DEL PRIORE, Mary. Mulheres de trato ilícito: a prostituição na São Paulo do século XIX. **Anais do Museu Paulista**, tomo XXXV, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1987, p. 185.

⁵⁴³ SOUZA, 2015, p. 265.

condição legal. Rugendas, no seu desenho preparatório, deu pistas sobre o microuniverso social e cultural desse espaço e como as mulheres e os homens, envolvidos nessa imbricada teia de companheirismo e segredos, se relacionavam.

As mulheres públicas representadas por Rugendas podem ter “qualidades” distintas. É certo que, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, houve uma intensa imigração de prostitutas europeias, sobretudo francesas, portuguesas e espanholas, além das mulheres de origem judaica⁵⁴⁴. Não obstante, as africanas e suas descendentes tiveram grande protagonismo no comércio sexual, tanto nas ruas como nas casas de alcouce.

Dentre as acusações que recaíam sobre as africanas e suas descendentes, envolvendo a sedução e a vida no meretrício, estava a feitiçaria. Muitas, segundo os delatores, utilizavam “a magia amorosa” para facilitar “envolvimentos sexuais ilícitos em práticas místicas que misturavam religiosidade e alcovitice”. As africanas, crioulas e mestiçadas eram vistas como “lascivas e demonizadas, suspeitas de ‘mal viver’”⁵⁴⁵.

Recorrendo, novamente, aos dados apresentados por Souza, entre 1721 e 1773, as mulheres mantinham e chefiavam 70% das casas de alcouce. Das 70 denúncias contra esses locais de prazer, aproximadamente 35 casos envolviam mulheres forras. Dessa forma, houve “destaque da figura feminina em mais da metade das casas de alcouce, o quadro social das mulheres denunciadas apresentou as forras como principais donas de casas em que ocorria a prostituição nas queixas, apesar de um número expressivo de denúncias não permitir identificar a condição dessas mulheres”⁵⁴⁶. Esses espaços, portanto, de sociabilidade feminina permitiram que elas constituíssem fortes laços associativos e conquistassem melhores condições de vida.

A subversão dos desejos mais profundos do patriarcalismo e da tradição cristã, mesmo diante das perseguições e dos estigmas, foram propícios para construir uma “cultura feminina de resistência fundamentada no ‘mau uso de si’”. Era nos ambientes das casas de alcouce e na interação com homens, mais abastados e privilegiados em decorrência do seu gênero, que elas conseguiam induzi-los a ações que as colocavam em posições sociais melhores:

A pretensa reificação como objeto sexual trazia em si a interação constante de negras, mulatas e brancas pobres, pois essa forma de posicionamento nas relações de poder cristãs e patriarcais gerava uma autonomia de movimentos, de inserção nas uniões conjugais e de participação nas

⁵⁴⁴ SOARES, 1992, p. 51-57

⁵⁴⁵ OLIVEIRA, Lisa Batista de. **Devassas**: uma análise das denúncias contra as “mal procedidas” (prostituição, concubinato e vivência religiosa nas Minas Gerais do século XVIII). Dissertação (Mestra em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014, p. 107.

⁵⁴⁶ SOUZA, 2018, p. 174.

manifestações culturais jamais vislumbradas pelas mulheres mais bem posicionadas na sociedade escravista⁵⁴⁷.

Mães solteiras, viúvas e mulheres vivendo em concubinato predominavam no comando das casas de alcouce. Isso se deu, em grande medida, pelas características sociais do Brasil colonial e imperial. As mulheres, em especial as mais pobres, tornavam-se provedoras de suas famílias, em decorrência da ausência ou da presença intermitente dos homens. No caso de São Paulo, Dias destacou a pobreza que assolava a província e a luta das mulheres pobres, livres, forras e escravas que atuavam nas ruas em prol da sua sobrevivência e de suas famílias. Eram elas que assumiam a chefia de suas casas, “[...] os próprios recenseamentos indicam que cerca de 35 a 40% das mulheres assumiam o papel de provedoras do sustento de suas famílias; como chefes de fogo, declaram viver do seu próprio trabalho”⁵⁴⁸.

Na Vila de São João del Rei, entre as primeiras décadas do século XVIII e a primeira metade do XIX, os domicílios chefiados por mulheres também eram uma característica social e econômica. De acordo com a historiadora Silvia Maria Jardim Brugger, nesse local as casas “eram [mantidas], na maioria dos casos, por solteiras (58,57%)”, enquanto nos “demais distritos, as chefes de domicílio eram, principalmente, viúvas (54,71%) e apenas 36,47% eram solteiras”⁵⁴⁹.

Lisa Batista de Oliveira encontrou nas devassas eclesiásticas 52 denúncias de meretrício. Os dados coletados pela pesquisadora refletem a relação da prostituição com o domicílio de mulheres sós. Segundo a autora, 54% das denúncias referem-se às mulheres que chefiavam as suas moradias e ofereciam suas casas para o comércio sexual (alcoviteiras) ou viviam da prostituição; doze acusações tratam das mães que consentiam as suas filhas no comércio sexual e onze denúncias estão relacionadas a prostitutas cujos maridos estão ausentes. A pesquisadora também localizou casas de alcouce oferecidas por homens e alcoviteiros, mas os números são bem inferiores em comparação ao sexo feminino. Entre elas havia um predomínio de africanas, crioulas, mulatas e pardas, escravas, libertas e nascidas livres⁵⁵⁰. Essa dinâmica social ocorreu nas áreas urbanas, onde as mulheres solteiras, por exemplo, tinham maior possibilidade de acumular pecúlio e não precisavam arranjar

⁵⁴⁷ OLIVEIRA, 2014, p. 133.

⁵⁴⁸ DIAS, 1995, p. 53.

⁵⁴⁹ BRUGGER, Silvia Maria Jardim. Legitimidade, casamento e relações ditas ilícitas em São João del Rei (1730-1850). In: **Anais do IX Seminário sobre a economia mineira**. Belo Horizonte: CEDEPLAR, 2000, p. 49.

⁵⁵⁰ OLIVEIRA, 2014, p. 138.

casamentos. Como visto, parte delas vivia do comércio sexual de si, das suas filhas ou das suas cativas.

As casas de alouce, e em extensão as ruas, representam as formas de subsistência que as mulheres encontraram. Esses espaços exigiam delas uma troca contínua de “informações, bate-papos e toda uma rede de conhecimentos e favores pessoais, proteção, compadrio, concubinado, que intercedia por elas e que elas sabiam avivar e pôr em uso [...]”⁵⁵¹. Assim, as diferentes estratégias de sobrevivência, apontadas por Silva, como também a improvisação, fizeram parte do seu cotidiano. Acionados quando se viam acuadas pelos murmúrios e reclamações sobre as suas práticas, elas recorriam aos seus protetores ou à justiça para se resguardarem e protegerem o seu patrimônio.

E a rede de apoio que elas formavam se estendia às relações estabelecidas no intenso trânsito de gente de todas as origens e *status* legal: brancos ricos e pobres, estrangeiros, estudantes, escravos fujões, libertos e vadios. Ewbank, como já visto, relatou o caso dos padres que frequentavam espaços de hábitos escusos e chegaram a levar a moça de “reputação duvidosa” para dentro do mosteiro. Rugendas, no seu desenho, mostra um homem de chapéu, botas e capote, aparentando ser um cliente abastado e de passagem, contemplando as habilidades da musicista. Aliás, esses ambientes, como pode ser visto no estudo preparatório rugendiano, eram lugares por onde circulavam ideias, conversas animadas, música e arte, além de possibilitarem discussões acaloradas sobre a situação política nacional, como as ocorridas em 1789: “Tiradentes percorria ruas, prostíbulos e caminhos a vociferar sobre o estado miserável dos povos, que viam suas riquezas se esvaírem pelos dedos gatunos de governadores e de funcionários”. Ou seja, as casas de meretrizes funcionavam como “centros de circulação de ideias, principalmente de conteúdo subversivo [...]”⁵⁵².

Esses lugares, considerados transgressores, possibilitaram às africanas, crioulas e mestiçadas conquistarem a liberdade e obterem melhores condições econômicas, mesmo que com muito esforço. Foi o caso de Bárbara de Oliveira. Segundo Eduardo França Paiva, a crioula Bárbara e suas escravas enriqueceram, provavelmente, através da prostituição em uma casa de alouce. Dentre os diversos testamentos e inventários arrolados pelo historiador, entre 1716 e 1789 em Minas Gerais, Bárbara foi a liberta mais rica. Ela deixou muitas joias, roupas e um plantel de 22 escravos, composto por mais mulheres que homens. No documento

⁵⁵¹ DIAS, 1995, p. 20

⁵⁵² GASPAR, Tarcísio de Souza. **Palavras no chão**: murmurações e vozes em Minas Gerais no século XVIII. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008, p. 164; p. 308.

analisado pelo autor, não fica clara a origem da fortuna da crioula. Essa ausência de informações indica a sua relação com “negócios escusos, como a prostituição”, hipótese reforçada pelo número maior de mulheres escravas (quicá para serem empregadas no meretrício) e pelo empréstimo de joias que não eram devolvidas. Talvez, como questiona Paiva, esses objetos tenham sido entregues a suas ex-companheiras como ornamento ou emblema de um novo *status* legal. Após a sua morte, quase todas as suas cativas foram libertadas ou coartadas, como forma de agradecimento pelos serviços prestados ao longo de sua vida.

Por fim, sendo “verdadeira essa hipótese, a mais rica testadora ex-escrava arrolada (embora [...] não possa ser considerada membro da elite colonial) enriquecera, portanto, dentro de uma casa de alcouce, administrando-a ou, ela também, junto com suas escravas, ocupando as alcovas para encontros efêmeros e remunerados”⁵⁵³. As suspeitas apresentadas por Paiva coadunam com as informações encontradas por Souza nos documentos analisados, que consistem em denúncias contra as “escravas e pretas forras, geralmente donas de cativas”, “delatadas por prostituição ou consentimento”⁵⁵⁴.

As imagens legadas por Debret e Rugendas sobre a existência do comércio sexual, apesar de não terem sido publicadas, fazem parte do universo cultural dos centros urbanos brasileiros, onde as africanas, crioulas, mulatas, pardas, entre outras – escravas, forras e nascidas livres – atuaram como prostitutas e estabeleceram novas formas de relações sociais, culturais e econômicas nas áreas em que viviam.

Ainda em cativeiro, as escravas aproveitaram a relativa autonomia das áreas urbanas, além da proximidade com diferentes grupos sociais, para obter por meio do trabalho a alforria. Nesse ambiente de embates de poder, de dominação e de luta pela sobrevivência, as mulheres escravas, forras e nascidas livres recorreram aos intercursos sexuais para ter mais liberdade e uma vivência menos penosa. Algumas africanas, crioulas e mestiçadas vão ter no trato ilícito uma renda complementar, empregando as suas escravas ou transformando as suas moradias em casas de alcouce. Nesse convívio, construíram laços de dependência e solidariedade entre mães e filhas, escravas e suas proprietárias, meretrizes e seus clientes que foram fundamentais para essas mulheres e sua prole diante dos códigos sexuais impostos pelos discursos cristãos e patriarcais.

⁵⁵³ PAIVA, 2001, p. 151-153.

⁵⁵⁴ SOUZA, 2018, p. 103.

Capítulo IV

E os demais?

Nos dos dois últimos capítulos, dedicados a analisar as imagens editadas nos livros de Debret e Rugendas, observou-se a diversidade de “qualidades” e condições de homens, mulheres e crianças que ocuparam diferentes espaços das áreas urbanas do Brasil. Nesse conjunto imagético, como visto, ocorre uma predominância de signos e códigos ligados ao universo estético dos povos africanos, tais como turbantes, panos da costa, determinados estilos de amarração, adornos e acessórios.

Obviamente, os usos desses objetos e outros aspectos da cultura material não se restringiram aos africanos, pois, em certa medida, crioulos e mestiçados também os incorporaram em seu cotidiano. Além disso, esses recursos visuais foram utilizados pelos artistas-viajantes como uma tentativa de identificação individual dos retratados. Deve-se observar que esses estrangeiros se encontravam diante de um contexto social bem específico e complexo, no qual apetrechos e outros sinais, visíveis ou não, se mesclavam ou se confundiam com outros valores e categorias, às vezes, muito mais manejadas como distintivos sociais, tais como ascendência familiar, origem religiosa e traços fenotípicos. Era, portanto, necessário criar formas de registrar visualmente os indivíduos gerados das mesclas biológicas e culturais.

Este capítulo dedica-se a analisar como Debret e Rugendas representaram os crioulos e mestiçados, notadamente os mulatos. O conceito de “mestiçado” foi utilizado aqui para agrupar os vários tipos sociais oriundos de misturas biológicas, tais como mestiços, mulatos, pardos, caboclos, cabras, entre outras categorias. Todas essas formas de identificação foram citadas pelo francês e pelo bávaro ao longo de suas narrativas, e em algumas situações registradas em imagens específicas desses grupos sociais, mas os artistas-viajantes se ativeram a descrever com mais afinco os mulatos. Por outro lado, os crioulos – nascidos nessa parte da América, filhos de mãe e pai africanos – também foram descritos e representados como figuras importantes para a dinâmica social das áreas urbanas brasileiras do século XIX.

Nesta tese, adota-se a forma como os crioulos eram habitualmente designados no passado por parte dos viajantes europeus, que os consideravam como o resultado da mistura cultural. E isso irá colocá-los, na visão desses estrangeiros, hierarquicamente acima de muitos dos seus companheiros de trabalho e lazer, em especial dos africanos. Ademais, verifica-se que crioulos e mestiçados, no que tange às relações sociais e políticas, se distinguiam

sobremaneira de seus antepassados, além de terem tido acesso, por exemplo, a determinados direitos na sociedade brasileira do início do século XIX. Entretanto, em relação aos atributos físicos, às vezes, eles pouco se diferenciavam de seus ancestrais africanos. Assim, os dois artistas-viajantes fizeram um exercício de construção discursiva, tanto visual como textual, para identificar suas singularidades e diferenciá-los de outros grupos sociais. De certa maneira, ao olhar as imagens dentro da proposta geral da obra e, principalmente, compará-las entre si e com o texto, depara-se com uma complexa formulação narrativa proposta por Debret e Rugendas, segundo a qual a miscigenação era o que conduziria o Brasil à “civilização”, tendo os crioulos (mescla cultural) e os mestiçados (mescla biológica como meio para se chegar lá).

4.1 O modo de olhar os crioulos e mulatos

Debret, no segundo volume do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, descreveu as principais “qualidades” com as quais a população brasileira se autoidentificava nas primeiras décadas do século XIX. Segundo o artista bonapartista, essas categorias foram estabelecidas pelo governo português a partir do grau de “civilização” de cada grupo social e manejadas tanto pelas autoridades luso-brasileiras quanto pela sociedade civil e religiosa. O artista francês, portanto, tinha consciência das hierarquias que constituíam o país:

1º Português da Europa, *português legítimo*, ou filho do reino. 2º Português, nascido no Brasil, geração mais ou menos antiga, brasileiro. 3º Mulato, nascido de um branco com um negro, *mulato*. 4º Mestiço, mistura entre a raça branca e indígena, *mamaluco*. 5º Índio puro, habitante primitivo, *Índio*; mulher, *china*. 6º Índio civilizado, *caboclo*, *Índio manso* (índio doce). 7º Índio selvagem, no estado primitivo, *gentio tapuia*, *bugre*. 8º Negro da África, *negro de nação*; *moleque*, *negrinho*. 9º Negro nascido no Brasil, *crioulo*. 10º O mestiço da raça negra é o mulato, *bode*; mulher, *cabra*. 11º O mestiço da raça negra e indígena, *ariboco* [*curiboca*?]⁵⁵⁵.

É importante observar como Debret e o mundo ibero-americano empregaram a categoria “raça”. Na citação, percebe-se que há uma vinculação à origem parental, seja ela europeia, africana ou indígena. Assim, o conceito ainda não comportava a noção biologizante que se consolidou mais tarde ⁵⁵⁶.

Debret também não recorreu às categorias “condição” e “cor” como marcadores sociais. Não obstante, o *status* jurídico – escravo, forro e nascido livre – era levado em consideração para identificar os indivíduos na sociedade. Já a cor da pele, entre os séculos

⁵⁵⁵ DEBRET, 1835, p. 01.

⁵⁵⁶ Ver: SELA, 2008.

XVI e XVIII, não era o principal marcador social, mas era ignorada pelos viajantes estrangeiros. Foi a partir da segunda metade do Oitocentos que o seu uso passou a ser mais sistemático e associado a debilidade, imaturidade e degeneração dos africanos e de seus descendentes. O próprio artista francês, em uma passagem de sua obra, deu nota sobre a coloração da pele dessas pessoas:

Vê-se, portanto, que não é o ardor do sol na terra africana que dá a cor preta à pele do negro; sabe-se, com efeito, que esse matiz escuro provém do tecido mucoso e reticular malpighiano sob a epiderme. Este é uma congregação da mucosidade malpighiana que transpira continuamente pelos vasos do córion e forma esse pigmento escuro oleoso da pele do negro. A cor amarelada do negrinho recém-nascido escurece, pouco a pouco, em algumas semanas, e cada vez mais, à proporção que o negro cresce, tornando-se de um preto luzidio na força da idade e embaçando e mesmo empalidecendo na caducidade, época em que os cabelos também se tornam grisalhos. Quando o negro está doente, descolora-se e se torna lívido. Mais ainda, a transparência do tecido é de tal ordem que um olho prático percebe o negro corar ao ser repreendido⁵⁵⁷.

Debret está dialogando com as principais discussões e pilares conceituais acerca da configuração dos seres humanos. Sobre esse tema, desde o século XVIII foram formuladas múltiplas correntes explicativas, as quais adentraram o século seguinte e foram fundamentais para nortear os viajantes – dentre essas teses estavam as explicações sobre a coloração da pele humana. Ainda que essa questão não seja o objetivo deste trabalho, vale mencionar a conexão de Debret com os estudos em voga. É possível que o artista francês tenha recorrido aos tratados do italiano Marcelo Malpighy e, indiretamente, aos do seu conterrâneo Claude-Nicolas Le Cat. Ambos se dedicaram a explicar as diferenças de pigmentação da pele, em especial do enegrecimento do corpo. O médico Le Cat buscou provar as causas anatômicas e fisiológicas da pigmentação da pele humana, sem dar grande importância às interferências climáticas e geográficas, pois recorreu aos “conceitos e termos médicos” e, “dialogando com as teses de Malpighy sobre os ‘corpos mucosos’”, explicou “a estrutura da pele pelo funcionamento de fluidos, nervos, ‘vasos licorosos e linfáticos’”⁵⁵⁸. De fato, Le Cat, como

⁵⁵⁷ DEBRET, 1989, vol. III, p. 176. Sobre a categoria “cor” e os seus usos nas Américas, ver: PAIVA, 2015; PAIVA, Eduardo França. “QUALIDADE” E “COR”: os marcadores da distinção. In: Eduardo José Santos Borges; Maria Helena Ochi Flexor; Suzana Maria de Sousa Santos Severs. (Org.). **Podere, identidades e sociedade na América portuguesa (séculos XVI - XVIII)**. São Paulo: Alameda, 2017, pp. 315-329; PAIVA, Eduardo França. Senhores pretos, filhos crioulos, escravos negros: por uma problematização histórica da qualidade, da cor e das dinâmicas de mestiçagens na Ibero-América. In: IVO, Isnara Pereira; PAIVA, Eduardo França. (Org.). **Dinâmicas de mestiçagens no Mundo Moderno: sociedades, culturas e trabalho**. Vitória da Conquista: UESB, 2016, pp. 45-70.

⁵⁵⁸ SELA, 2008, pp. 42-43. Sobre os debates acerca da cor da pele durante o século XVIII, ver: BROT, Muriel. La couleur des hommes dans l’Histoire des deux Indes. In: MOUSSA, Sarga (Org.). **L’idée de “race” dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe-XIXe siècles)**. Paris: L’Harmattan, 2003, pp. 87-98.

Debret, não deixou transparecer se essas condições fisiológicas e físicas resultaram em indivíduos menos capacitados. Não obstante, em outro momento, na conclusão sobre as possíveis causas da cor preta (*noire*) da pele, o artista-viajante fez o seguinte comentário: “em resumo, os sábios naturalistas concordam em que o negro é uma espécie à parte da raça humana e destinada, pela sua apatia, à escravidão, mesmo em sua pátria”⁵⁵⁹. Debret não era naturalista, mas fez parte de um restrito círculo acadêmico, tanto artístico como científico, que aos poucos manifestou uma valoração negativa dos africanos, em especial em relação a sua cor de pele.

Enquanto Debret descreveu com detalhes a composição da sociedade brasileira, Rugendas foi mais sucinto na apresentação e dividiu a população em quatro grupos, a saber:

[...]
 Brancos.....843.000
 Homens de cor.....628.000
 Negros.....1.987.500
 Índios.....300.000⁵⁶⁰

O ilustrador da expedição Langsdorff não informou a fonte desses dados, mas chama a atenção que ele não tenha destrinchado as “qualidades” nem a “condição” existentes naquele período, deixando em aberto quais eram os “homens de cor” e “negros”. Com esta última categoria, é certo, referia-se aos africanos e crioulos. Já em relação ao outro grupo social, “homens de cor” eram os mulatos, os pardos etc., ou seja, os descendentes dos africanos – os mestiçados. Segundo o artista-viajante, “não nos será difícil encontrar uma justificação se dissermos que os homens de cor, embora legalmente assimilados aos brancos, constituem, em sua maioria, as classes inferiores da sociedade”⁵⁶¹. Assim, o bávaro recorreu a uma categoria genérica, “homens de cor”, para tratar de uma variedade de mesclas biológicas e socioculturais existentes no país.

Não obstante, Rugendas tinha ciência de que a cor da pele não era um marcador social evocado constantemente pelos brasileiros, pois “por mais estranha que pareça a afirmação que vamos fazer, cabe menos à vista e à fisiologia do que à legislação e à administração resolver sobre a cor de tal ou qual indivíduo”⁵⁶². Nesta citação, pode-se apontar também que, ao alertar seus leitores, o artista-viajante já ecoava as teses que iriam, pouco a pouco, eleger a cor da pele como recurso definidor dos comportamentos dos indivíduos. Essa característica física

⁵⁵⁹ DEBRET, 1989, vol. III, p. 176.

⁵⁶⁰ RUGENDAS, s/d, p. 81.

⁵⁶¹ RUGENDAS, s/d, p. 246.

⁵⁶² RUGENDAS, s/d, p. 126.

foi, portanto, acionada para determinar se um grupo específico apresentava ou não inclinações para os vícios, sentimentos degenerados ou não “civilizados”.

Ao longo das duas narrativas, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e *Viagem pitoresca através do Brasil*, encontra-se um maior volume de comentários sobre os africanos, crioulos e mestiçados. Entretanto, no que tange aos crioulos e mulatos – e, por extensão, aos outros mestiçados –, nos títulos, às vezes provisórios, dos croquis, de estudos preparatórios e pranchas editadas, há poucas referências visuais específicas acerca deles. À primeira vista, portanto, ao cotejar as gravuras editadas nessas obras, pode-se fazer conjecturas e tirar conclusões precipitadas sobre os retratados, formulando, por exemplo, que nelas havia somente africanos. Porém, o *corpus* de imagens e os seus relatos demonstram camadas sobrepostas de aspectos socioculturais e políticos que expõem uma realidade muito mais complexa. As nuances ali presentes possibilitam fazer leituras mais afinadas com o que os artistas-viajantes teriam visto durante a sua estada no Brasil. As legendas, portanto, são um primeiro indício das informações contidas nas imagens, mas não revelam tudo acerca da realidade na qual se encontravam africanos, crioulos e mestiçados, escravos, libertos e nascidos livres, retratados executando os seus trabalhos diários ou se aglomerando nas ruas para festejar, celebrar e assistir aos castigos públicos.

Como demonstrado na análise das imagens, havia uma certa pretensão dos dois artistas de representar indígenas, europeus e africanos (não mestiçados) e as mesclas derivadas deles. Assim, as características sociais, físicas e culturais do ambiente e das pessoas com as quais mantiveram contato são bastante pormenorizadas⁵⁶³. Nas suas respectivas obras, em especial nas gravuras publicadas, em geral, são observados apenas os aspectos mais visíveis e tangíveis, tais como os atributos físicos e os objetos da cultura material, notadamente dos africanos. Em uma passagem de seu relato, o viajante francês, no esforço de representar os diferentes tipos de africanos, assim descreveu uma vendedora de angu: “[...] aquela cuja farinha está sendo mexida por um negro parece ser do Congo, a julgar pela cabeça raspada e a disposição particular do turbante [...]”⁵⁶⁴. Para classificá-la, Debret deu destaque ao corte de cabelo e ao torço. Essas particularidades, sem dúvida, devem ser pautadas no momento de analisar as representações, uma vez que as mulheres recorriam a esses códigos visuais para

⁵⁶³ GRUZINSKI, Serge. As novas imagens da América (não consta na bibliografia – e não acrescentei lá porque está incompleta: falta local, editora, ano), p. 190.

⁵⁶⁴ DEBRET, 1989, vol. II, p. 143.

“darem-se a ver” pelas ruas, porém não se reduziam a eles. Assim, podiam se exibir e reafirmar as suas identidades, como destacou Silvia Hunold Lara⁵⁶⁵.

Não obstante, de acordo com Sela, os viajantes ao

ensaiarem uma taxonomia das nações para os escravos africanos, [...] refletiram os movimentos do tráfico e o senso comum senhorial. Entretanto, acabaram também por aplicar discursos gerais, científicos e estéticos, a grupos específicos. Assim, foi que ideias homogeneizantes a respeito dos africanos como um ‘povo’ ou ‘raça’ humana – carregavam características físicas e comportamentos bem definidas – foram distribuídas, positiva ou negativamente, entre os diversos grupos no cativoiro⁵⁶⁶.

À medida, portanto, que novos padrões de vida, sustentados pelo cientificismo, pelo evolucionismo e pela racialização, se desenvolviam, ocorriam mudanças no modo de viver e pensar, entre elas a valorização de determinados grupos em detrimento de outros, a exemplo dos africanos e de seus descendentes. Como apresentado por Sela, a população diversa e multiétnica de africanos desembarcados no Brasil e, posteriormente, os crioulos e mestiçados foram reduzidos e julgados, principalmente, por seus atributos físicos. Esses sinais visíveis, comentados por Debret, eram somente fragmentos de um conjunto mais amplo, de características para ressaltar o estado mental e físico dos africanos, os quais eram “guiados por instintos peculiares e nada louváveis”⁵⁶⁷.

Ao longo dos dois capítulos anteriores, observou-se que Debret e Rugendas se esforçaram para apresentar a diversidade social e cultural dos africanos, crioulos e mestiçados. Porém, as imagens produzidas, direta e indiretamente influenciadas pelas ciências naturais e pelas teorias estéticas, vão reverberar uma gama de conceitos segundo os quais, independentemente de terem nascido aqui ou do outro lado do Atlântico, essas pessoas traziam em seus “corpos e mentes as heranças indelévels de sua ascendência”⁵⁶⁸. Dessa forma, talvez, a “qualidade” “negro” (*nègres* e *négresses*), que indicava a origem africana, tenha sido usada, em determinados momentos, com certa fluidez e “genericamente”, para indicar as permanências hereditárias nos futuros parentes (crioulos e mestiçados).

Outra característica aparentemente banal, mas que corrobora a hipótese sobre o modo como os viajantes vão demonstrar o grau de “civilização” desses indivíduos, é não apontar a sua condição jurídica nas gravuras. Ao eliminar essa informação, induzem a uma simplificação da realidade dos escravos, forros e nascidos livres, em especial em relação à

⁵⁶⁵ LARA, 2000, pp. 177-191.

⁵⁶⁶ SELA, 2008, p. 390.

⁵⁶⁷ SELA, 2008, pp. 268-269.

⁵⁶⁸ SELA, 2008, p. 241.

possibilidade de mobilidade social. Tanto é assim que no acervo aqui analisado encontrou-se somente uma litogravura especificando a “condição” dos retratados: a cena das libertas circulando pela rua do Ouvidor (Figura 34). Dessa forma, as informações contidas no relato e a forma como essas libertas foram representadas iconograficamente possibilitam analisar, de forma comparativa, outras imagens e verificar que havia mais homens e mulheres alforriados atuando pelas vias públicas do Brasil.

Essa visão social não foi compartilhada por todos os viajantes que mantiveram contato com os africanos e reforçaram a imobilidade inata deles. O letão Ebel, que esteve no Rio no mesmo período que os dois artistas-viajantes, reiterou esse pensamento: “no que respeita à índole do negro em geral, a opinião é uma só: de nada serve tratá-lo bem. Há que mantê-lo sob severo controle: os homens sendo por demais inclinados à bebida, ao roubo e à preguiça; as mulheres – sobretudo aquelas Vênus Vulgívas – tão difícil é moderar-lhes o instinto, que praticam seus atos com o maior despudor”⁵⁶⁹.

Também Debret fez questão de pontuar as aptidões e atributos físicos, intelectuais e morais dos escravos africanos. Em determinado momento de seu relato, destilou todas as suas “observações, preconceitos e contradições”⁵⁷⁰:

[...] os negros não passam de grandes crianças cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e indolente demais para se preocupar com ele. / 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 [...]. / O negro é indolente, vejeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição [...] a prisão é para ele um asilo sossegado, em que pode satisfazer sem perigo sua paixão pela inação⁵⁷¹.

Na passagem acima, Debret destacou a capacidade inerente dos africanos de viverem na apatia, parte disso em decorrência de sua “natureza” infantilizada. O artista avaliou que eles possuíam perspicácia, mas essa característica se tornava inútil por viverem ainda em idade tenra. Essas teses que apontavam os habitantes da África como crianças foram perdendo adeptos, pois estavam associadas à hierarquia iluminista das “civilizações”. Além disso, novas teorias foram atribuindo outros fatores para a falta de diligência e inteligência dos povos africanos⁵⁷².

⁵⁶⁹ EBEL, 1972, p. 47.

⁵⁷⁰ LEENHARDT, 2016, p. 35.

⁵⁷¹ DEBRET, 1989, vol. II, p. 168.

⁵⁷² BLANCKAERT, Claude. Les conditions d'émergence de la science des races au début du XIX^e siècle. In: MOUSSA, Sarga (Org.). **L'idée de “race” dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e-XIX^e siècles)**. Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 133-149.

A ausência do apontamento da “condição” jurídica dos retratados e o esforço do artista francês em representá-los executando diversas atividades e ofícios tinham a intenção, entre outras, de justificar a escravidão. Assim, ao lançar luz sobre esse contexto, Debret acabava expondo as habilidades dos personagens, em especial dos africanos, geralmente relacionadas à atividade braçal, mas fazia parte da sua retórica imagética demonstrar a função social do trabalho e a possibilidade de catapultar os africanos dessa condição de total nulidade.

Rugendas, em colaboração com Huber, também destacou a relevância dos africanos para a constituição da sociedade brasileira. Para os amigos, tratava-se de um “elemento tão essencial da vida civil e das relações sociais [...]”, e acrescentaram: “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”⁵⁷³. Nessa passagem, o ilustrador bávaro reforçou a sua visão sobre as formas como os brasileiros identificaram e classificaram os indivíduos e grupos, que não se resumiam à pigmentação da pele e a outros atributos físicos, mas não revelou quais eram essas características.

