



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GIOVANNA TREVELIN

**A FAMÍLIA PATRIARCAL BRASILEIRA EM JEAN-
BAPTISTE DEBRET:
A COLONIALIDADE DE GÊNERO NA NARRATIVA
ARTÍSTICA DO SÉCULO XIX**

Londrina
2021

GIOVANNA TREVELIN

**A FAMÍLIA PATRIARCAL BRASILEIRA EM JEAN-
BAPTISTE DEBRET:
A COLONIALIDADE DE GÊNERO NA NARRATIVA
ARTÍSTICA DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Profa. Dra. Margaret Marchiori Bakos

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Trevelin, Giovanna.

A Família Patriarcal brasileira em Jean-Baptiste Debret: : a colonialidade de gênero na narrativa artística do século XIX / Giovanna Trevelin. - Londrina, 2021.
158 f. : il.

Orientador: Margaret Marchiori Bakos.
Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, , 2021.
Inclui bibliografia.

1. Colonialidade de gênero - Tese. 2. Patriarcado - Tese. 3. História do Brasil - Tese. 4. Debret - Tese. I. Marchiori Bakos, Margaret . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. . III. Título.

CDU 93

GIOVANNA TREVELIN

**A FAMÍLIA PATRIARCAL BRASILEIRA EM JEAN-
BAPTISTE DEBRET:
A COLONIALIDADE DE GÊNERO NA NARRATIVA
ARTÍSTICA DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Margaret Marchiori Bakos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Cláudia Eliane P. Marques Martinez
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Daniela Queiroz Campos
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Londrina, 11 de outubro de 2021.

Dedico este trabalho à minha mãe e a todas as mulheres que, de alguma maneira, resistem à hegemonia masculina.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à minha orientadora, professora Margaret Marchiori Bakos, por toda atenção e disponibilidade em me ouvir e colaborar para a construção do meu trabalho.

À professora Cláudia Martinez, por toda contribuição e diálogo sobre a pesquisa, e pelas indicações teóricas que enriqueceram minha dissertação.

Não poderia deixar de agradecer também aos(as) professores(as) e amigas e amigos da Universidade em que me formei, a UENP (Universidade Estadual do Norte do Paraná), onde tudo começou. Pessoas que acreditaram em mim e foram responsáveis por esse despertar para o mestrado e, especificamente, para este projeto, sempre me apoiando e me estimulando a continuar desenvolvendo este trabalho.

Aos/As professores(as) e amigas e amigos da UEL (Universidade Estadual de Londrina), que foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Esse momento não teria sido tão simbólico se não houvesse essa troca de vivências.

Agradeço aos/as colegas do Nina Simone, grupo de pesquisa da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana), onde desenvolvemos estudos sobre gênero na História do Brasil e na História Antiga. Ainda ao LEGH (Laboratório de Estudos de Gênero e História) grupo de estudos da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), onde também compartilhamos perspectivas acerca dos estudos de gênero em constante relação com a História. Esse contato com os dois grupos, que foi desenvolvido virtualmente dentro desse contexto pandêmico dos últimos anos, se tornou essencial para expandir meu olhar em relação a sociedade e com certeza contribuiu muito com o desenvolvimento deste trabalho.

À minha amiga Rafaela, que sempre esteve presente na minha vida, e no momento da escrita deste trabalho esteve ao meu lado de forma substancial.

À minha amiga Lunielle, que sempre tão gentil e querida me orientou em todo desdobramento da minha pesquisa, compartilhou preocupações, risadas, anseios, e muito deste trabalho surgiu de nossas conversas, meu agradecimento é imenso.

Ao meu amigo Bruno, que durante todos esses anos de mestrado me incentivou incansavelmente. Desenvolvemos técnicas de estudo, sempre nos apoiando e servindo de escuta um ao outro em todo esse período em que nossa produção se misturou com um momento tão delicado quanto a pandemia. Sem nossas reuniões semanais para nos dedicarmos ao mestrado talvez muito da minha escrita não tivesse se desenvolvido.

À minha amiga Sônia e meu amigo Gabriel, que foram a base de todo esse processo e

me receberam de forma acolhedora durante meu primeiro ano de mestrado, sempre me incentivando e auxiliando da melhor forma possível, sem eles essa experiência não seria tão marcante.

Agradeço ainda as amigas Samanta, Ana Carolina, Olívia e Eloá por estarem sempre ao meu lado nesse processo que, por vezes, foi bem desafiador, e por serem mulheres inspiradoras que me auxiliaram muito no estudo dessa temática.

Agradeço aos meus amigos Maykon e Matheus, amigos queridos de mestrado que sempre me motivaram e escutaram em todos os momentos da pesquisa, foi um apoio de extrema importância.

Por fim, meu agradecimento eterno à minha mãe, minha inspiração e força. Sem ela essa etapa da minha vida não seria possível. Gostaria de agradecer também à minha avó, por ser resistência e fortaleza, e à toda minha família, por tanto amor e carinho. Eles(as) me fazem ser uma pessoa melhor a cada dia.

“...Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a Historia do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da patria.”

Carolina Maria de Jesus

TREVELIN, Giovanna. **A Família Patriarcal brasileira em Jean-Baptiste Debret: a colonialidade de gênero na narrativa artística do século XIX.** 2021. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

RESUMO

O presente trabalho encontra, na construção iconológica do século XIX, um debate significativo em torno da consolidação de lugares sociais bem definidos pelo processo de colonização. Acredita-se aqui que a família patriarcal, retratada por Jean-Baptiste Debret – pintor-historiador –, seja a expressão da colonialidade do poder e de gênero capaz de nutrir uma ideologia que se coloca em um processo de longa duração e sustenta as bases de uma memória colonizadora a respeito da estrutura familiar e dos papéis de gênero, se referenciando na Europa. Assim, abordo neste trabalho, especificamente, o segundo volume do diário de viagem de Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1835)*, que oferece um entendimento sobre a família patriarcal extensa do período a partir da narrativa artística do pintor viajante. Compreendo a expressão da colonialidade como um aparato relevante de longa duração que propõe tecer questionamentos a respeito da legitimação das obras de Debret enquanto um discurso imagético oficial sobre o Brasil, principalmente na primeira metade do século XX. Esse viés teórico permite compreender que o imaginário patriarcal pode ainda encontrar forças, por exemplo, a partir da narrativa do pintor francês. Essa perspectiva considera seu lugar social bem consagrado dentro de uma hegemonia europeia, e parte também do reconhecimento de um projeto de construção nacional do qual suas obras fizeram parte.

Palavras-chave: debret; família patriarcal; colonialidade; Brasil; arte.

TREVELIN, Giovanna. **The Brazilian Patriarchal Family in Jean-Baptiste Debret: the coloniality of gender in the artistic narrative of the 19th century.**2021. 158 p. Dissertation (Masters in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

ABSTRACT

This work finds a significant debate in the nineteenth century's iconological construction surrounding the consolidation of well-defined social spaces by the colonization process. Portrayed by Jean-Baptiste Debret – painter/historian –, the patriarchal family is believed to be here the expression of coloniality of power and gender capable of nurturing an ideology that places itself in a long-lasting process and underpins the bases of a colonizing memory concerning family structure and gender roles, referring back to Europe. Thus, in this work, I specifically address the second volume of Debret's travel diary, *Picturesque and historical journey to Brazil (1835)*, which provides a perception about the extended patriarchal family of the period from the artistic narrative of the traveling painter. I understand the expression of coloniality as a long-lasting relevant apparatus that proposes to raise questions concerning the legitimacy of Debret's work as an official, imagery discourse about Brazil, especially in the first half of the twentieth century. This theoretical inclination allows us to comprehend that the patriarchal imagery can still find strength from, for example, the narrative of the French painter. This perspective takes into consideration its well-established social place within a European hegemony, part as well of the recognition of a national construction project of which Debret's works were a component.

Keywords: debret; patriarchal family; coloniality; Brazil; art.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	– Régulus voltando a Cartago	34
Imagem 2	– Napoleão I condecora, em Tilsitt, um soldado do exército russo com a cruz da Legião de Honra	36
Imagem 3	– Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil	37
Imagem 4	– Dança dos índios na Missão de São José, Nova Califórnia	41
Imagem 5	– Dança de selvagens da Missão de S. José.....	41
Imagem 6	– Índios Guaranis civilizados, cultivadores ricos	43
Imagem 7	– Índia Guarani civilizada a caminho da Igreja em trajes domingueiros.....	44
Imagem 8	– Um funcionário a passeio com sua família	65
Imagem 9	– Uma senhora brasileira em seu lar	70
Imagem 10	– Jantar no Brasil	76
Imagem 11	– Sapataria.....	80
Imagem 12	– Visita a uma fazenda	85
Imagem 13	– Família pobre em sua casa	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – DEBRET: A CONSTRUÇÃO E A PRESERVAÇÃO DE UMA IDEOLOGIA PATRIARCAL	27
1 A chegada da Missão Artística Francesa e o registro imagético do território	28
1.1 JEAN-BAPTISTE DEBRET E O DIÁRIO DE VIAGEM COMO FONTE DOCUMENTAL	32
1.2 AQUILO QUE SE MOSTRA: PENSANDO AS CONSTRUÇÕES ARTÍSTICAS	45
1.2.2 Obras Escolhidas: A Arte E A Narrativa	63
2 A formação de instituições legitimadoras de um discurso dominante	95
2.1 POLÍTICAS CULTURAIS ESTRUTURANTES DE UMA IDENTIDADE NACIONAL RACIALIZADA, PATRIARCAL E ESTRATIFICADA.....	99
CAPÍTULO 2 – AS CONFIGURAÇÕES FAMILIARES NO BRASIL DO SÉCULO XIX	104
1 O Sistema Colonial e a Família Patriarcal	107
2 Alternâncias e permanências: configurações e reconfigurações familiares no meio urbano	118
CAPÍTULO 3 – A PERSPECTIVA DE GÊNERO COMO CONDIÇÃO ESTRUTURANTE DA FAMÍLIA PATRIARCAL BRASILEIRA	131
1 Colonização de corpos femininos: ligadas pela opressão	133
2 Colonialidade de gênero como aspecto de longa duração: a mobilização da ideologia patriarcal na construção identitária	139
CONCLUSÃO	151
REFERÊNCIAS	154
OBRAS	158

INTRODUÇÃO

O Brasil do século XIX se molda a partir de uma transição estrutural com intensa influência externa, da Europa. Considerando a importância deste período na nossa formação social, cultural e política, relaciono esse momento de construção e reconstrução de percepções com a produção artística do contexto, tão relevante, posteriormente, na constituição de uma história nacional.

A organização familiar patriarcal, uma das estruturas condicionantes da experiência social da época, é um elemento ativo dentro dessa conjuntura, uma vez que serviu de base para o mecanismo colonizador. Nesse sentido, as obras realizadas por Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), francês de referencial neoclássico que desembarcou no Brasil em 1816 como parte de uma Missão Artística Francesa, e que encontra papel central neste trabalho, são um meio significativo da expressão dessa formação familiar. Com base nas análises aqui propostas, que partem de um olhar historiográfico e iconológico acerca das imagens e do contexto (em relação), pude entrar em contato com o elemento da colonialidade de gênero nessas produções. O termo “colonialidade”¹ pode ser entendido como um aspecto de longa duração, que perpassa o período em si – o da colonização – conservando estruturas determinantes para além do contexto de origem.

Entendendo a organização social a qual fazemos parte como resultante de inúmeras referências que nos formam e nos direcionam nas interações cotidianas – necessárias ao corpo social –, pode-se compreender o papel da História, que documenta as relações humanas travadas no tempo e espaço, especificando olhares e, normalmente, se construindo a partir de determinada perspectiva, muitas vezes etnocêntrica.

As disputas por poder, e o exercício deste por povos específicos, denomina qual narrativa será construída para a formação da memória coletiva (regional/nacional/internacional), e qual vivência será considerada a ideal, ferindo preceitos básicos de particularidades culturais, ignorando-as e marginalizando-as.

O trabalho que pretendo desenvolver nestas linhas se origina de um incômodo, e tem como função primeira fazer questionar. Viver em um país como o Brasil, e estudar sua (nossa) história, permite certos rompantes que rememoram sua construção histórica desde os primórdios (pergunto: primórdios que conhecemos pela perspectiva de qual povo?). Não me

¹ Termo oriundo da Teoria Decolonial, com referência principal em Aníbal Quijano, mas que aqui será abordado a partir do viés da longa duração. A intenção é deixar o desenvolvimento do conceito a partir da teoria de origem para trabalhos posteriores.

desfaço, aqui, das bases de outros países e suas heranças que interagem com tempos atuais, mas tenho o intuito de sair do espectro da história dos vencedores² – ainda que utilizando desta para questioná-la – e tentar ao máximo incitar indagações que proponham uma possibilidade de construção futura de novas narrativas, e de nos reconhecermos por estas.

Me atento, do mesmo modo, a história de vozes silenciadas, de olhares cabisbaixos e corpos-propriedades, subjugados – ainda que existentes ativamente e determinantes na construção estrutural da sociedade. Não é apenas uma história também do tempo presente, mas de uma narrativa que permanece.

Busco analisar a estrutura de um *país* recém saído da posição de colônia, que intentava estabilizar a corte portuguesa e, como consequência, remodelava aspectos sociais, culturais e políticos das terras brasileiras e dos indivíduos. Dessa forma, me direciono também no sentido de localizar o lugar imposto às mulheres nesse espaço.

Pensando nas políticas culturais que floresceram no período – por necessidade ou mero acaso –, início do século XIX, adoto a Arte como forma de narrativa, pretendendo, assim, realizar indagações como: *Quem* realiza a obra? *Como* realiza? *O que* motivou a realização da obra? *A quem* ela atende? *Qual* o referencial ideológico, geográfico, cultural e social do artista? Entre inúmeros questionamentos que permitem entender simbologias e representações responsáveis por formar esse aparato imagético analisado, que se localiza em um diário de viagem e propõe uma relação entre imagem e texto, a qual abordarei em linhas posteriores.

Dessa maneira, juntando todos esses elementos, busco problematizar a estrutura patriarcal encarnada na composição familiar, sustentada pela narrativa de um viajante estrangeiro que desembarcou no *país* na primeira metade do século XIX. Um discurso moldado pelo olhar externo, francês, do pintor-historiador Jean-Baptiste Debret em uma sociedade de bases coloniais, e que ainda foi apropriado posteriormente (século XX) como narrativa nacional. Essa perspectiva permite não só entender a posição das mulheres nesses recortes temporais no Brasil, mas também compreender como se configura o olhar *de fora* para o território e, primordialmente, para as composições patriarcais registradas em Debret – onde a posição do homem e da mulher estão bem determinadas.

² “Para Benjamin, a História como progresso é sempre a história dos vencedores, que esconde atrás da pretensa totalidade os interesses da minoria dominante e suas táticas discursivas. Cabe à História tomar partido dos vencidos, rememorando um passado que ficou aprisionado nas narrativas históricas universais” (BORGES, Ernesto Charpinel; SALIM, Maria Alayde Alcantara; SOUZA, Flávia Cândida do Nascimento de. **Walter Benjamin: Narrativa e a Escrita da História**. Anais do IV Congresso Internacional de História: Cultura, Sociedade e Poder. Jataí/GO. 2014, p. 5-6).



Buscando me fazer entender quanto as minhas escolhas (do ponto de vista pessoal, social e acadêmico), posso justifica-las de modo sintético. O interesse pessoal e a função social da minha pesquisa se misturam. A necessidade pessoal dessa abordagem se faz pela sua necessidade social. Socialmente falando, a construção do “ser mulher”, aqui mais especificamente no Brasil, se coloca a partir de uma perspectiva patriarcal. Esse fator social atinge diretamente, e rotineiramente, à mim e às que andam ao meu lado, uma vez que as mulheres costumam ser definidas em relação aos homens.

A mulher ser considerada cidadã³ (denominação historicamente referente a um sujeito público, legado primordialmente ao homem cis⁴) é, de certa forma, algo relativamente recente e decorrente das lutas feministas por direitos. Sendo assim, enquanto cidadã brasileira, mulher, me coloco no direito (e dever) de reafirmar esse discurso e espaço. Assim, considero ser também, este trabalho, político.

Acredito que, academicamente, posso contribuir com a construção de uma historiografia brasileira questionadora de uma história oficial conformista. Dessa forma, tenho a pretensão de interrogar lugares sociais comodamente estabelecidos e discursos legitimados pelo poder constituído hegemonicamente por uma parcela específica da população, conservados a partir do silenciamento de narrativas, que são colocadas à margem da sociedade: história de povos indígenas e africanos racializados⁵, de camadas sociais desfavorecidas, e ainda de uma história das mulheres forjada pelo “entendimento masculino” do que é ser Mulher. Nesse sentido, compreendo também que é preciso um árduo trabalho de descolonização da memória⁶.

³ O debate sobre a cidadania e participação pública das mulheres na sociedade, que traz argumentos sobre uma possível reparação das desigualdades de gênero, parte de referências como a francesa Olympe de Gouges (1748 - 1793) e a inglesa Mary Wollstonecraft (1759 - 1797), defensoras dos direitos das mulheres e críticas da *Declaração dos direitos do homem e do Cidadão* (1789) e de uma política francesa cunhada por homens e para homens apenas, proposta decorrente da Revolução Francesa (1789 - 1799).

⁴ “Cis” é o termo utilizado para se referir às pessoas que se identificam, a partir da construção de gênero, com o sexo biológico atribuído no nascimento. Exemplo: pessoa que nasce com o órgão sexual considerado masculino se identifica, em todos os aspectos ao longo da vida, como homem.

⁵ O termo “racializados” pressupõe uma ação que envolve um agente ativo que racializa um agente considerado passivo. No caso, referente ao contexto de colonização das terras brasileiras, colonizadores europeus, em sua chegada, racializaram povos indígenas aqui presentes, distinguindo-os a partir de uma inferioridade legada a esses povos pela superioridade europeia construída naquele contexto. Posteriormente, pessoas negras provenientes da África foram também racializadas por uma diferença colonial. O teórico Aníbal Quijano encontra, nesta terminologia, a ação primeira do ato de colonização, o princípio. Primeiro racializa-se as pessoas pela diferença colonial, posteriormente existências são condicionadas a partir dessa racialização.

⁶ A necessidade de uma *descolonização da memória* se torna pertinente uma vez que a história do Brasil é hegemonicamente contada por um viés europeu, e ainda, para além dos muros escolares, popularizada socialmente a partir do olhar europeu sobre o que é o Brasil. Descolonizar a memória significa, nesse sentido, propor também outras narrativas históricas, de povos e culturas diversas, que se relacionem mutuamente (inclusive com a narrativa

Justificando mais especificamente a minha temática, o recorte temporal e espacial me chama atenção por ser um divisor de águas na história do Brasil. A chegada da corte portuguesa, da metrópole, às terras brasileiras, fez com que a colônia passasse desta posição para a de sede do Reino de Portugal – decorrente da fuga da família Real pelas tentativas de invasão napoleônica ao território português (1808). Há, nesse contexto, mudanças estruturais de extrema importância que nos legaram heranças capazes de perpassar dos modos de nos portarmos, vestirmos, aos modos de fazermos política, por exemplo.

De colonizados a cidadãos portugueses (nem todos), com demandas Reais a serem atendidas, termos como *progresso*, *modernização* e *civilização* sendo citados recorrentemente, a necessidade de uma identificação da corte com o então território e a construção de sua história em terras tropicais, determinadas estruturas sociais e culturais começam a ser aclamadas, tendo na Europa seu maior referencial. O nosso início do século XIX reformulou tudo o que acreditava ser o Brasil, e assim os *brasileiros* “aportuguesados” passaram a se enxergar com olhos europeus.

Diante desse contexto, que serve como referencial histórico, busquei a fonte documental em um dos fatores de grande destaque no período. A chegada de artistas no recém aclamado Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815) trouxe novos ares para o território.

A influência francesa nos legou grande aparato cultural, artistas das mais diferentes especialidades e ofícios desembarcaram no Rio de Janeiro em 1816, grande parte deles havia servido à Napoleão, e esse é o caso de Jean-Baptiste Debret.



Torna-se pertinente, neste momento, abordar o motivo da minha escolha por Debret, tendo em vista tantos outros artistas viajantes do período. O que ocorre – e este aspecto é determinante dentro dessa pesquisa – é que Debret foi considerado, na história brasileira, um pintor-historiador⁷. O artista foi responsável por várias funções no período em que atuou no Brasil (1816-1831) e oficialmente serviu à corte portuguesa, construindo imagens desta como, por exemplo, as representações dos líderes (d. João VI e d. Pedro I) em retratos, sendo estes, os retratos reais, considerados meios de legitimar certa autoridade e manipular simbologias que

européia), de maneira a descentralizar a história eurocêntrica e pluralizar a história partindo de formas variadas de existência.

⁷ LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret:** por uma nova leitura. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP: [s.n.], 2003.

dotavam de poder não só a pessoa representada, mas também a própria representação ali exposta.

Há então, no pintor, uma dualidade: oficialmente era um pintor da corte, e, como escolha pessoal, também um pintor do cotidiano popular. Debret concebia aquarelas das relações que possivelmente seus olhos captavam, atribuía movimento, interação, à uma imagem estática. Em suas obras retratava atividades rotineiras dos indivíduos nas suas experiências cotidianas, dos/as nativos/as⁸, escravizados/as⁹, e abastados/as, e ainda mais: das relações entre estes.

Nessa análise imagética, é adequado considerar o lugar social do pintor no contexto, sua origem e seus ideais, uma vez que a arte é expressão reveladora de um espaço e temporalidade, ela ainda fala e interage com o espectador – este também dotado de individualidades específicas que modificam o sentido da obra de forma a adaptá-la ao seu olhar.

Assim, a recepção das obras de Debret também guarda importância nesse estudo, uma vez que ela condiciona a construção de nossa história a partir do modo como seu diário de viagem foi apropriado – e, dessa forma, reinterpretado.

São inúmeros os trabalhos acadêmicos a respeito do pintor-historiador, cada qual abordando diversos fatores de suas obras, enriquecendo a historiografia brasileira e contribuindo com perspectivas distintas. O que instiga a presente proposta deste trabalho é a expressão patriarcal de suas imagens¹⁰ – mesmo que não consciente desta expressão, já que o francês era condicionado pelo contexto em que vivia e, assim, trabalhava de acordo com a percepção social que era possível naquele momento –, que permanece através do tempo histórico (a partir de sua consolidação enquanto oficial) e sugere questionamentos a respeito do viés narrativo da nossa história.

Para além desses aspectos, ainda discorrendo sobre essa escolha, os estudos acerca de Debret partem de seu diário de viagem, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (Tomo II -

⁸ Há um amplo debate entre pesquisadores/as de Debret sobre a composição de suas obras acerca dos indígenas. Seus trabalhos a este respeito são considerados fontes secundárias, uma vez que o pintor parece não ter viajado abundantemente pelo país, o que impossibilitou um contato direto com os nativos, se restringindo, predominantemente, ao espaço do Rio de Janeiro, sede da coroa portuguesa (TREVISAN, Anderson Ricardo. **Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil.** RESGATE - vol. XX, Nº 23 - jan./jun. 2012, p. 18-27.).

⁹A intenção aqui é usar o termo *escravizados/as* ao invés de escravos/as ao me referir a negros/as que viviam dentro do processo de escravização. O termo escravo/escrava naturaliza essa vivência e desresponsabiliza o mecanismo de colonização (que tinha o branco europeu como sujeito ativo) enquanto determinante na exploração desumanizadora de corpos negros. Essa discussão é reflexo de movimentos sociais contemporâneos que trazem para conhecimento público a necessidade de uma reconstrução da linguagem a partir do entendimento de que esta influencia diretamente nas relações sociais.

¹⁰ Essa “expressão patriarcal” para definir a sociedade brasileira é uma concepção que parte da primeira metade do século XX com as obras de Gilberto Freyre, principalmente *Casa Grande e Senzala* (1933), onde o autor utiliza até mesmo as experiências dos viajantes europeus (incluindo Debret) para falar sobre um *patriarcalismo* no século XIX. Logo, o artista francês ainda não tinha essa dimensão de um contexto patriarcal.

1835), onde o artista faz um trabalho que pode ser considerado também documental ao expor suas aquarelas litografadas juntamente com seus relatos anexados à cada obra, narrando, assim, a História do Brasil – a história de Debret sobre o Brasil – oferecendo, ao conjunto dessas obras e explicações, o título de diário de viagem.

Seu acervo de imagens sobre o Brasil ultrapassa 1000 obras, a maioria aquarelas e desenhos, das quais apenas 220 foram escolhidas para a composição do livro, distribuídas em 151 pranchas. O livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil* foi dividido em três volumes: o primeiro, editado em 1834, trata exclusivamente dos indígenas, o segundo, de 1835, figura o cotidiano nas ruas do Rio de Janeiro, especialmente a vida dos escravos, e o terceiro, publicado em 1839, contempla especialmente imagens sobre a vida política e religiosa na corte, com destaque para a monarquia.¹¹

Mas, ainda assim, pode-se questionar meus motivos, já que há outros diários de viagem sobre o país, outras obras que contam histórias, que narram vivências¹². O que ocorre, na perspectiva aqui adotada, é que considero também uma outra temporalidade distinta, que vem justificar meu trabalho e o entendimento das minhas opções documentais.

No início do século XX, recém Brasil republicano, o movimento modernista¹³ tomava forma. Esse movimento era dotado de um grande caráter nacionalista e buscava recuperar obras que reafirmassem a história brasileira e perpetuassem uma memória nacional. Nesse contexto, o colecionador Raymundo Ottoni Castro Maya (1894–1968)¹⁴, em contato com o marchand Robert Heymann, brasileiro que morava na França, foi responsável por trazer as obras de Debret ao Brasil e fazer com que o pintor fosse oficialmente redescoberto no país, já que no século XIX era pouco lembrado pelos brasileiros.¹⁵

Essa redescoberta debretiana, agora incumbida de um caráter nacionalista, nos faz considerar Jean-Baptiste Debret uma grande referência historiográfica e artística, quando suas obras são, também, frequentemente abordadas nas aulas de História e usadas como referências

¹¹ 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.46.

¹² *Diário de uma viagem ao Brasil*, da inglesa Maria Graham (1824), é um outro exemplo de diário de viagem sobre o país.

¹³ O modernismo foi um movimento político e social que floresceu no campo da literatura e da arte brasileira no decorrer do século XX. Em uma primeira fase, o movimento modernista se encontrava dotado de grande caráter nacionalista. Neste trabalho, me detenho do contexto a partir da tese de Anderson Ricardo Trevisan, que conversa com a proposta aqui adotada (TREVISAN, 2011).

¹⁴ Esse momento, início do século XX, era propício para a recuperação de obras artísticas do século XIX. Havia um mercado de colecionadores no qual estes travavam algo semelhante a uma competição por obras consideradas raras. A preferência por estas artes era estimulada pelo Estado nacional e por um movimento modernista vigente no período, uma vez que o intuito era estimular uma narrativa específica da história do Brasil. Maiores detalhes sobre esse assunto serão abordados nos tópicos seguintes do trabalho.

¹⁵ TREVISAN, 2012, p. 18-27.

de época para meios relacionados, na atualidade, à cultura de massa, como filmes, séries e novelas, por exemplo.

A narrativa construída pelo artista, no século XIX, propaga uma história dominante que nos chega até os dias atuais, e acaba por ser responsável pela reafirmação de modelos estruturais consagrados, embasando relações sociais construídas historicamente. Trazer essas obras à tona, com a finalidade crítica de questioná-las, pode abrir possibilidades de ressignificar lugares sociais previamente estabelecidos a partir de olhares estereotipados e hegemônicos.

O estudo a respeito da família patriarcal do período foi pensado a partir do contato com as obras de Debret. Muitas de suas litografias revelam uma eminente estrutura patriarcal sustentadora do contexto colonial. Analisando suas imagens é possível apontar como as mulheres são retratadas nessas obras. Percebe-se que elas sempre estão inseridas dentro do âmbito do patriarcado em uma posição inferior e submissa, vinculadas à família patriarcal.¹⁶ No período do século XIX, à uma parte significativa das mulheres era designado, principalmente no imaginário social ligado à Europa, apenas o ambiente privado e familiar. Nesse sentido, precisamos levar em conta a mulher negra escravizada que transitava entre o público e o privado, mas em uma condição diferente da mulher branca do espaço privado e do homem branco do espaço público, ou até mesmo pertencente a uma condição diferente e inferior ao homem negro escravizado. Sendo assim, há uma relação direta entre gênero, cor e estrutura econômica, que se expressa na família patriarcal aumentada ou extensa, como denominou a autora Eni de Mesquita Samara (1948 – 2011)¹⁷. A pesquisadora argumenta que, nesse período, a família patriarcal englobava não só o pai, a mãe e os/as filhos/as, mas também os/as agregados/as e escravizados/as, todos/as em torno do patriarca, se configurando assim como um modelo aumentado ou extenso. Gilberto Freyre, em seus escritos, traz uma ideia do quanto essa família patriarcal era capaz de estruturar o período colonial, uma vez que o mecanismo social era predominantemente delineado pelo patriarcado.

¹⁶ Em contato com uma História da Família, para a realização deste trabalho, foi possível compreender que já no século XIX era possível também existir famílias que não eram necessariamente comandadas por homens, configurações as quais muitas vezes eles não faziam parte, sendo assim, a mulher, a figura de poder dentro dessa estrutura familiar. Porém, a mentalidade social conservava lugares muito específicos relacionados ao gênero binário (homem e mulher), e a família patriarcal ganhava destaque justamente por ser centralizada no homem. Assim, apesar da existência de outras possíveis configurações familiares que não a patriarcal aumentada ou extensa (mais encontrada no Nordeste brasileiro, em regiões rurais – já que esse tipo familiar está ligado também a um modelo econômico agrário), estas viviam à sombra de uma ideologia ainda patriarcal, pois é um viés entrelaçado ao Estado, Religião e Economia, aspectos que estruturam a sociedade. É preciso pensar também se o fato de Debret retratar predominantemente essa estrutura patriarcal partiu de uma escolha, ou se era algo não questionável, pois provinha de seu referencial dado como correto. Uma discussão mais atenciosa sobre o tema acontecerá em um capítulo específico sobre as formações familiares do século XIX.

¹⁷ SAMARA, E. M. O que mudou na família brasileira? (Da colônia à atualidade). Psicologia USP, 2002, vol. 13, nº 2, p. 27-48.

(...) Esta força, na formação brasileira, agiu do alto das casas-grandes, que foram centros de coesão patriarcal e religiosa: os pontos de apoio para a organização nacional. A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao paterfamilias, culto dos mortos etc); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o "tigre", a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lavapés); de política (o compa-drismo).¹⁸

Sendo assim, utilizo também a base historiográfica/antropológica de Gilberto Freyre em suas obras *Casa-Grande e Senzala*¹⁹ e *Sobrados e Mucambos*²⁰, uma vez que o autor discorre amplamente sobre a estrutura patriarcal do século XIX. Apesar de realizar suas análises a partir de uma visão específica do século XX, Freyre nos propõe pensar a estrutura do período e provoca posteriores discussões críticas sobre o seu trabalho. Sua contribuição a esta pesquisa se encontra também no fato de estar inserido no contexto de recuperação das produções de Debret quando realiza obras literárias que englobam as constituições familiares do século XIX. Assim, a partir de seu lugar social no século XX, propõe uma relação entre os dois períodos e a temática da dissertação.

Freyre aborda o sistema patriarcal português de colonização, constatando que este é materializado e representado pela casa-grande (principalmente, nesse contexto, nas residências do norte e nordeste do país). Entende que, apesar da avassaladora influência patriarcal portuguesa na configuração desta estrutura, houve certa adaptação ao meio físico das terras tropicais, e ao sistema escravocrata dominante no período colonial brasileiro.

O sistema patriarcal de colonização portuguesa do Brasil, representado pela casa-grande, foi um sistema de plástica contemporização entre as duas tendências. Ao mesmo tempo que exprimiu uma imposição imperialista da raça adiantada à atrasada, uma imposição de formas européias (já modificadas pela experiência asiática e africana do colonizador) ao meio tropical, representou uma contemporização com as novas condições de vida e de ambiente. A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova,

¹⁸ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal; apresentação de Fernando Henrique Cardoso. — 481 ed. rev. — São Paulo: Global, 2003. — (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil; 1).

¹⁹ Ibid.

²⁰ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano; Apresentação de Roberto DaMatta – 1ª edição digital – São Paulo: Global, 2013 – (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil – 2).

correspondendo ao nosso ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata.²¹

Assim o patriarcado tomava não só o imaginário do período, mas também a forma física, influenciando exponencialmente as experiências cotidianas da população. Em seu prefácio dedicado à primeira edição de *Casa-grande e Senzala (1933)*, Gilberto Freyre ainda argumenta que a casa-grande resumia o Estado e a Igreja, uma vez que em um mesmo espaço (físico) era exercido todos esses poderes, alicerces da superioridade colonizadora europeia. Segundo Freyre, com a casa-grande vencendo a Igreja, e os jesuítas sendo vencidos pelo senhor de engenho, este último basicamente governava o Brasil, e era considerado “o verdadeiro dono do Brasil. Mais do que os vice-reis e os bispos.”²² Sendo assim, “a força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal”.²³

Essa estrutura foi característica do período, mas também perpetuou seu ideário posteriormente a ele. Não são poucas as heranças que um processo como a colonização reserva para contextos futuros, para a construção social e nacional de um país colonizado. Pensando a partir dessa perspectiva, pode-se entender as bases que constituem a nossa história, principalmente levando em consideração quem a contou.

Partindo da noção de um poder colonizador e hierarquizante, compreende-se que a narrativa estruturante da nossa memória permanece nas mãos daqueles que tiveram preferência para ditá-la e a oportunidade de se beneficiar com um discurso vencedor. Sendo assim, a análise das imagens abordadas neste trabalho permite compreender que essas narrativas vinculadas a um contexto e ideal político sustentam não só o aspecto discursivo da sociedade, mas também a identificação feminina que permanece vinculada, através do tempo e espaço histórico, a um lugar social bem delineado pela colonialidade – poder – masculina, cristã, branca e europeia, diluída na constituição imagética dessas fontes e no discurso escrito do pintor, considerados documentos históricos oficiais.

Entendendo o processo de colonização enquanto o fundamento principal da colonialidade do poder²⁴ podemos compreender, conforme a presente abordagem, a família

²¹ FREYRE, 2003, p.17.

²² Ibid, p.19.

²³ Ibid.

²⁴ Conceito amplamente trabalhado por Aníbal Quijano, teórico da Teoria Decolonial que oferece a proposta de se pensar a colonialidade do poder enquanto expressão do processo de colonização. (QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências**

patriarcal como a síntese desse mecanismo e como conservadora e propulsora da colonialidade de gênero inerente à essa estrutura social, uma vez que esta permeia realidades e experiências humanas promovendo uma noção de superioridade pela qual a colonialidade do poder se manifesta. Esta última está inserida dentro de um processo de longa duração (e será adotada neste trabalho a partir desse viés), assim ela se expande para além do período histórico da colonização das terras americanas, gerando impactos sociais, culturais e políticos que se encontram também posteriormente a este contexto.

A narrativa artística hegemônica é uma expressão dessa realidade. Debret, ao retratar uma estrutura patriarcal do século XIX – mesmo sem essa percepção – e ser, em um momento posterior, legitimado enquanto responsável por uma memória nacional, corrobora com o discurso da colonialidade, reafirmando-a.

Essa permanência colonizante se constitui a partir da hegemonia ocidental do discurso, do saber/conhecimento, e das relações raciais e de gênero baseadas na diferença colonial²⁵. Compreendendo a constante desses fatores, este trabalho pode propor o início de uma descolonização da memória histórica ao analisar criticamente, especificamente aqui, a narrativa artística do século XIX a partir do diário de viagem de Debret.

Pretendo operar no sentido de olhar para o processo histórico brasileiro e repensar os lugares sociais bem definidos e que são responsáveis pela permanência – mesmo que no campo do imaginário social – de uma família de preceitos patriarcais com referência na constituição familiar europeia (ainda que, atualmente, de formatos distintos do que se entendia como família patriarcal no período do século XIX no Brasil). Pensando por esse viés considero que, por mais que o formato familiar se altere dentro do tempo histórico, o pensamento coletivo ainda pode encontrar vida nas estruturas simbólicas e nas representações que remetem ao período em que as obras de Debret foram construídas. Essas próprias permanências simbólicas parecem ser responsáveis pela alteração no formato familiar ao conservar a essência da superioridade masculina. Pode haver aqui, então, uma permanência nas mudanças, permanência própria de um país colonizado que conserva em sua estrutura a colonialidade do poder.



sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005).

²⁵ De forma bem simples, o termo *diferença colonial* se refere à dinâmica do processo de colonização, onde lugares sociais são denominados pela superioridade de quem coloniza e inferioridade de quem é colonizado. Há, então, uma diferença colonial disseminada nos vários aspectos das relações sociais.

Procuro agora, neste momento, explicar a construção da pesquisa a partir dos capítulos elaborados, assim busco propor um meio de aproximação com a temática. A opção por três momentos específicos – três capítulos – dentro do trabalho, atua de forma a tornar a discussão objetiva e direcionada para aspectos particulares, uma vez que o tema escolhido para esta dissertação envolve inúmeros fatores que o compõem enquanto problemática. A intenção é tornar direto o contato com a abordagem proposta.

O Capítulo 1 – *Debret: a construção e a preservação de uma ideologia patriarcal* – engloba o objeto de estudo do trabalho ao explorar aspectos artísticos e culturais enquanto construtores de uma sociedade patriarcal que converge, juntamente com outros fatores, para a formação de uma identidade nacional ainda hierarquicamente construída.

No tópico 1 do primeiro capítulo – *A Chegada da Missão Artística Francesa e o registro imagético do território* – desenvolvo uma discussão sobre a chegada do grupo de artistas franceses ao território brasileiro e sua atuação dentro da formação iconográfica e iconológica do lugar. Também me detenho, em um momento posterior, à uma abordagem a respeito do pintor-historiador Jean-Baptiste Debret e seu diário de viagem, que é a fonte das análises – *1.1. Jean-Baptiste Debret e o Diário de Viagem como fonte documental*.

Neste momento (subtópico 1.1) utilizo, de forma abrangente, autores/as especializados/as na discussão a respeito do pintor francês. Suas obras são amplamente referenciadas dentro da historiografia brasileira, as quais, em certa medida, constroem uma narrativa nacional pautada em um discurso específico, predominante no século XIX, período em que suas pinturas tomavam forma.

O trabalho de Debret, além de ser um produto significativo de sua experiência no Brasil e de suas intenções com relação a imagem que queria passar do país, propõe um sentido histórico e cultural à sociedade vivenciada por ele. Esta concepção parte dos estudos aprofundados da autora Valéria Esteves Lima²⁶, que teve o pintor e seu diário de viagem como foco principal de pesquisa. Sendo assim, suas considerações a respeito do artista são de extrema relevância dentro da temática aqui proposta. Sua tese, juntamente com a de Anderson Ricardo Trevisan²⁷, e a dissertação de Elaine Dias²⁸, oferece um arcabouço teórico abrangente para se pensar o artista e sua obra como documento de análise histórica.

²⁶ A pesquisadora realiza um estudo que permite a aproximação da produção de Debret ao âmbito da literatura de viagem, considerando também a declaração do próprio artista, de que pretendia fazer uma obra histórica. (LIMA, 2003.).

²⁷ TREVISAN, 2011.

²⁸ DIAS, Elaine Cristina. *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*. Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Enquanto Valéria Esteves Lima investiga a elaboração das obras de Debret, sua biografia e suas aspirações ao construir as aquarelas (posteriormente litografadas)²⁹, Elaine Dias concentra sua pesquisa mais no aspecto formal das obras de Debret, na pintura das figuras da corte portuguesa, principalmente nos retratos. Esta abordagem revela um dos lados do pintor que reproduz, a partir desse viés, obras simbólicas que guardam estruturas de poder a partir da imagem, e provocam certa consolidação da monarquia recém residente no país. Podemos pensar também na reconstrução de uma monarquia decadente a partir do trabalho de Debret dentro da corte portuguesa.

Essa perspectiva artística de Debret, da pintura de Estado, encontra base na experiência com a arte francesa e na convivência com seu primo David, grande nome do neoclassicismo. Referências que também fazem parte de seu trabalho anterior com Napoleão Bonaparte, já que atuou artisticamente dentro desse contexto político. Assim, sua dissertação tem como objetivo analisar a iconografia produzida por Debret no terceiro volume da obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. As autoras entendem também que esse viés da construção de uma história brasileira a partir da imagem está intimamente relacionada com a história que Debret quer construir sobre o Brasil para exportar à Europa.

Anderson Ricardo Trevisan realiza uma pesquisa um tanto distinta das perspectivas anteriores, mas de igual importância, que oferece, ao presente trabalho, um ponto chave da discussão. O autor nos aproxima da compreensão de como se delineia a redescoberta de Debret no século XX com o movimento modernista, que buscava referências para legitimar uma história nacional brasileira. Assim, o pesquisador atua no sentido de pontuar as demandas desse período e a reconstrução artística de Debret no Brasil.