Percebe-se que determinados marcadores sociais, como a cor da pele, já estavam se popularizando, enquanto outras categorias, ainda não hegemônicas nas primeiras décadas do século XIX, como “raça”, também iam se inserindo nos discursos dos especialistas e leigos⁵⁷⁴. Enfim, os viajantes foram fundamentais para propagar e consolidar as teses que defendiam a inferioridade biológica e cultural, primeiramente, dos africanos e, depois, das mesclas surgidas do cruzamento entre diferentes indivíduos.

Outro aspecto que ficou claro nas obras debretiana e rugendiana foi o papel desempenhado pelos crioulos e mestiçados – em especial os mulatos e mulatas – no progresso do país. Para ambos, a mistura da força e da “resistência física de negros e índios à inteligência e habilidades superiores do branco europeu” forjariam uma sociedade mais capacitada intelectualmente – característica defendida pelo iluminismo para um avançado estado de “civilização”⁵⁷⁵.

O artista bávaro, recorrendo à retórica, destacou o desejo dos africanos de se aperfeiçoarem, quando afirmou que a “sua maior ambição reside na esperança de que seus descendentes possam um dia, através de uniões com raças menos escuras, integrar-se na

⁵⁷³ RUGENDAS, s/d, p. 89.

⁵⁷⁴ Ver: BLANCKAERT, 2003; MOUREAUX, José-Michel. Race et altérité dans l’anthropologie voltairine. In: MOUSSA, 2003, pp. 41-53.

⁵⁷⁵ LIMA, 2007, p. 299.

população dos homens de cor e ter assim a possibilidade de obter empregos e dignidades”⁵⁷⁶. Nesse trecho, o ilustrador e Huber, possivelmente, expressaram o pensamento vigente à época acerca do estado intelectual e moral dos africanos. Ao aventar a possibilidade de aperfeiçoamento em direção a uma “raça menos escura”, ambos acreditavam que a mudança física poderia também transformá-los moralmente e, assim, tirá-los de um estágio letárgico e de inferioridade.

Sabe-se que os africanos eram considerados um povo inferior e, paulatinamente, à medida que houve o recrudescimento da “grande” categoria “raça”, passaram a ser reduzidos a caracteres imutáveis nos múltiplos aspectos de suas vidas. Portanto, a ressignificação e a formulação de novos conceitos e teorias, entre eles a cor da pele e os atributos fisionômicos, serviram para diferenciá-los, hierarquizá-los e classificá-los nos grupos⁵⁷⁷. Vale lembrar que estes tratados, defendidos por parte dos viajantes, buscaram, depois, ratificar essas ideias e provocaram grandes embates entre os intelectuais brasileiros da segunda metade do século XIX⁵⁷⁸.

A urdidura social formada no país ao longo dos séculos, com o contributo fundamental da diversidade de africanos que desembarcaram nessa parte do continente americano, e, posteriormente, a formação de diversos outros grupos sociais, a partir da fusão – violenta ou não – das misturas biológico-culturais, configurou e consolidou formas próprias de existência. Aqui, africanos, crioulos e mestiçados, escravos, forros ou nascidos livres produziram as suas próprias dinâmicas e formaram, por exemplo, hierarquias entre eles. Saint-Hilaire, ao passar pela província de Minas Gerais, descreveu uma conversa com um africano:

É casado? Não: mas vou me casar dentro de pouco tempo; quando se fica assim, sempre só, o coração não vive satisfeito. Meu senhor me ofereceu primeiro uma crioula, mas não a quero mais: as crioulas desprezam os negros da costa. Vou me casar com outra mulher que a minha senhora acaba de comprar; essa é da minha terra e fala minha língua⁵⁷⁹.

Supondo que esse diálogo tenha ocorrido e observando criticamente as intenções da viagem e o lugar social de onde Saint-Hilaire é oriundo, pode-se fazer alguns apontamentos.

⁵⁷⁶ RUGENDAS, s/d, p. 123.

⁵⁷⁷ PAIVA, 2015, p. 33.

⁵⁷⁸ HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os mulatos?** Sua imagem na pintura modernista brasileira. Tese (Doutorado em Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008; LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível:** a redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013; SELA, 2008; SCHWARCZ, Lília. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁵⁷⁹ SAINT-HILAIRE, 2000, p. 53.

O primeiro comentário refere-se ao discurso, em especial dos viajantes, que ressaltava a incapacidade de escravos, forros e nascidos livres de criar laços afetivos e casamentos duradouros. Na citação, entretanto, o botânico francês testemunhou um aspecto social que refuta essa tese e demonstra que esses indivíduos não eram insensíveis e inábeis para paixões, amores, relações afetivas e casamento. Estudos atuais vêm se debruçando sobre esse ponto e têm verificado que eles buscavam construir organizações familiares e redes de conhecimento para se sociabilizarem, se auxiliarem e conseguirem melhores condições de vida⁵⁸⁰. Nessas pesquisas, cada uma com sua argumentação, detectou-se que havia uma tendência aos casamentos endogâmicos por origem – africanos com africanos e crioulos com crioulos⁵⁸¹. No registro de Saint-Hilaire, observa-se que o africano foi “rejeitado” pela crioula em decorrência da sua “qualidade”. De acordo com Florentino e Góes, “a seletividade na escolha dos parceiros significava uma opção preferencial por iguais, isto é, exprimia um duplo e simultâneo movimento de constituição e de recusa do outro”⁵⁸².

O segundo ponto é sobre a imposição do proprietário em relação aos casamentos. Não se pode descartar essa possibilidade, mas o testemunho do viajante francês demonstra que os escravos eram

atuantes em suas vidas, negociando concessões com seus proprietários, assim como respondiam à importante estratégia de controle, evitando, inclusive, uma possível fuga do cativo. Existiam, dentro dos limites impostos a seres escravizados, momentos de relativa manifestação de suas vontades, como na introdução de algumas preferências na hora da escolha do cônjuge: o casamento endogâmico foi uma delas⁵⁸³.

No caso relatado pelo naturalista, a crioula buscava um casamento com par que tivesse a mesma “qualidade”, e nessa procura, talvez, almejasse constituir uma família que se relacionasse com indivíduos mais privilegiados e, assim, conseguisse ocupar os melhores

⁵⁸⁰ Há vários trabalhos dedicados a interpretar os arranjos familiares dos africanos, crioulos e mestiçados desenvolvidos ao longo dos séculos no Brasil. Ver: CAMPOS, Adriana Pereira. *Ad Benedictioem*: casamento de escravos no Brasil e nos Estados Unidos. In: CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (Orgs.). **Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 393-413; CASTRO, 2013; FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto. **A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico**, Rio de Janeiro, c. 1790 – c. 1850. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997; SILVA, Gian Carlo de Melo. **Um só corpo, uma só carne**: casamento, cotidiano e mestiçagem no Recife colonial 1790 – 1800. Dissertação (Mestre em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2008; SLENES, 2011; VASCONCELLOS, Márcia Cristina de. *Casar ou Não, Eis a Questão: os casais e as mães solteiras escravas no litoral sul-fluminense, 1830-1881. Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 4, n. 2, pp. 292-316, 2002.

⁵⁸¹ FLORENTINO; GOÉS, 1997; VASCONCELLOS, 2002; SLENES, 2011.

⁵⁸² FLORENTINO; GÓES, 1997, p. 35.

⁵⁸³ VASCONCELOS, 2002, p. 301.

ofícios e cargos, além de conquistar a carta de alforria, expectativas que, aparentemente, ela não tinha em relação ao “forasteiro”.

Para além de uma simples descrição das relações entre africanos e crioulos, estando o viajante inserido num contexto de radicalização das teorias sobre a diversidade humana, pode-se fazer algumas especulações sobre as intenções de Saint-Hilaire ao trazer essa história. Como debatido ao longo deste trabalho, os artistas-viajantes, botânicos, geógrafos e demais cientistas oitocentistas foram estimulados a construir o máximo de testemunhos sobre os costumes e hábitos dos povos americanos, em especial indígenas, africanos, crioulos e mestiçados. Essa grande catalogação de informações, posteriormente, seria sistematizada e contribuiria para formular as explicações sobre as capacidades físicas, intelectuais e morais desses grupos sociais. É provável que, através desse testemunho, o botânico estava, na realidade, inventariando, catalogando e classificando os africanos e crioulos. Nessa tentativa de compreender e organizar essa variedade, Saint-Hilaire, de um lado, colocou os nascidos no Brasil como “aprimorados”, pois os seus modos de vida e seus instintos eram moderados; enquanto, do outro lado, os oriundos da África ainda permaneciam com traços de inabilidade – tanto que o africano foi renegado pela cativa do seu senhor.

Sem adentrar nos pormenores que levavam as africanas, crioulas e mestiçadas a preferir parceiros “iguais”, viu-se que a sociedade brasileira era fortemente pautada pelas relações afetivas, de solidariedade, de trabalho e, também, de dominação. As imagens legadas pelos artistas-viajantes são uma expressão dessa conformação social. Assim, os critérios de classificação e hierarquização foram se constituindo dentro das percepções sociais e individuais específicas de cada região e, em especial, de acordo com os atores envolvidos nessa formação.

Fica claro no discurso desses viajantes estrangeiros que os africanos, ao se misturarem com outros indivíduos, já mestiçados e não mestiçados, davam origem a homens e mulheres mais aptos a se fundirem na sociedade e assumirem ofícios mais especializados. Como visto anteriormente, Rugendas denominou esses mestiçados de “homens de cor” e, de acordo com ele, “a experiência prova que estes são muito superiores”⁵⁸⁴. Debret, por sua vez, apostava na “mistura mais frequente dos dois sangues”, português e brasileiro, para formar uma “civilização” e, assim, “destruir esses elementos de desordem [...]”⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ RUGENDAS, s/d, p. 122.

⁵⁸⁵ O artista-viajante, ao mencionar a desordem estabelecida no Brasil, referia-se aos movimentos revolucionários ocorridos antes da abdicação de dom Pedro I. DEBRET, 1989, vol. II, p. 34.

Em outra passagem, inserida no primeiro volume de sua obra, em que inaugura a proposta de construir e narrar a história do Brasil, Debret reforçou a importância da miscigenação para o país:

Acreditamos que com a civilização a raça índia melhora sensivelmente, fundindo-se pouco a pouco com a raça brasileira de origem europeia, e tanto mais nos convencemos disso quanto existem, nas províncias de São Paulo e Minas Gerais, admiráveis famílias de raça mestiça, oriundas da união de homens brancos com mulheres caboclas⁵⁸⁶.

Nesse trecho, primeiramente, observa-se como a categoria “raça” tinha sentidos e usos elásticos na época da visita do artista. Aqui, foi empregada para designar os grupos sociais em geral, tais como os “brasileiros” e “mestiços”. Em segundo lugar, Debret reforça mais uma vez o seu olhar eurocêntrico acerca dos indígenas e africanos ao dar importância ao homem branco, notadamente de origem europeia, nesse processo de aperfeiçoamento da sociedade que se fundava. Segundo Lima, o artista bonapartista acreditava no “futuro glorioso” do Brasil, mas, para isso, inicialmente, era necessário a “substituição definitiva do poder estrangeiro pelo nacional”⁵⁸⁷. E não há dúvida de que esses “nacionais”, como posto pelo francês, eram fruto dessa mistura biológica e cultural.

O jovem artista bávaro, em uníssono com os seus coetâneos, destacou que as últimas relações comerciais com as “nações europeias” foram responsáveis pela formação de uma “civilização” de “caráter estrangeiro”⁵⁸⁸. Como dito acima, Rugendas via nos europeus uma superioridade natural sobre os africanos, grupo que, notoriamente, como descrito e reforçado pelos viajantes, era incapaz de promover o progresso do país⁵⁸⁹. Rugendas e Debret, como grande parte dos intelectuais e leigos europeus, “souberam acolher, cultivar e tornar ainda mais lúgubre o cabedal de formulações negativas a respeito dos africanos vindas do século XVIII”⁵⁹⁰.

Assim, uma preocupação desses estrangeiros com o futuro da sociedade brasileira era o fato de que tinham que encontrar soluções para a grande presença de africanos. Contudo, as discussões sobre miscigenação foram tratadas de forma tangencial por Debret e Rugendas. Em seus estudos, Diener e Costa também identificaram o mesmo olhar sobre os mestiçados nas obras de Martius. Segundo os historiadores, o cruzamento dos indivíduos é uma “ideia

⁵⁸⁶ DEBRET, 1989, vol. I, p. 71. Rugendas legou duas litogravuras dedicadas aos paulistas e mineiros.

⁵⁸⁷ LIMA, 2007, p. 279; 299.

⁵⁸⁸ RUGENDAS, s/d, p. 184.

⁵⁸⁹ RUGENDAS, s/d, p. 121.

⁵⁹⁰ SELA, 2008, p. 275.

que perpassa transversalmente toda a obra de Martius” e “mescla, fusão, mestiçagem são os termos que Martius utiliza para se referir ao que, de fato, concebe como uma absorção [...]” dos indígenas, africanos e europeus⁵⁹¹. Apenas no terceiro volume, quando já preparava o seu regresso para a Europa, o naturalista escreveu: “esplêndidas são as disposições naturais do grandioso país, do povo inteligente, vivaz e forte, para cujo bem concorre a própria mistura das raças”⁵⁹².

Vale reforçar que cada estrangeiro olhou para essa nova composição social do Brasil de forma particular, mas algo que os três viajantes compartilharam é que os resultados positivos obtidos, até aquele momento, dessa mescla biológica e cultural se devia, exclusivamente, ao contato com os europeus. Assim, o melhoramento do “povo” viria por meio dos “mecanismos à disposição”, tais como a incorporação dos aspectos “positivos” de cada grupo envolvido naquela malha social – “homogeneizar a população e disciplinar o trabalhador eram tarefas a serem cumpridas por meio da miscigenação e dos controles legal e policial, além dos registros dos indivíduos e da imigração estrangeira [...]”⁵⁹³

Nesse mesmo período não havia consenso entre as autoridades brasileiras sobre as benesses da miscigenação. Entre os políticos, quem anunciou publicamente as suas preocupações foi José Bonifácio, em 1813. Segundo Dias, determinados homens da época “expressavam mil inseguranças e um profundo pessimismo, arraigado no sentimento generalizado de insegurança social e de pavor da população escrava ou mestiça”⁵⁹⁴. Não obstante, na contramão, havia uma parcela de parlamentares que debatia a necessidade de

⁵⁹¹ DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Martius**. Rio de Janeiro: Capivara, 2018, p. 343. Martius, em 1843, encaminhou para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) um manuscrito de 34 páginas, intitulado *Observações sobre a redação de uma história do Brasil*. Em 1847, esse texto foi publicado na revista com o título *Como se deve escrever a história do Brasil*. Essa dissertação fez parte do concurso público, convocado pelo Instituto, para se contar a história do país. Além do trabalho de Diener e Costa, ver: GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, pp. 5-27; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrihando o Brasil para construir a nação. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. 7, n. 2 (jul./out. 2000). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/wqzPMLQbtRS5XmjKYvtdbC/?lang=pt#>. Acesso em: 26 ago. 2021; OBERACKER JR., Carlos H. Martius e a historiografia nacional. **Revista do IHGB**, n. 347 (abr./jun. 1985), p. 31-46. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsMDVOcTVNRmV2dTA/view?resourcekey=0-CP2HLz7slXnERs7LI-lh1g. Acesso em: 26 ago. 2021.

⁵⁹² SPIX e MARTIUS, 1981, vol. III, p. 316.

⁵⁹³ RODRIGUES, Jaime. **O infame comércio**: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850). Campinas: Edunicamp, 2000, p. 35.

⁵⁹⁴ DIAS, Maria Odila Silva. A interiorização da metrópole (1808-1853). In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **1822 Dimensões**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 24.

abolir a corrupção dos costumes – atribuída aos africanos –, para isso era necessário diluir ao máximo a figura do africano⁵⁹⁵.

Diante dessa complexidade social, em que “qualidade” e condição eram atributos fundamentais para identificar e classificar os indivíduos e os grupos na sociedade, como retratar imagetivamente africanos, crioulos e, especialmente, os mestiçados? A dificuldade advinha do fato de que esses descendentes – que podiam ter pais africanos (pai e mãe) ou um deles europeu, indígena ou já mesclado (por exemplo, mestiço e mulato) – apresentariam, por herança genética, as mesmas características físicas e cor de pele dos seus parentes ou se distanciar fisicamente deles. Debret e Rugendas, portanto, tiveram que criar formas de mencioná-los e representá-los. Viu-se nas litogravuras analisadas, em vários momentos, possibilidades de releitura dos personagens retratados pelos dois artistas-viajantes, que não se restringiam, como comumente são identificadas pelos estudos, a africanos e escravos. Dessa forma, apagando a miríade de povos, que habitavam as áreas urbanas brasileiras. Além disso, em seus relatos, como visto ao longo deste trabalho, os africanos, crioulos e mestiçados foram



Figura 46: *Negros novos*. Rugendas (desenhista), lápis sobre papel, 25,4x20,6cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon325979.jpg. Acesso em: 30 ago. 2021

citados e referenciados como membros daquela sociedade, mas cada grupo ocupava patamares sociais distintos. Em se tratando dos não brancos nascidos no Brasil e sua representação imagética, os dois artistas-viajantes tiveram que recorrer ao texto explicativo para apresentá-los ao público, pois, em determinados momentos, as imagens não deixam entrever esses indivíduos de forma clara e objetiva. Vale mencionar que a obra de Rugendas não foi organizada de forma a estabelecer uma interação entre imagem e narrativa, como ocorreu em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Debret. Para o pesquisador, é a partir do confronto entre

⁵⁹⁵ RODRIGUES, 2000, pp. 33-35.

representação e texto que se deve, sempre que possível, questionar a “qualidade” e a condição dos homens, mulheres e crianças que zigzagueavam pelas ruas, retratados nas centenas de imagens sobre o país. Essas interpretações devem ser feitas não só a partir dos vestígios legados pelos diferentes artistas-viajantes, mas também com base em estudos bem fundamentados sobre a temática, como demonstrado na análise das imagens feitas nos capítulos anteriores.

Apesar de estruturarem suas obras de maneira diversa, Rugendas e Debret, no que tange às imagens, tinham formas semelhantes de trabalhar e identificar os personagens que encontravam em ruas e praças do Rio de Janeiro e de outras áreas urbanas. A título de exemplo, em *Negros novos* (Figura 46), desenhado por Rugendas em 1825, observa-se como o artista buscou apontar esse grupo. Nessa cena há dois homens em pé, mas, em segundo plano, percebem-se alguns traços inacabados de outros indivíduos, aparentemente sentados. Os dois personagens centrais, cada um a seu modo, ataram um pedaço de tecido ao corpo: o da esquerda amarrou-o na cintura e formou um tipo de saia, enquanto o segundo, da direita, cobriu praticamente todo o corpo, deixando à mostra apenas parte do peito direito. Ambos estão com chapéu na cabeça. Rugendas, na parte superior direita, escreveu “bagete vermelho” – provavelmente estava se referindo a “barrete”, que, segundo os dicionários da época, significava “cobertura de cabeça”⁵⁹⁶. É possível que os personagens estivessem no Valongo, cumprindo quarentena após a travessia do Atlântico. Esse desenho, a lápis, se assemelha à descrição feita por Carl Schlichthorst sobre aquele local. De acordo com o militar: “ao chegar ao porto, dá-se a cada escravo, do sexo masculino ou feminino, um pano azul e um barrete vermelho, pois viajaram em trajes do Paraíso. Com essas tangas e barretes, vêm-se longas filas de negros levados como rebanhos de ovelhas para os armazéns dos traficantes [...]”⁵⁹⁷.

Outro detalhe que não passou despercebido pelo artista-viajante foi a diferença de idade e os elementos que poderiam servir como identificadores. O homem de braço cruzado, do lado esquerdo, aparenta ser um rapazote e a sua barriga está protuberante. É possível que tenha adquirido alguma doença no navio negreiro⁵⁹⁸. Já o seu parceiro passa a impressão de ser mais velho e carrega no rosto três marcas – escarificações. Nesse desenho em especial,

⁵⁹⁶ PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da língua brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: file:///C:/Users/Igor/Downloads/022541_COMPLETO.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

⁵⁹⁷ SCHLICHTHORST, 1943, pp. 130-131.

⁵⁹⁸ FLORENTINO, Manolo. **Em Costas Negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; RIBEIRO, Alexandre Vieira. **O tráfico atlântico de escravos e a praça mercantil de Salvador, c. 1680-1830**. Dissertação (mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005; RODRIGUES, 2000.

Rugendas não demonstra que tinha a intenção de apresentar um estudo dos traços fisionômicos, mas, claramente, quis espelhar os modos como eram divididas as “nações” que desembarcavam no país. Segundo Karasch,

No século XIX, as principais divisões dos escravos no Rio estavam baseadas no lugar de nascimento: África ou Brasil [...]. Uma vez feita essa primeira distinção, os senhores de escravos prosseguiram de forma diferente na classificação de sua ‘mercadoria’. Eles ‘separavam’ os escravos brasileiros por cor, ao passo que os africanos eram classificados por local de origem, uma vez que, da perspectiva dos senhores, todos os escravos eram ‘negros’⁵⁹⁹.

A historiadora, em sua análise, apontou o critério “cor” quando, na realidade, se tratava de “qualidade”. “Falar em qualidade não é o mesmo que falar em cor. Esta, no mais das vezes, mesmo não explícita, relaciona-se à ideia daquela”⁶⁰⁰. Era, portanto, a partir dessa categoria, além da “nação”, que os vendedores de escravos os separavam e, posteriormente, ofereciam nos mercados. Por fim, vale chamar a atenção para que, no conjunto de estudos,



Figura 47: *Rebollo*. Rugendas (desenhista), lápis sobre papel, 14,3x10,5cm. Fonte: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 229.

croquis e desenhos inacabados existentes até hoje do bávaro, há um número substancial de imagens sem anotações ou com títulos provisórios. Assim, parte das identificações, talvez, tenha sido registrada *a posteriori*, ganhando aceções mais generalizadas e, em especial, sem relação direta com as origens, “qualidades” e condição dos retratados.

Em outros estudos, no entanto, Rugendas seguiu os padrões de identificação habituais na capital do Império, isto é, registrou a “nação” do representado. Isso demonstra que o artista-viajante estava atento aos marcadores sociais da época. No estudo de cabeça de uma Rebolo (Figura 47),

⁵⁹⁹ KARASCH, 2000, p. 36.

⁶⁰⁰ IVO; PAIVA, 2016, p. 22.

por exemplo, no lado inferior direito, ele escreveu “Rebolla”. Nesse desenho, é possível visualizar um torço mais volumoso e confeccionado em tecido listrado, talvez oriundo da África; além disso, a mulher carrega no lóbulo direito um brinco engastado com uma pedra. Depois, o bávaro publicou esse estudo no seu livro de viagem e fez uma rápida observação: “os rebolos pouco diferem dessas duas raças [congo e angola] e as línguas das três apresentam muita analogia; entretanto, os rebolos são mais turrões, e mais predispostos ao desespero e ao desânimo [...]”⁶⁰¹.

Rugendas, como pontuado anteriormente, não tinha formação científica, mas como membro da empresa naturalista seguia as orientações de seu chefe Langsdorff e dava apoio aos demais colegas da expedição, uma vez que a sua obrigação era levar ao papel as imagens que lhe fossem indicadas. Nesse contato diário com importantes figuras, dentro e fora da empresa naturalista, foi se aproximando das pautas e discussões acerca da natureza e da população americana. Assim, os estudos de cabeça presentes em seu acervo iconográfico são o reflexo desse estreitamento com as ideias postuladas desde o século XVI e correspondem, em certa medida, às demandas socioculturais e políticas acerca dos africanos e de seus descendentes, vigentes no período em que viveu no Brasil. Contudo, foi a partir das últimas décadas do Setecentos que “esse tipo de composição passou a ser utilizado com cargas conceituais importantes, no interior das novidades estéticas e científicas formuladas para explicar a diversidade entre os povos [...]”⁶⁰². Debret também seguiu os mesmos passos de Rugendas e legou diversos estudos de cabeça.

Como visto, o artista bávaro fez diversas menções aos africanos; entretanto, nos croquis, estudos e desenhos preparatórios, não há qualquer referência aos crioulos e mestiçados. Observe-se, no entanto, como dito acima, que parte desse material não foi identificado por ele e, assim, não se pode excluir a possibilidade de haver outros grupos sociais para além de africanos. Debret, por sua vez, na sua caderneta de bolso, *Carnet de Voyage*, também deixou pistas de como executou a tarefa de identificar os homens e as mulheres vistos pela Corte. Entre esses registros encontram-se *Baiana mulata* (*Bayane mulatre*) e *Crioulas* (*Créoles*), que representam mulheres de “qualidades” distintas (Figuras 48 e 49). Provavelmente, o artista-viajante captou essas duas mulheres, *d’après nature*, quando caminhava por alguma rua do Rio de Janeiro. Na primeira figura, uma mulher foi retratada de costas para o leitor, mas Debret, aparentemente, tinha a intenção de desenhá-la de

⁶⁰¹ RUGENDAS, s.d., pp. 124-125.

⁶⁰² SELA, 2008, p. 375.

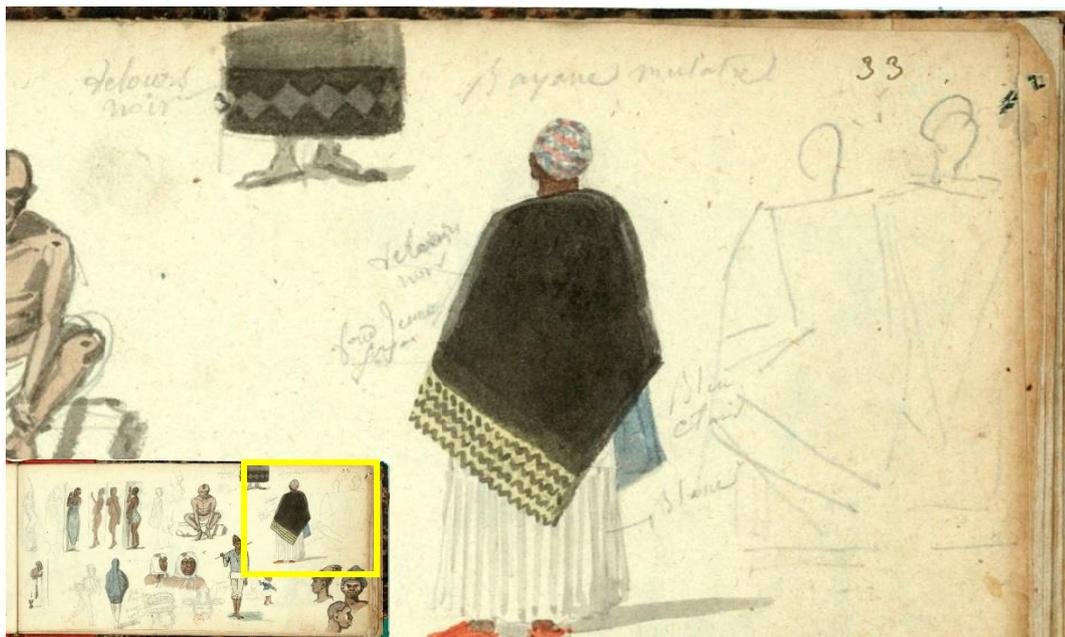


Figura 48: *Baiana mulata*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet du Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103>. Acesso em: 20 jul. 2021



Figura 49: *Crioulas*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet du Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103>. Acesso em: 20 jul. 2021

frente, pois próximo a ela, do lado direito, é possível ver alguns riscos. Na segunda, imitando os tradicionais modelos de registro de costume, a personagem é retratada de frente e de costas. Nas duas representações, as mulheres estão bem trajadas, vestem roupas semelhantes e usam calçados; entretanto, a mulata ainda carrega elementos culturais africanos, tais como o torço e o pano da costa – signos mais evidentes de diferenciação entre elas –, enquanto a crioula se desfez de qualquer associação aos seus antepassados. Esses, com certeza, são importantes marcadores sociais, mas insuficientes para distingui-las. Mesmo possuindo distintas “qualidades” (mulata e crioula), pode-se verificar que os atributos físicos e as vestimentas aproximam-nas, por exemplo, das africanas, escravas e libertas analisadas nos capítulos anteriores. Assim, os dois estudos debretianos ajudam a demonstrar que os indivíduos e grupos que se apresentavam pelas vias públicas “manipulavam” os “códigos culturais que lhes davam e/ou lhes retiravam sentidos”⁶⁰³.

Ao manusear o *Carnet de Voyage*, encontram-se personagens sobre os quais Debret fez pequenas observações, que poderiam servir-lhe, talvez, como futuro guia. A título de exemplo, a aquarela *Negra tatuada com a [marca da sua] terra guiné (Négresses tatouée avec la terre goune (?))* (Figura 50). Nela, o artista francês indicou a “nação” da representada



Figura 50: *Négresses tatouée avec la terre goune (?)*. Debret (desenhista), lápis e aquarela. Fonte: **Carnet du Costumes du Brésil**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72001103>. Acesso em: 20 jul. 2021

e apontou as tatuagens no seu rosto. Assim, o artista seguiu os padrões de identificação e classificação dos africanos, escravos ou forros a partir de sua região de origem, porto ou local de embarque. Entretanto, nas centenas de outros estudos representando homens e mulheres de tez mais escura, Debret deixou grande parte sem qualquer menção a origem, “qualidade” e condição – alguns desses desenhos, posteriormente, foram inseridos na sua obra. Ao escamotear essas nomeações, pode-se deduzir que o artista-viajante já estava familiarizado com os marcadores

⁶⁰³ PAIVA, 2016, p. 44.

sociais vigentes no país e reconhecia as diferenças entre os africanos, crioulos e mestiçados. Tudo indica – a ausência de informações nas imagens (Figuras 46, 47, 48, 49 e 50) e na narrativa – que havia signos visuais exteriores, alguns de fácil identificação e outros menos apreciados, que eram acionados pelos estrangeiros e pela população em geral para nomeá-los e classificá-los.

Outro debate que pode ser suscitado e que atravessa esse conjunto de imagens é o contexto sociocientífico em que Debret e Rugendas viveram. É nítido que os dois artistas-viajantes buscaram mostrar um amplo painel de indivíduos e, para isso, recorreram aos estudos de cabeça, ao destaque das tatuagens e a outros aspectos sociais e culturais (vestimentas e acessórios), como a indicação da “nação” guiné em um desenho. Porém, o diálogo artístico com as novas formulações sobre a diversidade humana já dava sinais de uma produção imagética cada vez mais genérica, omissa e silenciosa em relação aos marcadores sociais, e isso acarretou, por exemplo, o ocultamento das diferenças existentes entre os povos da África. Em algumas partes, essa estratégia foi proposital, demonstrando consonância com essas teorias, mas em outras decorreu de limitações técnicas e dificuldades de adentrar no universo sociocultural dos africanos e não brancos nascidos no Brasil. E Debret tentou justificar essas lacunas. Para ele, ao lidar com um “assunto tão novo”, era preciso recorrer a “pena e pincel”, pois esses dois recursos supririam “reciprocamente sua insuficiência mútua”⁶⁰⁴. As dificuldades de representar por imagem e textualmente o Brasil oitocentista foi algo mencionado por outros artistas-viajantes e naturalistas, mas as omissões ou os exageros sobre o caráter dos africanos e de seus descendentes também têm ligação com a ascensão das ideias científicas.

É fato que, em um primeiro momento, Rugendas e Debret estranharam essas formas de classificar e hierarquizar a sociedade, mas, aos poucos, puderam aprender a lidar com as condições particulares dessa parte da América do Sul. A presença das aquarelas e desenhos “primitivos”, feitos *in situ*, exemplificam esse mundo dinâmico, cosmopolita e diverso que não foi ignorado pelos artistas-visitantes. Por extensão, não se pode afirmar que os dois artistas-viajantes reproduziram literalmente esses contextos, em especial porque as imagens produzidas passaram por um longo processo “laboratorial” (com extração e inclusão de novos elementos cênicos) até chegar ao grande público. Portanto, ao olhar esse conjunto iconográfico, tanto os desenhos quanto as gravuras editadas, cabe “aproximar o mais possível de significados esquecidos ou ocultos, sem sermos igualmente anacrônicos, sem

⁶⁰⁴ DEBRET, 1989, vol. I, p. 24.



Figura 51: **Vendedor de arruda**. Debret, litogravura, 14,9x21,5cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot, Tomo III, prancha 110 A.

reinventarmos o passado outra vez [...]”. Compete, portanto, ao pesquisador esmiuçar, questionar e entender que naquele universo havia um verdadeiro “caleidoscópio de origens, mesclas biológicas e cores de pele [...]” e que os artistas-viajantes conviveram nesses ambientes⁶⁰⁵.

Na imagem *Vendedor de arruda* (*Vendeur d’herbe de ruda*) (Figura 51), mencionada no segundo capítulo, Debret registrou a filha de uma africana, e a representação dessa personagem segue o mesmo padrão iconográfico dado às suas companheiras de cena. A cidade, novamente, ganha ares de palco, onde os atores poderão atuar e o caos, tão notoriamente descrito pelos viajantes, desaparece. Ao fundo, é possível ver quatro indivíduos, dois à esquerda da imagem e os outros companheiros sob o pórtico; enquanto no primeiro plano e no centro, conta-se com a presença de quatro personagens, sendo três mulheres e um homem.

Sobre esse quarteto, o bonapartista escreveu:

A cena passa-se no Rio de Janeiro e mostra um vendedor, escravo de uma rica fazenda, trazendo dos arrabaldes da cidade enorme quantidade desses

⁶⁰⁵ PAIVA, 2016, p. 47-48

galhos conservados frescos dentro da água contida na vasilha que leva à cabeça. À esquerda, uma negra bem-vestida, de *samburá* no braço, já fez sua provisão de arruda e guarda uma parte para uma amiga; encarregada das compras para a cozinha de seus senhores, prudentemente começou a comprar o talismã, a fim de ver favorecido, sem dúvida o lucro ilícito que ela pensa tirar das aquisições do dia. A segunda, à direita do vendedor, filha de uma negra quitandeira livre, compra ingenuamente certa quantidade para repartir com sua mãe, ao passo que a terceira, ao contrário, mais faceira e dada a aventuras, como se vê pelo seu vestido [...]. De pito na mão, a intrigante quitandeira, confiante nos seus ademanos, conta já agora com um dia feliz⁶⁰⁶.

Vale destacar, nesse pequeno recorte social, uma diversidade de “qualidades” e condições que tornavam complexas as relações estabelecidas ali. De um lado, tem-se, talvez, escravos de ganho ou coartados (o vendedor de arruda e a mulher segurando o cesto no braço) que vinham à capital do Império amealhar recursos para, em um futuro próximo, conquistar a carta de alforria. De outro, as duas mulheres, à direita da imagem, que possivelmente tinham, pela narrativa, maior mobilidade física e viviam às suas próprias custas. A personagem que estende a mão para receber o ramo de arruda poderia ser uma prostituta. Segundo Debret, ela era a mais “faceira e dada a aventuras, como se vê pelo seu vestido”. O bonapartista, para contrastar com as outras mulheres e evidenciar a sua profissão, deixou à mostra o seio esquerdo, enquanto as suas companheiras tiveram os seus modos representados de forma mais pudica. Por fim, a terceira personagem – que, em particular, interessa a esta pesquisa – foi descrita como filha de uma africana forra. Debret não fez menção a sua “qualidade” e condição. Porém, pode-se presumir, pelos símbolos que ela carrega, que tenha nascido no Brasil e que era, especificamente, crioula. A penca de balangandãs presa na cintura é um indicativo de sua identidade, pois esse ornamento, predominantemente, era usado pelas africanas e crioulas⁶⁰⁷. Acerca do seu *status* jurídico, presume-se que era livre, por nascimento ou por ter adquirido a sua alforria através dos recursos obtidos por sua mãe quitandeira.

É interessante observar a similitude da descendente da africana com as outras mulheres retratadas na litogravura: as três possuem as mesmas características físicas e estão bem-vestidas, mas descalças. Além dos instrumentos de trabalho, elas ostentam diversificados adornos no pescoço, cabeça, orelha e braço, indicando que possuíam alguma posse – e novamente se vê a preocupação de se destacarem de seus companheiros.

⁶⁰⁶ DEBRET, 1989, vol. III, p. 164.

⁶⁰⁷ FARELLI, 2001; LODY, 1988; PAIVA, 2020; TORRES, 2004.

Karasch, baseando-se em Debret e em outros viajantes, ponderou que as crioulas e mulatas se distinguiam das escravas africanas pelo uso da mantilha e do véu comprido. Segundo a autora, esses acessórios foram abandonados pelas mulheres mais elegantes, mas ainda permaneceram usuais entre as crioulas e mestiçadas como forma de demonstrar que haviam nascido no Brasil⁶⁰⁸. As duas peças podem ser vistas nas mulheres retratadas na gravura *Negras livres vivendo de suas atividades* (Figura 34). Ali, são utilizadas para demarcar as posições sociais de cada uma, e mesmo não sendo possível afirmar a “qualidade” delas, consegue-se contrapor as suas origens e condição. No caso da gravura *Vendedor de arruda* (Figura 51), as vestimentas das três mulheres não se distanciam – elas também não usam os acessórios mencionados pela historiadora estadunidense.

Assim, sem o auxílio do relato e com uma interpretação, no mínimo, conservadora da imagem, os leitores poderiam pensar que todas as retratadas eram da mesma “qualidade” e *status*. No entanto, Debret acabou relatando visual e textualmente uma cena que obtempera essas simplificações acerca daquela realidade. Cabe apontar que os códigos, os símbolos, as alegorias, os hábitos e os costumes que eram utilizados para distinguir, classificar e hierarquizar os grupos e indivíduos nem sempre são compreensíveis nos dias de hoje. Portanto, essas estratégias de distinção ocorridas e operadas outrora não podem ser analisadas a partir de uma visão simplificadora e generalizante sobre os escravos, libertos e nascidos livres. Também é temerário acionar acepções, *a posteriori*, que não têm relação com as formas de viver e de pensar daquele período. Ou seja, é importante atentar para as armadilhas sobre o passado brasileiro a que essas imagens podem conduzir. Da mesma forma que essas representações conduzem a dimensões históricas difusas, também revelam outras que são desconhecidas ou pouco divulgadas. A prancha debretiana é um exemplo da dinâmica social das áreas urbanas do Brasil escravista, na qual africanos, crioulos e mestiçados criaram e mantiveram redes de sociabilidade. É verdade que essas relações nem sempre se estabeleciam de maneira equânime, harmônica e pacífica, mas, sem dúvida, eram fundamentais para a sobrevivência deles.

Dessa forma, é difícil visualizar que esses artistas-viajantes foram responsáveis por construir uma representação imagética cristalizada e, aparentemente, “uniforme” acerca dos africanos, crioulos e mestiçados, já que o seu conjunto iconográfico e, por extensão, os relatos apresentam uma realidade bem diferente.

⁶⁰⁸ KARASCH, 2000, p. 302.

O acervo de Rugendas representou o cotidiano brasileiro, mas suas gravuras não foram severamente editadas a ponto de descaracterizar as redes de sociabilidade mantidas por inúmeros africanos, crioulos, mestiçados e, inclusive, brancos pobres ou abastados. Em *Viagem pitoresca através do Brasil* constam somente quatorze litogravuras identificadas como *nègres* e *négresses*, referindo-se, portanto, aos africanos e africanas, e uma gravura intitulada *Crioulos (Créoles)* (Figura 59), mas há outras dezenas de gravuras sem a apresentação da “qualidade” ou condição dos retratados. Nesses registros, os homens e as mulheres de pele mais escura foram representados como coadjuvantes ou em destaque na paisagem; entretanto, como vem sendo debatido ao longo desta tese, não há como sustentar que são todos, igualmente, africanos e escravos; por outro lado, pode-se afirmar que ali havia uma profusão de gentes com suas “estreitas e multifacetadas interconectividades”⁶⁰⁹.

Faz-se necessário, ainda, desconstruir o imaginário coletivo sobre o período visitado por Debret e Rugendas, notadamente no que tange às relações estabelecidas entre os diversos sujeitos históricos ali presentes. As noções pré-fabricadas de como a sociedade funcionava – em especial sobre o convívio entre escravos, forros e livres, não brancos e brancos livres – diminuem ou anulam as múltiplas preocupações e estratégias de sobrevivência que esses seres humanos complexos criaram. Mesmo em uma sociedade marcada por privilégios e opressão, esses indivíduos e grupos não viviam apartados; eles diversificavam as suas experiências e se posicionavam continuamente.

Da mesma forma, é preciso abortar a ideia generalizada e pré-concebida sobre o caráter dos africanos e de seus descendentes. Os antropólogos e evolucionistas oitocentistas difundiram teses que os rotularam, classificaram e categorizaram; algumas sem qualquer base na vivência dessas pessoas, como é o caso dos conceitos de “civilização” e de seu oposto, “barbárie”. Isto é, a partir das teorias evolucionistas, acreditou-se que havia povos mais atrasados, menos atrasados e evoluídos; assim, os africanos e mestiçados foram julgados como naturalmente incapacitados intelectual e moralmente. Nesse processo, muitas dessas explicações etnocêntricas e eurocêntricas sobre a humanidade atravessaram os séculos, às vezes por interesses políticos e científicos, e alardearam uma visão pretensamente negativa sobre esses indivíduos⁶¹⁰. Portanto, as representações imagéticas do século XIX podem ser uma importante fonte para os estudiosos, mas, antes de tudo, é necessário lê-las atentamente para não tirar conclusões *a priori* sobre o seu conteúdo e as intenções dos artistas-viajantes.

⁶⁰⁹ GRAHAM, 2013, p. 22.

⁶¹⁰ SELA, 2008. Ver também: DUCHET, Michèle. **Anthropologie et histoire au siècle des Lumières**. Paris: Albin Michel, 2018. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité.

Outro aspecto comum às obras de Debret e de Rugendas é a tentativa de demonstrar a seu público a pluralidade das áreas urbanas brasileiras e a capacidade moral e intelectual dos africanos de se aperfeiçoarem. Mas, para eles, essas mudanças só ocorreriam, em um primeiro momento, pelo convívio deles com europeus, crioulos e mestiçados. Aliás, estes dois últimos grupos, apesar de já estarem “aprimorados” pelo contato com os brancos, algumas vezes também entraram no rol dos indolentes e preguiçosos, à medida que avançavam as discussões sobre a inferioridade dos africanos. Logo, para o Brasil atingir a categoria de “civilização”, todo o trajeto deveria ser guiado pelo agente branco, que pretensamente era visto como “civilizado”. Assim, ao longo da segunda metade do século XIX, os estigmas e distinções tinham como base a ascendência, em especial os traços fenotípicos, que eram utilizados como critérios para dominar e subjugar política, cultural e intelectualmente os africanos e seus descendentes⁶¹¹.

Sabe-se, como discutido no primeiro capítulo, que Debret e Rugendas não vieram para o Brasil com a intenção de estudar e criar um acervo imagético sobre os não mestiçados e mestiçados, escravos, forros ou nascidos livres. No entanto, permaneceram no país e, aos poucos, se depararam com a diversidade, as contradições e as tensões sociais, políticas e econômicas que envolviam os africanos e os não brancos nascidos no Brasil, além de outros grupos sociais. Vale pontuar que “para muitos artistas (e escritores) europeus, seu primeiro e muitas vezes chocante encontro direto com a escravidão foi no Brasil [...]”, como destacou Thomas⁶¹². Assim, as suas obras apresentaram ao grande público temas que ainda estavam sendo debatidos nos círculos acadêmicos europeus; entre eles, a abolição da escravidão, a capacidade intelectual e moral dos africanos e as teses sobre a miscigenação do povo americano⁶¹³ – este último assunto, inclusive, foi explorado por von Martius no IHGB ainda na primeira metade do século XIX. Somente após esse período se potencializou o debate em torno da mestiçagem, em especial com a adição da questão racial. Viu-se, portanto, a ciência

⁶¹¹ SCHWARCZ, 1993; MATTOS, Hebe. A escravidão moderna nos quadros do Império Português: o Antigo Regime em perspectiva atlântica. In: FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernando; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). **O Antigo Regime no trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001, p. 141-162. MATTOS, 2013.

⁶¹² THOMAS, 2019, p. 163.

⁶¹³ A título de exemplo de questões envolvendo a libertação dos escravos e o fim do tráfico negreiro, tanto do Brasil como de outras partes da América, tem-se o longo artigo político escrito pelo amigo de Rugendas, Victor Aimé Huber. Ele era publicamente contrário à escravidão. Nas mais de oitenta páginas, Huber apresentou um panorama sobre a situação do tráfico transatlântico naquele período e as recentes leis sancionadas pelas principais nações para a supressão desse comércio humano. HUBER, 1825-1826, pp. 3-47. Ver também: BRIESEMEISTER, 2009.

qualificando os indivíduos e os grupos sociais, um assunto que não passou despercebido entre os intelectuais e artistas brasileiros e gerou acaloradas discussões⁶¹⁴.

Outro fator importante nessas obras, publicadas em edições de luxo e de significativa relevância na época, para além de “[...] dar a conhecer o Brasil visto por eles”⁶¹⁵, é que deixam evidências da cultura do viajante. O estrangeiro “ao mesmo tempo em que [...] fala do lugar visitado, reelabora o seu próprio lugar de origem, permanecendo em constante diálogo com as suas referências, que podem ser revistas, negadas ou rejeitadas. A narrativa sobre o ‘outro’ também é, afinal, a narrativa sobre ‘si mesmo’”⁶¹⁶. É possível presumir, então, que Debret e Rugendas, ao tratarem sobre os africanos, crioulos e mestiçados, estavam fazendo uma reflexão a respeito da sua própria história, bem como de suas origens, das teorias acerca da origem da espécie humana e do lugar que ocupariam no mapa da evolução da humanidade⁶¹⁷.

Traduzir a realidade vista e vivida em representações iconográficas e, às vezes, em palavras foi um desafio para os artistas-viajantes; para suplantá-lo, recorreram à união da pena e do pincel. Nem sempre o que eles viam podia ser interpretado “através de conceitos embebidos nas maneiras europeias convencionais de escrever e ver”, pois havia instantes “em que essas convenções não podiam explicar completamente o que foi experimentado”⁶¹⁸. Esses registros também podem ser um desafio para uma leitura *a posteriori*, pois alguns traços, aspectos, símbolos, representações, perspectivas, códigos, cores e formas podem escapar ao observador, em especial àquele indivíduo que não busca decifrar os silêncios e as lacunas⁶¹⁹.

Entre as imagens não publicadas no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, mas que se aproximam daquela realidade dinâmica e complexa, além de exprimirem as dificuldades do artista-viajante de apresentar as nuances socioculturais para o seus leitores, pode ser citada a aquarela *Quitadeiras de diversas qualidades*, datada de 1826 (Figura 52). O ambiente retratado pelo artista francês, marcado pela aparente organização e assepsia, não fazia parte da realidade do Rio de Janeiro. Apesar dessa inconsistência, o artista conseguiu captar as particularidades do funcionamento do comércio daquele período.

⁶¹⁴ LOTIERZO, 2013; SELA, 2008; SCHWARCZ, 1993.

⁶¹⁵ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Objetiva/Metalivros, 1999, p. 13. Volume único

⁶¹⁶ LISBOA, 1997, p. 47.

⁶¹⁷ LIMA, 2007, p. 193.

⁶¹⁸ MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico 1800-1850**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 37.

⁶¹⁹ PAIVA, 2006, p. 17-19.

Debret representou imagetivamente cinco figuras de pele escura – quatro mulheres e uma criança –, no lado esquerdo, entre as treliças da porta. O quadro foi dividido em duas partes, com a intenção de expor os tipos de comércio realizado pelas africanas, crioulas e mestiçadas. No primeiro recorte estão representadas as vendedoras ambulantes, que perambulavam pelas ruas comercializando diversos tipos de produtos; no segundo, as merceeiras, mulheres que trabalhavam dentro de suas vendas. Observa-se que as portas de suas lojas, uma delas treliçada, se abrem diretamente para a rua, possibilitando que elas mergulhem no intenso ritmo da vida urbana. A imagem não deixa constatar se a construção era de dois pavimentos, sendo o primeiro destinado à venda e o andar superior ao alojamento. Sob o número 42, porém, o bonapartista deixou ver os produtos comercializados por uma das vendedoras, tais como frutas, legumes, cereais, colheres e vassoura. Já sob o número 40 pouco se vê do interior do ambiente.

Vale mencionar que a cena representada por Debret assinala um mosaico de leituras, uma vez que não foi construído o discurso explicativo da imagem. A primeira possibilidade, tendo como referência a legenda – *Quitadeiras de diversas 'qualidades'* –, é que se refere à diversidade de quitadeiras no comércio varejista, como vendedoras ambulantes ou fixas.



Figura 52: **Quitadeiras de diversas 'qualidades'**. DEBRET (desenhista), aquarela sobre papel, 14,8x22,3cm. Fonte: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017, p. 199. Museu Castro Maya.

Caso tenha optado por expandir a sua leitura visual sobre essas mulheres, o artista francês deixou entrever o universo particular delas, em especial ao permitir vislumbrar o interior dessas lojas e a sua intimidade.

Graham, ao estudar esse tipo de loja no Recôncavo baiano, identificou estabelecimentos comerciais semelhantes ao da imagem debretiana. O historiador encontrou “incontáveis artigos à venda”, entre eles canela, cravo, gengibre, pimenta-do-reino, chá da Ásia, carne de sol, açúcar, tabaco, arroz, feijão, milho, farinha de mandioca, cebola, bacon, coco, cachaça, café em grão ou moído, papel para escrever, lápis, tecidos, ferragem, corda, esteira, chapéu de palha, leque, agulha, talher, prato de louça barata etc. Assim, concluiu que esses estabelecimentos eram um “microcosmo da cidade como entreposto, expondo artigos produzidos a menos de uma hora de caminhada do centro da cidade, juntamente com mercadorias provenientes dos cantos mais distantes do mundo [...]”⁶²⁰.

Ainda sobre esse ambiente, em segundo plano, atrás da vendedora sentada, há uma cortina. Pode ser uma estratégia para separar o espaço público do privado, local onde, por exemplo, ela descansava momentaneamente ou que servia como sua moradia. Também poderia ser o depósito dos produtos. Nada impedia que tivesse essa dupla função, pois muitas merceiras mais modestas optavam por manter as suas lojas nos corredores ou na sala da frente de suas residências⁶²¹. Assim, Debret deixou entrever as formas que essas mulheres encontraram para se resguardar dos “olhos” alheios e, ao mesmo tempo, como elas criavam estratégias para economizar dinheiro e outros recursos.

Embora alguns brasileiros fossem proprietários de vendas, Graham identificou que a maioria dos merceiros era de origem portuguesa, e raramente se encontravam escravos donos desse tipo de estabelecimento, pois cabia a eles cuidar do local como balconistas, escravos de ganho ou subinquilinos dos donos. Porém, o autor encontrou africanos, crioulos e mestiçados, em especial forros, assumindo o comando desses negócios, tal como Raimundo, que em 1828 comprou a liberdade e passou a vender tecidos em Salvador e arrabaldes⁶²².

É certo que no Rio de Janeiro ocorreu algo parecido. Karasch diz, recorrendo aos escritos de Luccock e ao censo de 1834, que não havia mulheres, escravas ou forras, envolvidas em empreendimentos comerciais, porque elas ficavam mais ocupadas com o comércio de rua, como criadas e nos ofícios artísticos e mecânicos. Os mesmos dados revelam

⁶²⁰ GRAHAM, 2013, pp. 84-85.

⁶²¹ ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Lojas e armazéns das casas de morada paulista. **Revista de História**, n. 160, 1º semestre de 2009, 285-322, p. 287.

⁶²² GRAHAM, 2013, pp. 88-89.

que homens africanos e pardos forros assumiam ocupações comerciais e empresariais – eles somavam 2% de 2.568⁶²³ –, apesar da predominância dos estrangeiros e brasileiros. Por algum motivo, as africanas e suas descendentes não apareceram no recenseamento daquele ano e nos documentos arrolados por Karasch. Não obstante, Faria e Wood-Russell encontraram mulheres de pele mais escura e em condições distintas como proprietárias de edificações comerciais⁶²⁴. Elas alugavam alguns cômodos de seus imóveis para outros companheiros; esses compartimentos, “além de local de morada, também poderiam ter diferentes usos, tais como casa de vivendas, armazém, açougue, loja, sobreloja, senzala, etc.”⁶²⁵.

Ainda sobre esse recorte, na mesma localização, morando sob o número 40, há outra mulher, acompanhada de uma criança, que segura com a mão esquerda um pedaço de cana-de-açúcar. Na cena, Debret não se atreveu a expor o interior do espaço. É possível ver dois objetos, aparentemente um espelho e um caixote de madeira, no qual, talvez, ela guardava seus pertences – roupas, instrumentos de trabalho, joias, dinheiro, amuletos. A retratada está deitada em uma esteira estendida no chão, e o artista a posicionou deixando visível somente parte do seu corpo: a cabeça virada para a rua, apoiada sobre as suas mãos, como se estivesse espiando os transeuntes que ali passavam.

Sem a narrativa explicativa é difícil imaginar a relação das duas personagens que ocupavam o interior da edificação. Pode-se deduzir, por exemplo, que eram mãe e filha. E, assim, o artista teria retratado uma família, aparentemente de caráter matrifocal, além dos seus bens de valor adquiridos ao longo da vida. Aqui, considerando essa leitura como válida, Debret retratou três gerações: a matriarca, a filha e a nova geração. A criança não foi representada com modos refinados ou possuindo traços físicos diferentes das feições das outras mulheres, mas ela representa o novo e, em especial, nasceu nessa parte do continente americano (podendo ser um crioulo ou mestiçado), portanto, há um toque de esperança no “progresso” da sociedade brasileira.

Não obstante, pode-se conjecturar, e ao mesmo tempo objetar, que era uma forra e cuidava do filho sozinha, além de morar sobre si, tendo como fonte de renda a venda de produtos como as bananas expostas sobre o banco, prestando serviços domésticos ou vivendo do meretrício. Caso fosse uma escrava de ganho, caberia a ela ganhar o próprio sustento e

⁶²³ KARASCH, 2000, p. 124-125.

⁶²⁴ FARIA, 2004; RUSSELL-WOOD, Anthony John R.. Women and Society in Colonial Brazil. **Journal Of Latin American Studies**. Grã-bretanha, pp. 1-34, maio 1977.

⁶²⁵ SANTOS, 2010, pp. 73-74.

manter os custos com a moradia, sem a ajuda dos seus senhores ou de outras pessoas, como explica Santos:

Tudo leva a crer que a permissão e o respeito pela autonomia cativa no espaço urbano, também as diversas formas de morar sobre si, foi um dos modos mais seguros de controlar o cativo. E isso não foi característica apenas de senhores benevolentes. Mesmo que a assertiva seja aparentemente contraditória, entender a possibilidade de os escravos pertencentes a esses senhores habitarem outras casas significa compreender a escravidão urbana com outros olhos⁶²⁶.

Nas áreas urbanas, portanto, os cativos gozaram de maior autonomia e mobilidade, o que se mostrou fundamental para o funcionamento da escravidão, além de possibilitar negociações e o estreitamento de laços com outros segmentos da sociedade.

Nesse cotidiano registrado pelo artista-viajante, Debret pode ter representado também uma relação entre inquilina e proprietária do imóvel. Não era incomum encontrar no Rio de Janeiro e em outras províncias ex-cativas alugando os seus imóveis para outros forros, escravos e nascidos livres. Faria, por exemplo, descreveu o caso da preta mina Maria do Carmo, que era credora de um preto forro chamado José Antônio de Amorim e arrendava, para ele, parte dos seus imóveis⁶²⁷. Reis também encontrou forros alugando as suas “lojas” para outros libertos e cativos. Além disso, também ocorria a sublocação desses espaços. De acordo com o autor, formavam-se nesses locais “típicas senzalas urbanas”, pois os escravos, libertos e nascidos livres “viviam embaixo, nesses porões, num espaço muitas vezes apinhado de gente, desfrutando de pouca ventilação, pouca luz, sem nenhuma separação em quartos e, portanto, sem nenhuma privacidade”⁶²⁸.

A historiadora Maria Inês Cortês de Oliveira, por sua vez, apontou que em Salvador havia libertos donos de casas modestas, ou casebres, construídas no nível da rua, localizadas, geralmente, em becos e ruas estreitas, descrição semelhante ao desenho do artista francês. Segundo ela, dos 108 ex-cativos donos de imóveis encontrados na documentação, de uma amostra de 259 libertos, 46 eram mulheres (79,3%). Todavia, “alguns são donos de apenas metade da morada em que habitam, pertencendo a outra metade a terceiros, com os quais mantêm relações que aparentemente não ultrapassam a meação da moradia”⁶²⁹. Aqui, Oliveira apresenta outra via de interpretação para a aquarela debretiana, as duas mulheres, alojadas nos números 40 e 42, poderiam ter amealhado as suas economias e comprado o imóvel

⁶²⁶ SANTOS, 2010, p. 160.

⁶²⁷ FARIA, 2004, p. 230.

⁶²⁸ REIS, 2003, p. 402.

⁶²⁹ OLIVEIRA, 1988, pp. 36-37.

conjuntamente ou alugado de terceiros. Furtado, em recente publicação, encontrou falcadoras e mineradoras, escravas e libertas, em situação semelhante à descrita por Oliveira, elas habitavam nas áreas periféricas, onde os imóveis eram mais baratos e acessíveis⁶³⁰.

Na imagem, olhando para a rua, verifica-se a presença de duas mulheres de pele escura. Uma encontra-se sentada, próximo à entrada da loja 42, enquanto sua parceira está em pé e de perfil para o observador. Ambas mantêm uma animada conversa. Será que elas estavam de passagem pelo local e pararam ali momentaneamente, para que a vendedora pudesse ataviar o seu turbante, que havia se soltado durante a caminhada em decorrência do hábito de colocar e tirar o pesado fardo da cabeça? Já a sua companheira aguarda todo o processo em pé, para, em seguida, continuarem na labuta diária. Essa é uma hipótese factível diante da atuação e importância dessas mulheres para o abastecimento das áreas urbanas brasileiras, vendendo doces e outros artigos em tabuleiros e cestas. Não se pode afirmar a condição delas e suas "qualidades", mas se sabe que, no exercício das atividades que exigiam maior autonomia, em especial as realizadas pelas escravas de ganho, alugadas ou cortadas, além das forras e nascidas livres, essas mulheres poderiam garantir algum ganho monetário, além de maior lucratividade, adquirir bens e sustentar a família. Talvez fossem africanas, crioulas e mestiçadas que viviam dos lucros obtidos da venda de frutas e outros produtos. Novamente, observa-se a importância das joias e roupas luxuosas para essas mulheres, pois esses símbolos podiam reforçar sua condição e minorar o estigma que recaía sobre elas.

Nunca é enfadonho reforçar a importância de joias, roupas e outros acessórios para cativas, forras e nascidas livres, principalmente porque os artistas-viajantes davam ênfase a essas peças. Para essas mulheres, o uso desses objetos reafirmava o seu *status* e condição, como também a sua ligação com determinadas crenças e devoções. Esses adornos, portanto, transcendiam o sentido puramente estético, tanto que a vendedora, em pé, exibia uma grande chave, presa na cintura, utensílio ao qual o artista deu destaque. É plausível supor que servia para fechar e abrir a sua residência ou baú, onde guardava os seus pertences. Além disso, as chaves integravam as pincas de balangandãs e carregavam o simbolismo de abrirem e de fecharem não só as suas residências, mas os "caminhos" espirituais. Segundo Trindade:

O poder das chaves reside no controle, em ter ou dar acesso a uma porta, cofre, conteúdo. É um elemento usado na magia a partir dessa sua característica funcional, por analogia, magia simpática. Da mesma forma que

⁶³⁰ FURTADO, Júnia Ferreira. Mulheres escravas e forras na mineração no Brasil, século XVIII. **Revista Latinoamericana de Trabajo y Trabajadores**, n. 1, p. 1-49, nov. 2020-abr. 2021, p. 24. Ver, entre outros: FIGUEIREDO, 1993; PAIVA, 2001.

dá acesso a algo, também o bloqueia. Nesse sentido é empregada como amuleto de proteção para ‘fechar o corpo’⁶³¹.

As detentoras dessas chaves, portanto, geralmente, usavam esses objetos pela significação que eles comportavam. Observa-se na imagem debretiana que o objeto não faz parte de uma penca de balangandãs, mas, ao ser usado preso à cintura, continua indicando o poder de sua dona e, também, o domínio espacial que ela exercia. Assim, ao exhibir esse objeto, a personagem de Debret tinha a intenção de se diferenciar das outras companheiras de rua e demonstrar que havia ascendido socialmente, porque podia arcar com as suas despesas pessoais, tais como o aluguel do seu alojamento ou a aquisição de bens materiais, que também seriam depositados num baú.

Novamente, o artista francês compôs uma “paisagem social” cercada de “comportamentos sociais e modos de ser denotadores de valores”. Sabe-se que o seu olhar não era neutro, mas as imagens, tomadas *in loco*, possibilitam resgatar como os africanos, crioulos e mestiçados assumiram o papel de principais personagens da sociedade escravista, na qual eram “mercadoria e força de trabalho por excelência”⁶³². Porém, demonstram outras variantes que perpassam pela predominância da figura feminina – escravas, forras ou nascidas livres – circulando pelas ruas e exibindo os seus caprichosos penteados e suas luxuosas indumentárias. Debret exibiu a maneira como a mulher arranjava o torço, algo sutil e impactante, uma vez que estava ligado intimamente ao universo simbólico de quem usava, pois expunha “muitas vezes detalhes e sutilezas despercebidas pela maioria”⁶³³. Como demonstrado acima, o próprio artista mencionou a forma e a disposição dos turbantes, que podiam indicar uma mulher de “origem mais distinta e com maior fortuna [...]”⁶³⁴. Observa-se, pela aquarela, a agilidade e a delicadeza com que a personagem segurava a longa tira de tecido no ar, a qual zigzagueava de um lado para outro, enquanto, ao mesmo tempo, conversava com a sua colega. Esse registro, em particular, deixa entrever certo domínio

⁶³¹ TRINDADE, 2005, p. 102.