A opção por esses três trabalhos para estruturar a discussão encontra base na relevância de cada pesquisa e na complementaridade entre elas, que abordam aspectos distintos mas que convergem para os estudos acerca de Jean-Baptiste Debret, sua obra, e sua relação com o Brasil, o que permite tratar o pintor de forma abrangente, considerando diversas particularidades de sua experiência a fim de preencher as possíveis lacunas de um trabalho que tem o francês como referência.

No subtópico *1.2. Aquilo que se mostra: pensando as construções artísticas*, a abordagem perpassa os aspectos relativos ao estudo da imagem, onde trago para discussão a perspectiva Iconográfica e Iconológica a fim de apresentar uma proposta de análise das obras de Debret a partir, principalmente, da Iconologia, uma vez que esta pode considerar um vínculo

²⁹ LIMA, 2003.

entre a Arte e um contexto específico, beneficiando a concepção que escolhi adotar, já que há uma relação também com a escrita de Debret em seu diário de viagem.

Assim, ao me remeter a Erwin Panofsky³⁰, me refiro também a seu método iconográfico resumido em três fases de análise, com o intuito de compreender o discurso imagético e relaciona-lo a períodos históricos, entrelaçando o contexto, a vivência do artista, e um imaginário específico.

Para discutir o método, suas contribuições e eventuais adversidades dentro da historiografia, trago Peter Burke³¹ e Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses³², que possuem afinidade com esse viés de estudo da imagem e oferecem contribuições teóricas para estruturar essa opção metodológica. Nesse momento, alguns fatores da escola artística de Debret são abordados, uma vez que a opção por determinado viés estético de construção das obras também comunica ao espectador.

O subtópico 1.2.2. *Obras escolhidas: a Arte e a narrativa* expõe as obras selecionadas neste trabalho, assim como os relatos de Debret acerca destas, conjunto este (imagem e texto) encontrado no documento central de minha pesquisa, o segundo tomo de seu diário de viagem – *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1835).

Para isso, adoto a metodologia de Panofsky ao descrever detalhadamente cada obra (fase pré-iconográfica) e, posteriormente, trabalhar com a iconografia e iconologia em conjunto. Essa dinâmica me permite tecer comentários em torno de sua construção imagética, que conversa com as considerações do autor/pintor a respeito de cada obra, levando em conta também o contexto em que se inserem. Dessa forma pretendo proporcionar a/ao leitora/leitor deste trabalho o contato com o ponto da minha pesquisa que proporcionará uma base para as discussões mais aprofundadas a respeito de sua arte relacionada às construções familiares e a permanência de uma ideologia específica a partir de um tempo de longa duração.

O tópico 2 do primeiro capítulo – *A formação de instituições legitimadoras de um discurso dominante* –, nos leva a uma discussão mais contextual da época. Em um momento

³⁰PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p 47-87.

³¹BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e Imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos; Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004. 270 p.

³²MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História e Imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, p. 243-262, 2012.

inicial, as considerações de Fernando A. Novais³³ e José Jobson de Andrade Arruda³⁴ são essenciais para pensar a crise do Antigo Sistema Colonial, que prepara as mudanças de bases culturais, sociais e políticas dentro do território colonizado – Brasil – recém saído de sua posição de colônia para atender a sua metrópole portuguesa. Lilia Schwarcz³⁵ também é de grande importância ao pensar esse período, principalmente a partir do viés cultural, levando em conta seus trabalhos históricos/antropológicos a respeito desse momento de nossa história.

Há, no subtópico 2.1. *Políticas culturais estruturantes de uma identidade nacional racializada, patriarcal e estratificada*, um afinamento da discussão sobre uma identidade nacional de bases específicas, que constitui nossa experiência histórica. São aspectos que estão presentes em nossa construção enquanto nação, principalmente pela apropriação de referências oitocentistas – Debret, por exemplo – para a formação de uma memória histórica nacional.

Ao introduzir o Capítulo 2 – *As configurações familiares no Brasil do século XIX* –, proponho uma relação entre o modelo familiar europeu e a construção de um tipo específico de família no Brasil, quando os parâmetros da Europa se adaptam às terras brasileiras. A partir disso, uma diferença de gênero intensificada pelo processo colonizador coloca a mulher em um lugar específico na sociedade, uma vez que a colonização estava muito vinculada também a manutenção de uma vivência patriarcal em vários aspectos. Ainda parece ser, a valorização desse tipo de família, uma preferência da dinâmica social do contexto e das autoridades coloniais. Essas questões embasam uma abordagem específica sobre a família patriarcal e o sistema colonial, e também a respeito dos grupos familiares que sofreram mudanças através do processo de urbanização, discussão desenvolvida nos dois próximos tópicos.

No primeiro tópico – *O Sistema colonial e a Família Patriarcal* – busco explicitar a relação entre o modelo familiar patriarcal e o sistema de colonização, trabalhando no sentido de entender a constituição do patriarcado como sustentação do projeto colonizador. Abordo também, mais especificamente, o funcionamento dessas famílias patriarcais predominantes no Nordeste brasileiro, no contexto rural do período tratado. Aqui encontro também em Gilberto Freyre algumas percepções sobre esse momento da nossa história pela perspectiva do autor, uma vez que sua obra *Casa-grande e Senzala* discorre a respeito dessas relações.

³³ NOVAIS, Fernando A. Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808). São Paulo: Editora 34, 2019 (2ª Edição). 432p.

³⁴ ARRUDA, José Jobson de Andrade. O sentido da Colônia. Revisitando a crise do antigo sistema colonial no Brasil (1780-1830). In: TENGARRINHA, José (Org). **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000. 371p.; 23cm. -- (Coleção História).

³⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de; COSTA, Angela Marques da. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

O segundo tópico – *Alternâncias e permanências: configurações e reconfigurações familiares no meio urbano* – propõe uma reflexão acerca da constituição de um modelo familiar mais fluído, recorrente no meio urbano, onde os formatos são múltiplos, mas permeados ainda por uma moralidade cristã que se beneficia da permanência de algumas estruturas alimentadas pelo patriarcado.

Esse capítulo explora bastante o vínculo entre as estruturas provenientes do mecanismo de colonização: Família, Religião, Estado e Sistema Econômico. Ao tratar de maneira particular das formações familiares, pesquisadoras que produziram trabalhos de referência nessa área proporcionam grande aparato teórico, são elas: Eni de Mesquita Samara³⁶, Miriam Lifchitz Moreira Leite³⁷, Mariza Corrêa³⁸, Maria Beatriz Nader³⁹, Mary del Priore⁴⁰, entre outras leituras que convergem para o entendimento das constituições familiares no Brasil.

As autoras partem de parâmetro historiográfico e consideram as mudanças neste, propondo um questionamento sobre estudos que ainda se embasam em uma concepção familiar estagnada no século XIX.

Em momento posterior, o terceiro e último capítulo – *A perspectiva de gênero como uma condição estruturante da família brasileira* – traz uma discussão voltada para o entendimento das performances de gênero como suporte de uma constituição familiar brasileira que tem, como pano de fundo, uma concepção patriarcal capaz de permear toda uma formação social. Caminhando para a finalização da minha dissertação, abordo dois últimos tópicos considerados relevantes para o desenvolvimento da temática.

O primeiro tópico deste último capítulo – *Colonização de corpos femininos: ligadas pela opressão* – ocupa-se da relação entre as mulheres no imaginário ainda colonial. A ideia é refletir como as senhoras brancas e negras escravizadas se relacionam em seu convívio diário no âmbito da família patriarcal, em posições distintas, propondo também uma discussão a respeito dos lugares sociais que cada uma delas ocupa e como se influenciam mutuamente, formando uma relação cotidiana não despida da autoridade das senhoras brancas. O “ser mulher” é o ponto em comum de uma sociedade que segrega a partir da ideia da colonialidade

³⁶ SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. – (Coleção tudo é história; 71).

³⁷ LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Grupos de convívio no Rio de Janeiro (século XIX)*. Psicol. USP. v. 3, n. 1,2. São Paulo, 1992.

³⁸ CORRÊA, Mariza. *Repensando a Família Patriarcal brasileira*. Cad. Pesq., São Paulo, (37): 5-16, Mai. 1981.

³⁹ NADER, Maria Beatriz. **Composições familiares e gênero**: a historiografia em foco. XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT Mulher e Literatura da ANPOLL, 2007. (Seminário).

⁴⁰ PRIORE, Mary Del. **Histórias e Conversas de Mulher**: amor, sexo, casamento e trabalho em mais de 200 anos de história. 2ª ed. – São Paulo: Planeta, 2014.

de gênero. Mary del Priore⁴¹ trata desse contato através da medicina, um processo de cura pela natureza.

(...) foi uma oportunidade para as mulheres se solidarizarem, trocando entre si saberes de seu próprio corpo trazidos de áreas geográficas tão diferentes quanto a África ou península Ibérica. Foi uma oportunidade de entrelaçamentos múltiplos, pois as negras, mulatas, índias e brancas tratavam-se mutuamente com gestos, palavras e práticas características de cada cultura. Permitiu que as mulheres preservassem sua intimidade e a cultura feminina do saber-fazer diante dos avanços da medicina, que prescrevia para os seus males remédios muito diferentes daqueles com os quais estavam acostumadas a lidar (orações aos santos protetores, ervas e flores do quintal, água benta). Assim, mesmo sem o querer, a medicina proporcionou, paralelamente ao seu desenvolvimento, um território de resistência para o saber-fazer feminino em relação à própria anatomia da mulher.⁴²

Por mais que houvesse certa cumplicidade nessa existência enquanto mulheres, e estas, a partir desse contato, encontrarem certa liberdade no claustro familiar, não podemos nos deixar convencer totalmente pela poesia dessas relações. A hierarquia não se dissolvia, mas, também, ela não anulava uma possível relação mais íntima entre essas mulheres. É importante considerar essa troca de conhecimentos pessoais, mas dentro dos limites do sistema colonial.

Para tentar explicitar um pouco melhor essa diferença em existir, utilizo a abordagem de Djamila Ribeiro ao citar Grada Kilomba (2008), que argumenta a respeito da mulher negra ser “o outro do outro”.

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro.⁴³

Ao voltarmos a atenção para essa existência social das mulheres na diferença colonial, atuamos no sentido de não tomar a luta contra a opressão de gênero de forma generalizada, assim entendendo suas demandas específicas, mas de igual importância.

⁴¹ PRIORE, Mary Del. Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino. In: BASSANEZI, Carla & PRIORE, Mary Del. História das mulheres no Brasil. 9. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

⁴² PRIORE, 2008, p.112-113.

⁴³ KILOMBA, Grada. Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism, p. 124. In: RIBEIRO, Djamila. **A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher**, Blog da Boitempo. 07/04/2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-gradakilomba-sobre-ser-mulher/>>. Acesso em 02/11/2020, 18:05.

Considerando esses fatores que dificultam a reafirmação das mulheres enquanto seres sociais, principalmente quando nos referimos às mulheres negras, podemos reconhecer também o implícito da cumplicidade e comprometimento em resistir à hegemonia masculina.

Caminhando para o final da dissertação, o segundo tópico deste capítulo – *Colonialidade de gênero como aspecto de longa duração: a mobilização da ideologia patriarcal na construção identitária* – situa Debret, e seu diário de viagem, dentro de uma apropriação nacional a partir do século XX, onde há um envolvimento das estruturas de longa duração – temporalidade adotada pelo viés de Fernand Braudel⁴⁴ e Michel Vovelle⁴⁵ – com o imaginário coletivo que permanece sustentado por simbologias específicas propagadas pela memória construída nas obras de Debret.

A adoção do artista francês como referência de uma arte histórica a respeito do Brasil pode colocar sua narrativa sobre o território em um lugar de veracidade, acrítico. Quando há a assimilação simbólica de suas pinturas – facilmente apreendidas –, estas atuam no sentido de reafirmar determinado aspecto da história que é contada por um viés hegemônico. Caminho então para a conclusão do trabalho com a intenção de sugerir algumas possibilidades de se trabalhar com documentos no âmbito da História de maneira que possam confluir no sentido de expandir o conhecimento histórico a respeito do Brasil, colaborando para o reconhecimento de nós mesmos/as através de variadas perspectivas.

CAPÍTULO 1 – DEBRET: A CONSTRUÇÃO E A PRESERVAÇÃO DE UMA IDEOLOGIA PATRIARCAL

Jean-Baptiste Debret, pintor-historiador, membro da Missão Artística Francesa (1816), se consagrou na História do Brasil como um importante nome no que se refere aos registros pictóricos da sociedade brasileira do século XIX, momento de grandes mudanças estruturais devido à chegada da corte portuguesa ao Brasil (1808).

Apesar de ser vinculado oficialmente à monarquia portuguesa, Debret se dedicou também a retratar as relações cotidianas do período em que residiu no Brasil (1816-1831), fazendo um trabalho documental e historiográfico ao voltar para a França e organizar os três volumes de seu diário de viagem: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839).

⁴⁴ BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais. A Longa duração. Trad. Ana Maria de Almeida Camargo. Annales E. S. C., nº4, outubro-dezembro de 1958.

⁴⁵ VOVELLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. Trad. Maria Julia Cottvasser – São Paulo: Brasiliense, 2004.

Redescoberto na primeira parte do século XX – recém Brasil republicano – o pintor, através das suas obras, legitima a nossa história, uma vez que passa a fazer parte da construção de uma memória nacional a partir da apropriação de suas imagens pelo ideal nacionalista do período.

Apoderar-se de suas obras sem um olhar crítico e entendimento contextual do momento em que foram produzidas, também desconsiderando quem a produziu e quais as suas intenções, atua em uma construção específica da história, o que torna-a conveniente a determinadas estruturas sociais.

Assim, a intenção deste trabalho é analisar determinado aspecto das obras de Debret, especificamente a construção de uma representação patriarcal de sociedade, a fim de perceber como seus trabalhos atuam no sentido de preservar um ideal de vivência baseado na centralidade do homem que não se relaciona com a passagem histórica do tempo e das reconstruções sociais, principalmente em relação às estruturas familiares que se alteram com o passar dos anos. Desenvolvo esta pesquisa a partir de inquietações provenientes de uma perspectiva não conformista da sociedade tal como ela se apresenta – de maneira até naturalizada, segundo alguns discursos.

Esse posicionamento se delinea a partir de questionamentos acerca das construções imagéticas do diário de viagem de Debret, entendendo-o enquanto documento histórico capaz de narrar uma história oficial do Brasil, fator que torna ainda mais urgente a necessidade de estudo a respeito desta fonte no âmbito da construção ideológica patriarcal.

1. A chegada da Missão Artística Francesa e o registro imagético do território

[...] Fazendo pouco da produção artística já existente na colônia, um grupo de artistas vinha trazendo na bagagem a arte acadêmica francesa – o modelo que, entre outros, dera grandiosidade, passado e memória ao governo “plebeu” de Napoleão –, e com eles chegava Debret, primo do emblemático pintor acadêmico Davi, que teria se tornado famoso em função de seus vínculos estreitos com o Império napoleônico. Arte e Estado casavam-se de forma harmoniosa, como se a lógica de um imbricasse na do outro. Por outro lado, os vínculos entre a cultura e oficialidade ganhavam novos contornos: a Biblioteca Real representava a “tradição e a memória nacional”, já era hora então de criar uma iconografia patriótica estatal.⁴⁶

⁴⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cezar de; COSTA, Angela Marques da. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil.** São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

O início do século XIX no Brasil é parte de um grande processo de transição. Um território predominantemente colonial adapta-se a chegada de sua metrópole, algo até então não vivenciado na história. É certo que esse fator alterou ainda mais as estruturas sociais: agora uma terra colonizada tentava ultrapassar a sua realidade cotidiana para atender à corte portuguesa.

A abertura dos portos, primeira quebra oficial do monopólio português em relação à colônia, foi o passo inicial responsável pela consolidação de novos parâmetros culturais, sociais e políticos. Assim, o Brasil entrava no ciclo de expansão inerente ao capitalismo europeu, sendo influenciado substancialmente por outros países do continente.

Entre essas influências podemos falar da predominância da relação com a Inglaterra, país parceiro de Portugal desde os tempos mais remotos, que ainda teve grande participação na transição da monarquia para o Brasil, reforçando os laços comerciais com a colônia portuguesa. Nesse contexto, também podemos contar com a incessante presença francesa, influenciando especificamente a formação cultural brasileira.

A chegada de uma Missão Artística Francesa (1816) atua nesse sentido, mesmo sendo considerada uma referência dada ao acaso dos acontecimentos, não premeditada.

Encontrando base quase que predominantemente nos estudos de Lilia Schwarcz⁴⁷, antropóloga e historiadora, podemos entender a Missão Artística Francesa como um refúgio para os artistas franceses que não conseguiam recuperar seu espaço no Antigo Regime restaurado na França, uma vez que a maior parte desses artistas se mantinha de forma acolhedora na política de Napoleão, que estava então exilado.

Provoca-se aqui uma ironia do destino: a corte portuguesa, que encontrou refúgio em sua colônia brasileira devido ao risco de invasão napoleônica à metrópole, agora abrigava seus pintores, aqueles que serviram à política de Napoleão. Muitos estudos ainda hoje distorcem essa realidade que cada vez mais ganha espaço. Realidade em que Joachim Le Breton (1760 - 1819) organiza, por necessidade, um grupo de pintores franceses rumo ao Brasil sob a desculpa de modernizar o território. Ainda acredita-se que foi à mando da coroa portuguesa que os artistas se deslocaram de seu país em busca da construção de uma Academia de Belas-Artes no Brasil. Porém, pesquisas atuam no sentido de confirmar que foi pedido auxílio à corte portuguesa para que estes pintores se instalassem no então Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.⁴⁸

⁴⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴⁸ Os estudos aqui citados, que fletam com a ideia de um exílio dos artistas franceses no Brasil, são abordados em *Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816*. (2006), de Elaine dias; e no livro *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João* (2008) de Lilia Schwarcz.

Elaine Dias, em seu texto *Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816*⁴⁹, discorre acerca de documentos e correspondências que nos permitem entrar em contato com os agentes que encabeçaram a ideia de uma Missão Artística que atuou na construção cultural da história brasileira.

O diálogo, a partir de ofícios entre Le Breton e o representante da corte na França – Francisco José Maria de Brito, o cavaleiro De Brito (1760-1825)⁵⁰ –, tendo como base o estudo acima citado, nos leva a entender que os artistas franceses vieram em direção ao Brasil sem uma posição eminente da corte portuguesa, consolidando-se predominantemente por interesses pessoais de De Brito, já que não obteve respostas de d. João sobre uma suposta proteção e financiamento dos artistas.

(...) Finalmente, o cavaleiro de Brito aposta no projeto de Le Breton para as belas artes e os Ofícios, assim como na unidade de seu grupo, pagando, ele próprio, as despesas de viagem de Grandjean de Montigny, de Charles Simon Pradier e de suas respectivas famílias, assim como aquela de François Ovide e as feitas para o envio de algumas máquinas ao Brasil (3 moinhos). Remete as cartas necessárias ao “Ministro d’Araújo”, o conde da Barca, para a apresentação do grupo de artistas e do projeto que querem levar a cabo no Rio de Janeiro. Barca seria, certamente, um aliado do grupo francês no Brasil, tendo interesse no desenvolvimento da indústria, e sendo um adepto do pensamento iluminista e profundo conhecedor do sistema de ensino artístico na França.⁵¹

Podemos entender então que, a partir da ação de De Brito, a viagem tem possivelmente um financiamento burguês, e não do governo português – que aparentava não estar inserido na negociação.

A partir das informações contidas nos ofícios trocados entre os envolvidos nesse processo, Le Breton obtém o conhecimento da situação e parece ter optado pela Missão mesmo sem um posicionamento Real, com a ajuda financeira pessoal do representante português – que aparentemente conservava bastante interesse nessa viagem. De Brito reitera que não pode garantir nada a Le Breton, nem o sucesso da expedição, nem a permanência e boa vivência desses artistas, assim como não garante a proteção por parte de d. João, deixando claro também que, explanando desta forma a situação, não está traindo seu governo (português). Dessa maneira, estando a par de todo esse contexto, Le Breton decide se juntar aos artistas, os mais

⁴⁹ DIAS, Elaine. *Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 301-313 jul.- dez. 2006.

⁵⁰ Ibid, p. 305.

⁵¹ Ibid, p. 310.

variados – e àqueles também que dispunham de certos ofícios mais específicos – e, assim, embarcam para o Brasil com a ideia de fundar uma escola de artes dirigida pela família Taunay, pensando no progresso de um território “bem colonizado” e em uma nova oportunidade aos artistas que, na França, estavam marginalizados.