⁶³² PESAVENTO, Sandra. Imagens e textos: leituras possíveis de uma interface plausível: Uma cidade sensível sob o olhar do “outro” (Jean-Baptiste Debret e o Rio de Janeiro, 1816-1831). In: Simpósio Nacional de História, 24, 2007, São Leopoldo, RS. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos**. São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em: https://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/sandra_jp.html Acessado em: 18 set. 2021.

⁶³³ LODY, 2015, p. 29.

⁶³⁴ DEBRET, 1989, vol. II, p. 143.

técnico do pintor e desenhista em coletar, através do lápis, as nuances dessas mulheres, algo que denota certa “experiência do sensível”, como destacou Pesavento⁶³⁵.

A outra interpretação possível parte, especificamente, da palavra “qualidades”, escrita por Debret na legenda. Seguindo essa pista, talvez o viajante francês pretendesse apresentar a “grande” categoria “qualidade”⁶³⁶. Caso o artista-viajante tenha vislumbrado essa última opção, ele quis demonstrar as distinções e os elementos sociais que conformavam essas quatro mulheres na sociedade. Os corpos representados imgeticamente, em alguma medida, ilustram as misturas biológicas e culturais presentes nas populações do Oitocentos, parte disso resultante da mobilidade dessas mulheres nas áreas urbanas do país. Talvez, ali, Debret, consciente da importância delas para essa organização, além do papel sociocultural que desempenhavam, tenha feito um recorte social para expor as africanas, crioulas, mulatas, pardas, entre outras. Dessa maneira, o uso da categoria “qualidades” serviu para expor como os seus coetâneos usavam os termos para designar indivíduos e grupos.

Não obstante, é difícil determinar a “qualidade” dessas quatro quitandeiras e da criança, pois Debret não deixou nenhuma pista sobre essas personagens, nem a respeito da condição de cada uma. Mesmo assim, essas mulheres trazem à luz a complexidade da população brasileira e obrigam o observador a conjecturar se eram africanas, crioulas e mestiçadas, além de outros aspectos. Às vezes, os atributos físicos e outros traços fenotípicos não foram acionados pelos dois artistas-viajantes, pois, eventualmente, não eram marcadores relevantes para determinar as “qualidades” ou a condição. Outro aspecto que não pode fugir desta análise é que havia uma maior mobilidade e movimento das pessoas nas áreas urbanas. É possível constatar, portanto, que esses eram espaços, por excelência, de misturas e trocas, assim como palco para a formação de uma sociedade mestiçada, em que coabitavam brancos, indígenas, europeus, africanos e crioulos – os não mestiçados. Sabe-se que apesar de uma maior dinâmica econômica e, conseqüentemente, da possibilidade de ascensão social, dependendo da “qualidade” da pessoa, havia discriminações bem mais rígidas.

Nesse microuniverso cultural, mesmo de forma não explícita, é possível perceber uma pluralidade sociocultural, uma organização e uma hierarquia própria desses espaços e das relações, na qual ocorrem misturas, impermeabilidades e permanências. Paiva ressaltou também que em um universo cultural como esse representado por Debret, há

⁶³⁵ Segundo Pesavento, essas “experiências sensíveis” são fruto de uma complexa percepção e elaboração mental, vindas da bagagem pessoal e intelectual, além das leituras e informações colhidas do local que explora. PESAVENTO, 2008.

⁶³⁶ PAIVA, 2015, p. 126.

[...] um amplo conjunto de diferentes e diferenças, em movimento constante, misturando-se, mas também chocando-se, antagonizando-se, superpondo-se, em ritmos que às vezes são lentos e outras vezes são velozes, de maneira harmoniosa e/ou conflituosa, dependendo de épocas e de regiões, dos protagonistas e de seus objetivos⁶³⁷.

Ou seja, a cena está bem distante de ser um quadro socialmente simplista e homogêneo. As vendedoras africanas escravas e forras, em especial as oriundas da África ocidental (minas), tiveram grande êxito no comércio de secos e molhados, mas não se pode ignorar também o papel das crioulas e mestiçadas nesse disputado comércio.

A aquarela, em um primeiro momento, passa a sensação de ser estática e de apresentar pouco conteúdo. Porém, como método adotado pelo artista francês, a cena vai na contramão dos trabalhos extremamente rebuscados e concebidos a partir dos valores estéticos do classicismo. Os anos em que o artista viveu no Brasil deram-lhe a chance de registrar esses momentos de forma mais orgânica e com um olhar mais desnaturalizado. É óbvio que há diversos registros em que o bonapartista deixou entrever preconceitos acerca da população brasileira. Imaginando, portanto, que Debret tenha adotado a categoria “qualidades” (“qualidade”) para se referir à pluralidade de grupos sociais oriundos das mesclas biológicas, é possível afirmar que o artista buscou exprimir a circulação e mobilidade de experiências, sentimentos, vivências, identidades, técnicas, crenças e valores. Isso pode ser visto através dos objetos pessoais que cada uma leva consigo, da venda de determinados produtos oriundos de várias partes do mundo, do crucifixo, entre outros.

O ponto importante deste debate é demonstrar a dificuldade do artista-viajante para registrar a “qualidade” de cada uma, especialmente porque aquelas mulheres não se encontravam, por exemplo, presas em cativeiro ou marcadas por tatuagens ou escarificações que pudessem evidenciar suas identidades ou condições. As retratadas podem ser consideradas africanas, crioulas ou mestiçadas. É certo, porém, que não se pode associar a cor de suas peles à “condição” de escravas ou não escravas⁶³⁸.

Noutra perspectiva, se Debret buscava representar essa variedade de “qualidades”, por que a imagem não foi litografada e publicada no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, uma vez que ampliaria a visão sociocultural do país e, em especial, dos africanos, crioulos e mestiçados? A partir do texto e do escopo de imagens levadas a público, pode-se levantar algumas hipóteses sobre a exclusão dessa imagem da referida obra. Uma delas remete ao

⁶³⁷ PAIVA, 2001, pp. 31-32.

⁶³⁸ Ver: LARA, 2017.

interesse, cada vez maior, dos leitores estrangeiros, especialmente europeus, pelas narrativas de viagens e gravuras sobre o Brasil. No decorrer do século XVIII, em alguns países da Europa, houve um crescente desenvolvimento intelectual e cultural; com isso, aumentou progressivamente a audiência apta a consumir as experiências de campo vividas pelos viajantes-naturalistas e artistas-viajantes. Assim, nesse processo de representar o que foi sentido e experimentado, os artistas-viajantes tinham que demonstrar grande habilidade artística para retratar novas formas, cores, paisagens, natureza e pessoas. Essa realidade, algumas vezes, era tão incomum que os europeus se viam obrigados a inovar tecnicamente para representá-la⁶³⁹. Portanto, o relato e as imagens grafadas no papel eram uma das etapas da viagem. Sem elas, o visitante estrangeiro não conseguiria dar visibilidade a sua empreitada por terras distantes e demonstrar a sua autoridade sobre o contexto experimentado; enquanto os leitores poderiam, com base na própria imaginação, reanimá-las.

Foi diante dessas questões que, consciente e inconscientemente, os artistas-viajantes se deram conta de suas limitações manuais, tanto que Debret recorreu ao texto para complementar o sentido das imagens e “facilitar” a compreensão do público ao qual a obra era destinada. E mesmo com o suporte da narrativa, algumas representações não davam visibilidade ou não satisfaziam integralmente as intenções científicas ou artísticas às quais os viajantes estavam vinculados. Portanto, na tentativa de “universalizar suas representações e estabelecer hegemonia sobre o conjunto da sociedade”⁶⁴⁰, os artistas-viajantes sacrificaram as imagens que pudessem soar incompreensíveis ou inverossímeis para o público europeu, além daquelas que não respondiam aos princípios normalizadores do gosto da época. Dessa forma, era necessário ter cautela no momento de divulgar o conteúdo das imagens por eles criadas⁶⁴¹.

Pode-se especular que Debret encontrou dificuldades para expressar esse conjunto de aspectos que identificava, classificava e distinguia as mulheres representadas na aquarela. Esses elementos, que marcavam as “qualidades”, nem sempre eram estanques, isto é, variavam “de região para região, de época para época, em uma mesma época e em uma mesma região”. Além disso, essas características, às vezes, não eram aparentes, como eram os traços fenotípicos (cor da pele, tipo de cabelo, formato do nariz etc.), pois outras percepções sociais (ascendência familiar, origem religiosa etc.), individuais ou não, podiam,

⁶³⁹ Ver: FARIA, Miguel. Brasil: visões europeias da América Lusitana. **Oceanos**. O Teatro da Natureza: Maximiliano no Brasil, n. 24, out./dez. 1995, p. 97; MARTINS, 2001, p. 40.

⁶⁴⁰ BARREIRO, José Carlos. **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX**: cultura e cotidiano, tradição e resistência. São Paulo: Edunesp, 2002, p. 94.

⁶⁴¹ Não se pode esquecer que tanto Debret como Rugendas receberam duras críticas sobre algumas imagens editadas nos seus respectivos livros, justamente pela superficialidade delas.

convenientemente, ser acionadas no momento da identificação⁶⁴². Em determinados casos, tais padrões classificadores não eram sempre visíveis ou fáceis de representar através da imagem nem no texto.

Na aquarela, a mulher deitada sob a soleira da porta aparenta ter a pele mais clara, quando comparada a suas companheiras de cena; então, ela poderia ser fruto de uma mescla biológica, mas naquele ponto da imagem observa-se uma maior incidência de luz sobre o seu corpo. Aqui, vale mencionar a importância das cores para os estudos etnográficos. Eventualmente, por exemplo, o artista podia usar um gradiente de tonalidade da cor da pele com a intenção de reforçar uma hierarquia social, ou seja, demarcar as diferenças entre os indivíduos (tais como entre africanos, crioulos e mestiçados). Além disso, a cor era importante para compreender o significado de artefatos, instrumentos, acessórios e indumentárias que compunham aquele universo sociocultural, como é o caso da padronagem de cores dos torços e panos da costa, que talvez indicasse a posição do retratado na comunidade. Nas gravuras em preto e branco essa função se perde, e nas litogravuras aquareladas não se pode confiar nas cores presentes nas imagens, é preciso ter os estudos e desenhos preparatórios para compará-las.

A aquarela *Quitandeiras de diversas 'qualidades'* é produto de uma combinação de estudos e croquis feita *d'après*. Nesse processo de “passá-la a limpo”, Debret foi conformando a mensagem desejada e, antes de encaminhá-la para a última etapa, a gravação na pedra, o artista se deparou com o fato de que aquela representação não seria adequada a um público culto, mas não especializado. Os leitores que não tinham familiaridade com o modo de viver dessa realidade adversa a suas sensibilidades dificilmente compreenderiam as práticas sociais, culturais e políticas representadas pelos artistas-viajantes. Tratava-se de reordenar o que parecia estranho ou inusitado, num primeiro momento, sobre o mundo americano, e talvez não tenha sido possível representar essa realidade mesmo com um esforço mental e criativo extraordinários. Em outros momentos, no entanto, os artistas-viajantes conseguiram captar esse ambiente multiétnico, dando vazão aos aspectos sociais do Brasil da primeira metade do século XIX. Não é possível afirmar se, na composição social daquele microuniverso das vendedoras ambulantes, havia ou não mulheres de distintas “qualidades” e condições, mas a partir das pistas deixadas pelo artista bonapartista a questão se resume a demonstrar aspectos inerentes à sociedade vista e vivida por ele.

⁶⁴² PAIVA, 2015, pp. 33-34.

Assim, nesse universo social e cultural dinâmico, é necessário fazer uma leitura atenta e atualizada dessas representações imagéticas, especialmente diante dos indícios que Debret e Rugendas legaram sobre a diversidade de africanos que desembarcavam diariamente nos portos do Rio de Janeiro e, depois, o encontro deles com outros indivíduos, vindos de outras partes do mundo, e com os nascidos no território brasileiro. Diante disso, esses artistas-viajantes foram responsáveis por construir “um imaginário sobre o Brasil, que muitas vezes perdurou muito depois de sua estadia na terra”⁶⁴³.

4.2 Crioulos e crioulas

Nesse processo de apresentar e representar a sociedade americana nos seus mais diferentes aspectos sociais e culturais, Debret e Rugendas, assim como outros viajantes, registraram a participação dos crioulos e crioulas na sociedade. Em termos historiográficos, segundo os estudos de Rodrigo Castro Rezende, a “definição de crioulos [...] é muito divergente. Essa mutabilidade se encontra em algumas definições de autores consagrados, pois este termo variou em conformidade com o contexto e o período”⁶⁴⁴. Ao longo desta tese, compreendeu-se crioulo como uma categoria social para se referir aos filhos de africanos nascidos no Brasil⁶⁴⁵.

Percebe-se que os viajantes, ao tratarem sobre os crioulos, buscam diferenciá-los dos outros indivíduos e, em especial, dos cativos e forros vindos das várias partes do continente africano. Embora a sua posição social seja diferente da ocupada por seus pais, sem sombra de dúvida os crioulos são fruto de uma intensa mistura cultural, criada a partir do amálgama de distintos elementos. De um lado, o contato geracional com seus pais de origens comum ou diversa e, de outro, com africanos, europeus e mestiçados, os quais vão dispor dos seus códigos e valores culturais na conformação desse grupo social.

Nesse imbricamento de várias formas culturais, os crioulos compartilhavam os mesmos repertórios socioculturais, mas “cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessiva ou simultaneamente, dependendo dos contextos”, como destacou Gruzinski⁶⁴⁶. A partir dessa

⁶⁴³ PESAVENTO, 2007, s/p.

⁶⁴⁴ REZENDE, Rodrigo Castro. **Crioulos e crioulizações em Minas Gerais**: designações de cor e etnicidades nas Minas sete e oitocentista. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013, p. 30.

⁶⁴⁵ Ver: FURTADO, Júnia Ferreira. Pérolas negras. Mulheres livres de cor no Distrito Diamantino. FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **Diálogos oceânicos**: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império Ultramarino Português. Belo Horizonte: UFMG, 2001, pp. 81-126; KARASCH, 2000.

⁶⁴⁶ GRUZINSKI, 2001, p. 53.

reflexão do historiador francês, é possível compreender por que os crioulos foram classificados de maneira diferente, mas, ao mesmo tempo, mantiveram a unidade com alguns africanos ou conformaram identidades distintas. Os marcadores existentes “não o[s] afasta[m] completamente em termos culturais, mas demonstra[m] os espaços sociais de cada um, assim como a quais grupos pertenciam”⁶⁴⁷. Isso justifica que uma crioula recuse se casar com um africano, como demonstrou Saint-Hilaire, ou que uma filha de africana crie vínculos com vendedores ambulantes, como registrado na aquarela do vendedor de arruda.

Em geral, os viajantes estrangeiros teceram críticas positivas ao caráter e às habilidades dos crioulos. Muitos desses estrangeiros, já adeptos das correntes de pensamento científico do período, vão destacar o “melhoramento” biológico e demarcar o distanciamento entre eles e seus antepassados. A francesa Victorine Emilie de S.A Langsdorff demonstrou que se filiava a esse pensamento evolucionista e assim descreveu os crioulos e africanos:

Dentre esses crioulos do Brasil, os mais inteligentes se aproximam de nós e podem perfeitamente prescindir de um dono. Em geral ganham sua liberdade e toda dificuldade se supera: estão do nosso lado da civilização. Ao se observar um negro vindo diretamente da África, contudo, é muito diferente. Os que pretendem torná-los livres usam de argumentos que podem parecer sensatos para quem está de longe, mas para quem testemunhou a realidade, seria um ato verdadeiramente cruel. Seria dar a independência a uma criança de dez anos [...] ⁶⁴⁸.

Observa-se nesse comentário que a francesa desconhecia ou não queria ver a realidade brasileira, em especial a participação dos africanos, cativos e forros na organização social e cultural do país. A visão da viajante, portanto, coadunava com os olhares e as descrições tecidas por parte de seus companheiros estrangeiros, que enalteciam os crioulos e mestiçados e ignoravam os feitos dos africanos e africanas.

Nessa mesma perspectiva, Seidler enalteceu a “inteligência e destreza” dos crioulos, além de comparar a sua aparência física, dizendo que “as suas caras não são recortadas de todos os jeitos, como as dos africanos natos”⁶⁴⁹. Nesse jogo de comparações, o suíço ainda destacou que “embora de constituição mais forte, mais robusta, o ‘negro novo’ tem menos vontade de trabalhar do que o crioulo, mais fraco, e só o relho o mantém em atividade e diligência, boas ou más, nenhum efeito produzem nele”⁶⁵⁰. Aqui, o estrangeiro reconheceu a força física dos africanos, mas, segundo sua visão eurocêntrica e civilizada, a natural

⁶⁴⁷ REZENDE, 2013, p. 67.

⁶⁴⁸ LANGSDORFF, 2000, p. 184.

⁶⁴⁹ SEIDLER, 2003, p. 362.

⁶⁵⁰ SEIDLER, 2003, p. 362.

inabilidade desse grupo não permitia que assumissem os trabalhos a eles destinados; enquanto os crioulos, mesmo mais fracos fisicamente, já estariam mais aptos e não precisariam sofrer violência.

Por sua vez, Graham, ao visitar um engenho de açúcar, teceu comentários que destoam das opiniões da francesa e do suíço. Segundo a inglesa, “os crioulos são menos dóceis e menos ativos que os negros novos”. A autora busca traçar uma comparação entre esses dois grupos:

O negro novo tem a experiência do navio negreiro, do mercado, e do açoite empregado para exercitá-lo, de modo que, quando comprado, é dócil pelo medo e ativo por hábito. O crioulo é uma criança estragada, até que fica bastante forte para trabalhar; então, sem nenhum hábito prévio de atividade, espera-se que ele seja industrioso; tendo passado a existência a comer, beber e correr por aqui e ali, nos termos da igualdade familiar, espera-se que seja obediente; e sem que tenha cultivado nele nenhum sentimento moral, espera-se que revele logo sua gratidão pela indulgência e afinal sua fidelidade⁶⁵¹.

Sem adentrar nos meandros dos argumentos, percebe-se que a autora seguiu norteando a sua fundamentação em princípios eurocêntricos, especialmente quando afirmou que os crioulos herdaram de seus pais traços de inabilidade e, por isso, tratá-los com amabilidade e parcimônia podia gerar adultos com os mesmos “defeitos” de seus familiares. Era, portanto, necessário tratá-los com certa severidade e não ter grandes expectativas a seu respeito, pois eram uma “criança estragada”. Os comentários de Graham destoaram das opiniões de seus contemporâneos, que, em geral, enalteceram a personalidade e os atributos físicos dos crioulos, aspectos que os colocavam hierarquicamente acima dos africanos.

Mas, afinal, quais as impressões de Debret e Rugendas acerca dos crioulos? O artista bonapartista seguiu os mesmos passos de Langsdorff e Seidler. Segundo o francês, os crioulos, ao nascerem no Brasil, “modificam-se”, pois todo o temperamento infantil, indolente e inábil dos seus pais é depurado no contato com os europeus. E esse convívio, desde o nascimento, teria possibilitado que se tornassem “procuradores, capelães”, além de “militares e musicistas negros, donos de um talento notável”⁶⁵². Verifica-se que Debret buscou responder a suas inquietações sobre os descendentes dos africanos, além de outros aspectos sociais do país, recorrendo aos tratados científicos em voga no período. Talvez almejasse, com isso, conquistar a confiança dos intelectuais europeus, principalmente dos franceses. Não

⁶⁵¹ GRAHMAN, 1956, p. 325-326.

⁶⁵² Nessa citação, Debret utilizou a categoria “negro” (nègres) não como nas outras passagens – africano –, mas para identificar a cor da pele do crioulo. Aqui, por exemplo, observa-se como “qualidade” (*créoles*) e cor podiam andar juntas. DEBRET, 1989, vol. II, p. 168.



Figura 53. **Regresso à cidade de um dono de chácara.** Thierry Frères, litogravura, 13,6x23,3cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil.** Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo II. Prancha 15.



Figura 54. **Escravas negras de diferentes nações.** Thierry Frères, litogravura, 20,7x31,6cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil.** Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo II. Prancha 22.

obstante, Debret não se dedicou com afinco ao debate sobre o tema, tanto que não legou muitas gravuras sobre esse grupo – apenas algumas são identificadas por ele. No conjunto de imagens publicadas em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, além do estudo feito pelas ruas cariocas e da prancha *Vendedor de arruda (Vendeur d'herbe de ruda)* (Figura 51), na qual o artista representou duas crioulas, já apresentados acima, encontram-se mais duas pranchas que foram mencionadas no texto, são elas: *Regresso à cidade de um dono de chácara (Retour à la ville d'un propriétaire de chacra)* (Figura 53) e *Escravas negras de diferentes nações (Esclaves nègres de différentes nations)* (Figura 54). Essas duas imagens foram publicadas no segundo tomo do *Viagem pitoresca...*, dedicado aos “usos e costumes dos brasileiros civilizados”, conforme pontuou o artista-viajante. Lima resumiu a proposta desse volume com as seguintes palavras:

Nas observações finais do segundo tomo de sua obra, após apresentar os avanços verificados no país depois de 1831, Debret conclui que ‘[...] tudo está em marcha de melhoria neste país [...]’. O tempo, portanto, continuava a favor da marcha progressiva da civilização no Brasil, movimento que constituía, segundo o próprio Debret, o plano mesmo de sua obra⁶⁵³.

Assim, tomando como ponto de partida as intenções do artista francês, apontadas por Lima, as duas imagens (Figuras 53 e 54) precisam ser vistas de acordo com as pretensões editoriais da obra, que englobava demonstrar o progresso social e político, o desenvolvimento econômico e, em especial, o avanço da “civilização” brasileira. Nesse contexto, a participação europeia, especificamente a francesa, foi fundamental para auxiliar nessa marcha – é possível, por exemplo, deduzir essa intenção na prancha das ex-escravas comprando produtos franceses (Figura 34), que também foi editada no mesmo tomo. Em síntese, as imagens dos africanos, crioulos e mestiçados presentes ali tinham que refletir esse ambiente de transformação e regeneração.

A litogravura *Regresso à cidade de um dono de chácara (Retour à la ville d'un propriétaire de chacra)* (Figura 53), segundo o francês, retrata um proprietário de uma chácara com seus escravos e a maneira como parte da população mais abastada circulava pelas áreas urbanas e arrabaldes do Rio de Janeiro. Observam-se cinco indivíduos na cena, sendo três adultos do sexo masculino e duas crianças (um menino e uma menina), além do cachorro. Os dois homens, em pé, são africanos cativos, enquanto o outro, que é carregado na rede, é brasileiro “herdeiro de antiga família, cujo louvável luxo consiste em ter escravos bem

⁶⁵³ LIMA, 2007, p. 137.

apessoados, gordos e limpíssimos”⁶⁵⁴. É provável que esse "brasileiro" já era resultado de uma mistura biológica, mas nesse pequeno recorte do cotidiano representado por Debret se vê um grupo marcadamente mesclado culturalmente. Como pontuado por Paiva, em várias “regiões ibero-americanas, principalmente nas mais urbanizadas”, havia uma intensa e frenética presença de mestiçados e não mestiçados, e desse contato, por exemplo, formaram-se “incontáveis núcleos familiares e/ou de convivência, dois fundamentos dessas sociedades, que ao longo do tempo fomentaram mais e mais as mesclas entre gentes e entre culturas”⁶⁵⁵.

Essa gravura foi elaborada para expor as hierarquias existentes entre esses indivíduos, a partir da “qualidade” e da condição. Na cena, as vestimentas e as funções de cada um dos personagens serviram como marcadores sociais entre eles e o mundo porta a fora. Assim, os africanos carregadores ficaram com a aparência de um “homem semibruto”, em consonância com a descrição feita pelo artista⁶⁵⁶. Sobre esse aspecto, Lima pontuou que “os corpos seminus valorizam a beleza clássica, sendo associados aos valores superiores da civilização em que se afirma a ideia de um belo ideal”. Essas qualidades, no entanto, no Brasil, na perspectiva de Debret, se vinculavam ao contexto do trabalho, ou seja, nesse esforço diário esses homens deixariam todo o atraso de suas origens⁶⁵⁷. A menina, no lado direito, também representa esses ideais. Ela, talvez recém-chegada da África, ainda trazia as marcas da travessia: “menos feliz, uma jovem negra comprada há um ano, ainda semiesquelética e recém-curada da sarna, começa a sair do estado de magreza do negro novo”⁶⁵⁸. Observa-se que Debret usou, para retratá-la, todos os paramentos de uma vendedora ambulante, lembrando, em especial, a gravura *Negras do Rio de Janeiro* (*Négresses de Rio-Janeiro*) (Figura 39), legada por Rugendas, em que se vê, por exemplo, o rojão preso na região do ventre. Tudo indica, portanto, que a criança mantinha contato com mulheres mais experientes e adaptadas à realidade brasileira, cabendo a elas apresentar o universo da sociedade escravista oitocentista. Pode-se concluir que a representação dos corpos, das roupas e dos ofícios tinham que refletir o estágio em que cada um se encontrava nesse projeto de “civilização” – esforços empreendidos, principalmente, para depurar os homens e mulheres vindos do outro lado do Atlântico.

⁶⁵⁴ DEBRET, 1989, vol. ??? p. 86.

⁶⁵⁵ PAIVA, 2015, p.43.

⁶⁵⁶ DEBRET, 1989, vol. ????, p. 84.

⁶⁵⁷ LIMA, 2007, p. 294.

⁶⁵⁸ DEBRET, 1989, vol. ????, p. 86.

Dentre os retratados na gravura, o menino, segundo da esquerda para a direita, foi aquele que mais incorporou os atributos idealizados pelo artista francês, mas ainda apresentava traços dos seus antepassados. Debret assim o descreveu:

O esmero em que se compraz o amor-próprio do brasileiro que viaja pode ser observado aqui no rebuscamento dos acessórios, na qualidade da rede e na indumentária da escolta e do negrinho, que carrega o indispensável guarda-sol; com efeito, o boné de pelo, o colete e a calça azul constituem a mais bela libré que possa usar um criado dessa espécie, o qual anda sempre descalço. Trata-se de um crioulo de dez anos, adido ao serviço particular do senhor, escravo mimado e batido, e por sua vez tirano do cãozinho que caminha à sombra da rede⁶⁵⁹.

Debret utilizou as roupas mais luxuosas como recurso para facilmente identificar o crioulo e, em especial, diferenciá-lo do restante do grupo. 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. Vale mencionar, como ocorreu com a filha da africana vendedora, que o artista não conseguiu diferenciar o infante por suas características físicas, que pouco ou nada se distinguiam das de seus pais africanos e de seus companheiros de cena.

Outro aspecto importante é a posição que cada indivíduo assumiu na litogravura. Os dois africanos, já adaptados ao contexto brasileiro (os “ladinos”), estão posicionados nas extremidades da imagem, carregando aquele que proporcionava as mudanças dos seus costumes ditos “selvagens” – simbolicamente, o “brasileiro” é a ponte. Esse local sintetiza o olhar de Debret sobre os escravos na sociedade. Retoma-se aqui uma passagem já citada: para o bonapartista, tudo se “[...] assenta, pois, neste país, no escravo negro [...]”⁶⁶⁰. Com relação às duas crianças, cada uma tinha um papel bem definido no repertório visual e textual; o crioulo, retratado como menino, representava o novo, aquele que, mesmo tendo sido gerado por pais africanos, tornou-se, pelo contato com os europeus, um indivíduo culturalmente mais habilidoso e superior intelectualmente. Por fim, a menina foi representada no limite direito do quadro, mas adentrou na cena e seguiu rumo à “civilização”, contando com o apoio de seu dono e de seus companheiros de cativo; assim, logo deixaria de ser “boçal” e assumiria

⁶⁵⁹ DEBRET, 1989, vol. II, p. 86.

⁶⁶⁰ DEBRET, 1989, vol. II, pp. 18 e 13.

outras posições na sociedade. Ao esmiuçar a cena, pode-se ver que o artista-viajante depositava no crioulo a esperança de avanço das ideias e práticas ditas “civilizadas”. Dessa forma, esta insólita cena do cotidiano urbano brasileiro, ao retratar a interação entre indivíduos de “qualidades” e condições distintas, para além de representar claramente as hierarquias sociais e simbólicas, bem funcionou como uma metáfora para apresentar o estágio em que se encontrava o país.

Como destacado, são raríssimas as referências nominais aos crioulos e mestiçados, como também às “nações”, registrados nas centenas de imagens litografadas no *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. No entanto, Debret dedicou uma gravura para apresentá-los. No painel *Escravas negras de diferentes nações* (*Esclaves nègres de différentes nations*) (Figura 54), a “maioria [das cabeças] com uma intenção etnográfica de catalogação de certas diferenças fisionômicas e outros sinais diacríticos entre os modelos escolhidos”⁶⁶¹, observa-se a presença de crioulas e mestiçadas. Para Debret, a prancha tinha a função de “completar as recordações de um viajante europeu” que visitou o Rio de Janeiro e pôde reunir uma “coleção de negras de raças e condições variadas”. A descrição dos indivíduos é a seguinte:

- Nº 1. *Rebolo*, criada de quarto imitando com sua carapinha o penteado de sua senhora.
- Nº 2. *Congo*, negra livre, mulher de trabalhador negro.
- Nº 3. *Cabra*, crioula nascida de mulato e negra, cor mais escura do que o mulato (traje de visita).
- Nº 4. *Cabinda*, criada de quarto, vestida para levar uma criança à pia batismal.
- Nº 5. *Crioula*, escrava de casa rica, de baeta na cabeça.
- Nº 6. *Cabinda*, criada de quarto de uma jovem senhora rica.
- Nº 7. *Benguela*, criada de quarto de uma casa opulenta.
- Nº 8. *Calava*, jovem escrava de uma vendedora de legumes, tatuada com terra amarela; penteada com um tira de crina bordada, com contas e pingentes do mesmo tipo nos cabelos.
- Nº 9. *Moçambique*, negra livre recém-casada.
- Nº 10. *Mina*, primeira escrava de um negociante europeu (favorita sujeita a chicotadas).
- Nº 11. *Monjolo*, antiga ama e pajem de casa rica.
- Nº 12. *Mulata*, filha de branco com negra, concubina.
- Nº 13. *Moçambique*, escrava em casa de gente abastada.
- Nº 14. *Benguela*, escrava em casa de gente abastada.
- Nº 15. *Cassange*, primeira escrava de um artífice branco.
- Nº 16. *Angola*, negra livre vendedora de legumes (quitandeira)⁶⁶².

Na passagem retirada da obra, o artista-viajante recorreu às categorias “negras” (*négresses*) e “raças” (*races*). Aqui, portanto, ele manejou esses dois termos para se referir a

⁶⁶¹ SELA, 2008, p. 375.

⁶⁶² DEBRET, 1989, vol. II, pp. 103 e 104.

um grupo de mulheres de origem comum, como é o caso das africanas, e de ascendência também próxima ou não, como é o caso das crioulas, cabras e mulatas representadas na prancha. Assim, ignorou noções racialistas, evolucionistas e eugênicas. Isso não quer dizer que Debret tenha se negado a apresentar as diferenças entre elas, apesar de silenciar sobre alguns signos culturais, como as escarificações, presentes em seus rostos e que poderiam esclarecer mais sobre a origem africana dessas mulheres.

Sela fez o seguinte apontamento: “[...] o desfile das nações apresentado pelo artista limitou-se a elencar vários etnônimos, sem, contudo, discorrer sobre suas implicações físicas ou estéticas”. E a historiadora continuou: “a melhor justificativa para essas lacunas” estava na defesa cunhada pelo próprio Debret, que ressaltou no primeiro volume do seu livro a insuficiência mútua entre a pena e o pincel⁶⁶³. Mas essa justificativa, posteriormente, será abandonada, uma vez que o viajante legou uma gravura retratando nove cabeças de africanos, intitulada *Diferentes nações negras (Différentes nations nègres)*⁶⁶⁴. Nessa prancha, diferentemente da comentada anteriormente (Figura 54), o artista descreveu os sinais, tatuagens e penteados que remetiam à “nação” de cada uma das figuras e fez a devida associação desses aspectos à origem africana dos representados. Isso demonstra que o artista francês tinha total domínio sobre esses aspectos culturais e sua relevância para identificar essas pessoas pelas ruas, praças e portos; informações, talvez, colhidas dos próprios africanos, de seus proprietários ou de terceiros.

O artista-viajante, ao omitir textualmente os sinais das escravas (Figura 54), instiga seu leitor a fazer algumas interpretações associadas à realidade social dessas mulheres nos ambientes urbanos brasileiros. Ao longo desta tese, demonstrou-se que as africanas, crioulas e mestiçadas, escravas, forras ou nascidas livres, apesar das estratégias brutais de dominação, tiveram maior mobilidade física e financeira que alguns homens das mesmas “qualidades”. Usando diferentes meios, elas angariaram fundos para conquistar a sua liberdade e a de seus familiares, além de acumular pecúlio e bens. A prancha litografada refere-se a escravas, conforme intitulou o artista, mas na descrição da imagem consta que havia entre elas libertas (n. 2, n. 9, n. 16), enquanto outras não tiveram a sua condição identificada (n. 3, n. 11).

A preocupação de Debret, provavelmente, era exibir a capacidade de mudança de *status*, e essa nova condição sociocultural se associava, mesmo que parcialmente, ao modo de se apresentar na sociedade. Todas as representadas, sem exceção, fogem aos padrões

⁶⁶³ SELA, 2008, p. 377.

⁶⁶⁴ Ver o debate proposto por Sela sobre essa prancha: SELA, 2008, pp. 377-381.

ocidentais do belo; no entanto, apesar de suas roupas e joias remeterem ao modo de vestir das mulheres da época, essas africanas, crioulas e mestiçadas, nos seus penteados e enfeites, mantiveram elementos culturais típicos do além-mar. Observa-se na prancha, portanto, algo de mestiçado entre as roupas à moda europeia e a posse de referenciais africanos que se fundem, uma característica particular da sociedade escravocrata brasileira. E as libertas, após a conquista da carta de alforria, também mantinham esses aspectos. Vale pontuar que nem todas as cativas, forras e nascidas livres andavam pelas ruas com tais vestimentas; como visto, em alguns casos, havia aquelas que trabalhavam maltrapilhas.

Talvez, em suas andanças e no contato diário com essas mulheres, Debret tenha percebido que, nas áreas urbanas, elas se adaptaram mais rapidamente aos valores de uma sociedade dita “civilizada”. As escarificações, as tatuagens e os dentes modificados não podiam representar essa nova realidade do país e, por isso, não foram descritos com minúcias pelo artista. Visualmente, no entanto, esses tipos femininos, notadamente as africanas, apresentaram essas marcas, e o francês nada fez para escondê-las, pois determinadas figuras estão representadas de boca aberta, deixando à mostra seus dentes desgastados (n. 2 e n. 4). Na concepção editorial debretiana, notadamente nesse segundo tomo, era preciso retratá-las em harmonia, isto é, mostrar que apesar da aparência física distante da realidade estética dos europeus (lábios grossos, nariz achatado, cabeleira crespa), elas representavam essa sociedade em processo de se “civilizar” e eram capazes de acompanhar as mudanças políticas e econômicas empreendidas pela família real portuguesa. As roupas, o capricho em se pentear e as escolhas dos adornos serviram, nas mãos do artista-viajante, como um arsenal para mostrar os efeitos do contato com os europeus sobre elas. Dessa forma, a cabra (n. 3), a crioula (n. 5) e a mulata (n. 12) eram vistas como hierarquicamente superiores às africanas, mas não era necessário demonstrar isso nessa imagem.

Dessa forma, ao passear pelas quase cinquenta pranchas litografadas no segundo volume do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, observa-se que as figuras 08 e 09, que também fazem parte desse conjunto, dialogam entre si e com o conjunto, em especial com as intenções editoriais do artista-viajante. No recorte imagético presente nesse volume, Debret priorizou a representação de tipos humanos que demonstrassem o cotidiano dos africanos, crioulos e mestiçados, tanto que há poucas imagens retratando homens e mulheres de pele branca. O artista, ao concentrá-los visualmente em um único tomo – em especial naquele que serviu de intermediador com o primeiro volume, voltado a descrever os povos indígenas, e a última parte, dedicada a apresentar os novos rumos políticos que o país tomava –, tinha como

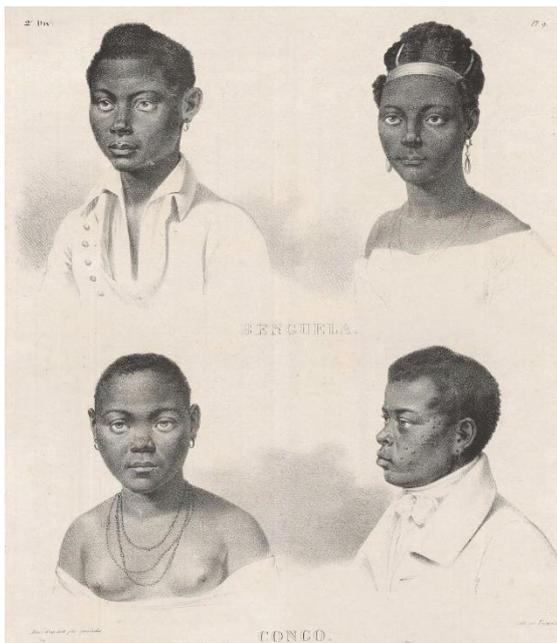


Figura 55: **Benguela e Congo.** P. Vigneron (gravador), litogravura, 34,7x29,6cm. Fonte: RUGENDAS, Johann M. *Voyage Pittoresque dans le Brésil.* Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 09.



Figura 56: **Cabinda, Quiloa, Rebola e Mina.** P. Vigneron (gravador), litogravura, 34,7x29,9cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. *Voyage Pittoresque dans le Brésil.* Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 10.



Figura 57: **Moçambique.** N. Maurin (gravador), litogravura, 35,1x28,4cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. *Voyage Pittoresque dans le Brésil.* Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 17.

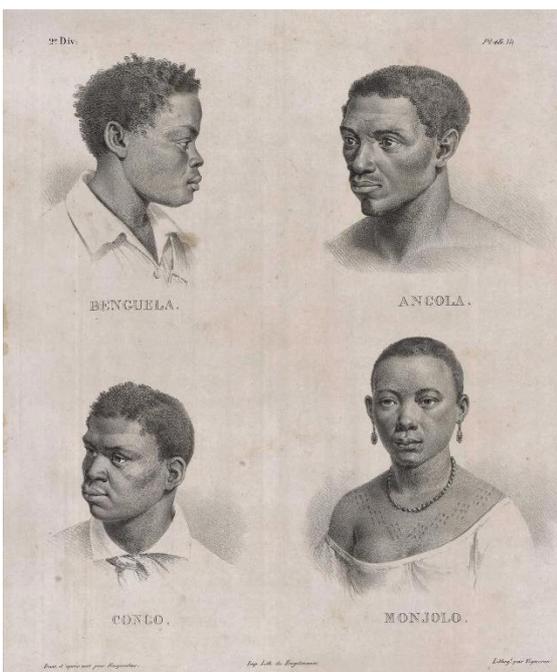


Figura 58: **Benguela, Angola, Congo e Monjolo.** P. Vigneron (gravador), litogravura, 34,7x28,3cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. *Voyage Pittoresque dans le Brésil.* Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 14.

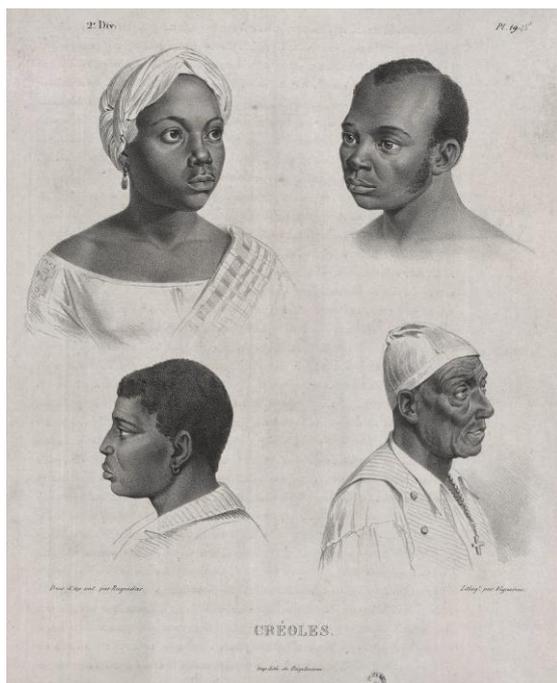


Figura 59: **Crioulos**. P. Vignerón (gravador), litogravura, 34,1x29cm. Fonte : RUGENDAS, Johann M. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & CO., 1835, 2ª Div., prancha 15.

objetivo inseri-los no seu projeto de construção de uma obra de caráter histórico. Para isso, precisava encontrar uma forma de justificar a presença de uma grande população de cativos, forros e não brancos nascidos livres transitando de um lado para outro nas áreas urbanas, e o meio encontrado foi aglutiná-los nesse volume transitório.

Com isso, Debret indicava a seus leitores que toda aquela situação “bárbara” e “selvagem” seria superada por meio do trabalhado incansável ou de um esforço extenuante dos africanos e de seus descendentes – veja-se, como exemplo, as diversas litogravuras analisadas ao longo deste trabalho. Aliado a isso, havia suas ideias científicas, segundo as quais a miscigenação

entre os diferentes grupos traria avanços e benefícios para o país. Vale, novamente, lembrar que o artista francês acreditava nessa possibilidade, tanto que abordou isso ainda no primeiro volume, quando mencionou os mestiços e caboclos residentes em São Paulo e Minas Gerais. Portanto, as imagens do segundo tomo, em tese, tinham que evocar esse discurso e, principalmente, ser entendidas como parte de um projeto de apresentar essa nascente “civilização”, na qual africanos, crioulos, mestiçados e brancos assumiam papéis bem delineados.

Johann Moritz Rugendas trouxe a lume sua obra em 1835, mesmo período em que foi lançado o segundo volume do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, edição que abarca o estudo de dezesseis cabeças (Figura 54). Em sua edição, o artista bávaro também elaborou um conjunto de cinco pranchas, totalizando vinte e um retratos – dezessete africanos de diferentes “nações” (Figuras 55, 56, 57, 58) e quatro crioulos (Figura 59).

A obra rugendiana foi organizada em vinte cadernos, cada um deles acompanhado de textos agrupados em quatro divisões temáticas, e cinco litogravuras, mencionadas no segundo fascículo, datado de 1827, intitulado *Costumes et portraits des nègres et des indiens*, traduzido para o português como *Tipos e costumes*. Nessa divisão, foi priorizado o debate sobre a presença dos africanos e de seus descendentes no contexto do tráfico transatlântico e

os efeitos dessa prática no Brasil e no exterior. É nessa passagem que se observa a maior presença de Huber na obra, pois, como visto, ele era um estudioso afoito dessas questões. Para além disso, encontra-se também uma rápida apresentação acerca dos povos indígenas e o texto caminha para tratar especificamente das capacidades físicas e morais dos africanos, mencionando as principais “nações” encontradas na Corte.

Foi nesse ponto da obra que Rugendas começou a destrinchar os principais grupos de africanos que desembarcavam no país, especificamente nos portos do Rio de Janeiro. Dentre os nove retratados, oito são da costa ocidental da África – Benguela, Congo, Cabinda, Quiloa, Rebola, Mina, Angola e Monjolo –, e uma prancha refere-se aos Moçambiques, vindos da costa oriental (Figuras 55, 56, 57, 58, 59). São dezessete cabeças africanas, desenhadas com o propósito de evocar ao leitor as principais diferenças físicas entre esses homens e mulheres. Para isso, o artista recorreu a marcas faciais, tatuagens, traços fisionômicos, além dos cortes e penteados dos cabelos.

No texto explicativo, Rugendas mesclou esses aspectos físicos com características da personalidade de cada um dos modelos. Mas não é interessante, agora, apresentar os pormenores das descrições visuais sobre essas cabeças africanas, uma vez que nesta seção da tese o objetivo é olhar para os crioulos e mestiçados. Vale reproduzir, no entanto, uma análise feita por Sela sobre as intenções dos artistas-viajantes ao comporem cenas com tais perfis:

Que matéria para reflexão nos fornecem essas similaridades iconográficas? Nem ingenuidade nem niilismo – substantivos que, sabemos, devem ser sumariamente abolidos de qualquer investigação histórica. Essas analogias, como tantas convergências textuais e imagéticas [...], confirmam a existência de uma rede de autores que produziram suas obras a partir não só de filtros, mas de intenções e formatos variados a respeito de uma mesma realidade social composta por sujeitos que ofereciam desafios a seus olhares e opções de registro. No interior desses embates culturais, os viajantes elegeram e reiteraram tópicos, nuançadas por múltiplas determinações gerais e particulares⁶⁶⁵.

Não é de surpreender, portanto, que Debret e Rugendas tenham legado imagens com o mesmo conteúdo, mas com versões distintas desses grupos sociais. Cabe salientar que o artista bávaro tinha uma ampla noção acerca desses africanos e de sua variedade étnica, não se restringindo aos indivíduos citados nas quatro pranchas⁶⁶⁶. Além disso, o processo de feitura de sua obra sofreu constantes intervenções do editor e dos gravadores – particularmente, essas

⁶⁶⁵ SELA, 2007, pp. 386 e 387.

⁶⁶⁶ Como apresentado no primeiro capítulo, Rugendas cedeu alguns materiais para o estudioso Adriano Balbi. Isso demonstra que o artista-viajante tinha um conhecimento bem mais amplo acerca das populações africanas sediadas no Rio de Janeiro.

cinco pranchas ficaram sob a responsabilidade de somente dois gravadores, quatro delas sob os cuidados de P. Vigneron (Figuras 55, 56, 58, 59) e uma, representando o grupo de moçambique, foi gravada por N. Maurin. Das vinte e uma cabeças litografadas, há somente dois desenhos preparatórios, e a partir deles observa-se a fidelidade no momento de levar as imagens para a pedra, vide o desenho retratando a Rebola (Figura 47).

Outro aspecto relevante é o distanciamento gradativo de Rugendas do projeto editorial. Essa ausência pôde ter gerado dúvidas nos gravadores, como também em Huber, no momento de identificar os africanos, pois ao folhear todo o seu acervo, incluindo os estudos, esboços e croquis feitos durante a sua estada no Brasil, amplia-se sobremaneira esse escopo de imagens tratando sobre as “nações”. Porém, quem sabe, nesse conjunto de imagens podia haver crioulos e mestiçados, que não foram identificados. Talvez tenha ocorrido uma seleção cuidadosa para mencioná-los no livro sem incorrer em erros grosseiros, mas podem ter escapado representações dos descendentes dos africanos. Além disso, os artistas-viajantes encontraram dificuldades para exprimir com precisão as identidades desses africanos, crioulos e mestiçados, uma vez que esses homens e mulheres que eram observados, tornando-se objeto de estudo pelo olhar do outro, poderiam, em determinados momentos, camuflar informações sobre si e seu grupo.

Das cinco pranchas, uma foi dedicada aos crioulos. É interessante observar essa proposta de uni-los às principais “nações” vindas da África, sugerindo que possuíam a mesma origem. A historiografia vem mostrando que havia diferenças em termos de origem entre os dois grupos sociais; além disso, há debates apontando também as distinções de identidade, como é o caso da crioula e do africano citados por Saint-Hilaire. E esse entendimento também foi seguido por Cunha. Segundo a antropóloga, os crioulos, por conviverem mais tempo com a cultura branca e mais abastada, contribuíram para acentuar as diferenças identitárias⁶⁶⁷. Essas observações coadunam com a visão de Oliveira; essa autora afirmou que os crioulos acreditavam ser mais “civilizados” que os africanos, justamente por estarem mais próximos da cultura ocidental⁶⁶⁸.

Reis, ao analisar o levante de 1835 em Salvador, identificou que a “revolta foi um empreendimento exclusivo de africanos” e chegou a encontrar, nos depoimentos, declarações de que o objetivo era matar todos os brancos, pardos e crioulos da capital baiana⁶⁶⁹. Não

⁶⁶⁷ CUNHA, 2012, pp. 63-67.

⁶⁶⁸ OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **Retrouver une identité: jeux sociaux des Africains de Bahia (vers 1750 - vers 1890)**. Tese (Doutora em História), Sorbonne (Paris IV), Paris, 1992, p. 67, *apud* REZENDE, 2013, p. 56.

⁶⁶⁹ REIS, 2003, pp. 326, 266.

obstante, as imagens legadas pelos viajantes estrangeiros possibilitam também aventar sobre as alianças estabelecidas entre eles, especialmente em aspectos culturais. A cena da venda de arruda serve como exemplo dessa proximidade: a jovem nascida no Brasil, filha de uma africana, comprou um objeto das mãos de um africano, no caso um artefato considerado de sortilégio, e, assim, estabeleceu conexões e expandiu ritos de caráter profano.

Assim, nas imagens de Debret e Rugendas é apresentada outra versão daquele contexto, que não anula a primeira, mas demonstra que as relações entre os grupos não eram simples, pois entre eles havia conflitos e trocas sociais e culturais. Na prancha do artista bávaro (Figura 59), as escarificações, os penteados e as tatuagens desapareceram dos corpos dos crioulos, mas os traços fisionômicos dos seus ancestrais, tais como a cor escura da pele, o nariz achatado e os cabelos encaracolados, foram mantidos – traços físicos repetidamente destacados pelos viajantes como específicos dos africanos e africanas, vide o comentário da inglesa Graham, transcrito anteriormente.

No estudo dessas quatro cabeças, o artista-viajante teve que recorrer a aspectos culturais, como a inserção de objetos da cultura material europeia, para distinguir os representados. Pode-se citar, a título de exemplo, o crucifixo carregado pelo segundo homem, de baixo para cima, do lado direito. Ele aparenta ser o mais velho do quarteto, enquanto os outros três dão a impressão de terem idades próximas, denotando, talvez, questões geracionais de adaptação aos costumes e hábitos da elite luso-brasileira. Com isso, seria possível deduzir que os crioulos e crioulas mais velhos tinham vínculos mais fortes com as redes de sociabilidade e costumes dos africanos que os mais jovens; entretanto, a mulher retratada na gravura, mesmo tendo pouca idade, ainda carrega padrões identitários dos seus pais – hipótese reforçada pelo uso do torço na cabeça, de grande volume, e do pano da costa, que leva no ombro esquerdo. Mais uma vez, depara-se com a dificuldade dos artistas-viajantes de retratar visualmente as distintas “qualidades” existentes no Brasil, em especial dos crioulos e mestiçados.

Lara apontou que determinadas “qualidades” podiam “implicar uma suspeição de ilegitimidade – e avaliações morais desfavoráveis – ou serem reivindicadas positivamente, para estabelecer nuances e individuar grupos ou pessoas na massa de livres, forros ou escravos”⁶⁷⁰. Assim, não é de estranhar que a litogravura dos bustos dos crioulos esteja no mesmo grupo das chamadas “nações” (benguela, congo, cabinda, guiloa, rebola, angola e mina), mas há de observar também que ela encerra a parte das pranchas relacionadas às

⁶⁷⁰ LARA, 2007, p. 172.

cabeças. Essa escolha de posicionamento da imagem coaduna com o comentário de Rugendas sobre esses grupos: “em geral, esses crioulos são homens muito bem feitos e robustos; são decididos, ativos e muito mais sóbrios que os negros da África”. E o artista-viajante complementa:

Eles respeitam, até certo ponto, os brancos nas suas relações sociais, mas é à posição mais do que à cor que prestam deferência. Por sua vez, têm eles, também, um compreensível orgulho, baseado na consciência de suas forças e no sentimento de sua liberdade; e são tanto mais suscetíveis e desconfiados quanto ignoram que sua cor é a cor dos escravos⁶⁷¹.

As palavras de Rugendas expõem a consciência dos crioulos acerca de suas qualidades enquanto indivíduos e uma clara tentativa de expurgar qualquer referência ao seu passado escravo. E o bávaro trouxe um dado que corrobora a argumentação de Lara: os crioulos, mesmo pertencendo a uma “qualidade” distinta da de seus pais, enfrentavam os estigmas da sua origem e, portanto, constantemente tinham que acionar a sua “qualidade” e condição – aspectos positivos que lhes valorizavam. A despeito da cor da pele, o artista bávaro pontuou que, às vezes, os brancos utilizam-na para provocar os crioulos, o que despertava neles a cólera e o orgulho ferido. Rugendas soube captar as nuances daquela sociedade e, nitidamente, demonstrou as formas de organização social, as hierarquias e os demarcadores sociais que conformavam as práticas compartilhadas por esse e por outros grupos.

Nas obras desses viajantes não há um intenso trabalho de edição. Além disso, os “autores e editores tentavam impor uma ortodoxia do texto, uma leitura forçada”, como bem destacou Chartier. A imagem também faz parte desse processo que sugere uma interpretação e constrói um significado⁶⁷². Assim, ao cotejar a litogravura *Crioulos* com as outras quatro pranchas que lhe antecedem (Figuras 55, 56, 57 e 58), pode-se deduzir que Rugendas e Huber, em especial, estavam dando segmento aos ensinamentos da Ilustração, que buscava demonstrar a “capacidade singular e inerente a todos os homens de sempre se superarem”⁶⁷³. Rugendas deixou transparecer que ele tinha críticas à forma como o Brasil era governado, além de considerar que a elite brasileira vivia em completa nulidade e a população em péssimas condições. Vale recordar o texto do editor Godefroy Engelmann, ao anunciar a obra rugendiana no fim de 1826, quando chamou a atenção dos futuros leitores do *Viagem pitoresca...* para o fato de o país não estar mais sob jugo português e por isso, pouco a pouco,

⁶⁷¹ RUGENDAS, s/d, p. 248.

⁶⁷² CHARTIER, 1990, p. 123, p. 133.

⁶⁷³ SCHWARCZ, 2017, p. 59.

o progresso e a civilização adentrariam no território⁶⁷⁴. Portanto, essa ruptura institucional possibilitaria o nascimento de um novo povo, notadamente brasileiro. Nesse sentido, os crioulos e mestiçados, na versão dos viajantes estrangeiros, à medida que conviviam com os costumes europeus (trabalho, cristianismo, educação formal etc.), além de realizarem uma verdadeira mescla biológica e cultural, naturalmente se inseriam na sociedade civilizada. Assim, esses homens das artes e das ciências, ainda que de forma não combinada, “[...] tudo registraram, entre o realismo documental e a criação estética, oscilando entre as regras e valores de um estilo e escola e as revelações inusitadas da realidade social e natural da terra”, buscando dar sentido e organicidade a essa nova realidade⁶⁷⁵.

O conjunto de cabeças publicado no *Viagem pitoresca através do Brasil* está inserido em uma proposta maior. As cinco litogravuras, como dito, fazem parte de uma divisão destinada a realizar um apanhado sobre os tipos e costumes dos indígenas e africanos. No entanto, aos poucos, a narrativa vai adentrando também no debate sobre o aperfeiçoamento desses homens até culminar nos mestiçados na sociedade brasileira, tanto que Rugendas e Huber criaram um tópico para discorrer exclusivamente sobre os mulatos. Nessa proposta, os autores acrescentaram observações textuais e visuais a respeito dos habitantes de algumas províncias, principalmente dos cariocas, paulistas e mineiros. A inserção deles nesse contexto discursivo talvez estivesse na própria ideia do artista-viajante e de seu companheiro de escrita de apresentar o “caráter nacional dos brasileiros”, grupo definido como “brancos nascidos no Brasil mas ainda todos aqueles que, por qualquer motivo, são considerados brancos”⁶⁷⁶. Para o bávaro e seu amigo, indígenas, africanos, crioulos e alguns mestiçados não caberiam nessa suposta configuração social do país, pois eles ainda não teriam atingido a “civilização”.

As imagens, portanto, deviam coadunar com o corpo textual, mas, em algumas partes, há um desencontro de informações. Por exemplo, não se localiza qualquer menção à prancha representando os quatro crioulos, como houve em relação aos rostos dos africanos. Por outro lado, foram editadas imagens de alguns grupos indígenas, assim como de uma série de cabeças e quatro litogravuras tratando sobre os costumes dos habitantes do Rio, de São Paulo, Minas e Goiás (Figura 36) – o tópico *Costumes et portraits des nègres et des indiens* é encerrado com elas. Porém, os africanos e o debate em torno do seu aperfeiçoamento receberam uma maior ênfase.

⁶⁷⁴ Citado por COSTA, 2008, p. 11.

⁶⁷⁵ PESAVENTO, 2008, p. 84.

⁶⁷⁶ RUGENDAS, s/d, p. 128; p. 129.

Além das cinco gravuras mencionadas (Figuras 55 a 59), foram editadas outras representando os africanos já adaptados ao território brasileiro – são as duas imagens lidas no capítulo anterior (Figuras 39 e 40) e uma terceira, com o mesmo perfil de representação, intitulada *Negro e negra numa plantação*. Ainda nesse mesmo percurso discursivo, há uma cena referindo-se ao capitão do mato e à captura, provavelmente, de um escravo fugitivo. Por fim, outra prancha retrata um grupo de escravos. Não é possível afirmar se esses indivíduos estavam alojados em algum galpão do Rio de Janeiro ou em outra província, mas é provável que Rugendas tenha retratado africanos recém-chegados ao Brasil.

Ao visualizar esse *corpus*, o ponto de convergência entre as imagens é a tentativa do artista-viajante de demonstrar visualmente a capacidade dos africanos de se adaptarem ao novo ambiente, por isso era importante representá-los ainda recém-chegados, com seus corpos seminus e flagelados pela travessia forçada. Na sequência, outras imagens vão revelando que, pouco a pouco, eles conseguiram superar os resquícios daquele passado ainda “incivilizado”, como se vê nas pranchas *Negras do Rio de Janeiro (Négresses de Rio-Janeiro)* (Figura 39) e *Negro e Negra da Bahia (Nègres e négresses de Bahia)* (Figura 40) e na litogravura retratando os crioulos (Figura 59). O objetivo final dessa narrativa visual era incorporar ao máximo os africanos e, em extensão, os crioulos, pela proximidade com os seus pais, nessa sociedade urbana. É nesse ponto que as gravuras representando os habitantes das províncias são importantes, pois fecham essa divisão e, principalmente, o debate sobre o “caráter nacional dos brasileiros” em formação. Os homens e mulheres retratados nessas litogravuras fazem parte da “construção de uma série de representações sobre essa nação mestiçada e seus povos e religiões”⁶⁷⁷.

Essa digressão se fez necessária uma vez que, como vem sendo debatido ao longo desta tese, tais gravuras precisam ser lidas no contexto da proposta idealizada e concretizada pelos envolvidos na publicação. Às vezes, as imagens estão inseridas em recortes menores, como a divisão em fascículos, adotada no *Viagem pitoresca através do Brasil*, ou em volumes, como preferido pelo artista francês, mas não estão dissociadas de um projeto editorial maior. Assim, as poucas representações nomeadas como *créoles* (crioulos) foram inseridas em momentos cruciais das narrativas de Debret e Rugendas para explicar as mudanças sociais que ocorriam no Brasil. Como visto há pouco, nem sempre os dois artistas

⁶⁷⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Viajantes ao império das festas. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001, vol. II, p. 604.

conseguiram representar esse grupo iconograficamente, por isso tiveram que recorrer aos textos para explicar a realidade retratada.

Pesavento, muito perspicazmente, comentou que

O olhar viajante comporta, em si, outros olhares, portadores de discursos e imagens, assim como muitas leituras acumuladas que filtram as sensações e as emoções vividas, traduzindo as sensibilidades imediatas ante o mundo mediante uma percepção herdada e já qualificada, com base em elaborações mentais que lidam com códigos culturais conhecidos e estereótipos do desconhecido. Trata-se de um jogo intertextual de narrativas e imagens que se opera no olhar do viajante e se inscreve nas representações que ele constrói sobre o que vê, o que leu, o que sabe, o que ouviu contar⁶⁷⁸.

Com efeito, as representações dos crioulos, e o espaço que cada um recebeu nas gravuras e na obra, apesar da pouca menção direta, refletiam a pretensão dos dois artistas-viajantes de reordenar o mundo vivido e experimentado. Nessa proposta, tiveram que lidar com um “universo cruzado”, como bem pontuou Schwarcz⁶⁷⁹.

4.3 Os mulatos e mulatas

Durante toda a narrativa de Debret e Rugendas, as áreas urbanas visitadas ou representadas imagetivamente revestiram-se de peculiaridades que despertaram a atenção deles e de outros viajantes que exploraram essas terras. Ao desembarcarem no Brasil, os artistas-viajantes se defrontavam – às vezes surpresos, outras com asco – com a grande quantidade de africanos escravos nas ruas, praças, feiras, lojas, casas ou em qualquer lugar que pretendessem conhecer. Seus escritos também revelam que nesses espaços, à medida que os anos avançavam, surgiu e ascendeu uma camada média urbana formada também por africanos, crioulos e mestiçados libertos e nascidos livres. Paiva identificou a formação desse grupo urbano nas Minas Gerais do século XVIII, mas registrou que parte dele também circulava por extensas regiões da América portuguesa e consumia produtos oriundos de vários lugares do mundo. Entre as testamentárias arroladas pelo historiador, as mulatas nem sempre identificavam a sua “qualidade” em seus testamentos e inventários *post-mortem*. Isso se deve, segundo o autor, ao fato de que elas não “viviam irmanadas, identificando-se como iguais e promovendo ações de solidariedade entre si”⁶⁸⁰. Esse grupo social chamou a atenção dos dois artistas-viajantes e ambos o descreveram com frequência.

⁶⁷⁸ PESAVENTO, 2008, p. 83.

⁶⁷⁹ SCHWARCZ, 2001, p. 604.

⁶⁸⁰ PAIVA, 2009, p. 26.