Le Breton vê uma grande possibilidade de desenvolvimento dos Ofícios no Brasil, visto ser um país bem colonizado. Dadas as dificuldades políticas e sociais do continente europeu, muitos artesãos ou oficiais mais especializados poderiam ser aproveitados nesse sentido, na esperança de um progresso que se perdia na França.⁵²

Tendo em vista esse parâmetro inicial, os artistas franceses desembarcaram no Brasil em 26 de março de 1816, partindo em 22 de janeiro do Havre (França). Entre eles, podemos contar com Joachim Le breton (ex-secretário perpétuo da classe de belas-artes do Instituto da França) como líder; Nicolas-Antoine Taunay (pintor do mesmo instituto); Auguste-Marie Taunay (escultor); Jean-Baptiste Debret (pintor de história e decoração); Grandjean de Montigny (arquiteto); Charles-Simon Pradier (gravador); François Ovide (engenheiro e mecânico) e seu filho, acompanhado de um serralheiro e um carpinteiro de carros; François Bonrepos (assistente de Auguste-Marie); Louis Symphorien Meunié (especialista em cortes de pedra e materiais de construção), Nicolas Maglioti Enout (mestre serralheiro)⁵³, entre outros franceses dedicados à arte ou a determinado ofício, que propunham uma variedade de profissões dentro do Brasil. Assim, construía-se a ideia de uma modernização do território com a presença de todos esses nomes.

Tantas novidades reavivavam espontaneamente em nós os encantos da vida social, após um isolamento de mais de dois meses; e o ardor natural aos artistas franceses acordava as ilusões gloriosas que deviam guiar o nosso primeiro passo numa terra desconhecida. O falecimento da rainha já estabelecia o programa de um monumento para o arquiteto, de uma figura para o escultor, de um quadro histórico para o pintor, de um retrato para o gravador, deixando-lhes ainda a perspectiva da elevação ao trono do príncipe regente, seu filho e sucessor. Como se acreditará sem dificuldade, foi um sonho universal, que embalou o sono dos passageiros artistas durante esta última noite de sua viagem.⁵⁴

Quando tratamos da crença relativa a atuação da corte portuguesa na inserção da Missão Artística no Brasil, podemos nos voltar diretamente a Debret, um dos responsáveis por criar

⁵² DIAS, 2006, p. 306.

⁵³ SCHWARCZ, 2008, p. 197.

⁵⁴ DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série; Vol.2. 239, 240, 241), p.129.

essa imagem de que foram aqui requisitados – a partir desse posicionamento em seu diário de viagem⁵⁵ –, criando essa memória aparentemente em desencontro com os acontecimentos.

Considerando todos esses fatores, a maneira como se deu o contato com os artistas franceses e a posterior chegada de uma Missão – que só de ser nomeada dessa forma oferece o caráter de uma tarefa a ser cumprida –, podemos compreender melhor a construção iconográfica do país pelos olhares e sensações predominantemente francesas e, assim, entender como o território ficou dado às mentes europeias. Constrói-se uma monarquia brasileira, principalmente com a aclamação de d. Pedro I (1822) – vestido de Brasil⁵⁶ para provocar afeição do povo –, quando simbologias são manipuladas e determinado viés imagético se reafirma. Desde estes registros uma história brasileira – já eurocêntrica – vai se delineando e atuando na manutenção das estruturas coloniais (principalmente no imaginário), formando a nossa história.

1.1. JEAN-BAPTISTE DEBRET E O DIÁRIO DE VIAGEM COMO FONTE DOCUMENTAL

Debret foi um pintor viajante que residiu por quinze anos em terras brasileiras (1816-1831). Foi considerado um pintor-historiador, não só por registrar grandes momentos de uma história considerada oficial (da França e do Brasil), mas também por construir suas obras – os três tomos de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicados respectivamente em 1934, 1935, 1939 – de maneira metódica, onde suas pinturas acompanham pontuais informações sobre a sociedade retratada artisticamente pelo olhar do francês. Segundo Elaine Dias, as obras englobam cuidadosamente sua participação no processo de construção de um discurso histórico a partir da observação, expressando-se duplamente: pelo viés descritivo de sua escrita e pela reunião de imagens dispostas em ordem cronológica⁵⁷. Debret, incorporado à Missão Artística como um representante da pintura de história, desembarcou no Brasil – até então Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves –, com a finalidade de construir, juntamente com outros artistas franceses da Missão, uma Academia de Belas-Artes, tendo como referência a instituição existente na França.

(...) tornou-se, porém, um dos verdadeiros criadores de uma iconografia “brasileira” em seus desenhos destinados a serem impressos em *Viagem*

⁵⁵ DEBRET, 2008, p. 17.

⁵⁶ O termo “vestido de Brasil” se refere a imagem do monarca construída por Debret, caracterizada por vestimentas capazes de provocar a assimilação entre d. Pedro I e o Brasil, uma vez que suas vestes têm cores e ornamentos típicos do território.

⁵⁷ DIAS, 2001, p. 3.

Pitoresca e Histórica ao Brasil, obra fundamental na divulgação de uma imagem política do Brasil na cultura francesa e europeia⁵⁸.

Debret foi um artista proveniente da revolução. Viveu o período da Revolução Francesa (1789-1799) e, posteriormente, foi responsável por registrar, em forma de imagem, o governo napoleônico, fazendo parte de uma grande base artística vinculada à política – vertente da arte considerada âmbito da pintura-histórica. Esse viés artístico do francês parece ser uma herança legada de seu pai, Jacques Debret – funcionário do parlamento francês e estudioso de História Natural e Arte –, e, posteriormente, da influência determinante de seu primo Jacques-Louis David (1748-1825), ícone neoclássico que introduziu o artista no âmbito dos registros políticos através da arte. É no ateliê de David que Debret passa a conviver com um ambiente de profundas discussões artísticas e políticas, em consonância com a personalidade intelectual e ativista do primo.

Segundo Valéria Lima (2003), a relação de David e Debret não era das mais próximas, sendo, David, mais íntimo de outros artistas do ateliê – discípulos – do que de seu primo, lhe dispensando mais atenção como parente do que como mestre, ainda que tenha lhe dedicado alguns elogios ao longo de sua vida profissional.

Debret, por sua vez, parece ter sido conduzido pelos acontecimentos, participando continuamente, mas sem um entusiasmo ou compromisso especiais, do contexto artístico da época. Sua atuação, não obstante, integra um momento da arte francesa que vale, em grande medida, pelo seu caráter coletivo, como fenômeno ao qual se deve atribuir uma leitura que considere os artistas em seu conjunto.⁵⁹

Quando tratamos de Debret no contexto revolucionário, é certo constatar que este se inseriu no meio da produção iconográfica do período. Entre os anos de 1789 e 1797, imerso em seu aprendizado artístico, é submetido às imposições da situação política francesa. Aos vinte e três anos, em 1791, Debret recebe seu segundo prêmio de pintura, com uma das obras mais significativas de sua produção neoclássica.⁶⁰

⁵⁸ DIAS, 2001, p. 5.

⁵⁹ LIMA, 2003, p. 49.

⁶⁰ Debret recebe o segundo prêmio de pintura com a tela *Régulus voltando a Cartago*. A obra é um significativo exemplar de sua produção neoclássica e possui um desenho preparatório que se encontra em Besançon (LIMA, 2003, p. 53).

Imagem 1 - Régulus voltando a Cartago (1791)



Fonte: A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira (NAVES, 2011)

Debret segue participando dos concursos da Academia francesa até que esta fosse fechada pela Convenção, em 1793. A demanda para a luta revolucionária passava a atingir diretamente a realidade dos artistas do período, com isso os alunos da Academia foram convocados às armas. Porém, Debret e outros colegas contaram com a proteção direta do Ministro do Interior, sendo estes admitidos na *École des Ponts et Chaussées*, que era destinada a formar engenheiros civis. Posteriormente, o artista, por conta de seu reconhecimento enquanto tal, foi também nomeado professor de desenho⁶¹. É interessante ter esse parâmetro da vida do pintor uma vez que podemos considerar essas vivências do artista na sua construção enquanto sujeito social. É necessário levar em conta que essa sua passagem pela engenharia civil foi uma imposição do contexto político e não uma escolha pessoal.

Segundo a “Note Biographique” (...), entre 1798 e 1805, Debret segue sua trajetória artística, tendo colaborado com os arquitetos Percier e Fontaine em

⁶¹ LIMA, 2003, p. 54.

trabalhos decorativos para edifícios públicos e residências particulares. Em paralelo, continuava frequentando o ateliê de David. Pelo menos até 1796, sabemos que Debret estava entre os principais membros do grupo davidiano.⁶²

Outro marco de expressiva importância na história de Debret é sua participação ativa dentro do círculo das representações voltadas à glória de Napoleão e de seu governo. Havia, neste período, um projeto de informar a população a respeito das campanhas napoleônicas ao exaltar a figura do chefe de Estado, corroborando com a popularização de sua imagem. Assim, as manifestações iconográficas começaram, cada vez mais, a ganhar forma, tendo nos artistas franceses sua gênese. Considerando estes aspectos, podemos entender, como parte dessa estratégia política, um verdadeiro processo de fabricação de imagens condicionado pelos mandos autoritários que delineavam a conotação das obras, tendo, os artistas, pouca ou nenhuma escolha criativa.

Após a queda de Napoleão, inúmeros artistas ficaram sem auxílio dentro do país, principalmente com a retomada da monarquia Bourbon. Esta situação pode ter motivado a formação da Missão Artística Francesa em direção ao Brasil, atuando, nosso país, como um exílio. Mesmo levando este fator em conta, algo a mais parece ter influenciado a decisão de Debret ao tentar a vida no Brasil: a morte de seu único filho, e a separação de sua esposa. Há também indícios de que, naquele período, Debret, juntamente com Grandjean Montigny, recebeu uma proposta de viagem à Rússia por convite do czar Alexandre I. O pintor já havia travado contato, anteriormente ao convite, com o czar, uma vez que lhe concedeu homenagem ao realizar a tela *Napoleão I condecora, em Tilsitt, um soldado do exército russo com a cruz da Legião de Honra*, obra de 3,51x 4,94m que registra o momento em que Napoleão entrega sua própria cruz da Legião de Honra ao soldado russo, para demonstrar a aliança entre os dois países⁶³. A tela foi apresentada ao Salão de 1808 em Paris. Essa possível viagem para a Rússia não aconteceu. Há opiniões divergentes sobre o assunto: uma das argumentações é a de que a viagem à Rússia foi renunciada em razão do convite de Joachim Le Breton para a formação da Missão Artística Francesa com destino ao Brasil; outro estudo defende a ideia de que o czar russo não manteve o convite, não havendo, assim, opções para que uma escolha fosse feita por parte do artista⁶⁴.

⁶² Ibid, p. 55.

⁶³ LIMA, 2003, p.60.

⁶⁴ Essa informação, a respeito do convite russo a Debret, está contida tanto na tese de Valéria Lima (2003) sobre o artista, quanto na dissertação de Elaine Dias (2001). Valéria apresenta o posicionamento de que o convite russo não foi mantido, já Elaine discorre sobre uma possível tomada de decisão por parte de Debret.

Imagem 2 - Napoleão I condecora, em Tilsitt, um soldado do exército russo com a cruz da Legião de Honra (1808)



Fonte: A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira (NAVES, 2011)



Já residente no Brasil, Debret se consolidou, oficialmente, enquanto um pintor da corte. Porém, eram inúmeras as suas atividades e funções. Além de ser considerado um pintor de história, colaborando para a construção de diversas imagens sobre o país que se transformava, trabalhou sete anos como cenógrafo do Teatro São João, compondo decorações para grandes festas. Na Aclamação de d. João VI, trabalhou na ornamentação do lugar onde ocorreu o Bailado Histórico, homenageando d. João e também a união de d. Pedro e Leopoldina. Posteriormente, compôs o pano de boca para a comemoração da Coroação de d. Pedro I, introduzindo na tela os elementos do popular contemporâneo⁶⁵.

⁶⁵ DIAS, 2001, p. 16.

Imagem 3 – Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil (1839)



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 2008)

Debret se torna responsável por construir uma imagem Real em um novo contexto (tanto para ele quanto para a realeza). Assim, realiza inúmeras obras baseadas em preceitos neoclássicos como forma de reconstruir certa identidade monárquica – talvez até nacional – na nova sede do Reino.

O estudo aqui desenvolvido também considera a dualidade encontrada nas obras de Debret. Nesse sentido, podemos reconhecer dois tipos de expressão nas pinturas do artista: uma expressão neoclássica, pela reprodução da imagem Real, patrocinada pela coroa, disseminadora de um padrão de identidade estatal; e a posteriormente desenvolvida como uma pintura de gênero⁶⁶.

A pintura de gênero revela uma realidade cotidiana, uma riqueza de detalhes e precisão⁶⁷, no caso, mais rotineiramente, a realidade contextual do Rio de Janeiro, então capital

⁶⁶(LEENHARDT, Jacques. **Jean-Baptiste Debret**: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. *Sociologia&Antropologia*. Rio de Janeiro. V.03.06: 509-523, novembro, 2013.). Essa riqueza de detalhes e precisão pode ser uma influência da arte neoclássica, quando, ao se diferenciar do estilo rococó que simbolizava o Antigo Regime monárquico, propunha linhas mais marcantes nas figuras com a intenção de se desvincular do governo anterior à Revolução Francesa. A pintura de gênero encontra expressão também em David, se colocando como parte do período neoclássico em determinado momento (esse assunto vai ser melhor desenvolvido no tópico seguinte). “Com Napoleão, David ganharia seu *herói* declarado e principal modelo – o que, de algum modo, representa a decadência do próprio estilo, o aproximando de uma pintura de gênero, entendida como aquela que cuidava “(...) dos fatos-diversos, do cotidiano pitoresco” (TREVISAN, 2011, p. 37).

⁶⁷ LEENHARDT, 2013, p. 521.

do reino. Essa forma de expressão da experiência cotidiana se distinguia visualmente do propósito predominante no outro estilo, até então dominante em Debret. Este volta o olhar agora para indivíduos que destoavam das recorrentes figuras encontradas na história pretendida pela monarquia – não se configura como um olhar ingênuo, por parte do pintor, à esta realidade nos trópicos, mas sim incumbido de intenções. Esse também é um dos pontos pelos quais suas obras vão mostrar, muitas vezes, um desencontro com uma forma mais conservadora de pensar o período – para aqueles que queriam renegar esse lugar de certo destaque às *pessoas comuns* ali representadas. A Comissão do IHGB⁶⁸ trabalhou nesse sentido de censura (se é que não se configura anacrônico tratar como censura). Duas de suas obras foram amplamente criticadas e colocadas em questionamento nesse período, simplesmente por Debret focalizar os maus tratos aos escravizados⁶⁹. Dizia-se, então, que essas pinturas eram caricaturais e enganosas, e assim, com esse discurso institucionalizado, legitimava-se a escravização – capitalização de corpos negros.

Quando é lançado o primeiro volume de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834) Debret o presenteia ao jovem soberano do Brasil, que tinha apenas 8 anos de idade. Seu pai abdicara do trono em seu favor em 1831, mesmo ano em que o pintor voltou para a França. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) é oficialmente responsável por receber o livro.⁷⁰

Suas obras têm influências externas baseadas no período tratado, e ainda a interferência do desenvolvimento de Debret a partir desses padrões de memória social/nacional/cultural que pretendem ser cultivados por uma aristocracia dominante do contexto em questão. Sendo assim, estudar apenas um recorte da sua obra, desconsiderando uma rede de imagens que compõem seu viés artístico como um todo, é um equívoco e impossibilita o uso desta como fonte histórica, tirando-lhe sua credibilidade enquanto tal. Considera-se, aqui, a interpretação visual dos valores simbólicos incutidos naquelas obras que, além de representações de códigos culturais específicos, são também um recorte sobre uma “realidade”. No caso de Debret, inicialmente incumbido de registros acerca da corte portuguesa residente no Brasil, permeava um discurso oficial sobre a história do país, considerando, nesse momento, a obra de arte como um produto

⁶⁸ Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

⁶⁹ As obras de Debret, criticadas pelo IHGB com o argumento de que retratavam um olhar enviesado a respeito da escravização no Brasil, são *O mercado da rua do Valongo* e *Feitor castigando negros*, encontradas no segundo tomo de seu diário de viagem. Os membros do Instituto questionaram também a obra *Um funcionário a passeio com sua família*, onde, usando de ironia, defendiam que o artista “destaca o ridículo” (LEENHARDT, 2013, p. 515).

⁷⁰ LEENHARDT, 2013, p. 521.

cultural.⁷¹ Podemos pensar também, aqui, na construção de uma memória nacional que não se restringia ao recorte considerado oficial no século XIX, quando retratava o cotidiano da população urbana do Rio de Janeiro, sede da coroa, assim revelando a presença da população escravizada em diferentes aspectos (mas sempre subalterna) e das mais variadas formas, partindo da perspectiva de um homem, europeu (francês), branco, em uma posição elevada na hierarquia social.

Tendo essa discussão em vista, compreendo que a imagem traz, ao observador, determinado discurso, produz uma narrativa sobre o que é considerado real, transmitindo um sistema de valores específicos, escolhido com base no que o autor das obras quer que se acredite acerca do que está produzindo, uma missão essa (do pintor) de extrema importância e influência, podendo ser um divisor de águas de várias maneiras.

Considerando o contexto em que Debret estava inserido, sendo um período de importantes mudanças sociais, culturais e políticas, o pintor era incumbido da função de retratar o processo pelo qual o país estava passando. Partindo desse pressuposto, se utiliza desse mecanismo a partir de um ideal de superioridade provocado pelas ideias conservadas na dinâmica da colonização, quando indica, em suas obras, um aparente momento de regeneração, uma noção pautada na percepção de uma ação modernizante que tinha como sujeito ativo a Europa⁷².

Torna-se pertinente ao artista registrar também os antigos – de um passado recente – costumes e hábitos brasileiros, como um contraponto para reafirmar o avanço da civilização a partir da chegada da monarquia portuguesa. Dessa forma, a Casa de Bragança seria considerada a grande promotora de mudanças sociais positivas, já que embasadas na sociedade europeia.⁷³

(...) Já no final do segundo volume, porém, anexa às pranchas e suas explicações informações a respeito das melhorias ocorridas na capital do país. Segundo ele, ao adicionar estas notas, estava fazendo jus ao plano já traçado, que consistia em seguir a marcha progressiva da civilização do Brasil.⁷⁴

⁷¹ OLIVEIRA, Carla Mary S. O cotidiano oitocentista pelos olhos de Debret. REVISTA DE HISTÓRIA [19]; João Pessoa, jul./ dez. 2008.

⁷² Trechos como estes provocam uma ideia de superioridade colonial: “Dava eu tamanha importância à vantagem de poder admirar a beleza do ambiente brasileiro, e principalmente à glória de propagar conhecimento das belas- artes entre um povo ainda na infância, que não hesitei em associar-me aos artistas distintos, meus compatriotas, os quais, sacrificando por um instante suas afeições particulares, formaram esta expedição pitoresca” (DEBRET, 2008, p.17); “Quantos obstáculos tem que vencer o europeu corajoso que deseja ver de perto e nos seus hábitos o brasileiro selvagem, sempre acampado à beira de riachos, de lagos, ou rios que cortam florestas profundas!” (Ibid, p.20).

⁷³ “Eu me propus seguir, nesta obra, um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a “marcha progressiva da civilização no Brasil”. Consequentemente, comecei reproduzindo as “tendências instintivas do indígena selvagem” e ressaltando todos os seus progressos na “imitação da atividade do colono brasileiro”, herdeiro ele próprio das tradições de sua mãe pátria” (Ibid, p.101).

⁷⁴ LIMA, 2003, p. 4.

Segundo os estudos da pesquisadora Valéria Lima⁷⁵, o artista parece insistir em afirmar que estava retratando hábitos e acontecimentos referentes à época de sua chegada ao país. Há, em suas obras, um aspecto temporal relevante na organização, em seu diário de viagem. Considerando o processo de transição que Debret pretendeu registrar, existe certa divergência entre as imagens e os relatos do pintor, que, ao observar a discrepância contextual entre as duas, busca se justificar.