Rugendas dedicou um tópico em *Viagem pitoresca através do Brasil* para apresentar os mulatos e mulatas. Para justificar tamanha atenção a essa “qualidade”, o artista disse que desejava dar a conhecer “os costumes dos habitantes livres do Brasil” e, logo em seguida, asseverou que “os homens de cor, embora legalmente assimilados aos brancos, constituem, em sua maioria, as classes inferiores da sociedade”. Portanto, é por meio desses indivíduos “que se podem penetrar os costumes nacionais”⁶⁸¹. Na citação extraída e ao longo do tópico dedicado aos mulatos, o artista-viajante deixou subentendido que os mulatos viviam na condição de livres, isto é, não estiveram submetidos à vida de cativos. No entanto, essa leitura social proposta pelo bávaro não coaduna com a realidade da sociedade escravista em que esses indivíduos viviam, uma vez que os estudos dedicados a destrinchar esse momento da história brasileira identificaram a presença de mulatos vivendo como escravos e labutando diariamente em busca de sua liberdade⁶⁸².

Rugendas, interessado em compreender os perfis sociais do país, em especial os grupos que pudessem espelhar a diversidade e as formas de organização próprias dessa parte das Américas, optou por descrever minuciosamente os mulatos. Em outro trecho, acrescenta:

O número de mulatos é incomparavelmente maior, e seria difícil, principalmente na massa do povo, encontrar muitos indivíduos cujo aspecto autorize concluir com segurança que não herdaram sangue africano dos seus antepassados. Por mais estranha que pareça a afirmação que vamos fazer, cabe menos à vista e à fisiologia do que à legislação e à administração resolver sobre a cor de tal ou qual indivíduo. Os que não são de um negro muito pronunciado e não revelam de maneira incontestável os caracteres da raça africana não são, necessariamente, homens de cor; podem, de acordo com as circunstâncias, ser considerados brancos⁶⁸³.

O artista bávaro deixa transparecer nesse trecho que as distinções sociais organizavam o dia a dia dos habitantes do Brasil. Por isso, mais uma vez, se faz necessário indagar sobre os significados atribuídos a cada categoria empregada pelos viajantes e como eram utilizadas por seus contemporâneos. Nesse contexto, “mulato” servia para indicar os “descendentes de ‘negros’ ou ‘pretos’ com ‘qualidades’ que tinham cor de pele mais clara, isto é, com ‘brancos’ (quase sempre), mas, também, com ‘índios’ e com ‘mestiços’/’mamelucos’/’bastardos’”⁶⁸⁴. O artista-viajante define essa categoria de distinção como “nascidos de uniões entre brancos e negros (pouco importa qual seja o ascendente da raça branca) [...]”⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ RUGENDAS, s/d, p. 126.

⁶⁸² FURTADO, 2003.

⁶⁸³ RUGENDAS, s/d, p. 126.

⁶⁸⁴ PAIVA, 2019, p. 151.

⁶⁸⁵ RUGENDAS, s/d, p. 126.

O registro rugendiano revela como essas categorias moldavam a formação das famílias e da própria sociedade, pois, como se observa, a “qualidade” mulato era empregada de acordo com a situação e da forma mais conveniente, para indicar “a origem, as alianças, as riquezas ou o mérito pessoal”, e mesmo o indivíduo sendo “muito escuro, é registrado como branco, e nesta qualidade figura em todos os seus papéis, em quaisquer negociações, e está apto a ocupar qualquer emprego”⁶⁸⁶. O destino dessas pessoas nem sempre era simples; os mulatos, assim como outros mestiçados, mesmo com fortunas ou ascendentes notórios, às vezes tinham dificuldade para se inserir na sociedade, principalmente aqueles que herdavam a cor mais escura da pele, a origem ou a condição dos seus pais, como os filhos de africanos alforriados. Isso podia ser um peso em suas vidas⁶⁸⁷.

Viu-se ao longo desta tese que, por mais mobilidade física e econômica que as áreas urbanas proporcionassem, a sociedade ainda dava importância à origem familiar. Esse perfil sociocultural vai acompanhar os mulatos em diversos momentos de suas trajetórias pessoais. A título de exemplo, cite-se João Fernandes de Oliveira Grijó, o primogênito masculino de Chica da Silva e João Fernandes, que recorreu à rainha Maria I para receber autorização para contrair matrimônio com uma portuguesa, pois o seu tutor se opôs à união. A sua atitude só “evidenciou o preconceito corrente na época, ao lembrar que o herdeiro era filho natural do desembargador e nascido de uma ‘mulher preta’”⁶⁸⁸. E entre as mulheres mestiçadas essa situação não era diferente. Tanto no século XVIII como no Oitocentos, em busca de superar seu passado e se inserir nessa sociedade marcadamente hierárquica e excludente, algumas procuravam, por exemplo, consortes de melhor condição; já outras, quando possuíam algum patrimônio, iam viver sozinhas ou, às vezes, acompanhadas de seus filhos bastardos, escravos e afilhados.

O ilustrador bávaro deu nota sobre os enlaces matrimoniais entre indivíduos de “qualidades” distintas. Em especial, apontou que homens brancos e mulatas comumente se uniam no país. Quando a família das mulheres possuía algum patrimônio, “as ligações entre brancos e mulatas são frequentes, principalmente porque, em sendo abastados, os pais casam de bom grado suas filhas com os brancos”⁶⁸⁹. Entretanto, como se viu, essas uniões nem sempre “apagavam” os estigmas da origem, mas geravam indivíduos cada vez mais mestiçados e, principalmente, distantes daquele passado africano e escravo.

⁶⁸⁶ RUGENDAS, s/d, p. 127.

⁶⁸⁷ FURTADO, 2003.

⁶⁸⁸ FURTADO, 2003, p. 248.

⁶⁸⁹ RUGENDAS, s/d, p. 127.

As obras de Debret e Rugendas diferenciam-se em diversos aspectos, como já se observou nesta tese. Mas merece destaque o volume maior de passagens textuais e de imagens sobre os mulatos e mulatas no trabalho do artista francês. Essa “qualidade” ocupa o terceiro lugar na classificação hierárquica disponibilizada pelo bonapartista. Ele seguiu, supostamente, uma graduação de importância dos atributos sociais vigentes naquele período, apresentados em ordem decrescente, e apesar de os mulatos ocuparem essa posição, ficando abaixo dos portugueses e dos brasileiros, possuíam maiores “privilégios” em relação aos outros mestiçados e aos africanos e crioulos. Percebe-se que o “viajante-ficante” não incluiu os mulatos como parte dos brasileiros, seguindo à risca a classificação dada pelo governo português. Por sua vez, o artista bávaro entrevia a possibilidade de mudança se houvesse o reconhecimento institucional; do contrário, os mulatos entrariam na categoria “homens de cor”. Rugendas, portanto, evidenciou que essas “qualidades” eram manejadas de acordo com os interesses dos indivíduos, como foi pontuado por Paiva anteriormente.

Nas primeiras páginas do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Debret dedicou um capítulo às “Observações geográficas” e se debruçou sobre o perfil dos mulatos. Inicialmente, o artista-viajante valorizou os atributos físicos e o temperamento mais harmonioso desses indivíduos, característica decorrente da “parcela da inteligência que lhe vem da raça branca” e que serviu para orientá-los, além de colocá-los acima e em “vantagens físicas e morais” em relação aos africanos e crioulos⁶⁹⁰. Debret, em seguida, apontou traços negativos do mulato: “é naturalmente presunçoso e libidinoso, e também irascível e rancoroso, oprimido, por causa da cor, pela raça branca, que o despreza, e pela negra, que detesta a superioridade de que ele se prevalece”⁶⁹¹. Aqui, por mais preconceituosas que sejam suas palavras, cria-se uma contradição com a versão rugendiana sobre a aparente harmonia existente entre os mulatos e os outros grupos sociais. Há, na versão debretiana, uma “cisão provocada pelo orgulho americano do mulato, de um lado, e a altivez portuguesa do brasileiro branco, de outro [...]”⁶⁹². Além disso, os portugueses da Europa, aparentemente, não compreendiam as diferenças de “qualidade” e de cor da geração brasileira e a tratavam “ironicamente de mulata, sem distinção de origem”; com isso, ocorriam disputas, rivalidades e até guerras entre os portugueses e a geração nascida no Brasil. Os trechos citados neste parágrafo foram um dos poucos momentos em que Debret se referiu à “grande categoria” “cor” como uma forma de distinguir e de marcar as singularidades dos mulatos. Não obstante, ele ressalta que a “cor” da

⁶⁹⁰ DEBRET, 1989, vol. II, pp. 33-34.

⁶⁹¹ DEBRET, 1989, vol. II, p. 34.

⁶⁹² DEBRET, 1989, vol. II, p. 34.

pele não deveria ser levada em consideração, mas, sim, a ascendência, em especial aquela que proporcionou as condições para os mulatos estarem “muito acima dos negros”.

Observa-se que as relações entre os diferentes grupos sociais não provinham, unicamente, da cor da pele, mas sim das diferenças de “qualidade” (branco x negro x mestiçado) e condição (escravo x forro x nascido livre); portanto, a complexidade da situação não pode ser reduzida a uma explicação simplista ou baseada na dicotomia (branco x negro) que se impôs para a sociedade escravista brasileira. Os laços entre escravos, forros e nascidos livres, além do convívio entre europeus, africanos, crioulos e mestiçados, eram frequentes e influenciavam suas vidas.

Para Debret, “somente a civilização poderá destruir esses elementos de desordem: materialmente, pela mistura mais frequente dos dois sangues, e moralmente, pelo progresso da educação [...]”, e o país só atingiria um “estado de perfeita civilização” ao passar por uma sucessão de misturas biológicas e culturais (através da educação) que “apagariam” quaisquer vestígios do passado africano e escravista. Ou seja, observa-se também em Debret uma crença no progresso e no aperfeiçoamento da sociedade brasileira, fruto do seu vínculo com o “voluntarismo iluminista” e da ideia de “perfectibilidade humana”, legados dos ideais da



Figura 60. *Sapatarias*. Thierry Frères, litogravura, 19,9x23,8cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo II. Prancha 29.

Revolução Francesa⁶⁹³. Dessa forma, ao longo da obra, observa-se a inserção dos mulatos em diferentes situações e aspectos sociais, políticos e culturais do Rio de Janeiro. Embora eles fossem vistos como mais “civilizados”, Debret os representou executando as mesmas funções que os africanos, crioulos e outros mestiçados escravos, nas funções de mucama, barbeiro, sapateiro, concubina e artesão.

Esta tese não se dedicou a analisar todas as imagens litografadas por Debret que têm como personagens os mulatos. O trabalho recaiu sobre aquelas que sintetizam o lugar dessas pessoas na sociedade brasileira oitocentista, a partir do recorte proposto pelo artista-viajante. Assim, as pranchas inseridas no segundo volume do *Viagem pitoresca...* espelharam as habilidades dos mulatos e mulatas e a sua capacidade de ascender moral e economicamente. Dentre as gravuras desse volume, destaca-se a cena que retrata os barbeiros atuando em sua loja, *Uma loja de barbeiro* (Figura 29). A imagem foi analisada no segundo capítulo desta tese e naquele momento não interessava mencionar os mulatos, pois, especificamente, os personagens nela retratados não eram dessa “qualidade”. Mas o francês havia descrito, anteriormente, que parte desses estabelecimentos eram chefiados quase sempre por mulatos – ou os tinham como “oficiais” –, os quais se mostravam barbeiros hábeis, exímios cabeleireiros, habilidosos cirurgiões e destros aplicadores de sanguessugas⁶⁹⁴.

A litogravura *Sapatarias (Boutique de cordonnier)* (Figura 60) chama a atenção pelo conteúdo do texto explicativo que lhe acompanha. Debret em dois momentos referiu-se às mulatas e suas relações afetivas com homens brancos. O viajante tratou de apontar que os calçados, em especial aqueles confeccionados em seda, eram um dos objetos mais cobiçados entre as mulheres, independentemente de sua condição:

Esse luxo, aliás, não é exclusivo dos senhores; ele obriga a brasileira rica a fazer calçarem-se como ela própria, com sapatos de seda, as seis ou sete negras que a acompanham na igreja ou no passeio. A mesma despesa tem a dona de casa menos abastada, com suas três ou quatro filhas e suas negras. A mulata sustentada por um branco faz questão também de se calçar com sapatos novos, cada vez que sai e o mesmo ocorre com sua negra e seus filhos. A mulher do pequeno comerciante priva-se de quase todo o necessário para sair com sapato novo e a jovem negra livre arruína seu amante para satisfazer essa despesa por demais renovada⁶⁹⁵.

⁶⁹³ SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Raça como negociação. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 15.

⁶⁹⁴ DEBRET, 1989, vol. II, p. 73.

⁶⁹⁵ DEBRET, 1989, vol. II, p. 120 (grifo nosso).

Nesse trecho, a mulata contava com o apoio do seu amante para dirimir, talvez, os estigmas envolvendo a sua origem e condição. A sua vida de concubina – pois o artista não determinou a sua união com o homem branco – a colocava em situação de má fama e, talvez, fazia com que fosse vista como meretriz. Esse tipo de relacionamento, tanto com mulheres cativas quanto com libertas e livres, era uma prática comum no Brasil, mas nem sempre essas relações envolviam prostituição. A mulata, além do filho, também possuía uma escrava, provavelmente era uma mucama e/ou prestava serviços fora de casa para gerar mais renda para a família. Não era incomum, naquele período, essas libertas adquirirem escravos, uma forma de “negação da antiga condição social: de outrora cativo a atual proprietário de cativos”. Essa posição inversa significava ascensão econômica, além disso, consistia em um investimento rentável para elas⁶⁹⁶. Pode-se pensar que essa personagem descrita por Debret é a mesma figura representada na prancha *Escravas negras de diferentes nações* (*Esclaves nègres de différentes nations*) (Figura 61) – “n. 12. *Mulata*, filha de branco com negra, concubina”.

Nesse caso, o artista-viajante fez uma associação direta entre a “qualidade” e o relacionamento conjugal considerado ilegal pela Igreja Católica. Além disso, a mulata retratada está em uma posição diferente das demais mulheres. Ela se encontra de costas para o leitor, sendo possível visualizar somente o seu penteado no alto da cabeça, joias (brincos e colares) e detalhes da vestimenta. E o artista a representou mais corpulenta; esta atitude talvez



Figura 61. *Escravas negras de diferentes nações* (Detalhe). Thierry Frères, litogravura, 20,7x31,6cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo II. Prancha 22.

seja uma tentativa de esconder a semelhança física com a crioula e as outras mestiçadas presentes na mesma prancha. Por outro lado, se Debret retratou a amante do homem branco, buscou, de alguma maneira, associar as mulatas a atos contra a honestidade e os bons costumes. Essas mulheres, portanto, poderiam ser vistas como desonradas e de comportamento social desviante. Assim, as mulatas – como também

⁶⁹⁶ PAIVA, 2001, p. 67.

outras mulheres que não seguissem as regras e condições impostas, vivendo, por exemplo, no concubinato – dificilmente alcançariam a condição de esposas.

No mesmo texto, o artista bonapartista reforçou esse estereótipo sobre o caráter “irascível” e “rancoroso” dos mulatos. A prancha *Sapatarias* (Figura 60) representa o interior de um estabelecimento comercial, no qual se encontram seis pessoas. A cena revela o cotidiano de uma sapataria e, conseqüentemente, demonstra que Debret testemunhou *in loco* ou recebeu informações substanciais de terceiros sobre a disposição da loja, as ferramentas utilizadas e a arte de fabricar calçados. O fato de as seis personagens estarem absortas em suas atividades – os dois homens, no lado direito; o escravo recebendo uma repreensão com a palmatória; e a mulher espiando, enquanto amamenta, no lado esquerdo – indica que o artista-viajante idealizou a cena, pois o grupo não estaria tão à vontade na presença de um estranho.

O artista, ao explicar essa prancha, afirmou que se ateve, unicamente, a descrever a mulata, casada com o dono da sapataria, de origem portuguesa, e o instrumento utilizado para castigar o escravo, a palmatória. Diferentemente da outra mestiçada citada antes, ela seguiu os ritos matrimoniais exigidos pela igreja e conseguiu se casar. A historiografia mais recente vem demonstrando que essas mulheres, especialmente as africanas, as crioulas e as mestiçadas ex-escravas, não tinham nada de heroínas nem eram exceção, pois, à medida que conquistaram as cartas de alforria, “procuraram se reinserir na sociedade, usufruindo as vantagens que esta podia lhes oferecer”, entre elas casar-se com homens de “qualidades” distintas e, assim, diminuir os estigmas da origem e da escravidão⁶⁹⁷. Essas mulheres, ao ascenderem economicamente e constituírem família, podiam repetir os mesmos comportamentos dos seu senhores e seguir as regras daquela sociedade hierarquizada e excludente em relação aos indivíduos que não mudaram de condição.

Debret fez questão de reforçar essa relação social quando disse que “[...] a mulata, sua mulher, embora aleitando uma criança, não resiste ao prazer de espiar o castigo”. Portanto, a companheira do português compactuou com o castigo dado ao escravo dele, situação que, outrora, ela poderia ter vivido caso não tivesse sido alforriada. A cena mostra também dois ajudantes; esses, segundo o francês, eram “negros diaristas”, mas que recebiam os mesmos castigos “quando necessário”⁶⁹⁸. Provavelmente, ambos estavam sob regime de aluguel, sendo sustentados pelo sapateiro (locatário), que pagava ao proprietário dos africanos uma quantia estipulada. Outra possibilidade é que eles fossem escravos de ganho, algo muito comum nas

⁶⁹⁷ FURTADO, 2001, p. 84.

⁶⁹⁸ DEBRET, 1989, vol. II, p. 121.

áreas urbanas brasileiras, tendo, assim, maior autonomia sobre si – podiam morar longe de seu senhor e oferecer seus serviços a quem melhor lhes conviesse –, desde que pagassem o valor determinado previamente para os seus donos(as)⁶⁹⁹. Mesmo não pertencendo ao sapateiro, ambos estavam submetidos aos mandos e desmandos do proprietário da loja, que tinha liberdade de castigá-los quando necessário, podendo aplicar de “uma a três dúzias de ‘bolos’ quando necessário”⁷⁰⁰. No lado direito da composição, um dos trabalhadores diaristas – ele movimenta, de um lado para outro, um tipo de cordão – é representado olhando de soslaio a agressão ao seu colega, e seu rosto reflete uma expressão de satisfação, tal qual a mulata.

A representação das expressões faciais da mulata e do ajudante e a aquisição de escravos por ex-cativos permitem refletir sobre a introjeção ou não dos valores senhoriais ou da elite pelos africanos, crioulos e mestiçados – sejam eles escravos ou não –, além de pensar a respeito do uso de aspectos socioculturais que eram compartilhados por essas pessoas desde a saída da África até a chegada nas Américas. Chalhoub, em *Visões da Liberdade*, pontuou que “sem a introjeção pelo menos parcial de certos símbolos de poder” não seria possível permanecer por tantos séculos numa forma de organização e relação de trabalho como foi a escravidão brasileira. Em outro momento de seu estudo, com certa precaução, o autor diz que “as pessoas podem crer em determinado símbolo – ou simular a crença – por razões ou motivações das mais variadas (e não serão necessariamente hipócritas por causa disso)”⁷⁰¹. Dessa forma, os personagens históricos analisados por Chalhoub forjaram significados particulares para suas demandas diárias de sobrevivência. Os indivíduos citados e desenhados por Debret talvez tenham trilhado esses mesmos caminhos e “[...] batalharam numa arena cujas armas simbólicas e culturais tinham de ser buscadas na cultura dos grupos dominantes, e reinterpretadas segundo seus próprios anseios”⁷⁰².

Debret não teceu críticas ao modo como o português agiu com o cativo, deixando subentendido que essas práticas ainda eram necessárias. A justificativa foi dada pelo próprio artista ao longo do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. É fato que o bonapartista não condenava os maus-tratos, desde que não infringissem as punições previstas na legislação

⁶⁹⁹ É importante ressaltar que eram estabelecidos contratos entre os locatários e os donos dos escravos. Dentre as cláusulas, geralmente, havia uma preocupação com o bem-estar físico dos escravos, pois os seus senhores tinham bastante receio de eles fugirem ou de perderem a sua principal fonte de renda em decorrência de ferimentos ou morte do seu escravo, por causa dos excessos dos castigos físicos. Ver: SILVA, 2004, capítulo 4.

⁷⁰⁰ DEBRET, 1989, vol. II, p. 121.

⁷⁰¹ CHALHOUB, 1990, p. 150; SILVA, 2004, p. 145.

⁷⁰² SILVA, 2004, p. 145.

vigente – vê-se o seu caráter legalista e liberal⁷⁰³. Entretanto, esse argumento que cabia para o português não servia para a mestiçada, tanto que, no texto explicativo enfatizou que a mulata, com a cumplicidade do ajudante, não resistia ao “prazer de espiar o castigo”, e a imagem dos dois personagens deixa entrever ou traduz o que foi escrito em palavras. Assim, o artista recoloca a mulata na mesma condição que o “negro diarista”, visto como inferior por não ter passado pela “mistura de sangue”, ou seja, mesmo sendo de outra “qualidade”, a mulher ainda mantém algumas características de sua ascendência. No entanto, Debret espera os avanços e benefícios trazidos pela miscigenação, representada pela criança, que tem a pele alva e se amamenta no peito da mãe.

No último tomo de seu livro, Debret dedicou uma prancha exclusivamente à representação de uma mulata mais abastada e de seus seis escravos, *Mulata a caminho do sítio para as festas de Natal (Mulâtresse allant passer les fêtes de Noël à la campagne)* (Figura 62). Antes de falar da protagonista, o artista-viajante fez uma longa descrição das festividades natalinas e tratou da comoção que geravam nos brasileiros:

A mulata representada aqui é da classe dos artífices abastados. Sua filhinha abre a marcha conduzindo pela mão um negrinho, bode expiatório a seu serviço particular; vem em seguida a pesada mulata, em lindo traje de viagem, que se dirige a pé para o sítio situado num dos arrabaldes da cidade; a negra criada de quarto a acompanha carregando o pássaro predileto. A mulata contenta-se com uma criada de quarto preta a fim de não comprometer a própria cor. Vem logo depois da primeira negra de serviço, com o ‘gongá’, cesto em que coloca a roupa branca. A terceira negra carrega o leito da ‘senhora’, elegante travesseiro enrolado numa esteira de Angola (bastante bem imitada na Bahia). A quarta, encarregada de trabalhos grosseiros, lavadeira quase sempre grávida, carrega os trastes das outras companheiras; e a negra nova acompanha humildemente o cortejo, carregando a provisão de café torrado e a coberta de algodão com que se envolve à noite para dormir⁷⁰⁴.

Pela descrição visual, a mulata não se diferenciava fisicamente de suas companheiras de cortejo, provavelmente africanas e crioulas. A cor da pele e outros atributos físicos, pelos testemunhos iconográficos de Debret e Rugendas, não eram elementos de identificação social fundamentais para separar os africanos, crioulos e mestiçados, mas em seus textos, como visto, há uma maior ênfase em classificar e localizá-los naquela sociedade. Ambos expressaram essas diferenças através do vestuário mais luxuoso, das joias ou os representando em postos de maior importância. É o caso da mulata presente nessa prancha (Figura 62).

A prancha *Mulata a caminho do sítio para as festas de Natal* representa novamente as hierarquias sociais existentes no país, usando para isso a metáfora da marcha – também

⁷⁰³ LIMA, 2007, p. 168.

⁷⁰⁴ DEBRET, 1989, vol. III, p. 147.

presente na litogravura *Retorno à cidade de um dono de chácara* (Figura 53). Ambas têm um ponto de divergência – numa predomina o sexo feminino, na outra o masculino –, mas, claramente, há uma sugestão de hierarquia, seja pela ordem na fila, seja pelas roupas, sapatos e joias utilizados. A mulata é mais robusta, revelando sua condição de mulher pertencente a uma “qualidade” e condição mais distinta, tanto que tinha como mucama uma “preta”, para não serem vistas como da mesma “qualidade” e condição. Além disso, seu traje é elegante, usa um vestido claro e bordado. O xale transpassa os seus ombros e na mão esquerda segura um lenço; usa grandes brincos, colares e braceletes, e seus seios estão à mostra, detalhe que a destoa das outras mulheres. Nesse aspecto, Debret talvez tenha dado ênfase às imagens e representações sensuais das africanas, crioulas e mestiçadas, em especial das mulatas, que ao longo dos séculos foram se constituindo “[...] lastreadas em visões masculinas e dominadoras e em desejos sexuais muitas vezes realizados forçosa e/ou consensualmente”⁷⁰⁵. As suas companheiras também são marcadas pelas diferenças entre si, e isso fica demonstrado nos objetos que cada uma carrega – enquanto a criada de quarto leva somente o pássaro dentro da gaiola, as outras escravas transportam, sobre as suas cabeças, grandes fardos.

Debret, nas primeiras linhas da descrição visual dessa prancha, já demarcou a profissão da mestiçada, a saber, uma artífice, e, conseqüentemente, a sua principal fonte de



Figura 62. *Mulata a caminho do sítio para a festa de Natal*. Thierry Frères, litogravura, 13,6 x 23,1 cm. Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835. Tomo III. Prancha 07.

⁷⁰⁵ PAIVA, 2015, p. 30.

renda, o que lhe possibilitou adquirir e acumular muitos bens, tais como escravas, objetos de uso pessoal, joias, utensílios domésticos e um imóvel. Como visto ao longo desta tese, as escravas, forras e nascidas livres concentraram sua força de trabalho no comércio de alimentos, na prostituição e nos serviços domésticos (lavadeiras, engomadeiras, amas de leite etc.). Até esse momento, nem Debret nem Rugendas haviam mencionado alguma mulher envolvida no fazer artístico.

Vale mencionar que, no Brasil Colônia e Império, o artífice era aquele que executava alguma atividade manual. Dessa forma, “a pintura, a escultura e a arquitetura se igualam aos ofícios de carpintaria, serralharia, alfaiates, chapeleiros, agricultores, marcenaria, moedeiro, pastores, pedreiros, pescadores, seleiros, tecelões, e assim por diante”⁷⁰⁶. No país, portanto, até a criação da Academia de Belas Artes, esses trabalhadores eram considerados oficiais mecânicos e “o artista, artífice e artesão permanecem sujeitos indistintos”⁷⁰⁷. Não obstante, Mattoso apontou que existiam os mestres de ofícios “nobres”, “assim adjetivados como os ourives, os pintores, os canteiros, torneiros e entalhadores em madeira que representam ofícios altamente especializados e, geralmente, pouco difundidos entre a massa e por isso mais resguardados”⁷⁰⁸.

A notícia de uma mulata atuando em um ofício especializado, predominantemente masculino, demonstra como as mulheres que viviam nos espaços urbanos do Brasil conseguiram atuar em atividades muito restritas. O bonapartista não deu detalhes sobre a área na qual ela atuava na Corte, mas é possível levantar algumas hipóteses a partir da historiografia e das informações fornecidas pelo próprio artista. Nos estudos arrolados até o momento, a quantidade de africanas e suas descendentes nos ditos “ofícios mecânicos” também era numericamente menor em comparação aos homens. Por exemplo, na Salvador do século XIX, Soares encontrou escravas atuando como rendeiras, bordadeiras, pedreiras, charuteiras e fazedoras de conta de ouro na prensa⁷⁰⁹. Já em relação ao Rio de Janeiro, Karasch trouxe um dado que se aproxima da composição imagética legada por Debret, a fabricação de esteiras e cestos de fibras, naturais ou não. A historiadora não apresenta o quantitativo de mulheres envolvidas na confecção desses objetos, nem informa se existiam oficinas especializadas nessa arte na Corte, mas reforça que as casas brasileiras e outros

⁷⁰⁶ PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista na sociedade mineira. In: **Locus: Revista de História**, v. 4, n. 2, pp. 121-130, 1998, pp. 124 e 125.

⁷⁰⁷ BONNET, Márcia. **Entre o Artífice e a Arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009, p. 60.

⁷⁰⁸ MATTOSO, 1972, p. 164.

⁷⁰⁹ SOARES, 1994, p. 23.

espaços utilizavam esses utensílios no dia a dia. As especulações dessa autora coadunam com as diversas imagens feitas pelos dois artistas-viajantes, como também com relatos de outros visitantes sobre o uso costumeiro desses dois artigos.

Rugendas, por exemplo, desenhou um homem de pele escura confeccionando uma esteira, trançada em pequenos padrões quadrados, enquanto outros estão deitados e sentados sobre elas. Debret não foi diferente. Na citação e na imagem comentada acima, ele representou uma esteira “angolana” sobre a cabeça da sexta personagem, da esquerda para a direita. Observa-se a beleza da peça e o excepcional trabalho de confecção através do desenho trançado, com padrões triangulares, e o cuidado com o acabamento. Isso indica, portanto, o gosto refinado da mulata, além de demonstrar os bens encontrados nas casas mais abastadas.

No universo imagético legado pelo francês e pelo bávaro, não há mulheres confeccionando esteiras ou cestas, mas na litogravura de Rugendas *Mercado na praia dos mineiros* (Figura 36) vê-se uma jovem trançando um chapéu. Por outro lado, Debret retratou algumas mulheres de pele escura bordando ou fazendo outros serviços que demandavam especialização. A ausência de imagens expondo as mulheres nesse ofício não significa que elas não dominavam essa técnica ou não tinham interesse pelo fabrico das esteiras e cestas, principalmente porque, como foi verificado nos dados arrolados por Soares, elas atuavam em diferentes trabalhos especializados.

Não é possível afirmar qual arte manual a mulata desenvolvia no Rio de Janeiro, mas Debret deixou claro que a mulher fazia parte da “classe dos artífices abastados”. Isto é, ela estava entre os profissionais mais experientes, de maior perícia e renome, tendo “seu trabalho mais valorizado em relação ao do artífice médio”⁷¹⁰. Assim, pode-se afirmar que a mestiçada realizava um ofício altamente especializado. Até o momento, não foram encontradas mulheres assumindo funções de pintoras, escultoras e entalhadoras, pois essas atividades eram exercidas, preponderantemente, por artífices homens, com exceção do grupo de escravas identificadas por Soares, envolvidas no ofício da ourivesaria (0,1%), uma das funções elencadas por Mattoso como de caráter “nobre”.

Nada impede que a mulata desenhada por Debret tenha herdado do marido a oficina ou uma corporação voltada para atividades altamente especializadas. A mestiçada, de posse desse patrimônio, deu continuidade aos serviços prestados pelo companheiro à sociedade e profissionalizou mais escravos, forros e nascidos livres. Como dito, não foi encontrado registro de mulheres mestres ou executando atividades “nobres”, principalmente devido aos

⁷¹⁰ BONNET, 2009, p. 92.

impedimentos que as proibiam de assumir completamente os estabelecimentos após a morte do marido. No *Regimento* de 1775, que regulamentava o trabalho dos artífices, determinava-se que à “viúva de um mestre era permitido que continuasse com a loja aberta desde que não admitisse aprendizes que não fossem seus filhos e que houvesse um oficial examinando responsável pela produção da loja”⁷¹¹. Nessa regra, verificam-se as limitações e impedimentos impostos às mulheres naquela época; apesar disso, de alguma maneira a mulata debretiana conseguiu manter e administrar com maestria o espólio conquistado. Talvez ela tenha recorrido a sua rede de amigos ou afilhados, pessoas de extrema confiança, tais como alguns dos seus ex-escravos, agora alforriados e devidamente licenciados, além de poder contar com seu pleno domínio técnico, para cuidar da oficina e dos trabalhadores.

A historiadora da arte Márcia Bonnet, analisando alguns inventários *post mortem* e testamentos de artífices do Rio de Janeiro setecentista, encontrou homens de “qualidades” distintas atuando como artífices. Um deles, Antônio da Conceição Portugal, solteiro e sem herdeiros, contava com mais de cinquenta escravos trabalhando em ofícios diversos. Nenhum deles recebeu o título de mestre, mas a autora pôde perceber que parte do aprendizado era repassado pelos escravos e não por Portugal, uma vez que Antônio era especializado somente em pintura e douramento. Outro dado interessante sobre esse artífice refere-se aos seus bens e beneficiários. No testamento, parte da herança foi deixada para três pessoas: Antônio da Conceição, Rozalina da Conceição e Delfina Roza de Jesus. A autora não encontrou nenhum documento que comprovasse os laços de parentesco entre os quatro, mas pode-se presumir que Antônio da Conceição Portugal e Delfina viviam amancebados, mas, com receio de comprometer a herança e a reputação dos filhos, especialmente do rapaz, que “também era artífice e tinha intenção de levar adiante o funcionamento da loja”, optaram por esconder a união⁷¹². Esse tipo de relação era malvisto e escandaloso, por mais frequentes que fossem no cotidiano da sociedade brasileira. Talvez Delfina fosse africana, crioula ou mestiçada forra, ou mesmo sua escrava, e, por isso, viviam escondidos dos olhares dos vizinhos e das autoridades eclesiásticas. Se essas hipóteses estiverem corretas, a mulata debretiana pode ter se casado com um artífice, branco, africano, crioulo ou mestiçado, e herdado dele a loja, os instrumentos e os escravos.

Depois de confrontar as imagens e os textos explicativos de Debret e Rugendas, pode-se concluir que os crioulos e mestiçados foram estrategicamente posicionados para que os

⁷¹¹ ALVES, Natália Marinho Ferreira. **A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnicas**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989, *apud*. BONNET, 2009, p. 57.

⁷¹² BONNET, 2009, p. 108.

leitores pudessem visualizar a transição social que o Brasil passava à época. O lugar de destaque dos mulatos é justificado, pois eles, segundo os dois artistas-viajantes, estavam mais próximos da “civilização”, além de constituírem uma classe média nas áreas urbanas. A disposição enfileirada dos personagens ou os casamentos inter-raciais, representados imageticamente por Debret e descritos pelo bávaro, serviam como esquema para mostrar essa “evolução” dos africanos, ocasionada pelas sucessivas misturas biológicas. Rugendas não legou, nominalmente, nenhuma imagem retratando os mestiçados, como fez o francês; porém, o ilustrador relatou uma série de situações, além de criar um tópico destinado aos mulatos, demonstrando que estava ciente da importância deles para aquela sociedade. É relevante considerar, portanto, que as características físicas dos africanos, crioulos e mestiçados não se diferenciaram muito nas imagens, com exceção daqueles que traziam os “sinais de sua terra”, mas houve uma tentativa de representar os mulatos como superiores aos africanos, por exemplo, através do sucesso patrimonial e/ou ocupando determinados espaços.

Considerações finais

Refletir acerca dos africanos, crioulos e mestiçados – e sua condição de escravos, libertos ou nascidos livres –, representados iconograficamente, só foi possível graças às “experiências sensíveis” vividas por Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. Esses dois artistas-viajantes desembarcaram no Brasil com intenções e objetivos diferentes, mas ambos buscaram compreender a terra em que passaram a viver. Durante os anos em que permaneceram aqui – o francês por quinze anos, enquanto o bávaro ficou entre 1822 e 1825 –, traduziram em texto e imagens as suas impressões acerca desta parte da América do Sul. O primeiro editou os três volumes da sua obra, intitulada *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, nos anos de 1834, 1835 e 1839; ao passo que o jovem ilustrador da expedição Langsdorff trouxe a lume a sua narrativa entre 1827 e 1835, sob o título de *Viagem pitoresca através do Brasil*. Ambos os livros são o resultado das experiências intelectuais e pessoais desses dois artistas-viajantes, trazidas de além-mar e das vivências em solo brasileiro.

Assim, após o contato com o acervo dos dois artistas, presentes nas referidas obras, e com base nas mais recentes reflexões da historiografia sobre a escravidão brasileira do século XIX e nos debates em torno das mestiçagens, deu-se início a esta pesquisa. A leitura desses textos, advindos de uma produção pulsante nas últimas décadas, possibilitou olhar para as imagens debretianas e rugendianas e verificar que algumas interpretações sobre a vida e o cotidiano dos africanos e de seus descendentes, que perambulavam pelas vias públicas ou prestavam os seus serviços “porta a dentro”, mereciam ser revisitadas e atualizadas a partir das novas abordagens historiográficas, antropológicas e artísticas.

Neste trabalho procurou-se olhar as imagens de Debret e Rugendas, produzidas nas primeiras décadas do Oitocentos, tendo em mente a convicção de que os espaços urbanos brasileiros eram complexos, dinâmicos e plurais, social e culturalmente. As pessoas retratadas, com “qualidades” e “condições” distintas, criaram verdadeiras redes de sociabilidade – afetivas e familiares – e realizaram negociações, além de estabelecerem trocas de ideias e informações. Os não mestiçados e os mestiçados presentes ali experimentaram diferentes formas de vida, as quais precisavam ser evidenciadas nas imagens para demonstrar a diversidade e, ao mesmo tempo, a inexistência de padronização ou a dicotomia entre dois grupos sociais – a saber, brancos-negros ou senhores-escravos –, perspectivas que ainda atravessam algumas análises historiográficas e de outras áreas do conhecimento.

Ao longo desta tese, verificou-se, em várias imagens, que africanos, crioulos e mestiçados sobreviveram em um ambiente marcadamente complexo, não só por circularem, com certa liberdade, pelas ruas, praças e mercados oferecendo alimentos e serviços, mas porque, ao mesmo tempo, estabeleceram redes de solidariedade com homens e mulheres de diferentes *status* e condições. Vale mencionar que todo este movimento dos transeuntes, em especial dos trabalhadores cativos, além do contato mais íntimo, era vigiado por policiais e outras autoridades, que também foram representados nas gravuras. Esses homens podiam ser acionados para abafar os conflitos ou outro tipo de querela.

Não há dúvida, também, que as africanas, crioulas e não brancas nascidas livres foram captadas pelos artistas-viajantes incansavelmente e em momentos diferentes, e esse registro criou um tipo de cartografia das atividades em que elas estavam envolvidas, desde o pequeno comércio até a prostituição. O francês e o bávaro, no esforço de compreenderem essas mulheres – apesar de em determinados momentos terem-nas traduzido a partir de ideias preconcebidas –, souberam representá-las nas suas nuances e registrar momentos que coadunam com os atuais estudos historiográficos sobre elas. Essas pesquisas destacam a prosperidade econômica e a autonomia de que várias delas desfrutavam no Rio de Janeiro e em outras partes do país. Soma-se a isso que muitas delas já estavam familiarizadas com o comércio ambulante e o manuseio, por exemplo, de ouro. Dessa forma, talvez, essas mulheres estivessem recriando ou revivendo os aprendizados oriundos de seus antepassados deste e do outro lado do Atlântico.

Por meio das representações iconográficas analisadas, viu-se que elas criaram formas de sobreviver diante das adversidades decorrentes dos preconceitos de “qualidade”, cor de pele e condição jurídica que permeavam a sociedade. Diante disso, as alianças com os seus conterrâneos oriundos de várias partes da África, além do apoio de familiares, amantes, irmandades e futuros cônjuges, foram fundamentais para a conquista, por exemplo, da carta de alforria.

As gravuras deixam entrever também que muitas delas viviam por si só e que suas habilidades eram multifacetadas, possibilitando-lhes atuar em diferentes atividades laborais e comerciais nas zonas urbanas do Rio de Janeiro. Assim, amealhando recursos, muitas conseguiram, paulatinamente, comprar bens, escravos, joias, tecidos importados etc., e com a exposição desses objetos pelas vias públicas tentavam burlar os estigmas sociais. Não obstante, Debret e Rugendas deixaram evidente que nem todas conseguiram ser bem-

sucedidas em seus projetos pessoais, por isso viveram sob o jugo do cativo, dos seus senhores ou da pobreza extrema.

Às vezes, as relações entre africanos e seus descendentes com homens e mulheres brancos pobres ou mais abastados, ciganos, indígenas, mestiçados e europeus emergiram de forma violenta, em parte porque os primeiros eram associados à marginalidade decorrente de sua “qualidade”, condição, cor e gênero. Porém, em outros momentos, houve negociações entre esses grupos, que, assim, criaram estratégias para manter ou “melhorar” o *status quo* de cada qual. Como visto ao longo desta tese, os dois artistas-viajantes buscaram indicar a complexidade das camadas sociais que constituíram aquela sociedade. Ao analisar as pranchas editadas nos seus livros, foi possível detectar as marcas da diversidade cultural, tanto pelos comportamentos, hábitos e uso de joias, roupas e adornos, que remetiam a um universo distante e próximo ao mesmo tempo, quanto pela mobilidade física desses indivíduos, que saíam às ruas para ofertar os seus serviços ou para se distraírem nos momentos de lazer. Além disso, observa-se em determinadas pranchas, eventualmente com o apoio do texto, o cuidado em registrar as mesclas biológicas que coexistiam com os grupos não mestiçados. O cruzamento entre eles deu origem a indivíduos e, conseqüentemente, a novas categorias sociais, que precisaram ser ajustadas à hierarquia social existente. Viu-se que Debret e Rugendas enumeraram uma dezena de “qualidades” – negros, crioulos, mulatas, pardas, caboclas etc. –, que faziam parte do quadro daquela sociedade.

Nesse ambiente multiétnico, os dois artistas-viajantes tiveram que justificar a presença dessa miríade de gentes, especialmente dos africanos e de seus descendentes. Ao manusear as imagens, ficou evidente que o elemento social agregador e, principalmente, “civilizatório”, foi pautado nas formas de trabalho forçado a que era submetido esse grupo. Debret e Rugendas apresentaram um painel amplo dessas atividades urbanas, dentre elas as realizadas por escravos, forros e nascidos livres, que contribuíram para os saberes do século XIX. Viu-se na narrativa textual e visual que os africanos e seus descendentes se tornaram ajudantes das expedições científicas; inclusive, havia, por parte desses estrangeiros, uma demanda pelos seus serviços e expertises. Assim, o artista francês e o bávaro capturaram esses trabalhadores atuando nas atividades de caça e coleta de espécimes da fauna e da flora que seriam oferecidas aos seus senhores, caso fossem cativos de algum membro da expedição, ou ao contratante. Mas podia ocorrer, também, de entregarem as amostras a museus nacionais ou europeus.

Ao mostrar essas pessoas em texto e imagem, os artistas-viajantes possibilitaram que fossem vistas atuando em espaços que historicamente lhes foram negados e, dessa forma, as realocaram das posições tradicionais, nas quais suas presenças eram marginais ou inexistentes. Diante desse novo quadro social, esses homens – e raramente mulheres – tornaram-se portadores de conhecimentos sólidos de botânica, zoologia, entre outras especialidades; sem esses saberes, os visitantes estrangeiros dificilmente concluiriam as suas empreitadas em terreno tão hostil, como gostavam de exaltar nas suas narrativas.

A dinâmica das áreas urbanas do Brasil Colônia – e, posteriormente, Império – possibilitou o surgimento de camadas sociais intermediárias, as quais desempenharam papéis fundamentais na organização desses espaços, como as mulheres libertas e os ajudantes dos expedicionários naturalistas. Crioulos e mestiçados, na versão dos dois artistas-viajantes, ocuparam espaços bem definidos na sociedade carioca. De um lado, os crioulos – filhos de africanos, mas nascidos no Brasil – foram considerados indivíduos mais bem preparados, pois no contato com os europeus se aperfeiçoavam moral e intelectualmente; no entanto, esses viajantes apresentavam opiniões dissonantes e destacavam que havia ainda uma certa oscilação de temperamento entre os crioulos. Já em relação aos mestiçados, notadamente os mulatos, Debret e Rugendas teceram críticas positivas, sugerindo que podiam assumir importantes cargos na administração ou em outros setores. Entretanto, os mulatos e as mulatas, oriundos do cruzamento com os europeus e brasileiros – filhos de portugueses –, estavam fadados a “melhorarem-se” biologicamente. Aqui, percebe-se que as ideias biologizantes, evolucionistas e racialistas já estavam adentrando o pensamento dos dois viajantes. Esses temas foram amplamente debatidos no Brasil na segunda metade do século XIX. No entanto, sabe-se que essas discussões perpassaram tangencialmente nas suas obras, uma vez que é possível verificar a tentativa de aplicação dos marcadores sociais acionados por homens e mulheres de todas as condições nas áreas em que os artistas-viajantes viveram. Isso não anula a hipótese de que ambos pudessem atribuir valores formulados de forma apriorística sobre os habitantes do Brasil.

Os desenhos, feitos *in loco*, e a sua reelaboração posteriormente, já em seus ateliês, deixaram entrever que as características físicas de mestiçados e não mestiçados pouco os diferenciavam. Provavelmente, as semelhanças chamaram a atenção de Debret e de Rugendas, que, assim, tiveram dificuldades para expressar, nas suas representações visuais, os atributos físicos, mas também os identificadores sociais manejados pelos personagens. Um dos recursos utilizados pelos artistas foi associar aspectos da cultura material às “qualidades” e

condições de cada um – por exemplo, o hábito de carregar as pencas de barangandãs era associado às africanas ou crioulas.

A despeito dessas limitações artísticas, talvez decorrentes de um acesso restrito ao conjunto de elementos socioculturais que caracterizavam os mestiçados, o francês e o bávaro foram obstinados em dar nota sobre esses grupos sociais. Dessa forma, não cabe negar a existência deles nas imagens, mesmo que não sejam explícitas, mas se faz necessário, sempre que possível, trazer esses personagens à luz. Isso só é possível tornando a imagem uma fonte, compreendendo que ela carrega consigo sistemas de símbolos, e pode, eventualmente, relatar as experiências vividas por seus autores. Além disso, as imagens podem mascarar as realidades ou criar novos sentidos, entre eles escamotear determinados personagens ou evidenciar características que podem gerar distorções em relação aos representados. No caso dos africanos e africanas, aparentemente, é mais fácil identificá-los nas pranchas litográficas, por meio, das tatuagens ou escarificações por exemplo,. Com relação aos crioulos e mestiçados viu-se que não fica muito evidente quem é quem nas gravuras, uma vez que eles não possuíam marcadores sociais tão nítidos. Diante disso, é necessário acionar outros aspectos socioculturais para não incorrer em interpretações equivocadas, tais como apontar que todos os representados nas imagens são de determinada “qualidade” ou condição. Debret e Rugendas deixaram registros dos crioulos e mestiçados feitos *in situ*. Assim, esses desenhos são os primeiros indícios de que a população brasileira era composta por africanos, crioulos e mestiçados de diferentes condições. Portanto, ao trabalhar com os registros do passado, sempre que possível, se faz necessário utilizar os desenhos originais e buscar os elementos que dão um sentido mais preciso àquele contexto sociocultural⁷¹³.

Debret e Rugendas viveram no Brasil em um momento turbulento e de transformações sociais, políticas e econômicas. A partir dessas vivências, no Rio de Janeiro e em outras localidades, ambos deram início à construção da sua própria versão da história do país, na qual africanos, crioulos e mestiçados assumiram papel de relevância. As imagens legadas pelo francês e pelo bávaro sobre essa camada da sociedade diz muito sobre eles e o lugar de onde provinham, uma vez que os artistas-viajantes projetaram os seus modelos socioculturais em indivíduos que viviam em mundos tão opostos. Para além disso, os estudiosos do século XXI precisam se ater à realidade complexa e dinâmica que os artistas-viajantes expressaram no acervo iconográfico do *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e do *Viagem pitoresca*

⁷¹³ PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeos nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998.

através do Brasil. Nas imagens não há um universo polarizado, homogêneo e generalizante, por isso é preciso ter em mente que nelas uma variedade de gentes, sentimentos e comportamentos é revelada. Nessas representações das *urbes*, veem-se “as gentes que nela viviam e que davam sentidos aos espaços, transformando-os em lugares”⁷¹⁴.

⁷¹⁴ PESAVENTO, 2007, p. 03.

Bibliografia

AGASSIZ, Louis. **A Journey in Brazil**. Boston: Ticknor & Fields, 1868. Disponível em: <file:///C:/Users/Igor/Downloads/000053141.pdf>. Acesso em: 16 set. 2021.

ALGRANTI, Leila Mezan. **O feitor ausente**: estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. Petrópolis: Vozes, 1988.

ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e devotas**: mulheres da colônia. Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/Edunb, 1993.

ALLGEMEINE ZEITUNG, Munich, 24 de janeiro de 1824. Disponível em: https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10504503_00161_u001/6

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO, entre os anos de 1844 e 1850, foram contabilizados entre 17 e 21 lojas e durante esse período as “mademoiselles” eram maioria no comando dos estabelecimentos; somente em 1850, das 21 casas de moda francesa, apenas 11 estavam sob chefia de um homem. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/almanak.htm. Acesso em: 10 jun. 2020

ALMEIDA, Carla Berenice Starling de. **Medicina mestiça**: saberes e práticas curativas nas minas setecentistas. Dissertação de mestrado (Mestra em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Presença e atuação indígena na cidade do Rio de Janeiro colonial: das origens ao século XIX. **Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 16, pp. 33-50, 2019.

ALMEIDA, Maria Zélia de. **Plantas medicinais**. 3 ed. Salvador: Edufba, 2011.

ALVES, Débora Bendocchi. Langsdorff e a Imigração. *In*: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, vol. 35, São Paulo, 1993.

ALVES, Natália Marinho Ferreira. **A arte da talha no Porto na época barroca**: artistas e clientela, materiais e técnicas. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989. *In*: BONNET, Márcia. **Entre o Artífício e a Arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

ANTUNES, Anderson Pereira. **A rede dos invisíveis**: uma análise dos auxiliares na expedição de Louis Agassiz ao Brasil (1865-1866). Dissertação (Mestre em História das Ciências), Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2015.

ANTUNES, Anderson Pereira; MASSARANI, Luísa Medeiros; MOREIRA, Ildeu de Castro. Uma análise da rede de auxiliares na expedição de Louis Agassiz ao Brasil (1865-1866).

Revista Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 113-125, jan.-jun., 2016.

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. Lojas e armazéns das casas de morada paulista. **Revista de História**, n. 160, 1º semestre de 2009, 285-322.

ARRUDA, José Jobson de. **O Brasil no comércio colonial**. São Paulo: Ática, 1980.

BALBI, Adrien. **Atlas ethnographique du globe, ou classification des peuples anciens et modernes d'après leurs langues...** Paris: Chez Rey, 1826, p. 225. Vol. I. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=eVMTAAAAQAAJ&pg=GBS.PA224&hl=pt_PT. Acesso em: 6 jan. 2022.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2017.

BANDEIRA, Júlio. Janelas d'alma brasileira. In: **CASTRO MAIA COLECCIONADOR DE DEBRET**. Rio de Janeiro: Capivara, 2003, pp. 41-42. Catálogo de exposição, 29 abr. – 15 jul. 2003, Museu da Chácara do Céu.

BAPTISTA, Anna Paola. **Debret: viagem ao sul do Brasil**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2011.

BARBOSA, Keith de Oliveira; GOMES, Flávio. Doenças, morte e escravidão africana: perspectivas historiográficas. In: PIMENTA, Tânia Salgado; GOMES, Flávio (Org.). **Escravidão, doenças e práticas de cura no Brasil**. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016.

BARREIRO, José Carlos. **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência**. São Paulo: Edunesp, 2002.

BATALHA, Cláudio Henrique Moraes. Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária. **Cadernos AEL**, v. 6, n. 10/11, 1999.

BECHER Hans. **O Barão de Georg Heinrich von Langsdorff, pesquisas de um cientista alemão no século XIX**. Brasília: EdUnb, 1990.

BLANCKAERT, Claude. Les conditions d'émergence de la science des races au début du XIX^e siècle. In: MOUSSA, Sarga (Org.). **L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe-XIXe siècles)**. Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 133-149.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. 2ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Metalivros/Objetiva, 1999, vol. III, pp. 83-84. Volume único.

BERGER, Paulo (Org.). **Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel. 1812-1814**. Curitiba: Kingraf, 1978.

BERNARD, Carmen; GRUZINSKI, Serge. **História do Novo Mundo: da descoberta à conquista, uma experiência europeia, 1492-1550**. São Paulo: EDUSP, 2001.

BERTIN, Enidelce. **Os meia-cara: africanos livres em São Paulo no século XIX.** Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BETHELL, Leslie. **História da América Latina: América Latina Colonial.** 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012. Vol. I.

BONNET, Márcia. **Entre o Artífício e a Arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BORGES, Maria Eliza Linhares. A escravidão em imagens no Brasil oitocentista. *In:* FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **Sons, Formas, Cores e movimentos na Modernidade Atlântica: Europa, Américas e África.** São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/Fapemig, 2008.

BOURGUET, Marie-Noëlle. O Explorador. *In:* VOVELLE, Michelle de. **O Homem do Iluminismo.** Lisboa, Presença, 1997.

BRETAS, Marcos Luiz. A polícia carioca no império. *In.:* **Revista de Estudos Históricos**, n. 22, vol. 12, 1998, pp. 219-234.

BRIENEN, Rebeca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem.** Rio de Janeiro: Capivara, 2010. (Obra completa).

BRIESEMEISTER, Dietrich. Victor Aimé Huber como hispanófilo. *In:* FERNÁNDES, Berta Raposo; WISTÄDT, Ingrid García (Coord.). **Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España.** Valência: Universidad de València, 2009, pp. 131-155.

BROT, Muriel. La couleur des hommes dans l'Histoire des deux Indes. *In:* MOUSSA, Sarga (Org.). **L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe-XIXe siècles).** Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 87-98.

BRUGGER, Silvia Maria Jardim. Legitimidade, casamento e relações ditas ilícitas em São João del Rei (1730-1850). *In:* **Anais do IX Seminário sobre a economia mineira.** Belo Horizonte: CEDEPLAR, 2000.

BURKE, John G. The wild man's pedigree scientific method and racial anthropology. *In.:* DUDLEY, Edward; NOVAK, Maximillian E (Ed.). **Then wild man: within an image in western thought from the Renaissance to romanticism.** Pittsburgh: University of Pittsburgh, 19. Disponível em: <https://digital.library.pitt.edu/islandora/object/pitt:31735057893939> Acesso em: 17 maio 2021.

CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda. **Plantas medicinais e de rituais afro-brasileiros.** São Paulo: Almed, 1988.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. A ordem Carmelita. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 24, 2011.

CAMPOS, Adriana Pereira. *Ad Benedictionem: casamento de escravos no Brasil e nos Estados Unidos.* *In:* CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das

(Orgs.). **Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 393-413.

CANCELA, Francisco. A flora da antiga capitania de Porto Seguro na viagem de Wied-Neuwied, 1815-1817: prática científica, inventário naturalista e colaboração indígena. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 3, jul.-set. 2021, pp. 811-837.

CARDOSO, Rafael. Cultura de exílio: a aventura brasileira de J. B. Debret. *In: CASTRO MAIA COLECIONADOR DE DEBRET*, 2003.

CARNEIRO, Newton. **Rugendas no Brasil**. São Paulo: Kosmos, 1979.

CARREIRA, Antonio. **Notas sobre o tráfico português de escravos**. Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 1983.

CASTRILLON-MENDES, Olga. **Taunay viajante: construção imagética de Mato Grosso**. Cuiabá: EdUFMT, 2013.

CASTRO, Hebe Maria Mattos de. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista: Brasil século XIX**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2013. Edição revista.

CASTRO, Marcelo Ribeiro. **Escravas, prostitutas e médicos: normalizando modos de vida da Corte do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto do século XVIII**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Secretária da Cultura do Estado de Minas Gerais, 2002.

CAVALCANTE, Sylvia. A porta e suas múltiplas significações. **Estudos de Psicologia**, Natal – RN, v. 8, pp. 281-288, 2003.

CERCEAU NETTO, Rangel. A família ao avesso: “o viver de portas adentro” na Comarca do Rio das Velhas no século XVIII. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, ano V, v. 5, n. 3, jul./ago./set. 2008. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/75>. Acesso em: 10 mai. 2021.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHUR, L.A. (Coord.). **A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil, 1821 a 1829**. Brasília: MEC/Sphan/Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

- COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à colônia**. 5 ed. São Paulo: Edunesp, 2010.
- COSTA, Maria de Fátima. Apresentação. *In*: LEENHARDT, Jacques (Org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.
- COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter (Org.). **O Brasil de hoje no espelho do século XIX: Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff**. São Paulo: Liberdade, 1995.
- COSTA, Maria de Fátima. Le voyage de Langsdorff au Brésil: une aventure inachevée. *In*: NAGLER, Linda Fregni; RAIMONDI, Cristiano (Org.). **Hercule Florence. Le Nouveau Robinson**. Mônaco: Monaco National Musée Nouveau et Humboldt Books, 2017.
- COSTA, Maria de Fátima. Rugendas y Langsdorff: la iniciación del artista viajero. *In*: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Coord.). **Rugendas: El artista viajero**. Santiago: Biblioteca Nacional do Chile/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2021.
- CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CUNHA, Manuela Carneiro. **Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (revista e ampliada).
- DABADIE, F. **À travers l'Amérique du Sud**. Paris, França: Ferdinand Sartorius, 1858.
- DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Costumes Italiens, dessinés à Rome par Debret, gravés p. L. M. Petit en 1809** (1809); **Carnet de dessin Costumes du Brésil** (1816-1831).
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil**. Volumes I, II e III. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1834. Tome premier.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1835. Tome deuxième.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot, 1839. Tome troisième.
- DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. Raízes do machismo brasileiro. A mulher no imaginário social. “Lugar de mulher é na história”. São Paulo: Contexto, 1988 (Coleção Repensando a história).

DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2009.

DEL PRIORE, Mary. Mulheres de trato ilícito: a prostituição na São Paulo do século XIX. **Anais do Museu Paulista**, tomo XXXV, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1987.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo – século XIX**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DIAS, Maria Odila Silva. A interiorização da metrópole (1808-1853). *In*: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **1822 Dimensões**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même. Paris: Chez Paul Dupont et cia, 1835, p. 50 e 115. Tome second. Disponível em: <https://archive.org/stream/dictionnaire02acaduoft#page/n5/mode/2up>. Acesso em: 07 jan. 2021.

DIENER, Pablo. **Rugendas 1802-1858**. Catálogo razonado de la obra. Augsburg: Wissener Verlag, 1997.

DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição Langsdorff. *In*: COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter (Org.). **O Brasil de hoje no espelho do século XIX: Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff**. São Paulo: Liberdade, 1995.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas**. Obras e documentos. São Paulo: Liberdade/Kosmos, 1999.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2006.

DIENER, Pablo. Rugendas, el americanista. *In*: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Coord.). **Rugendas: el artista viajero**. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 2021.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Martius**. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Coord.). **Rugendas: el artista viajero**. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 2021.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. Obra completa. São Paulo: Capivara, 2012.

DOMINGUES, Ângela; ALVES-MELO, Patrícia. Iluminismo no mundo luso-brasileiro: um olhar sobre a Viagem Filosófica à Amazónia, 1783-1792. **Ler História**, n. 78, pp. 157-178, 2021.

DRUMOND, Marco Aurélio. **Indumentária e cultura material: produção, comércio e usos na Comarca do Rio das Velhas (1711-1750)**. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

DUCHET, Michèle. **Anthropologie et histoire au siècle des Lumières**. Paris: Albin Michel, 2018. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité .

EBEL, Ernst. **O Rio de Janeiro e seus arredores em 1824**. São Paulo: Companhia Nacional, 1972.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESCOREL, Sílvia. **Vestir poder e poder vestir: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro – século XVIII)**, Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História Social, 2000.

EXPEDIÇÃO Langsdorff ao Brasil (1821-1829). Rio de Janeiro: Alumbamento/Livroarte, 1988, 3 volumes (Rugendas, Taunay e Florence).

EWBANK, Thomas. **Vida no Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro**. Doutorado (Tese em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FARELLI, Maria Helena. **Balangandãs e figas da Bahia: o poder mágico dos amuletos**. Rio de Janeiro: Pallas, 1981.

FARIA, Miguel. Brasil: visões europeias da América Lusitana. **Oceanos**. O Teatro da Natureza: Maximiliano no Brasil, n. 24, out./dez. 1995.

FARIA, Sheila de Castro. Aspectos demográficos da alforria no Rio de Janeiro e em São João Del Rey entre 1700 e 1850. *In: XVI Encontro Nacional de Estudos Populacionais – As Desigualdades Sociodemográficas e os Direitos Humanos no Brasil*, 2016.

FARIA, Sheila de Castro. **Sinhás pretas, damas mercadoras: as pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e de São João Del rei (século XVIII-1850)**. Tese (Professor Titular em História do Brasil) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

FERRAZ, Francisco Ferraz de. **Da prostituição em geral**. Rio de Janeiro: Typographia Acadêmica, 1872.

FERRETTI, Mundicarmo. Pajelança e cultos afro-brasileiros em terreiros maranhenses. *In: Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 8, n. 16, p. 92-106, jul./dez. 2001.

FERRETTI, Mundicarmo. Brinquedo de Cura em terreiro de Mina. *In: Revista Instituto Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, p. 57-78, dez. 2014.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **A arte de curar:** cirurgiões, médicos, boticários e curandeiros no século XIX em Minas Gerais. 2. ed. Belo Horizonte: ARGUMENTVM, 2008.

FLORENTINO, Manolo. Alforrias e etnicidade no Rio de Janeiro oitocentista: notas de pesquisa. **Topoi**, Rio Janeiro, set. 2002.

FLORENTINO, Manolo. **Em Costas Negras:** uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto. **A paz das senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico**, Rio de Janeiro, c. 1790 – c. 1850. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

FREUDENTHAL, Aida. Judeus em Angola – séculos XIX-XX. **Cadernos de Estudos Sefarditas**, nº 4, 2004.

FREYRE, Gilberto. **China tropical**. Brasília/São Paulo: EdUnb/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. 2 ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1979.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos:** decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. 15 ed. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes:** o outro lado do mito. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FURTADO, Júnia Ferreira. Pérolas negras. Mulheres livres de cor no Distrito Diamantino. FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **Diálogos oceânicos:** Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império ultramarino português. Belo Horizonte: UFMG, 2001, pp. 81-126.

FURTADO, Júnia Ferreira. Mulheres escravas e forras na mineração no Brasil, século XVIII. **Revista Latinoamericana de Trabajo y Trabajadores**, n. 1, p. 1-49, nov. 2020-abr. 2021.