As referências às mudanças observadas por ele em relação ao estado do país em 1816 também se encontram em alguns momentos do texto da *Viagem*, onde ele alerta o leitor para o fato de a imagem não corresponder mais ao que ele descreve no texto. Este é um dado interessante para entendermos a relação texto-imagem na obra de Debret, já que, por vezes, não há uma relação direta entre o conteúdo do texto e aquilo que é representado na imagem. (...) Isto sugere, portanto, que as imagens que Debret opta por apresentar ao leitor sejam aspectos da apresentação de uma tese a respeito do avanço da civilização no Brasil. (...) Podemos, talvez, falar num discurso em dois idiomas, considerando a eloquência das imagens e a força informativa e didática do texto. Estes discursos são, por sua vez, cúmplices de um projeto intelectual. Sem a presença desta cumplicidade entre texto e imagem corremos o risco de não compreender o projeto histórico de Debret para o Brasil.⁷⁶

Ainda sobre a construção das obras de Debret, a evidência que se tem é a de que o pintor não viajou pelo Brasil todo para retratar a realidade do território – como era de costume para alguns viajantes estrangeiros –, então não teria como realizar uma representação direta dos indígenas que ali viviam.⁷⁷ Dessa forma, Debret aparenta ter se utilizado de relatos já produzidos por outras pessoas para a produção de seu primeiro volume – sendo, essas suas representações, fontes secundárias.

Um dos grandes exemplos que geram esse debate consiste na obra *Dança de selvagens da Missão de S. José*, publicada no primeiro volume do diário de viagem de Debret (a imagem que se segue ainda é de uma edição sem cores). A obra, a fim de representar a dança de indígenas “selvagens” é muito comparada à gravura *Dança dos índios na Missão de São José, Nova Califórnia* do naturalista alemão Georg Heinrich von Langsdorff (1774 - 1852), que desembarcou em Santa Catarina em 1803 e, antes mesmo de Debret chegar ao território brasileiro, registrou semelhante cena.

⁷⁵ LIMA, 2003, p. 4.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ LEENHARDT, 2013, p. 512.

Imagem 4 - Dança dos índios na Missão de São José, Nova Califórnia



Fonte: Notas sobre uma Viagem ao redor do Mundo, de 1803 a 1807 (LANGSDORFF, 1812)

Imagem 5 – Dança de selvagens da Missão de S. José



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 1834)

Os viajantes que se afirmavam enquanto fonte primária da vivência indígena adquiriam, assim, a autoridade do vivido. Pode-se notar, desse modo, uma rede para troca de informações que se forma ao redor da figura do viajante e de seu relato. Um texto/imagem produzido(a) em primeira mão adquiria grande valor social e científico quando abria margem para outras representações, com base nessas fontes primárias. A partir da volta do autor/pintor de suas viagens exploratórias, seus relatos não eram mais seus, pertenciam a uma gama de representações construídas que se originavam das mais variadas perspectivas.⁷⁸

Levando esse fator em conta, o pintor não teria a necessidade de representar os indígenas em suas obras, uma vez que estes não faziam parte da vivência recorrente da capital, foco de seus registros pela facilidade do artista viver no Rio de Janeiro. Mas se observa, nesta dimensão, ser necessário um certo cumprimento com padrões editoriais da época (vide a situação relacional com instituições como o IHGB), onde se pretendia disseminar uma noção de um país – Brasil – exótico aos olhos estrangeiros. O pitoresco, aqui, ganhava visibilidade e credibilidade, a noção de *selvageria* e de povo “não civilizado”⁷⁹ parecia ter que ganhar espaço nessa disseminação de sentido nacional para, talvez, também dar sentido de existência a determinadas tradições sociais/culturais/políticas hegemônicas do período tratado. Esse movimento contribui com determinada imagem desses grupos nativos, representação esta que permanece até os dias de hoje – através da colonialidade do discurso⁸⁰ –, uma vez que as obras históricas de Debret são frequentes na construção de uma memória nacional.

As obras de Debret podem apresentar ambiguidades ao tratarem os povos indígenas como mestiços/civilizados ou selvagens. Analisando criticamente, suas pinturas inspiram certa interpretação pautada em um olhar do outro – o estrangeiro –, culturalmente diverso. O textual dos relatos de Debret, sobre suas próprias obras, nos coloca em contato com esta perspectiva que conserva uma ideia de que os sujeitos civilizadores (europeus) estariam na verdade auxiliando os povos indígenas ao promoverem, a esta cultura, uma aproximação à experiência

⁷⁸ COSTA, Thiago; DIENER, Pablo. A compreensão do homem na obra de Jean- Baptiste Debret. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

⁷⁹ O entendimento de um povo “não civilizado” surge a partir de um padrão de referência com bases europeias. Assim, os viajantes consideravam não civilizado tudo aquilo, ou todos, que não atendia às suas expectativas, cultivando uma necessidade de modernizar a vida desses povos, partindo da noção de que o padrão pautado na experiência europeia era o correto.

⁸⁰ O termo “colonialidade do discurso” provém de uma linha de pensamento decolonial onde se acredita que uma narrativa oficial histórica (e, assim, o conhecimento) está nas mãos do Norte Global (principalmente da Europa), que se detém de um discurso hegemônico sobre a história da humanidade. Dessa forma, outras perspectivas históricas são desconsideradas, por conta de sua cooptação e ressignificação a partir da colonização e da colonialidade.

européia via catequização e convivência com esse grupo social por meio dos aldeamentos (política assimilacionista)⁸¹.

Imagem 6 – Índios Guaranis civilizados, cultivadores ricos



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 1834)

⁸¹ ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Índios mestiços e selvagens civilizados de Debret**: reflexões sobre relações interétnicas e mestiçagens. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 25, nº 41: p.85-106, jan/jun 2009.

Imagem 7 – Índia Guarani civilizada a caminho da Igreja em trajés domingueiros



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 1834)

Compreende-se que o imaginário contextual do período imprimia certo padrão de ser, principalmente no olhar direcionado ao outro, ao distinto da Europa, esta última considerada referência que conservava os europeus enquanto sujeitos ativos na história, um parâmetro cultural dominante. O pitoresco estava em alta e se destacava principalmente nas composições artísticas de viajantes, essa perspectiva embasava a tese da superioridade do Norte global.

Interessante é pensar na figura do viajante do período, que se deparava com uma paisagem – e cultura – exótica aos seus costumes e retratava estas a partir de suas perspectivas, tendo, em relação ao hemisfério sul, já um conceito pré-determinado pela colonização.

Assim, as imagens reproduzidas por Debret podem ser consideradas uma representação do estado geral da sociedade, revelando um viés eurocêntrico, uma vez que também tinha

grande influência de pintores franceses na construção de sua narrativa artística. Parece haver, em suas pinturas, traços ainda clássicos, remontando à Antiguidade, à Grécia Antiga, ao promover, por exemplo, imagens de um ideal corporal dos indígenas e negros que retratava.

1.2. AQUILO QUE SE MOSTRA: PENSANDO AS CONSTRUÇÕES ARTÍSTICAS

O posicionamento em relação às obras de Debret, neste trabalho, parte principalmente da análise estrutural e contextual do lugar e momento histórico em que o artista estava inserido. Essa perspectiva, ao conversar com a arte, considera que as imagens proporcionam algo a mais do que uma apreensão somente pela visão, pela familiaridade de reconhecer elementos inseridos em uma pintura. Dito isso, busca-se uma atuação a partir de um panorama que se origina em conhecimentos mais amplos sobre uma interpretação imagética. Nesse sentido, o viés iconográfico e iconológico – principalmente o último – oferecem uma compreensão mais aprofundada não só a respeito do pintor e de sua percepção artística e de mundo, mas também do contexto que escolhe registrar, e como isso se relaciona com algo a mais: a estrutura social a qual se insere e que, posteriormente, vai continuar inspirando uma base que atende demandas específicas da sociedade.

Quando me refiro aos estudos iconográficos e iconológicos posso citar um ensaio de Panofsky⁸² publicado em 1939. Neste trabalho o historiador aborda três diferentes níveis de interpretação a respeito das imagens.

O primeiro momento da metodologia de Panofsky envolve uma descrição pré-iconográfica, ou seja, uma explanação de objetos e expressões presentes em uma obra artística, aquelas que apresentam um “significado natural”. Como exemplo, é possível destacar pessoas, casas/prédios, animais, elementos da natureza, feições de descontentamento, felicidade, preocupação e tristeza. Posteriormente, em um segundo nível de análise, o autor volta-se para a iconografia, que apresenta um “significado convencional”, associando disposições a uma cena, uma imagem. O historiador, neste momento, utiliza como exemplo a disposição de um grupo de pessoas acomodado em uma mesa como a representação da *Última Ceia*. Estes motivos artísticos que são portadores de significados podem ser chamados de imagens, “a identificação de tais imagens, histórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente

⁸² Crítico e historiador da arte alemão, um dos principais representantes da Iconografia, método de análise das imagens (principalmente de obras clássicas, frequentes em seus trabalhos).

conhecido por *iconografia*”⁸³. Por último, o terceiro e principal nível diz respeito a interpretação iconológica, que se diferencia da iconografia uma vez que a iconologia volta-se para o “significado intrínseco”, que revela a atitude básica de uma nação, período e crença a partir da imagem. Aqui, no último momento da metodologia, encontra-se composições que podem traduzir comportamentos sociais em determinado contexto histórico (cultural, social e político).⁸⁴

A importância da análise de Panofsky se encontra na ideia de que as imagens são parte de uma cultura, não podendo ser compreendidas sem um conhecimento daquele contexto cultural no qual elas se inserem. Assim, é preciso familiarizar-se com os códigos culturais que fazem parte da conjuntura de produção da obra para interpretar a mensagem que esta carrega. É difícil assimilar um conteúdo, e interpretá-lo, sem ter pontos de referência que podem oferecer sentido a ele.

Essa proposta contempla o presente trabalho uma vez que as obras aqui abordadas são produzidas em um contexto específico da história do Brasil e podem iluminar um caminho de entendimento a respeito de quem as produz (artista), o contexto e lugar social deste, sua relação com o lugar e com as pessoas que retrata, assim como podemos explorar um viés histórico partindo de uma narrativa específica e entender também a quem ela serve e por quem é adotada, o que a faz permanecer – essa permanência parece encontrar base em um contexto, uma perspectiva, uma intenção e um estereótipo. As obras são passíveis de entendimento a partir de uma construção histórica específica que serve de referência nacional. Sem entender seu contexto, não compreendemos seus elementos. Ao olhar estrangeiro, distante, de uma cultura distinta, essas obras podem parecer exóticas (o que, em geral, era uma interpretação proporcionada pelos viajantes estrangeiros que se deslocavam pelo Brasil registrando o território).

Essa linha de pensamento pode ficar ainda mais explícita nas palavras de Peter Burke a partir de um exemplo, quando diz que “sem um conhecimento razoável da cultura clássica nós não conseguimos ler um grande número de pinturas ocidentais, reconhecer referências a incidentes da mitologia grega ou, digamos, da história romana”.⁸⁵

Dentro desse processo, a recepção das obras é também essencial para se pensar a relação delas, e dos ícones, com o imaginário popular. Me referindo ainda a exemplos clássicos, os

⁸³ PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 51.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 50-54.

⁸⁵ BURKE, 2004, p.46.

corpos nus presentes (ou não) em algumas pinturas denotam um tipo de mudança de atitude condicionada pelo contexto, por isso a importância de nos atentarmos a ele.

Na Itália do início do século 16 (...), era natural estabelecer uma ligação entre o amor celestial e a mulher nua, porque a nudez era vista numa conotação positiva. No século 19, mudanças nos conceitos sobre nudez, especialmente sobre a nudez feminina, tornaram claro aos espectadores, simples senso comum, pode-se dizer, que a Vênus coberta representava o amor sagrado, ao passo que a nudez passou a ser associada ao profano. A frequência de imagens do corpo nu na Itália renascentista, comparada com sua raridade na Idade Média, oferece outra pista importante a respeito das mudanças na maneira como os corpos eram percebidos naqueles séculos.⁸⁶

A atenção ao cenário pode se colocar como algo importante dentro da análise iconográfica e iconológica pois as referências são distintas de um lugar (temporal, físico ou social) pra outro.

A questão da recepção engloba a ideia de que um imaginário social pode ser construído e reconstruído de acordo com as apropriações simbólicas das pessoas em determinado contexto. Logo, a obra encontra significado a partir de referenciais que podem não ser os mesmos de quem a construiu e de seu período contextual. Essa é uma problemática também abordada por Burke em suas análises a respeito da interpretação iconográfica e das críticas ao método.⁸⁷ Não há maneira de concebermos, como dado certo, que as alusões clássicas as quais Panofsky reconhecia, a partir de seus referenciais, eram as mesmas que a maioria dos espectadores dos séculos XV e XVI. As apropriações populares não variam apenas a partir de um contexto histórico, mas também social, cultural, político e religioso⁸⁸.

Aplicando essas contribuições ao presente trabalho, é interessante pensar na recepção das obras de Debret em seu contexto e para além dele – dessa forma, a intenção é trazer também a dimensão social.

Realizadas a partir de 1816, ano da chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil, as aquarelas – e futuras litografias – de Debret não foram recepcionadas da mesma forma no período do século XIX e no XX, tanto que podemos falar em uma redescoberta do artista no século XX com o primeiro momento nacionalista do modernismo. Estudos como os de

⁸⁶ BURKE, 2004, p. 48.

⁸⁷ Ibid, p. 51.

⁸⁸ Nesse sentido, eu poderia exemplificar essa constatação a partir do sincretismo religioso no Brasil, envolvendo a cultura cristã europeia e a cultura religiosa africana. Os/as escravizados/as, impedidos de cultuar suas divindades através de suas crenças, praticavam sua fé encontrando muitas vezes, na imagem dos santos católicos, seus referenciais imagéticos para recorrerem aos seus Orixás. Assim, essas imagens cristãs eram adotadas de diferentes formas dependendo da cultura e religiosidade de quem entrava em contato com estas – e muitas vezes mutuamente reformuladas a partir dessas crenças.

Trevisan, que tratam especificamente sobre essa nova apropriação de Debret para a construção de uma identidade nacional, abordam que no período presente de seus registros e, posteriormente, em sua volta para a França (1831) – quando iniciou a composição de seu diário de viagem –, suas obras pouco eram referenciadas, até mesmo sofrendo repressões e silenciamentos por parte do IHGB que questionava a legitimidade histórica de suas obras – principalmente no segundo volume do diário, aqui analisado.⁸⁹ Conseguimos perceber, com isso, dois tipos de apropriação: a referente ao mesmo contexto de Debret, a partir do IHGB; e no início do século XX brasileiro, com a adequação de suas aquarelas e litografias às demandas ideológicas do período.

Dentro da dinâmica das apropriações, Burke discorre a respeito de ter dificuldade em assumir que aqueles responsáveis por encomendar obras – ou apenas visualiza-las – estavam tão interessados nos sentidos intrínsecos a estas quanto os estudiosos da imagem (iconografistas). Talvez, algumas construções artísticas poderiam ser adotadas pelo receptor da obra apenas como um recurso visual. Tratando dessa possível relação divergente de apreensão entre aquele que encomenda e o que produz, Debret se localiza em um lugar além desse contato.

As produções artísticas que nos interessam aqui tratam de lugares e estruturas sociais específicas. Estas foram produzidas não só a partir de um contexto, mas em paralelo a uma posição social oficial do artista dentro dele. São pinturas que expressam relações cotidianas entre pessoas que ocupavam o território do Rio de Janeiro em grande parte do século XIX. Essa perspectiva não estava inserida na oficialidade da posição de Debret, mas sim em seus interesses pessoais que conversavam com sua profissão, demanda artística do período, e posicionamento ideológico acerca da sociedade. Sendo assim, essas obras específicas – diferente dos retratos que realizava para a corte portuguesa – não eram encomendadas, mas, segundo estudiosas de Debret⁹⁰, eram construídas pelo pintor para um reconhecimento do território, onde se instalou por quinze anos com a finalidade de exportar a imagem da colônia/sede da coroa portuguesa para a Europa.

Considerando sua inserção ativa na Revolução Francesa e a relação com uma arte política e nacionalista no período napoleônico – viés registrado também em retratos reais no Brasil⁹¹ – podemos já de antemão prever que, no caso do artista aqui estudado, há uma dimensão social inserida em suas obras, até mesmo se considerarmos o fato do conflito com o IHGB. Não sendo, estas, artes encomendadas, não há a predileção de uma segunda pessoa envolvida no processo,

⁸⁹ TREVISAN, 2011.

⁹⁰ LIMA, 2003; DIAS, 2001.

⁹¹ Para um aprofundamento em relação às artes de estado construídas por Debret, consultar DIAS, 2001.

assim partindo, predominantemente, de interesses pessoais de um artista com ideais específicos em relação à política e dinâmica social, que aparecem também em seus comentários a respeito da sociedade brasileira e suas obras – levando em consideração que estou falando de um diário de viagem como fonte documental e de uma relação entre texto e imagem. A preocupação que Burke deixa transparecer, de possível divergência de pensamento entre o artista e o mecenas que encomenda o trabalho, não existe, mas sim a relação entre Debret e a apropriação popular e política de suas obras.

Ainda buscando referenciar a análise imagética deste trabalho a um modelo iconográfico e iconológico, é necessário então pensar em mais uma crítica recorrente feita a esse método, a fim de trazer consciência para esta proposta. Considera-se que esse modelo de análise é excessivamente literário, ou logocêntrico, uma vez que compreende-se, na perspectiva iconográfica, que as imagens ilustram ideias, assim privilegiando o conteúdo sobre a forma, mas muitas vezes a própria forma também pode ser considerada parte de uma mensagem.⁹² Se pensarmos que imagens, obras ou representações despertam emoções, causando algum tipo de impacto àquele que a visualiza, essa crítica ao método pode passar a ser questionável. Até mesmo as pinturas de paisagens, que aparentam ser desprezíveis no sentido de significação, onde parece que o artista prioriza oferecer aos espectadores uma maior sensação visual – prazer – do que comunicar uma mensagem específica, pode ser detida na análise de historiadores/as e antropólogos/as como parte de um sistema cultural⁹³.

Retomando a questão da recepção, para incorporar às considerações sobre obras paisagísticas, já posso dizer de início que essas parecem influenciar na forma de percepção das paisagens reais. A exemplo disso, Peter Burke discorre sobre *turistas* com guias de viagem na mão, que enxergavam a região do Lake District (na Inglaterra do final do século XVIII) como se estivessem em contato com uma série de pinturas realizadas por artistas que detinham algumas paisagens, em suas construções, como pitorescas.

A idéia de pitoresco ilustra um aspecto geral sobre a influência das imagens na nossa percepção do mundo. Desde 1900, turistas em Provence têm vindo para observar a paisagem local como se fosse feita por Cézanne. Também a experiência religiosa (...) é parcialmente configurada por imagens.⁹⁴

⁹² BURKE (2004) cita o surrealismo como uma forma de resistência dentro da arte, capaz de traduzir uma mensagem específica sobre as formas artísticas.

⁹³ “(...) Em algumas culturas a natureza selvagem é detestada e até temida, enquanto em outras ela é um objeto de veneração. Pinturas revelam que uma variedade de valores, incluindo inocência, liberdade e o transcendental, foi toda projetada na terra”. (Ibid, p.53-54).

⁹⁴ Ibid, p.54. E se trouxermos esse ponto de vista para pensar as imagens construídas sobre o Brasil, e como elas colaboram para uma visão pitoresca a respeito do território? A dimensão imagética gera uma comunicação

Esse olhar do “outro” para paisagens e contextos pode atuar na construção de estereótipos sobre determinados lugares, a partir de um ponto de vista etnocêntrico. A ideia de pitoresco, mesmo que às vezes não externalizada em palavras, fica perceptível nas pinturas de viajantes estrangeiros que ocuparam o Brasil, afinal eles chegavam em terras brasileiras imbuídos de um potencial colonizador europeu. O padrão de Debret não foge a essa construção, o seu próprio diário de viagem sobre o Brasil tem no título o termo “pitoresca”⁹⁵, denominando aquela obra de imagens e textos como uma viagem pelo país que seria estranha ao espectador – aqui ele já direciona a atenção do/a leitor/a para o exótico presente nas obras que construiu. Essa é uma das preocupações deste trabalho: é complicado ter como parte de uma memória histórica nacional imagens e narrativas etnocêntricas que definam o país e que nos faz olhar para ele a partir da perspectiva externa. Um dos fatores que faz permanecer uma memória colonizante, e no caso específico deste trabalho, um olhar desigual para papéis masculinos e femininos dentro do âmbito familiar⁹⁶, é a frequência em reafirmar um olhar saudoso para essa construção no sentido de manter estruturas bem direcionadas para estereótipos. Essa realidade talvez fizesse sentido para Debret e seu contexto, mas não convém reutilizá-la dentro e fora da história sem um pensamento crítico a respeito dela⁹⁷.

A discussão aqui proposta me traz à mente uma reflexão de Chimamanda Ngozi Adichie, quando ela diz “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna”⁹⁸. Deslocando para a temática da dissertação, repetir o discurso de uma estrutura familiar europeia adequada a um contexto colonizado – no caso, a partir da imagem – ecoa no imaginário popular uma configuração que não conversa com as demandas da atualidade, e muitas vezes também não caminhava de

facilitadora a maioria das pessoas, mas com diferentes interpretações dependendo do que ela mostra e de quem a visualiza.

⁹⁵ “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” (1834-1839). O “pitoresco” aqui pode ter o sentido, também, de *pictórico*, por se tratar de uma obra composta por inúmeras imagens. Porém, ainda assim, os comentários do artista sobre o país, presentes em seu diário, expõem sua visão etnocêntrica que pode, juntamente com o sentido imagético da palavra, oferecer a versão do termo como *exótico*. Debret acreditava, de acordo com sua narrativa, em um processo civilizatório a partir da Europa. Um exemplo disso é a denominação que dava aos indígenas – principalmente os que resistiam aos aldeamentos: selvagens.

⁹⁶ Neste trabalho, considero também que a estrutura familiar com papéis de gênero bem delimitados por um hierarquia entre homens e mulheres faz parte de um projeto de colonização. Me baseio, assim, em uma vertente decolonial usando como exemplo o pensamento de Rita Laura Segato, antropóloga argentina que teoriza sobre uma construção familiar diversa (muitas vezes comunitária) antes da chegada dos colonizadores. Concorda que havia papéis específicos na organização nativa, mas que não eram baseados em um princípio de racialização ou generificação – fatores bem evidentes dentro do processo colonizador.

⁹⁷ Não pretendo desqualificar a importância das obras do artista, apenas trago para a discussão a percepção de que essas podem ser analisadas de uma maneira mais crítica para uma compreensão maior e mais diversa sobre contextos, narrativas, intenções, apropriações, e outros fatores que interessam a uma historiografia sobre o Brasil.

⁹⁸ ADICHIE. Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Trad. Julia Romeu – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.22.

encontro com as organizações familiares comandadas por mulheres já no século XIX. A grande questão é que essa composição social atende à permanência de um Estado nacional patriarcal, onde a tríade econômica, religiosa e familiar serve de alicerce, e essa perspectiva, que é predominantemente comandada por homens, é responsável pela narrativa histórica hegemônica.

(...) No caso da Nova Zelândia, tem sido sugerido que “a evocação de uma paisagem vazia não pode ser vista como uma afirmação puramente pictorial ou estética”. Consciente ou inconscientemente, o artista apagou os aborígenes, como se estivesse ilustrado a idéia de um solo “virgem” ou a doutrina legal de que a Nova Zelândia, como a Austrália e a América do Norte, era uma “terra de ninguém”. Dessa forma, a posição dos colonizadores brancos foi legitimada. Aquilo que é documentado pela pintura pode ser chamado de “olhar colonial”.⁹⁹

A própria paisagem, a qual nos detínhamos anteriormente, em sua aparente sutileza em relação a um conteúdo simbólico, pode evocar associações políticas e expressar, por exemplo, uma ideologia nacionalista a partir do ambiente nacionalizado, simbolizando a pátria idealizada.¹⁰⁰ Pode-se ver que ainda assim cabe, entre outras, uma análise iconográfica nessa estética.

Enquanto isso, o viés iconológico também sofre críticas pois considera-se perigoso assumir a ideia de que imagens expressam o espírito da época, uma vez que não se pode adotar a perspectiva de uma cultura como homogênea a determinado período – nele mesmo há variáveis.

Considerando a existência de diferentes formas de se analisar uma obra, partindo de diversos estudos e vertentes, esse método também está passível de lacunas, como as próprias concepções históricas e sociais que nos moldam – uma vez que há alterações nas vivências em sociedade no decorrer do tempo. Apesar de todos os questionamentos, que são válidos, profissionais da história podem se servir do método de maneira abrangente, porém, seria interessante considerar aspectos para além dele, assim praticando, segundo Peter Burke, a “iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção”¹⁰¹.

⁹⁹ A citação se trata da obra de Colin McCahon, *Takaka – Noite e Dia*, 1948 (BURKE, p. 56).

¹⁰⁰ Sobre esse assunto, Burke (2004, p.55) aponta exemplos. “Na Inglaterra do século 20, a terra foi associada com a maneira inglesa de ser, com a cidadania, e com a “sociedade orgânica” do povoado, ameaçada pela modernidade, a indústria e a cidade. No mesmo sentido, observou-se acuradamente que pintores de paisagens inglesas do século 18 desconsideravam as inovações da agricultura e ignoravam os campos recentemente cercados, preferindo mostrar a terra como se supõe que tenha sido nos bons velhos tempos. Da mesma forma, as paisagens de John Constable (1776-1837), pintadas durante a Revolução Industrial, têm sido interpretadas como uma expressão de atitudes antiindustriais pelo fato de que elas não retratam fábricas”.

¹⁰¹ Ibid.

Caminhando de encontro com esse pensamento, Ulpiano T. Bezerra de Meneses¹⁰², ao abordar o estudo das imagens, não deixa de recomendar contribuições interdisciplinares para uma análise abrangente a respeito de uma fonte imagética. Partindo da concepção de que não há como unificar e normalizar critérios e abordagens com a intenção de propor uma universalização de análise, sugere que o/a historiador/a ultrapasse as barreiras da imagem apenas como um documento visual e da leitura iconográfica como método, se permitindo entrar em contato com pontos de vista para além dela. Afinal, Ulpiano também acredita que composições imagéticas envolvem uma multiplicidade de variáveis em suas origens, significados e papéis que estas podem assumir historicamente¹⁰³. Assim, se encontra com Burke no “para além” da iconografia, levando em conta contribuições diversas, dos mais diferentes campos, que podem se adequar a determinada pesquisa. Não há então uma resposta absoluta para o entendimento das imagens, ou um caminho singular, mas sim encontrar, dentro da natureza dos sistemas históricos propostos – com as fontes disponíveis – um encaminhamento que preencha as demandas de um trabalho historiográfico.

A última fase do método de Panofsky oferece um caminho para outras percepções que não apenas a iconográfica. Sendo um nível mais complexo, a interpretação iconológica busca uma significação desenvolvida a partir da experiência humana em sociedade.

O fundamento está na filosofia das “formas simbólicas” desenvolvida por Ernst Cassirer (1874-1945), isto é, tais formas funcionam como “sintomas”, uma vez que são partes separadas de uma mesma realidade que pode ser recomposta. O visível é sintoma do invisível, e todo objeto, toda imagem significam mais do que a aparência e podem conduzir à circunscrição de um inconsciente coletivo, uma cosmovisão, um espírito da época. Uma história da cultura teria que integrar todos os sintomas – das artes visuais e de outras “expressões de uma civilização”, como a literatura, a filosofia, a política, as instituições etc. É como sentido intrínseco ou conteúdo que se pode apreender a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma religião, uma filosofia etc. Nesse nível, além do senso comum e de uma vasta erudição, é exigível competência em várias áreas das humanidades (principalmente o conhecimento das “tendências fundamentais da mente humana”).¹⁰⁴

A popularização da proposta de Panofsky gerou um arsenal de pesquisas a partir de novas perspectivas, impactando muitos estudiosos do tema. Mesmo que ganhando projeção, essa difusão não fez necessariamente jus ao método original – aparentemente apenas Panofsky consegue seguir o método totalmente à risca.

¹⁰² MENESES, 2012.

¹⁰³ Ibid, p. 243.

¹⁰⁴ MENESES, 2012, p. 245.

Em seu caminho, não há como desconsiderar que o iconógrafo contribuiu para romper com antigas tradições que apresentavam uma superfície em relação aos estudos imagéticos. A relação entre a História e a Imagem, por exemplo, a partir de uma História da Arte, reservava esse espaço para pura visibilidade. Assim, Panofsky pretendia convergir suas análises para a estruturação de uma história da cultura – o que pode ser considerado, por Ulpiano, uma pretensão de seu método.¹⁰⁵

Apesar de algumas das problematizações de Ulpiano conversarem com o que Burke apresenta, o autor acredita que não há como cobrar a metodologia de Panofsky de maneira anacrônica a partir de procedimentos os quais hoje temos conhecimento. Argumenta ainda que existe, pós-Panofsky, um interesse em integrar a imagem visual a uma trama de práticas culturais e sociais, intencionadas para a compreensão do funcionamento e transformação de determinada sociedade, o que se aproxima de seu terceiro nível metodológico sem mesmo referenciá-lo¹⁰⁶, e se compara às minhas intenções neste trabalho.

Uma ressalva que Ulpiano também apresenta se coloca diante de um possível vínculo textual nessa proposta iconográfica, o que pode fazer com que a imagem seja concebida como mera ilustração de um texto, concluindo seu pensamento ao alegar que muitas vezes “é a imagem que gera textos”¹⁰⁷.

Essa última argumentação traz contribuições a este trabalho, afinal Debret constrói sua narrativa textual a partir de suas obras artísticas – as quais foram realizadas primeiro. O diário de viagem só existe pois há uma relação entre texto e imagem, com comentários tecidos pelo pintor a fim de traçar um conhecimento específico sobre o Brasil. A relação texto-imagem é ativa, esse vínculo gerencia a obra de Debret, seus três volumes. Sem essa complementaridade o sentido seria outro.

O entendimento do Brasil de Debret, a partir de seus diferentes volumes, parte muito do âmbito da imagem sobre o território, até mesmo quando a narrativa é escrita – onde algumas vezes ele se utiliza da memória sobre acontecimentos posteriores a obra, nos levando a imaginar ocasiões a partir do seu conjunto texto-imagem. Mas as litografias trazem a facilidade de serem espontaneamente percebidas, captadas e atribuídas de sentido de acordo com referências sociais, condicionam olhares pelo que dá-se a ver. Quem escolhe esse “dá-se a ver” é quem as produz. Por isso é tão significativo considerar uma relação de intenções na apreensão de obras

¹⁰⁵ MENESES, 2012, p.247.

¹⁰⁶ Ibid, p.247.

¹⁰⁷ Ibid.

artísticas ou imagens diversas. Esse motivo também faz com que o método de Panofsky seja viável neste trabalho, mesmo sendo adaptado às demandas da proposta aqui desenvolvida.



A partir de referências iconográficas, o antropólogo Carlo Severi¹⁰⁸ cunha algo como uma antropologia da memória a partir de uma tradição iconográfica. Essa última parece ser o veículo de uma memória social. Há aqui então uma relação entre a representação icônica e o pensamento de uma cultura: parte do pressuposto de uma tradição imagética – não só oral – considerada antes mesmo da escrita, onde uma memória social é apoiada no recurso da imagem como comunicação de existências ao transmitir conhecimentos.¹⁰⁹

O antropólogo revela uma articulação entre palavras e imagens que, em conjunto, atuam em uma técnica de memória.

Mas o que é uma tradição iconográfica? Severi observa que há dois modos de construir memórias sociais: por intermédio da narração ou pragmaticamente (o que ele chama de memória ritual). Esta última “tende a criar um número relativamente estável de imagens cada vez mais complexas, cada vez mais ‘carregadas’ de significados e cada vez mais persistentes ao longo do tempo” (Severi, 2007, p. 148). Nada há de imitativo nos suportes mnemônicos desta memória “mostrada”, pois a tradição cultural opera com condições pragmáticas, não com contextos semânticos.¹¹⁰

Esse sistema relacional se apresenta, no pensamento de Ulpiano, também partindo de um formato de complementaridade, onde não se pode ignorar as diferentes metodologias para cada uma das formas documentais (no caso, aqui, da obra artística e da escrita – diário de viagem). Nesse sentido, não há como ter uma base hierárquica entre o documento escrito e o visual – como acontece predominantemente na pesquisa histórica, a partir da ideia de que o escrito tem uma legitimidade maior – mas sim entender que são fontes distintas com problemáticas particulares, tornando-se benéfica a complementaridade entre os formatos documentais pelo respeito à lógica específica que rege cada uma dessas fontes e que deve orientar a análise crítica.¹¹¹

Considero então, a partir dessa percepção, que a fonte imagética e escrita pertencem, cada uma, a diversos sistemas de representação, comunicando significados e informações de

¹⁰⁸ Antropólogo do Collège de France e da EHESS/Paris.

¹⁰⁹ MENESES, 2012, p. 250.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ MENESES, 2012, p. 253.

modos diferentes a partir de objetos de conhecimento. A imagem artística se apresenta de imediato, partindo de um estado de manifestação das coisas que está situado em um espaço de acontecimento, expondo relações, eventos e situações variadas que determinado contexto apresenta, como um registro estático da movimentação social em um momento histórico, esse localizado em uma determinada geografia e temporalidade, dentro de uma sociedade cultural, social e política específica, onde se comunica a partir da construção imagética externalizada pela relação do/a autor/a da obra com um lugar definido. A fonte escrita, em contraponto, apesar de conservar a similaridade de ser visual – por ser escrita – pode ser registrada de acordo com um conjunto de especificidades e referenciais não encontrados, necessariamente, no contexto da obra. Me referindo a escrita a respeito de uma obra artística em particular, essa pode ser explorada posteriormente a construção imagética, e pode não abarcar aspectos apenas daquele contexto próprio da pintura, mas também o que ocorreu no decorrer do tempo entre a realização da obra e da escrita sobre ela. Ela pode, ao mesmo tempo, abordar a visualidade de um acontecimento registrado e também para além dele.

Para exemplificar melhor esse processo, trago a percepção para o objeto de estudo aqui abordado. Todos os volumes do diário de viagem de Debret foram formulados após sua volta para a França, diferente de suas pinturas, que foram construídas em forma de aquarela ainda no Brasil. Há uma divergência temporal reconhecida pelo próprio autor/pintor, onde, ao comentar sobre os aspectos de cada obra, discorre também sobre as mudanças e permanências que ocorreram após seu registro artístico. Temos que considerar que as pinturas começaram a tomar forma do início para a metade do século XIX, no Brasil, quando sua escrita sobre elas, e sobre o país, se delineou de 1831 até 1834 (entre sua volta para França e a publicação de seu primeiro volume). Existe, assim, uma diferença geográfica e temporal, e também de apreensão de mundo, movida pelo contexto de onde saiu – o qual escreve sobre – e de onde se encontra quando constrói seu diário de viagem. Nesse caso, as imagens arquetam determinado momento e cenário, e a relação do autor com ele, e sua escrita acumulou acontecimentos posteriores a estas pinturas que, além de atuar em complementaridade com o que dá-se a ver nas obras, também traz ocorrências subsequentes a elas. A obra de arte poderia fazer isso? Por exemplo, ser construída depois da volta de Debret para a França? Poderia, mas as relações seriam distintas: elas seriam construídas a partir da memória do pintor, não do contexto que ela apresenta¹¹².

¹¹² Mas também, há de se reconhecer que nada nos garante que Debret estava presente em todas as ocasiões das obras que registrou. Há uma indagação neste trabalho (no próximo tópico) sobre, por exemplo, obras referentes a espaços privados de casas, onde só mulheres estavam presentes. De acordo com o contexto, isso basicamente não acontecia, de um homem – principalmente um estrangeiro – ficar dentro de um cômodo apenas com mulheres.

Ainda assim o método de análise da imagem e da escrita seria distinto, pois a escrita é fluída e pode perpassar o antes, durante e depois de um acontecimento, a imagem pode até se atentar, conjuntamente, a um passado e presente – ou um futuro, se for realizada a partir de uma temporalidade distinta do acontecimento daquela situação registrada –, mas não há fluidez, e sim um constante presente relacional que para no tempo.

Considerando esse debate, não há como negar o caráter discursivo da imagem, mas sim que ele seja sempre exclusivo ou predominante. Apesar da imagem ter sim um potencial linguístico próprio, ela também se encontra fora desse sistema. Se talvez considerarmos as obras artísticas, por exemplo, como artefatos – legando a elas, assim, certa materialidade – podemos considerar também, em sua trajetória, o caráter de produção e reprodução social.

(...) A vida pregressa, como se disse, não se esgota com o processo de arquivamento/musealização. Também é um processo de ressignificação seminal da imagem, que não pode ser deixado de lado pelo historiador, visto que tratar a imagem como artefato e historicizar sua vida social tem, ainda, uma vantagem que se poderia chamar de profilática, isto é, evita que ela seja despida da participação em múltiplas esferas da vida social para se circunscrever à função de representação, como se estivéssemos em uma esfera rarefeita e vivéssemos em uma floresta de símbolos, carente de substância, imaterial.¹¹³

É significativo considerar imagens/obras em contextos de produção e reprodução social. Podemos citar as figuras de poder como espécies de imagens construídas com a intenção de serem impostas socialmente. Retratos monárquicos são resultados desse efeito de produção e reprodução social, eles encontram grandeza na dimensão pública pois apresentam uma imagem imponente¹¹⁴, e se sustentam por ela a partir de uma dinâmica de referencial simbólico proposto por um sistema hierárquico: o retrato é próprio da aristocracia, e serve na legitimação de lugares de poder, compõe parte da dimensão visual das relações sociais.

Essa discussão não é central no trabalho – apesar de Debret ter sido, oficialmente, o pintor da corte portuguesa no Brasil, construindo narrativas estatais (as quais já era acostumado por conta da política napoleônica, na França) –, esse desdobramento serve para abordar especificamente a relação ente o artístico e a sociedade. Dessa forma podemos perceber melhor o caráter dialógico das imagens, e como essas produzem efeitos¹¹⁵.

Será então um registro de sua memória, sobre possíveis situações, que foram adaptadas também segundo referenciais europeus? Essa é uma pergunta importante – que talvez eu não tenha a resposta.

¹¹³ MENESES, 2012, p. 255.

¹¹⁴ “Que a imagem tem uma vinculação íntima com o poder já se sabia. Na Antiguidade a posse de imagens constituía crédito social” (Ibid, p. 255).

¹¹⁵ Ibid, p. 155.

Ulpiano considera que as imagens têm o potencial de produzir efeitos, gerar transformações e ainda conservar uma potência de ação, sendo parte das interações sociais – de forma ativa. Assim, propõe ampliar a análise imagética para uma perspectiva de apropriação e interlocução, fatores capazes de repercutir nas relações em sociedade. Essa demanda pode até mesmo gerar a necessidade de tomar como linha de raciocínio, juntamente a essas apropriações e interlocuções, uma vertente da sociologia da recepção, que busca pensar os processos pelos quais os indivíduos podem também se deter de uma imagem/obra/pensamento/concepção de maneira distinta da qual lhes é oferecida, capazes de negociar e reformular sentidos a partir de seus lugares sociais específicos, revelando novos sentidos para suas ações. Trata-se então de um contato com subjetividades que também são formuladas em um contexto histórico, social, cultural e político, em determinado lugar que o agente da recepção ocupa.¹¹⁶

Outro fator a ser considerado nessa recepção é a visualidade. Essa se mistura com o campo do fato social, atuando como uma construção histórica e social em relação com o perceptivo e sensível da visão. Ver é conhecer, pois nesse contato mobiliza-se valores, interpretações e teorias.



Ao perceber as obras de Debret como resultado da sua experiência no Brasil, assim como de suas intenções com relação à imagem que pôde promover sobre o país, não posso desconsiderar sua subjetividade neste processo de construção. Há, entre alguns estudiosos de Debret, a percepção de que o caráter documental de sua obra é questionável, pois essa individualidade, a qual me referi, parece alicerçar e organizar seu diário de viagem, uma vez que as forças discursivas das imagens e textos podem surgir desse lugar particular que envolve a percepção de mundo do artista em relação com conteúdo e forma de suas obras.

Outro aspecto importante a ser considerado em sua extensa obra é a litografia. As aquarelas, estruturadas pelo artista ainda em território brasileiro, foram litografadas pelo próprio pintor – o que não era comum no período entre as publicações da literatura de viagem, existia um serviço especializado para essa função. Ainda é um mistério o fato de Debret conhecer esta técnica, mas existe a possibilidade de ter compreendido esse formato de exprimir suas obras nos dois anos de preparação do diário de viagem. A própria opção por litografar suas

¹¹⁶ MENESES, 2012, p. 156-157.

aquarelas propõe a reflexão de que o artista tinha consciência do seu poder de divulgação¹¹⁷, explanando assim a possibilidade de um lucido projeto histórico a respeito do Brasil.

Considerando que nem todas as obras construídas por Debret foram selecionadas para serem expostas em seu compilado imagético litografado, podemos compreender a realização de um processo de triagem.¹¹⁸ Esse trabalho de seleção, de escolha, provoca pistas e condiciona o olhar observador para quais as intenções do francês ao publicar essa obra a partir de sua experiência no território. Temos então, além de um trabalho de memória realizado pelo autor – principalmente em seus escritos – uma noção também de preferência por determinadas aquarelas, que poderiam traduzir melhor a sua noção sobre o país.