GASPAR, Tarcísio de Souza. **Palavras no chão:** murmurações e vozes em Minas Gerais no século XVIII. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

GOMES, Ângela de Castro. Questão social e historiografia no Brasil do pós-1980: notas para um debate. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 34, pp. 157-186, jul./dez. 2004.

GOMES, Heloísa Helena; DANTAS, Ivan Coelho; CATÃO, Maria Helena Chaves Vasconcelos. Plantas medicinais: sua utilização em terreiros de umbanda e candomblé na zona leste da cidade de Campina Grande – PB. **Revista de Biologia e Farmácia**, v. 3, n. 1, p. 110-129, 2008.

GOULD, Stephen Jay. **A falsa medida do homem**. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins, 2014.

GUEDES, Roberto. **Egressos do cativo**: trabalho, família e mobilidade social (Porto Feliz, São Paulo, c. 1798-1850). Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, pp. 5-27.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. 7, n. 2 (jul./out. 2000). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/wqzPMLQbtcRS5XmjKYvtdbC/?lang=pt#>. Acesso em: 26 ago. 2021.

GUILLOBEL. **Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel**. Curitiba: Estúdio Gráfico Fitolito, 1978.

GUILLOBEL. **Usos e costumes dos habitantes da cidade de S. Luiz do Maranhão**. s/e, 1822.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Companhia Nacional, 1956.

GRAHAM, Richard. **Alimentar a cidade**: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GRAHAM, Richard. **Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1973.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência**: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro – 1860-1910. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GRINBERG, Keila (Org.). **Os judeus no Brasil**: Inquisição, migração e identidade. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.

GRUZINSKI, Serge. **As quatro partes do mundo**: história de uma mundialização. Belo Horizonte/São Paulo: EdUFMG/EdUSP, 2014.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HARTMANN, Thekla. **A contribuição da iconografia para o conhecimento dos índios brasileiros do século XIX**. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, 1975.

HILL, Marcos César de Senna. **Quem são os mulatos?** Sua imagem na pintura modernista brasileira. Tese (Doutorado em Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

HOLLAND, Hyacinth. Rugendas. *In*. **Allgemeine Deutsche Biographie**. Leipzig: Duncker & Humboldt, 1889, p. 601. Vol. 29. Disponível em:

<https://archive.org/details/allgemeinedeutsch29lili/page/600/mode/2up?q=rugendas> Acesso em: 10 mar. 2021.

HUBER, Victor Aimé. Ueber den gegenwärtigen Zustand des Sklavenhandels und die Massregeln der europäischen Mächte ihn zu unterdrücken. *In: Neue allgemeine politische Annalen*. Stuttgart/Tubinga: J. F. Cotta, 1825 e 1826, vol. 16 e 19. Disponível em: Vol. 16 (https://play.google.com/books/reader?id=beQcAQAAMAAJ&pg=GBS.PP6&hl=pt_PT); Vol. 19 (https://play.google.com/books/reader?id=ndscAQAAMAAJ&pg=GBS.PA2&hl=pt_PT). Acesso em: 12 mar. 2021 (Tradução nossa).

IVO, Isnara Pereira. **Homens de caminho: trânsitos, comércio e corres no sertões da América portuguesa – século XVIII**. Tese de doutorado (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

JEHA, Silvana. Ganhar a vida. Uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de Janeiro, século XIX. *In: Revista História*, São Paulo, n. 176, 2017, pp. 03-34.

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

KARESH, Sara E., MURVITZ, Mitchell M. (Ed.). **Encyclopedia of Judaism**. New York: Facts On File, 2006. Disponível em: <http://1.droppdf.com/files/P8wNB/encyclopedia-of-judaism.pdf> Acesso em: 05 jan. 2021.

KIDDER, Daniel Parish. **Reminiscências de viagens e permanência no Brasil: Rio de Janeiro e província de São Paulo**. Brasília: Senado Federal, 2001.

KOMISSAROV, Boris. A expedição do acadêmico G. I. Langsdorff e seus artistas ao Brasil. *In: EXPEDIÇÃO*, 1988, vol. I,

KOMISSAROV, Bóris. **Da Sibéria à Amazônia: a vida de Langsdorff**. Brasília: Langsdorff, 1992.

KOMISSAROV, Boris. **Expedição Langsdorff. Acervo e fontes históricas**. São Paulo: Edunesp, 1994.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. 2. ed. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. **Hist. cienc. saúde** [online], 2001, vol. 8, pp. 863-880.

LABAT, Jean-Baptiste. **Voyages du Chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne, fait em 1725, 1726 et 1727**. Paris: Chez Saugrain, Quay de Gefvres, à la Croix Blanche, 1730, vol. II. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86099z.image>. Acesso em: 05 fev. 2021.

LANGSDORFF, E. **Diário da baronesa E. de Langsdorff relatando sua viagem ao Brasil por ocasião do casamento de S. A. R. o príncipe de Joinville (1842-1843)**. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Mulheres/EDUNISC, 2000.

LARA, Sílvia H. Conectando historiografias: a escravidão africana e o antigo regime na América portuguesa. *In*: BICALHO, Maria Fernanda; FERLINI, Vera Lúcia (Orgs.). **Modos de Governar: ideias e práticas políticas no Império Português (Séculos XVI a XIX)**. São Paulo: Alameda, 2005.

LARA, Silvia Hunold. Mulheres escravas, identidades africanas. **I Simpósio Internacional: o desafio da diferença**. GT 3. Mulheres africanas: experiências e percursos. UFBA, 9 a 12 de abril de 2000. Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>. Acesso em: 05 jan. 2021.

LARA, Silvia Hunold. **Fragmentos Setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LARA, Silvia Hunold. Sedas, panos e balangandãs: traje de senhoras e escravas nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador (séc. XVIII). *In*: SILVA, Maria Beatriz Nizza (Org.). **Brasil: Colonização e escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um pintor francês no Brasil imperial. *In*: LEENHARDT, Jacques. **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2008.

LEENHARDT, Jacques. Debret, artista do Brasil originário. *In*: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2016.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. A dupla documentação sobre mulheres no livro das viagens (1808-1850). *In*: BRUSCHINI, Maria Cristina; ROSEMBERG, Fúlvia. **Vivência: história, sexualidade e imagens femininas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Livros de viagem – 1803-1900**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Grupos de convívio no Rio de Janeiro (Século XIX). **Psicologia USP**, v. 3, n.1-2, São Paulo, 1992.

LÉVÊQUE, Jean-Jacques. **La vie et l'oeuvre de Jacques-Louis David**. Paris: ACR, 1989.

LIBBY, Douglas Cole. Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII: novas evidências de Minas Gerais. **Estudos Econômicos**, São Paulo, v. 27, n. 1, pp. 97-125, 1997.

LIMA, Alexandre Mantovani. **Memória e identidades de um terreiro de candomblé Ilé Ògun Anaeji Ígbele Ni Oman – Àse Pantanal: a nação Efon em Duque de Caxias – RJ**. Dissertação (Mestre em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

LIMA, Valéria. **A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no país.** Dissertação de mestrado (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

LIMA, Valéria Alves Esteves. Debret e sua obra: itinerário para uma revisão. **Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, pp. 291-297, 2008.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839).** Campinas: Unicamp, 2007.

LIMA, Vivaldo da Costa. Conceito de Nação nos candomblés da Bahia. **Afro-Ásia (Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA)**, Salvador, n. 12, jun. de 1976.

LISBOA, Bento da Silva; MONCORVO, José Domingues de Attaide. Parecer sobre o primeiro e segundo volumes da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, par J. B. Debret. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, t. 3, nº 9, abr. 1841, Rio de Janeiro: Typographia de D. L. dos Santos.

LISBOA, Karen Mackonw. **A nova Atlântica de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820).** São Paulo: Hucitec, 1997.

LODY, Raul. **Joias de Axé: fios de contas e outros adornos do corpo. A joalheria afro-brasileira.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LODY, Raul. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé.** São Paulo: Senac/SP, 2015.

LODY, Raul. **Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias-amuletos.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

LODY, Raul Giovanni. **Pano da Costa.** Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p. 03 (Cadernos de Folclore, 15).

LÖSCHNER, Renate; KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit. **Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied.** Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH. Petrópolis, Kapa Editorial, Catálogo do Legado do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, vol. II, Primeira Parte, 2001.

LOTIERZO, Tatiana Helena Pinto. **Contornos do (in)visível: a redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil.** São Paulo: Martins, 1942.

MACEDO, Rafael Gonzaga. **Paul Harro-Harring: visualidade melancólica da escravidão no Rio de Janeiro – 1840.** Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014.

MAMIGONIAN, Beatriz G. O direito de ser africano livre: os escravos e as interpretações da lei de 1831. *In: LARA, Silvia H.; MENDONÇA, Joseli N. (Orgs.). Direitos e justiça no Brasil: ensaios de História Social.* Campinas: EdUnicamp, 2006, pp. 129-160.

MARQUESE, Rafael de Bivar. As desventuras de um conceito: capitalismo histórico e a historiografia sobre a escravidão brasileira. **Revista Brasileira de História. São Paulo**, n. 169, pp. 223-253, jul./dez. 2013.

MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico 1800-1850.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MATTOS, Hebe. A escravidão moderna nos quadros do Império português: o Antigo Regime em perspectiva atlântica. *In: FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernando; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). O Antigo Regime no trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII).* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001, pp. 141-162.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Testamentos de escravos libertos na Bahia no século XI: uma fonte para o estudo de mentalidades.** Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBA, 1972.

MAWE, John. **Viagem ao interior do Brasil.** Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978.

MELLO, José Antônio Gonsales de. **Henrique Dias, governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil.** Recife: Massangana, 1988.

MELLO E SOUZA, Laura de. **Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII.** 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

MÓL, Cláudia Cristina. **Mulheres forras: cotidiano e cultura material em Vila Rica (1750-1800).** Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

MONTELEONE, Joana. A moda, as cores e a representação feminina no Segundo Reinado (Rio de Janeiro, 1840-1889). **19&20**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 1-15, 2016.

MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas.** A Corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889). Tese (Doutorado em História Econômica), Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MONTEIRO, John Manuel. O Escravo índio, esse desconhecido. *In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). Índios no Brasil.* São Paulo: Secretaria da Cultura, 1992, p. 105-120.

MOREIRA, Ildeu Castro. O escravo do naturalista – o papel do conhecimento nativo nas viagens científicas do século 19. **Ciência Hoje**, v. 31, n. 184, pp. 40-48, 2002.

MOTT, Luiz. Um congresso de diabos e feiticeiras no Brasil colonial. *In*: BELLINI, Lígia; SAMPAIO, Gabriela R. (Orgs.). **Formas de crer**. Ensaios de história religiosa do mundo luso-afro-brasileiro, séculos XIV-XXI. Salvador: Corrupio/UFBA, 2006.

MOTT, Luiz. **Os pecados da família na Bahia de Todos os Santos (1813)**. Salvador: EdUFBA, 30 jun. 1982.

MOTT, Luiz R. B. Subsídios à história do pequeno comércio no Brasil. *In*: **Revista de História**. Ano XXVII, vol. LIII, São Paulo, 1976.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **A travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil 1637-1889. São Paulo: Edusp, 2000.

MOUREAUX, José-Michel. Race et altérité dans l'anthropologie voltairine. *In*: MOUSSA, Sarga (Org.). **L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe-XIXe siècles)**. Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 41-53.

MURPHY, Kathleen. Translating the vernacular: Indigenous and African knowledge in the eighteenth-century British Atlantic. **Atlantic Studies**, 8 (1), pp. 29-48, 2011. Disponível em: https://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1051&context=hist_fac.

Acesso em: 14 set. 2021.

NAGLER, Linda Fregni Nagler; RAIMONDI, Cristiano Raimondi. (Org.). **Hercule Florence. Le Nouveau Robinson**. Mônaco: Monaco National Musée Nouveau et Humboldt Books, 2017.

NAVA, Pedro. **Capítulos da história da medicina no Brasil**. Cotia/Londrina/São Paulo: Ateliê/Eduel/Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2003.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. *In*: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

NETO, Luiz Domingos do Nascimento. **Sob o signo do som**: o ser e o viver como músico em Recife e em Salvador, fins do século XVIII e limiar do XIX. Tese de doutorado (Doutor em História), Centro de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2020.

NOGUEIRA, André Luís Lima. **Entre cirurgiões, tambores e ervas**: calundzeiros e curadores ilegais em ação nas Minas Gerais (século XVIII). Tese de doutorado (Doutor em História das Ciências), Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2013.

OBERACKER JR., Carlos H. Martius e a historiografia nacional. **Revista do IHGB**, n. 347 (abr./jun. 1985). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsMDVOcTVNRmV2dTA/view?resourcekey=0-CP2HLz7slXnERs7LI-lh1g. Acesso em: 26 ago. 2021.

OLIVEIRA, Lisa Batista de. **Devassas**: uma análise das denúncias contra as “mal procedidas” (prostituição, concubinato e vivência religiosa nas Minas Gerais do século XVIII). Dissertação (Mestra em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **O liberto: o seu mundo e os outros**; Salvador, 1790/1890. São Paulo: Corrupio/Conselho Nacional de Pesquisa, 1988.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Quem eram os “Negros da Guiné”? A origem dos africanos na Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 29/30, 1997, pp. 37-73.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **Retrouver une identité: jeux sociaux des Africains de Bahia (vers 1750 - vers 1890)**. Tese (Doutora em História), Sorbonne (Paris IV), Paris, 1992.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Viver e morrer no meio dos seus. Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. **Revista USP**, n° 28, dez.-fev., p. 175-193, 1995-1996.

OLIVEIRA, Monique Silva de. **Inquisição de cristãos-novos no Rio de Janeiro: o caso da família Azeredo (c. 1701-c.1720)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

OZANAN, Luiz Henrique. **A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais – 1735-1815**. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

PAIVA, Eduardo França. Alforrias. *In*: SCHAWRCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio. **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PAIVA, Eduardo França. Amuletos, práticas culturais e comércio internacional. **Anais do XX Simpósio Nacional de História – ANPUH**, Florianópolis, jul. 1999.

PAIVA, Eduardo França. Celebrando a alforria: amuletos e práticas culturais entre as mulheres negras e mestiças. *In*: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (Orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001, pp. 505-51.

PAIVA, Eduardo França. Coartação e alforrias nas Minas Gerais do século XVIII: as possibilidades de libertação escrava no principal centro colonial. *In*: **Revista de História**. São Paulo, n. 133, 1995, pp. 49-57.

PAIVA, Eduardo França. Filhos de índios e negros e dinâmicas de mestiçagens nas Minas Gerais do século XVIII – entre o cativo e a liberdade. *In*: ALVEAL, Carmem; DIAS, Thiago (Org.). **Espaços coloniais: domínios, poderes e representações**. São Paulo: Alameda, 2019.

PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo: uma história lexical de Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PAIVA, Eduardo França. **Escravos e libertos nas Minas Gerais do século XVIII: estratégias de resistência através dos testamentos**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2009.

PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na Colônia: Minas Gerais, 1716-1789**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

PAIVA, Eduardo França. Por uma História Cultural da escravidão, da presença africana e das mestiçagens. **Fênix – Revista de História e Estudos Sociais**, vol. 6, ano VI, n. 3, jul./ago./set. 2009.

PAIVA, Eduardo França. “QUALIDADE” E “COR”: os marcadores da distinção. *In*: Eduardo José Santos Borges; Maria Helena Ochi Flexor; Suzana Maria de Sousa Santos Severs. (Org.). **Poderes, identidades e sociedade na América portuguesa (séculos XVI - XVIII)**. São Paulo: Alameda, 2017, pp. 315-329.

PAIVA, Eduardo França. Senhores pretos, filhos crioulos, escravos negros: por uma problematização histórica da qualidade, da cor e das dinâmicas de mestiçagens na Ibero-América. *In*: IVO, Isnara Pereira; PAIVA, Eduardo França. (Org.). **Dinâmicas de mestiçagens no Mundo Moderno: sociedades, culturas e trabalho**. Vitória da Conquista: UESB, 2016, pp. 45-70.

PAIVA, Eduardo França. *Sex and Power in a Slave Society - Amulets and Freed Women in Minas Gerais, Brazil, in the Eighteenth Century*. *In*: BUENO, Eva Paulino; SILVA, Márcio Douglas de Carvalho; PEREIRA, Josenildo de Jesus; SILVA, Rodrigo Caetano (Orgs.). **Escravos, libertos e livres: histórias de luta e resistência no Brasil e na Argentina**. Ribeirão Preto: Mentis Abertas, 2020.

PAIVA, Eduardo França. Mandioca, pimenta, aljôfares: trânsito cultural no império português *Naturalia & mirabilia*. *In*: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner; VEBERCKMOES, Johan. **Naturalia, mirabilia & monstrosa em los impérios ibéricos**. Louvain: Leuven University Press, 2006.

PAIVA, Eduardo França. Sob o traço de forasteiros: imagens de escravos e libertos das Minas Gerais, séculos XVIII e XIX. **Revista Ultramares**, n. 3, vol. 1, jan./jul., 2013.

PAIVA, Eduardo França. Trânsito de culturas e circulação de objetos no mundo português (séculos XVI-XVIII). *In*: PAIVA, Eduardo França. **Brasil-Portugal: sociedades, culturas e formas de governar no mundo português (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Annablume, 2006.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. *In*: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PANTOJA, Selma. A dimensão Atlântica das quitandeiras. *In*: FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do Império Ultramarino Português**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: EdUnicamp, 2006.

PARÉS, Luis Nicolau. Milicianos, barbeiros e traficantes numa irmandade católica de africanos minas e jejes (Bahia, 1770–1830). **Revista Tempo**. Vol. 20, 2014

PEREIRA, Albina Luciani Albuquerque. **Imagens e Palavras: os Índigenas na Expedição Científica de Wied-Neuwied ao Brasil - 1815-1817**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá.** Dissertação (Mestrado em Ciências da religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens e textos: leituras possíveis de uma interface plausível: Uma cidade sensível sob o olhar do “outro” (Jean-Baptiste Debret e o Rio de Janeiro, 1816-1831). *In: Simpósio Nacional de História, 24, 2007, São Leopoldo, RS. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos.* São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em: https://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/sandra_jp.html Acessado em: 18 set. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas. *In: LEENHARDT, Jacques (Org.). A construção francesa do Brasil.* São Paulo: Hucitec, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 15, n. 29, 1995.

PIFANO, Raquel Quinet. O estatuto social do artista na sociedade mineira. *In: Locus: Revista de História*, v. 4, n. 2, pp. 121-130, 1998.

PIMENTA, Tânia Salgado. **Artes de curar: um estudo a partir dos documentos da Fisticaturamora no Brasil do começo do século XIX.** Dissertação de mestrado (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1997.

PIMENTA, Tânia, Salgado. Barbeiros-sangradores e curandeiros no Brasil (1808-1828). *In: Revista Manguinhos – história, ciências e saúde*, vol. 5, n. 2, Rio de Janeiro, p. 349-364, jul./out. 1998.

PIMENTA, Tânia Salgado; GOMES, Flávio (Org.). **Escravidão, doenças e práticas de cura no Brasil.** Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016.

PIMENTEL, Juan. Los Libros del Mundo: las colecciones de viajes como género de la ilustración. *En: Testigos del Mundo. Ciencia, literatura y viajes en la ilustración.* Madrid. Marcial Pons Historia, 2003.

PINTO, Bárbara Deslandes. **Aspectos culturais e ascensão econômica de mulheres forras em São João Del Rey: séculos XVIII e XIX.** Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

PINTO-CORREIA, João David. Deslumbramento, horror e fantasia: o olhar ingênuo na literatura de viagens. *In: CRISTOVÃO, Fernando (Coord.). O olhar do viajante dos navegadores aos exploradores.* Coimbra: Almedina/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2003.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Diccionario da lingua brasileira.** Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: file:///C:/Users/Igor/Downloads/022541_COMPLETO.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

POHL, Johan Emanuel. **Viagem no interior do Brasil.** Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. *In*: Bela Fieldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (Orgs.). **Desafios da Imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998.

PRADO, Almeida. **O artista Debret e o Brasil**. São Paulo: Companhia Nacional, 1989.

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império: Relatos de Viagem e Transculturização**. Bauru: EDUSC, 1999.

QUEIRÓZ, Suely Robles Reis de. Escravidão negra em debate. *In*: SOUZA, Laura de Mello; FREITAS, Marcos Cezar (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2007.

RANGO, L. von; LEITHOLD, T. von. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819**. São Paulo: Companhia Nacional, 1966.

REIS, João José. A greve negra de 1857 na Bahia. **Revista USP**, n. 18, 1993.

REIS, João José. **Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras: 2008.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

REIS, João José. Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia. *In*: **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, pp. 68-115, jan./jun. 2014.

REZENDE, Rodrigo Castro. **Crioulos e crioulizações em Minas Gerais: designações de cor e etnicidades nas Minas sete e oitocentista**. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RIBEIRO, Alexandre Vieira. **O tráfico atlântico de escravos e a praça mercantil de Salvador, c. 1680-1830**. Dissertação (mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RIBEYROLLES, Charles. **Brasil pitoresco: História, descrições, viagens, instituições, colonização**. Vol. I, II, III. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1859.

RICHERT, Gertrud. Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ibero-Amerika. *In*: **Ibero-Amerikanisches Archiv**, vol. XVI, n. 3-4, Bonn y Berlín, Ferdinand Dümmlers Verlag, 1942-1943.

RICHERT, Gertrud. **Johann Moritz Rugendas**. Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts. Berlín: Rembrandt Verlag, 1959.

ROCA, Andrea Cláudia Marcela. **Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas**. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Imperial, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**: nascimento do consumo - séc. XVIII-XIX. São Paulo: Rocco, 2000.

RODRIGUES, Jaime. **O infame comércio**: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850). Campinas: Edunicamp, 2000.

ROSA, Maria Carlota. Revisitando a Convenção e a grafia de nomes tribais brasileiros. *In: Confluência*, Rio de Janeiro. Linceu Literário Português, n. 59, jul./dez. 2020, pp. 25-46.

RUDOLF, Huber. **Victor Aimé Huber: Sein Werden und Wirken**. Bremen: Berlag von Ed. Müller, 1872. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=Z48NAAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Acesso em: 12 mar. 2021.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Malerische Reise in Brasilien**. Paris: Engelmann & CO, 1835.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Voyage Pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & CO, 1835.

RUSSELL-WOOD, Anthony John R.. Women and Society in Colonial Brazil. **Journal Of Latin American Studies**. Grã-bretanha, pp. 1-34.

SAINT-HILAIRE, August de. **Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

SALLES, Vicente. **O negro do Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro/Pará: FGV/Universidade Federal do Pará, 1971.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. **Nas trincheiras da cura**. As diferentes medicinas no Rio de Janeiro Imperial. Dissertação de mestrado (Mestre em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1995.

SANTOS, Elissa Pereira. **Mobilidades mercantis entre cristãos-novos**: Rio de Janeiro 1710-1750. Dissertação (Mestrado em História Econômica), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SANTOS, Thiago Lima dos. **Navegando em duas águas**: Tambor de Mina e Pajelança em São Luís do Maranhão na virada do século XIX para o XX. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Maranhão, 2014.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **Além da senzala**: arranjos escravos de moradia no Rio de Janeiro (1808-1850). São Paulo: Hucitec, 2010 (Estudos históricos: 82).

SECRETO, María Verónica. Novas perspectivas na História da Escravidão. **Tempo**. Niterói, v. 22, n. 41, pp. 442-450, 2016.

SCHLICHTHORST, C. **O Rio de Janeiro como é (1824-1826)**. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1943.

SCHULTZ, Kirsten. **Versalhes tropical: império, monarquia e a Corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHWARCZ, Lilia. A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay. **Centre for Brazilian Studies**. University of Oxford, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Viajantes ao império das festas. *In*: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Raça como negociação. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEIDLER, Carl. **Dez anos no Brasil: eleições sob Dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2003.

SELA, Eneida Maria Mercandante. **Desvendando figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SELA, Eneida Maria Mercandante. **Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: Edunicamp, 2008.

SLENES, Robert. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na viagem alegórica de J. M. Rugendas. *In*: **Revista da História da Arte e Arqueologia**. IFHC, Unicamp, n° 2, 1995-96, pp. 271-294.

SLENES, Robert. Malungu, Ngoma Vem!: África coberta e descoberta no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, v. 12, 1992.

SLENES, Robert W. **Na senzala uma flor – Esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX**. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2011.

SILVA, Alberto da Costa e. **A Manilha e o Libambo: a África e a escravidão de 1500-1700**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Ana Paula da. **O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX.** Tese de doutorado (Doutora em Memória Social), Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Antonio Moraes. **Dicionário da língua portuguesa** - recompilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, p. 100. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/en/dicionario/2/almaz%C3%A9m>. Acesso em: 07 jan. 2021.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (Org.). **Os diários de Langsdorff.** Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997 (3 volumes).

SILVA, Gian Carlo de Melo. **Um só corpo, uma só carne: casamento, cotidiano e mestiçagem no Recife colonial 1790 – 1800.** Dissertação (Mestre em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2008.

SILVA, Guilherme Augusto do Nascimento. **Os laços da escravidão: população, reprodução natural e família escrava em uma vila mineira. Piranga, 1850-1888.** Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del Rei, São João Del-Rei, 2014.

SILVA, Igor de Lima e. **Maximiliano de Wied-Neuwied e os indígenas do Brasil.** Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011.

SILVA, Maciel Henrique Carneiro. **Pretas de honra: trabalho, cotidiano e representações de vendeiras e criadas no Recife do século XIX (1840-1870).** Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).** São Paulo: Companhia Nacional, 1977. Vol. 363.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Sistema de casamento no Brasil Colonial.** São Paulo: Edusp, 1984.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI.** Lisboa: Estampa, 1993.

SILVA, Maria Conceição Barbosa. O pano da Costa na representação dos viajantes: séculos XVII ao XIX. *In: Pano da Costa.* Salvador: Secretaria de Cultura-IPAC/Fundação Pedro Calmo, 2009, pp. 31-44.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. **Negro na rua: a nova face da escravidão.** São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVA, Marinete dos Santos Silva. Clientes e circuitos da prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. **Dimensões**, vol. 29, pp. 374-391, 2012.

SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. **Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pinceladas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, 2005.

SMITH, Robert C. Arquitetura civil do período colonial. **Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional**, v. 17, 1969, p. 27-126.

SIQUEIRA, Francisca Pereira. Abolicionismo inglês e francês (1787-1833) em perspectiva comparada. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 2, pp. 35-65, 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. A alegria dos amantes: Jean-Baptiste Debret na coleção Castro Maya. *In: CASTRO MAIA COLECIONADOR DE DEBRET*, 2003.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2º ed. Campinas: Edunicamp, 2008.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano; GOMES, Flávio dos Santos. “Dizem as Quitandeiras...”: Ocupações urbanas e identidades étnicas em uma cidade escravista: Rio de Janeiro, século XIX. **Acervo**, v. 15, n. 2, p. 3-16, 12 dez. 2011.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX.. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 17, pp. 57-71, 1996.

SOARES, Cecília Moreira. **Mulher negra na Bahia no século XIX**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1994.

SOARES, Luiz Carlos. A indústria na sociedade escravista: um estudo das fábricas têxteis na região fluminense (1840-1880). XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Saberes e Práticas Científicas, 2014, Rio de Janeiro. **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Saberes e Práticas Científicas**, 2014.

SOARES, Luiz Carlos. Da necessidade do bordel higienizado. Tentativas de controle carioca no século XIX. *In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, pp. 144-168.

SOARES, Luiz Carlos. **O “povo de Cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX**. Rio de Janeiro: FAPERJ/7 Letras, 2007.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, ilhoas, polacas: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX**. São Paulo: Ática, 1992.

SOARES, Mariza de Carvalho. African barbers in Brazilian slave ports. *In: CAIZARES-ESGUERRA, Jorge; CHILDS, Matt D.; SIDBURY, James (Ed.). The black urban Atlantic*

in the age of the slave trade. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013, pp. 207-327.

SOUZA, Alexandre Rodrigues de. **A prostituição em Minas Gerais no século XVIII:** “mulheres públicas”, moralidade e sociedade. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz:** feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOUZA, Maria do Socorro; SOUZA, Wallace Ferreira de; LIMA, Marileuza Fernandes de. **Plantas Sagradas nas religiões afro-brasileiras:** correlações do seu uso terapêutico e a fitoterapia. 2011. (Apresentação de Trabalho/Outra).

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês:** ritmo, mito e a estética do candomblé. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

SPIX e MARTIUS. **Viagem ao Brasil.** Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1981. Vol. I, II, III

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui:** o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAUNAY, Afonso D’Escragnolle. **A missão artística de 1816.** Brasília: EdUnb (Temas Brasileiros, 34).

TAUNAY, Afonso D’Escragnolle. A Missão Artística de 1816 e o meio colonial fluminense. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, vol. XVI, 1911, pp. 297-315.

TERRA, Paulo Cruz. **Tudo que transporta e carrega é negro? Carregadores, cocheiros e carroceiros no Rio de Janeiro (1824-1870).** Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

THOMAS, Sarah. La esclavitud em Rio de Janeiro através de la mirada europea: Rugendas, Earle y Debret em los albores de la independência de Brasil. *In:* DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Coord.). **Rugendas:** el artista viajero. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2021, pp. 49-71.

THOMAS, Sarah. **Witnessing Slavery:** Art and Travel in the Age of Abolition. New Haven: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2019.

TOLLENARE, Louis-François. **Notas dominicaes tomadas durante uma residencia em Portugal e no Brasil nos annos de 1816, 1817 e 1818.** Recife: Jornal do Brasil, 1905.

TORRÃO FILHO, Amílcar. **A arquitetura da alteridade:** a cidade luso-brasileira na literatura de viagem (1783-1845). 2008. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008.

TORRES, Heloisa. A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, n. 23, julho-dezembro de 2004.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Velhas imagens, novos problemas**: a redescoberta de Debret no Brasil modernista (1930-1945). Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VASCONCELOS, A. Henrique Dias nunca foi escravo. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Vol. 29, nº 135-142, 1930, pp. 77-88. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn001446.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.

VASCONCELLOS, Márcia Cristina de. Casar ou Não, Eis a Questão: os casais e as mães solteiras escravas no litoral sul-fluminense, 1830-1881. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 4, n 2, p. 292-316, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Ewé**: o uso das plantas na sociedade iorubá. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VOVELLE, Michelle de. **O Homem do Iluminismo**. Lisboa: Presença, 1997.

VIANA, Kelly Cristina Benjamin. **Em nome da proteção real**: mulheres forras, honra e justiça na Capitania de Minas Gerais. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

WAGNER, Ana Paula. **Diante da liberdade**: um estudo sobre libertos da Ilha de Santa Catarina, na segunda metade do século XIX. Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelo Amazonas e rio Negro**. Brasília: Senado Federal, 2004.

WALSH, Robert. **Notices of Brazil in 1828 and 1829**. London: Frederick Westley and A. H. Davis, 1830. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518704>. Acesso em: 05 jan. 2021.

WETHERELL, James. **Brasil**: apontamentos sobre a Bahia 1842-1857. Salvador, Edição Banco da Bahia. s/d.

WIED-NEUWIED, Maximiliano de. **Viagem ao Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia Nacional, 1940.