Não há como excluir, desse processo de produção, a influência neoclássica presente nas realizações artísticas do pintor. Sua referência no âmbito das artes se origina no neoclassicismo, uma vez que fez parte desse grupo no período napoleônico, realizando grandes obras nacionais. Ao chegar no Brasil e ser considerado, oficialmente, um pintor-historiador capaz de realizar inúmeros retratos da corte portuguesa, assim como o registro de grandes ocasiões monárquicas, foi compelido a explorar esse viés neoclássico. Assim, sua experiência anterior, na França, embasa também a sua produção brasileira, junto as pinturas da corte – para suprir sua relação com esta –, mas também em suas aquarelas, algo inusitado uma vez que parece, esta última, uma vertente artística mais distante do que estava acostumado.

O neoclassicismo englobava características muito específicas, que não se referiam apenas ao estético, mas ao campo ideológico – ao negar o Antigo Regime. A diferença estética do rococó marcava também a discrepância no campo político. A construção das obras carregava um cuidado especial nos traços, destoando do colorido excessivo e cromatismo típico do rococó.

O neoclássico não se pretendia apenas um movimento artístico e arquitetural, mas antes um fenômeno que dava conta de tudo: da política à família e ao cotidiano. A arte deveria ser lógica, emocionalmente pura e moralmente elevada, assim como as qualidades estéticas tinham conotações éticas precisas: verdade, pureza, honestidade, viriam a contrapor à irracionalidade, à licenciosidade e à frivolidade do estilo rococó.¹¹⁹

¹¹⁷ Ao intentar publicar sua obra em formato de um livro de viagem, o autor-pintor poderia ter relacionado esse modelo ao interesse de um mercado que demandava esse tipo de produção, uma vez que o período parecia privilegiar esses trabalhos, capazes de explorar a iconografia que tinham ao seu alcance (LIMA, 2003, p.6).

¹¹⁸ Ibid, p. 5.

¹¹⁹ SCHWARCZ, 2008, p. 57.

Apesar de Mário Barata e Almeida Prado¹²⁰ vincularem as produções de Debret – sobre o Brasil – a um movimento artístico romântico, o que poderia afastá-lo de sua formação neoclássica, Mário Carelli¹²¹ propõe a ideia de que o artista utiliza referências de seu passado artístico europeu para reinventar o que testemunha no Brasil. Acredita ainda que o procedimento de composição que Debret emprega em suas cenas brasileiras é capaz de confirmar essa origem neoclássica. Carelli intensifica sua concepção a respeito das obras do pintor ao entendê-las como dissociadas da realidade das cenas registradas, convencido de que Debret pode ter raramente capturado uma cena em seu conjunto, possivelmente esboçando assim elementos em seus cadernos, os quais juntava de forma temática em momento posterior.¹²²

Xavier-Philippe Guiochon¹²³, parece também considerar o trabalho de Debret dentro do espectro da estética neoclássica, ao compreender as práticas artísticas como reconstrução das imagens partindo de cânones neoclássicos, principalmente quando nos referimos aos negros e indígenas¹²⁴. Para o autor, dessa forma o francês se afasta de qualquer tipo de interpretação capaz de oferecer a sua obra o caráter de uma representação objetiva da realidade, identificando também, no artista, uma aliança entre as noções neoclássicas e românticas na elaboração de uma perspectiva pitoresca.

No âmbito da posição que o artista pretendia ocupar dentro da Missão Artística Francesa, definindo-se como pintor de história, Valéria Esteves Lima, em sua produção acadêmica sobre Debret, propõe um olhar para sua identidade artística por diferentes vertentes, trazendo assim uma versão fluída de seu posicionamento dentro desse projeto. A autora define a construção artística de Debret como classificatória, caminhando de encontro com perspectivas convergentes. A partir desse ponto de vista, seu diário pode ser considerado parte da formação de um inventário da cultura brasileira. Sendo assim, adota esse posicionamento como um senso de justiça atribuído ao pintor, que contribuiu, dessa forma, na apreensão do conhecimento sobre

¹²⁰ Trago estes autores a partir da tese de Valéria Esteves Lima, onde apresenta inúmeros estudiosos sobre Debret e algumas perspectivas que considere importante abordar neste trabalho. Para um estudo mais aprofundado destes, olhar LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura.** Campinas/SP: [s.n.], 2003.

¹²¹ Ibid.

¹²² LIMA, 2003, p.31.

¹²³ Trago este autor a partir da tese de Valéria Esteves Lima, onde apresenta inúmeros estudiosos sobre Debret e algumas perspectivas que considere importante abordar neste trabalho. Para um estudo mais aprofundado destes, olhar LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura.** Campinas/SP: [s.n.], 2003.

¹²⁴ Segundo o autor, não fica claro se, ao atribuir um senso magnífico/idealizado a estas representações, o artista está provando uma simpatia por elas ou tornando-as mais próximas e aceitáveis aos padrões da concepção estética europeia (Ibid, p. 32-33).

o passado brasileiro¹²⁵. Se olharmos para Debret partindo dessa perspectiva, encontramos sentido nesse embasamento uma vez que o artista realmente faz uma descrição¹²⁶ não só dos elementos das obras que compõem seu diário (o que poderia até ser considerado uma primeira fase da metodologia *panofskyana*, pré-iconográfica, como se ele mesmo analisasse sua obra), mas também sobre sua experiência no Brasil partindo de cada temática que aborda. Porém, esse viés de pensamento também oferece uma problemática: se Jean-Baptiste Debret é considerado, a partir de sua interpretação sobre o Brasil, um construtor/comunicador da história do país, que nos faz conhecer nosso passado, parece necessário trazer o questionamento “qual passado é esse?”, pois ele é contado por uma perspectiva específica e, apesar de também ser importante para a nossa história, não pode ser considerada – essa concepção sobre o Brasil – isolada de outras narrativas, lugares sociais, contextos, temporalidades e uma variedade de influências que podem ter atuado na experiência de Debret dentro e fora do território que retrata. Com isso me coloco consciente também de que o artista apreendeu e externalizou o que podia, o que estava ao seu alcance naquele contexto, uma vez que não há forma de pensar Debret descolado do meio em que vivia, nem mesmo o pintor-viajante poderia se impor em suas obras adotando concepções para além do que sua realidade propunha. Este trabalho parte dessa concepção realista, de que Debret atuou dentro de seus limites de existência.

De qualquer forma, a autora, ao colocar Debret neste lugar de artista/autor classificatório, o insere também em uma tradição de viajantes naturalistas, apenas uma das formas que o artista pode tomar – a primeira de tantas outras identidades¹²⁷.

Ao conferir a Debret um lugar dentro da literatura de viagem, posição que se mantém de forma alternada por conta das diferentes fases de construção da sua narrativa sobre o Brasil, é preciso pensar também em aspectos da sua obra que lhe conferem características específicas.

A primeira questão que posso apontar envolve temporalidade, em um momento inicial, referente a sua estadia no Brasil. Por ser um artista que permaneceu por um longo tempo no território, quinze anos (1816-1831), esse fator pode trazer certa distância de outras produções dentro da literatura de viagem, geralmente construídas a partir de um tempo menor de estadia

¹²⁵ LIMA, 2003, p.9.

¹²⁶ O aspecto descritivo que Debret adota no diário colabora para o entendimento da importância de seu contexto.

¹²⁷ “Quando se dedica aos trabalhos oficiais, é sua identidade de pintor histórico que prevalece. Quando coleta suas imagens, que refletem aspectos de um cotidiano ainda desconhecido do público europeu, Debret aproxima-se da postura dos exploradores naturalistas. Quando seleciona, dentre 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, neste sentido, responsável pela adequação entre arte e história. O Debret historiador comparece, então, no momento da elaboração dos textos e organização do material para publicação” (LIMA, p. 9-10).

no território. Um outro ponto que envolve a temporalidade, é um atributo que aproxima um pouco mais seu diário de viagem de seus contemporâneos desta vertente: sua escrita construída em um período de tempo posterior às suas artes. Essa particularidade pode se referir a um perfil da literatura de viagem, uma vez que os registros muitas vezes eram publicados bem depois da experiência do viajante, mesmo que, nesses casos, as razões fossem mais de um caráter operacional (técnico e financeiro) do que propriamente uma escolha. Esse aspecto não significava que houvesse alteração das informações originais dos relatos – distinção que é possível perceber em Debret a partir de uma aparente retratação contextual de cada cena/período/momento que achou necessário atualizar.

Ao invés de tomá-las como dados que ilustram uma experiência de viagem, a partir da qual o viajante tem a incumbência de dar a conhecer a realidade visitada ao público leitor, Debret elabora um pensamento a respeito do Brasil e autoriza suas imagens a falarem a este público, a partir de suas reflexões. Assim, não é simplesmente um trajeto ou uma estada o que estará a descrever, mas um projeto intelectual a respeito da marcha da civilização no Brasil. Para tanto, as imagens muitas vezes têm a função de construir evidências de uma trajetória que se quer dada como em processo de superação ou, em alguns casos, de uma imagem que se quer consolidar a respeito do caráter dos *brasileiros em geral*.¹²⁸

Esse empenho de Debret em fazer um tipo de reparação de narrativas ao atualizar novos acontecimentos, posteriores as obras, para não provocar uma lacuna a respeito da história que pretendia construir sobre o Brasil, pode ser considerado um aspecto de sua vivência dentro do Neoclassicismo. Ainda, a pintura de gênero que adota em suas aquarelas, aparenta ser uma vertente da escola neoclássica.

Em determinado momento da experiência de David com seu grupo de alunos, na França, este defendeu a ideia de exercitarem a pintura de gênero, uma vez que considerava ser melhor fazer bons quadros dentro dessa construção artística do que pinturas históricas medíocres. Se Debret, em algum momento, teve contato com esse pensamento de seu primo, pode ter optado por esse estilo também durante sua estada no Brasil, onde as pinturas históricas não se apresentariam com tanta frequência quanto na política de Napoleão, por exemplo, e quando as cenas sobre a vida cotidiana seriam mais recorrentes.¹²⁹

¹²⁸ LIMA, 2003, p.10-11.

¹²⁹ TREVISAN, 2011, p. 38.

(...)Essa formação e posicionamento diante do mundo e da história eram parte da bagagem de Debret ao chegar ao Brasil, e dela fez uso durante toda sua estadia. A própria construção das imagens sobre o país é tributária desse passado europeu, seja nas pinturas históricas que aprendeu com David, como pelos trabalhos realizados na Itália em 1807, que compõem a série *Costumes italien*. As imagens do cotidiano brasileiro criadas por Debret lembram as figuras criadas na Itália durante essa viagem, ao menos no sentido de surgirem de uma proposta documental sobre um país. No caso da Itália, o interesse era unicamente mostrar os trajes, de modo que não se vê interação entre personagens e quase nenhuma sugestão de movimento, o que marca uma diferença com suas aquarelas brasileiras, que sugerem exatamente o oposto.¹³⁰

Em outro ponto, Debret, ao se inserir nesse contexto dual – e muitas vezes contraditório – como o século XIX brasileiro, principalmente com a chegada da corte portuguesa em 1808 que intensifica outras apreensões a respeito do território, também deixa transparecer em sua obra esse momento de transição, e o aspecto citado acima (sobre a atualização da narrativa) é um exemplo disso.

Autores como Carelli e Guiochon, já citados aqui a partir da autora Valéria Esteves Lima, também discorrem a respeito da estética de Debret e sua localização na literatura de viagem. Carelli parece acreditar que o contato do artista com a vida brasileira, em sua diferença relevante com a vivência europeia, desperta o estranhamento no pintor-viajante (assim como na maioria deles no período), levantando a ideia do *pitoresco* em suas imagens e provocando-o, possivelmente, a assimilar estratégias que o possibilitassem dar conta dessa diferença territorial. A partir dessa possibilidade, Debret pode ter considerado buscar soluções estéticas originais, escolhendo a aquarela como esse veículo de expressão, vinculado também a sua referência artística anterior, o neoclassicismo, e à prática acadêmica de encontrar inspiração na antiguidade clássica. Já o segundo autor, considera o trabalho do francês como a origem de uma certa imagem sobre o Brasil, argumentando também que esse buscou associar seus próprios volumes, intencionalmente, a uma tradição de livros de viagem e expedições científicas. É capaz de concluir ainda que suas imagens podem não possuir apenas a tarefa de agradar o olhar do/a receptor/a, mas parece propor também uma função narrativa, onde a arte se coloca a serviço da ciência e do conhecimento.¹³¹

¹³⁰ TREVISAN, 2011, p. 38.

¹³¹ LIMA, 2003, p.32.

1.2.2. Obras Escolhidas: a Arte e a Narrativa

Neste momento, pretendo me deter às análises das obras de Debret. Adoto esse lugar em meu trabalho como uma apresentação de suas pinturas e de suas descrições acerca destas imagens, assim como realizo uma análise metodológica de seu trabalho partindo do âmbito do método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky.

Algumas observações são necessárias antes de abordar especificamente as obras. A metodologia adotada tem base nas considerações de Panofsky, porém ela é adaptada às propostas artísticas de Debret. Isso diz respeito a distância temporal, contextual e estilo artístico que cada obra analisada ocupa. Panofsky destinava suas análises a um tipo de obra renascentista, destino de seu método, aplicando-o com eficácia. Porém, Debret tem uma base referencial neoclássica dentro da arte, com referências especificamente francesas, e quando chega ao Brasil desenvolve uma pintura de gênero (arte que retrata o cotidiano das pessoas, no caso de Debret, Rio de Janeiro do século XIX, predominantemente). Esse tipo de arte não oferece as mesmas perguntas que as obras renascentistas analisadas por Panofsky, e ainda: propõe um contexto de desenvolvimento distinto em uma sociedade distinta. Há uma padronização artística nas artes renascentistas que diferem das pinturas de gênero que interessam aqui, então a adaptação do método se faz necessária.

Apesar de adaptado, encontro na fase iconológica um dos pontos centrais de desenvolvimento deste trabalho. É nesse momento que vinculo a arte do francês a uma narrativa cultural e social específica, que diz muito também sobre o artista que constrói a obra. Sendo assim, há uma aproximação ainda maior da fase iconográfica com a iconológica: elas se relacionam intimamente e podem funcionar juntas ao oferecer sentido a este trabalho.

Outro ponto de atenção da apropriação Iconográfica e Iconológica, é que a minha intenção é adotar também o que Panofsky chama de *série conexas*¹³², comum em suas análises. As séries conexas desenvolvidas pelo iconógrafo tratam de diferentes obras, muitas vezes localizadas em lugares distintos – como artefatos –, realizadas por artistas variados, mas que, depois de passadas pelo método iconográfico e iconológico, Panofsky percebe uma história semelhante entre elas, e constrói assim uma narrativa formada por diversas obras, de diferentes pintores ou não, sobre uma mesma temática, que era desenvolvida por cada pintor (ou o mesmo) de forma distinta.

¹³² “A interpretação das imagens através das séries conexas permite o reconhecimento das analogias entre as imagens. Analogias possíveis de serem detectadas devido ao nosso pré-conhecimento ou reconhecimento adquirido do referente, do processo cultural que as produziu (...)” (VICENTE, 2008, p. 148).

Me atento aqui ao espírito da ideia, mas não desenvolvo ela a partir do formato original. A série conexas aqui presente trata de seis obras de Debret (obras variadas de um mesmo artista), encontradas no segundo volume de seu diário de viagem. Elas não têm datação específica, mas são do período em que o pintor viajante esteve no Brasil (1816-1831), onde traz uma pintura do cotidiano a partir das diferentes famílias que seguem a linha de uma temática comum sobre o projeto colonizador, escravização e patriarcado, são obras que se conectam por uma iconologia expressiva. As artes aqui referenciadas encontram-se em um diário de viagem, o que permite também uma alteração na originalidade do método: são dois suportes (imagético e textual) em uma mesma fonte (diário).

Se faz importante o relato de Debret sobre sua produção, a respeito da composição de cada uma de suas imagens: é o que determina o diário de viagem enquanto tal. Nesse discurso escrito é possível compreender um certo posicionamento do autor/pintor e como suas escolhas foram feitas – se entendermos que cada imagem que se tem conhecimento é uma opção e, assim, deixa outras realidades de fora dessa exposição. Há uma intenção.

Apesar de imagem e relato tomarem forma em momentos diferentes, não há um prejuízo aparente no entendimento do que Debret escolheu passar, muitas vezes abrindo espaço mais para uma complementaridade de sua percepção do que deixando uma lacuna em seu propósito.



A dinâmica metodológica vai funcionar da seguinte maneira: cada uma das seis obras serão apresentadas, com sua numeração e título. Posteriormente, realizarei uma análise pré-iconográfica de uma por uma, apresentando-as a partir do meu olhar enquanto pesquisadora do artista e de suas obras. Essa análise pré-iconográfica consiste na descrição detalhada de cada elemento presente na pintura litografada, componentes estes que formam a cena construída por Debret. Após esse momento inicial, destacarei trechos dos comentários de Debret sobre as obras realizadas e o contexto brasileiro que vivenciou, comentando cada fragmento do autor ao relacioná-los com suas pinturas. Assim, nesta altura, uma análise iconográfica já caminha junto com a iconológica. Ao me deter da própria apreensão do pintor sobre as imagens e contextos, uma perspectiva iconográfica das obras se apresenta e, ao se relacionar com minhas atribuições contextuais a respeito do período e da iconografia proposta por Debret, componho um quadro iconológico capaz de elencar perspectivas. Em um momento final, depois das análises e comentários de todas as seis obras aqui expostas, a relação entre o conjunto de imagens também encontrará vínculo em uma iconografia e iconologia específicas, que relacionam as seis obras,

o perfil artístico e ideológico do francês, e o contexto do período em que constrói suas pinturas, oferecendo, assim, motivos semelhantes de existência a partir dessas análises, o que justifica a série conexa apresentada.

Imagem 8 – Um funcionário a passeio com sua família (1835)



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 2008)

A obra mostra uma fila ordenada. Na frente, um homem branco de chapéu preto guia a fila enquanto segura um instrumento na mão. O homem tem cabelos brancos, está vestido de preto, com uma das mãos no casaco de mesma cor, que se alonga até a panturrilha. Apresenta ainda uma vestimenta interna com significativos detalhes brancos na região do pescoço e tronco. Nos pés, veste botas também pretas.

Atrás, há duas meninas: a primeira mais nova e mais baixa que a segunda, parecem estar em ordem de idade. Ambas são brancas e vestem vestidos brancos, com meias da mesma cor. Os sapatos são claros e semelhantes a uma sapatilha, a primeira tem um adereço azul nos ombros, acompanhando o vestido, a segunda está com uma fita vermelha na cintura, também compondo a vestimenta. As duas estão com os cabelos escuros presos.

Posteriormente, depois da menina mais velha, há uma senhora branca com uma vestimenta bufante e colorida. O vestido vai até a canela, é composto de um fundo branco com listras rosas nas mangas cheias, o comprimento da saia tem linhas amarelas e, já na barra do vestido, há folhas verdes e flores de cor rosa, com uma barra azul em formato triangular. Calça

uma meia branca e sapatilhas semelhantes às das meninas. A senhora branca está com os cabelos escuros também presos, acompanhado de um véu transparente de cor preta, com detalhes floridos. Este se estende até as flores do vestido.

Atrás dessa senhora, temos a presença de uma mulher mais nova, negra de pele clara, com roupas distintas mas, ainda assim, mais simples. Ela tem os cabelos escuros presos, com uma flor enfeitando o penteado, acompanhada de um adereço que prende o cabelo. Está com um brinco na orelha. Por cima do vestido branco, que se estende até os pés, ela veste um casaco predominantemente amarelo forte, com detalhes pretos, assim como uma sapatilha clara semelhante às primeiras. Nas mãos, segura algo como uma bolsa pequena, branca, com detalhes amarelos.

Seguindo a fila, após a mulher negra de pele clara, há a presença de uma mulher negra de pele escura. Esta tem cabelo preto curto, quase raspado. Veste um colar no pescoço e um vestido mais simples de cor azul, que segue até os pés, estes, descalços. Segura, em uma das mãos, um pano branco com detalhes nas extremidades. A mulher negra de pele escura olha para esse pano com uma aparente feição afetuosa, como se “dentro” dele houvesse uma criança ainda recém-nascida (esta última observação pontual foi feita por conta do tamanho do pano branco que segura, e pelo aparente olhar afetuoso).

Atrás dessa última mulher, uma menina negra de pele escura se faz presente. Aparentemente mais nova e mais baixa que a última, veste um vestido também mais simples, de cor rosa, e tem os pés descalços. Os cabelos pretos estão praticamente raspados, como da mulher que a antecede. Ela olha para o horizonte, diferentemente das outras mulheres da fila: as primeiras, brancas, e a mulher negra de pele clara, olham para frente – assim como o homem branco no início da fila –, a mulher negra de pele escura olha pro interior do pano branco que segura.

Outro homem é visto atrás da menina negra de pele escura e vestido rosa. Ele é um homem negro que veste, também, roupas distintas. Na cabeça, aparentemente raspada, tem um grande chapéu vermelho queimado (ou marrom), com detalhes de outra cor (não identificada). O homem olha pra baixo com uma feição descontente, talvez com o olhar direcionado para o guarda-chuva vermelho vivo que carrega nos braços. A vestimenta é composta por uma blusa branca com alguns babados no pescoço, coberta com um casaco marrom/cinza. A calça é de cintura alta e de cor amarela. O homem negro descontente está descalço.

Quase fechando a fila, há dois menino negros, e bem novos. O primeiro se veste de maneira semelhante ao homem negro a sua frente, com uma distinta blusa branca de manga comprida com detalhes em amarelo, e calça de cintura alta também amarela. Atrás dele há um

outro menino negro, mais alto que o primeiro. As roupas dele se destoam totalmente do restante da fila, são extremamente simples. Ele se veste com uma camiseta larga cinza e uma bermuda clara, de um branco escurecido. O menino também mostra uma significativa magreza, aparente em suas pernas. Estes dois meninos negros ao final da fila estão descalços.

Ainda, em um último plano, o contorno da figura de um homem negro aparece, segurando a porta verde de uma casa atrás desta fila. Esta casa, de onde parece que as pessoas da fila estão saindo, é identificada pelo número “1820” acima da porta aberta. Ao lado da porta tem uma janela também verde, fechada. O restante da casa, parte que aparece na obra, tem uma cor clara (amarela bem desbotada, ou creme). A fila se forma em lugar público, no exterior da residência. O chão parece ser composto por pedras claras. Ao fundo, há uma paisagem formada por montanhas e algumas casas distantes, junto de uma igreja representada pela cruz que aparece, no plano de fundo, na frente do homem branco no início da fila.



Essa primeira imagem (1) dialoga com um relato posterior de Debret a respeito de como a obra foi construída e qual foi a situação contextual que provocou, no pintor, o impulso do registro. Já nesse primeiro momento vemos, tanto na imagem quanto no relato, a expressão de uma família patriarcal extensa que envolve, em primeiro plano, o patriarca, ou como diz Debret “o chefe de família”, seguido de filhas, mulher e escravizadas/os. A posição e postura do homem em primeiro plano denota sua importância, superior naquela estrutura familiar que, na imagem, se expõe no meio público, relacionando-se assim à uma prática de vivência social comum ao período.

Após dois meses de travessia, percorrendo pela primeira vez as ruas do Rio de Janeiro, obstruídas por uma turba agitada de negros carregadores e de negras vendedoras de frutas, sentimo-nos, nós franceses, estranhamente impressionados com o fato de não ver nenhuma senhora, nem nos balcões nem nos passeios. Tivemos, entretanto, que nos resignar e esperar até o dia seguinte, dia de festa, para observar inúmeras nas igrejas. Aí as encontramos, com efeito, vestidas de um modo estranhamente rebuscado, com as cores mais alegres e brilhantes, porém obedecendo a uma moda anglo-portuguesa, muito pouco graciosa, importada pela corte de Lisboa e na qual há oito anos nada se mudara, como que por apego demasiado à mãe pátria. Fiz imediatamente um desenho, mas o resultado, pela sua exatidão, foi uma verdadeira caricatura inútil de reproduzir, porque não exprime em absoluto o caráter e o temperamento brasileiros, pois o habitante do Brasil tem-se mostrado, desde então, tão entusiástico apreciador da elegância e da moda francesa que, por ocasião de minha partida, em fins de 1831, a Rua do Ouvidor (Rua Vivienne,

de Paris, no Rio) era quase inteiramente constituída de lojas francesas de todo tipo, mantidas pela prosperidade de seu comércio.¹³³

Em um primeiro momento, Debret discorre sobre a ausência feminina nas ruas do Rio de Janeiro de forma a se estranhar com a falta de mulheres no lugar público, legando-as, posteriormente, o espaço religioso, uma vez que a primeira aparição destas aos franceses acontece por uma ocasião religiosa – espaço público inerente à uma moral religiosa que propõe decoro. Precisamos nos atentar também que o termo designado às mulheres ausentes é “senhoras”, quando diz, ao mesmo tempo, que há a presença de “negras vendedoras de frutas”. Há então a ausência de determinada mulher no meio público – ou a negra escravizada não era considerada mulher?¹³⁴ Também há, em seu relato, a conotação de vínculo destas mulheres com a cultura portuguesa, a “mãe-pátria”, e a posterior relação das retratadas com a moda francesa, ainda não registrada pelo pintor em sua obra uma vez que é preciso considerar, aqui, a junção da imagem que provém do súbito da relação do olhar com o acontecimento presente, experiência momentânea, e a posterior narrativa de suas palavras, já em território francês, o que permite certas atualizações das situações relacionais que se deram posteriormente à pintura do momento retratado. Ainda assim, há um permanente vínculo à uma cultura europeia e adaptação da vivência cotidiana à essa apropriação francesa a partir das “lojas francesas de todo tipo”.

A cena aqui desenhada representa a partida, para o passeio, de uma família de fortuna média, cujo chefe é funcionário. Segundo o antigo hábito observado nessa classe, o chefe de família abre a marcha, seguido, imediatamente, por seus filhos, colocados em fila por ordem de idade, indo o mais moço sempre na frente; vem a seguir a mãe, ainda grávida; atrás dela, sua criada de quarto, escrava mulata, muito mais apreciada no serviço do que as negras; seguem-se a ama negra, a escrava da ama, o criado negro do senhor, um jovem escravo em fase de aprendizado, o novo negro recém-comprado, escravo de todos os outros e cuja inteligência natural mais ou menos viva vai desenvolver-se a chicotadas. O cozinheiro é o guarda da casa.¹³⁵

Nessa parte da citação aqui exposta, fica evidente a dinâmica da construção familiar exercendo seu papel público. Há, também no relato, uma hierarquia. O primeiro ponto que podemos observar é que Debret diz ser, a família, de “fortuna média”, o que fica aparente

¹³³ DEBRET, 2008, p. 138.

¹³⁴ A autora decolonial Maria Lugones apresenta esse debate em seu texto *Rumo a um feminismo descolonial*, onde nos coloca a percepção de que há uma diferenciação hierárquica de dominação entre os povos colonizados e colonizadores. Os colonizados/as, a partir desse encontro, são desumanizados e definidos enquanto “machos” e “fêmeas”. Nesse sentido, a mulher negra, colonizada, seria considerada mulher? Lugones, levando em conta essa concepção da existência a partir da diferença colonial, diz que não é possível a legitimação de povos colonizados enquanto homens e mulheres, uma vez que são animalizados por serem considerados inferiores.

¹³⁵ DEBRET, 2008, p. 138.

também pelas vestimentas e quantidade de escravizados/as. Era comum, neste período, demonstrar status também através das vestes das próprias escravizadas que acompanhavam a “senhora”.

Debret, com essa imagem, distribui lugares sociais: primeiro por tratar o homem enquanto “chefe de família”, “funcionário” (disposto em um lugar público da sociedade). Coloca ainda que esse chefe da família, seguindo um “antigo hábito conservado nessa classe”, abre a marcha do passeio. Ao escrever “nessa classe”, nessa última colocação, já podemos pressupor a existência de classes distintas que não conservavam propriamente este hábito de ser guiada pelo homem chefe de família, construindo assim, aos olhares atentos, a restrição de uma prática a determinado padrão da sociedade.

Ao discorrer sobre a construção de uma ordem de caminhada, Debret expressa uma hierarquia, até mesmo entre os/as escravizados/as. As escravizadas adquirem uma ordem de importância em relação à mãe, mulher branca, nos levando a pensar que sua existência condiciona a existência social também das negras escravizadas às quais ela se relaciona. Há também, na expressão “escrava mulata, muito mais apreciada no serviço do que as negras”, uma alusão ao branqueamento da população negra que, por ter “sangue branco”, é considerada melhor ao caminhar em direção a um determinado nível de civilidade¹³⁶.

As roupas distintas, além de apresentarem significados aqui já citados (influência europeia no território e status social), supõem também uma aproximação. No caso da mulher negra de pele clara, com a vestimenta mais próxima da senhora branca, demonstra uma relação mais íntima com esta, ainda por ser a única negra que está com sapatos, por ser uma mulher negra de pele clara e especialmente próxima da senhora.

A distinção entre as mulheres brancas e negras aparece bastante nas obras de Debret, principalmente nas litografias aqui selecionadas. Em comparação, as mulheres brancas estão sempre colocadas em uma posição de superioridade, o que dialoga com o período que o pintor retrata – já que se trata de um contexto escravagista –, propondo um caráter social aos seus registros.

Debret faz uma distinção entre papéis. Em nenhum momento desse trecho sobre a obra – ou da narrativa completa – dá, ao homem, o título de “pai”. É suposto que o homem à frente

¹³⁶ Essa questão pode levantar uma discussão contemporânea a respeito também do colorismo, sobre os diferentes tons de pele negra. Vinculando esse colorismo ao racismo estrutural da sociedade brasileira, pessoas com um tom mais claro de pele negra podem conservar um melhor lugar social em relação às pessoas de pele negra mais escura (mas não um lugar social melhor em relação às pessoas de pele branca). Essa problemática, dentro da dinâmica social, é ainda acentuada pelas questões de gênero e classe. Também podemos considerar esse racismo estrutural atrelado ao colorismo como uma discussão inserida dentro de uma temporalidade de longa duração – colonialidade.

nesse passeio seja pai pois se trata de uma família de preceitos patriarcais, que se forma pelo entendimento histórico do período e pela maneira como o autor/pintor descreve essa relação. Também chega ao nosso conhecimento que o homem é pai pois há a presença de suas filhas, deixando essa condição paterna subentendida. Mas, levando em conta o poder da linguagem capaz de representar um contexto social, ao homem é referido o termo “chefe de família”, “funcionário” e, à mulher, o termo que lhe é reservado é “mãe” ou “senhora” – este último termo existente, na condição feminina, em relação ao homem: Senhor.

A distância entre o homem branco – patriarca –, que conduz a fila, em relação aos homens negros, pode ter sentido se pensarmos em uma superioridade de gênero condicionada pela cor, onde o homem branco se coloca como superior ao homem negro: eles não se diferenciam hierarquicamente pelo gênero, mas pela cor da pele. Oferece sentido também quando pensamos em uma sociedade patriarcal de bases europeias onde o homem branco ocupa o centro da convivência social, assim Debret parece centralizar a importância do papel social desse homem na posição condutora que ocupa na fila. A centralidade é deslocada pela posição de comando do patriarca, o que condiciona o olhar do/a observador/a para essa assimilação de poder.

Imagem 9 – Uma senhora brasileira em seu lar (1835)



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 2008)

Essa obra mostra o interior de uma residência. A mulher que parece ocupar o centro da imagem, colocada de um jeito a deter uma atenção maior, é a mulher branca de vestido vermelho. Ela está sentada em um banco, com as pernas meio cruzadas, segurando em sua mão uma tesoura que corta um pano branco, que também está em uma de suas mãos. Ela olha atentamente para essa atividade que está executando. Seu cabelo preto está preso em um coque, com flores rosas enfeitando-os. As bochechas são bem rosadas, contrastando com sua pele acentuadamente branca. No pescoço usa um colar, que preenche o decote do vestido vermelho-alaranjado. Usa ainda, nas costas, um xale azul com detalhes em cor rosa. Calça uma sapatilha branca, assim como sua pele. Em sua frente há uma menina com a pele igualmente branca e bochechas rosadas. O cabelo é preto e curto. Essa menina está sentada em uma alta cadeira de madeira que segura, em seu encosto, uma coberta verde com detalhes em vermelho escuro. A menina veste um vestido branco com mangas levemente bufantes, e segura um abcdário na mão, apontando para as letras ABCD que estão em destaque. Ela está de costas para o restante das pessoas que compõem o conjunto da obra, de frente para a mulher branca.

Ainda ao lado da mulher branca, no banco, tem uma cesta grande, com um pano branco pra fora, e um instrumento semelhante a uma vara com folhas verdes na ponta. Ao lado da cesta, no braço do banco, um macaco pequeno está preso a este mesmo local.

No chão de madeira, duas mulheres negras estão sentadas em esteiras, assim como duas crianças (bebês) negros. Estes últimos estão brincando com um objeto redondo. Um deles, que está quase engatinhando, veste um pequeno pano listrado com um nó nas costas, que só cobre acima da barriga. Em sua cabeça, tem um ralo cabelo nascente, espetado. O outro bebê negro, em contato com o objeto redondo, está sentado na esteira sem nenhum tipo de roupa lhe cobrindo.

A mulher negra que ocupa a posição de frente para as crianças negras ao chão, embaixo do macaco no banco, se veste com um vestido bem distinto, azul escuro. Ela está de pernas cruzadas e, em seu colo, tem algo como uma almofada de apoio amarela, onde segura um pano branco em cima. Essa mulher negra está enfeitada com um colar dourado no pescoço e brincos, olha para baixo prestando atenção ao pano. Seu cabelo é preto e está moldado em um penteado voltado para cima.

Mais ao canto da obra, do lado oposto, atrás da cadeira da menina branca, uma outra mulher negra se faz presente. Sentada ao chão, em uma esteira, também com pernas cruzadas, veste uma blusa branca decotada, com detalhes nas mangas, e uma aparente saia azul escura, mesmo tecido do vestido da outra mulher negra ao chão. No pescoço, há algo como um pano levemente alaranjado com listras vermelhas, que está voltado para as suas costas. Seu cabelo

preto é curto, no mesmo formato da menina branca sentada na cadeira, com uma pequena diferença de ser um pouco mais volumoso. Em suas mãos, segura um pano branco estreito, um pouco longo, semelhante à uma renda que se estende até suas pernas e para na esteira, ao chão. Ela olha, cabisbaixa, para esta renda branca que segura, também apoiada em uma comprida almofada amarela.

Ao lado desta última mulher negra sentada na esteira, no canto da obra, um menino negro está em pé com uma bandeja na mão, onde apoia um copo possivelmente cheio de água. O menino veste um macacão branco e está descalço. Sua cabeça sem cabelos parece contar com um enfeite.

Ao fundo, a parede azul clara ocupa o ambiente, padrão quebrado apenas pelo batente branco do teto e uma imagem com detalhes amarelos em um tecido branco pendurado na parede, acima de uma das mulheres negras ao chão.



A “Imagem 2” traz um olhar direcionado para um aspecto específico da estrutura familiar do período, ainda dentro do âmbito ideológico da família patriarcal. Essa construção artística de Debret, apesar da ausência – presente – do patriarca, ressalta uma representação feminina restrita ao espaço domiciliar.

O sistema dos governadores europeus, tendendo a manter nas colônias portuguesas a população brasileira privada de educação e isolada na escravidão dos hábitos rotineiros, mantivera a educação das mulheres dentro dos limites dos cuidados do lar; por isso, quando de nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultante da falta de educação, levava as mulheres a temerem as reuniões mais ou menos numerosas e, mais ainda, qualquer espécie de comunicação com estrangeiros.¹³⁷

As primeiras palavras de Debret demonstram a dinâmica colonizadora do período, que se liga à posição da mulher dentro dessa sociedade. Expõe um plano de domínio português que pretendia privar de educação a população, fazendo com que esta permanecesse no ciclo dominante da sociedade escravagista patriarcal. A educação das mulheres, segundo o francês, faz parte dessa dinâmica, uma vez que se encontrava nos limites do lar – o que fica explícito em sua imagem. Esse isolamento social, destinado à uma classe determinada de mulheres, as segrega na posição imposta e volta sua vivência para o lar e para a família. Pelo menos é o que, aparentemente, o artista parece passar com a construção das imagens. Sabe-se que, apesar de

¹³⁷ DEBRET, 2008, p. 140.

uma predominância de famílias patriarcais extensas em alguns locais, algumas mulheres chefiavam lares em determinados momentos ou lugares do período, porém esse registro não chega à nossa memória histórica nacional: teria sido um lapso de Debret, ou parte de um projeto colonizador que tinha como foco – até mesmo pela força do hábito – a hegemonia masculina e europeia?

Importante questionar também em que lugar o pintor se localiza na obra, uma vez que os artistas viajantes/estrangeiros geralmente não tinham acesso ao interior das casas, principalmente na presença de mulheres, muito menos em um ambiente composto predominantemente de mulheres (considerando também a presença do jovem negro no canto da obra servindo um copo de algum líquido). A seguinte frase do trecho acima, formulada pelo pintor, demonstra um pouco essa questão: “por isso, quando de nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultante da falta de educação, levava as mulheres a temerem as reuniões mais ou menos numerosas e, mais ainda, qualquer espécie de comunicação com estrangeiros”. Como o artista teve contato com essa cena?

Tentei, pois, mostrar essa solidão habitual desenhando uma senhora, mãe de família de pequenas posses, no seu lar. Vemo-la sentada, como de costume, na sua marquesa (...), que de dia serve de canapé, muito fresco e cômodo num país quente, para ficar longamente sentada de pernas cruzadas, à maneira asiática. Bem perto dela, e ao seu alcance, acha-se o gongá (cesto) para roupa-branca; entreaberto, deixa ver a extremidade do chicote, inteiramente de couro, com o qual os senhores ameaçam os seus escravos a todo instante. Do mesmo lado, um pequenino macaco, preso pela corrente a um dos encostos do móvel, serve de inocente distração para a dona de casa; embora seja um escravo privilegiado, com liberdade de movimentos e trejeitos, não deixa de ser reprimido de quando em quando, como os outros, com ameaças de chicotadas.¹³⁸

No decorrer de sua fala, Debret relata uma vivência feminina em uma situação social hierarquizada onde, pela ausência do homem – patriarca – na pintura, a mulher “mãe de família de pequenas posses” se torna aquela que detém de certa autoridade. Podemos denotar, nesse cenário exposto por Debret, certa autoridade feminina, principalmente pelo motivo dessas demandas estarem inseridas dentro do ambiente domiciliar e ser reservado socialmente, à mulher, o controle do lar, que envolve o cuidado do marido, dos filhos/as e dos escravizados/escravizadas. A presença de um instrumento de castigo do lado da mulher branca também oferece a esta certa autoridade dentro da cena.

¹³⁸ DEBRET, 2008, p.140.

Há também, no discurso escrito de Debret, um outro aspecto que chama atenção: o macaco. Além de dar um tom *pitoresco* à vivência brasileira, a presença do animal se faz enquanto companhia à dona de casa solitária e, mais ainda, o próprio macaco aqui atua como um escravizado, e o ponto que se sobressai nessa narrativa é a comparação do macaco aos escravizados/as da família, onde é descrito como “escravo privilegiado, com liberdade de movimentos e trejeitos”, propondo a compreensão de um contexto em que os/as escravizados/as tem ainda menos chance de existência e liberdade do que o animal. Em relação às figuras que compõem a obra, o macaco está em uma posição elevada em relação às mulheres e crianças negras ao chão, talvez figurando a fala de Debret sobre o animal ser um “escravo privilegiado”.

A criada de quarto, negra, trabalha sentada no chão, aos pés da senhora; podem-se observar as prerrogativas dessa primeira escrava pelo comprimento de seus cabelos cardados, formando por assim dizer um cilindro encarapinhado sem adornos e aderente à cabeça; o penteado não é de muito gosto e é característico do escravo de uma casa pouco opulenta. A moça da casa, pouco adiantada na leitura, embora já bem grande, mantém-se na mesma atitude de sua mãe, mas, colocada num assento infinitamente menos cômodo, esforça-se por soletrar as primeiras letras do alfabeto, traçadas num pedaço de papel.¹³⁹

Mais uma vez conseguimos perceber a diferenciação social entre as escravizadas, através das vestes, da estética e dos lugares em que estão dispostas na pintura – também condicionando o status social da família a partir destas.

Aborda-se também, nesse trecho, a figura da filha da senhora. Ela está exercendo seu processo de aprendizagem no âmbito privado, é o que acusa a presença das letras do alfabeto no pedaço de papel que segura em suas mãos, ao se colocar de frente para sua mãe, em uma posição menos cômoda que esta, mas ainda assim superior aos escravizados/as, principalmente às crianças negras que acham-se no chão.

À direita, outra escrava, cujos cabelos cortados muito rente revelam o nível inferior, sentada um pouco além de sua senhora, ocupa-se igualmente com trabalhos de agulha. Avança do mesmo lado um moleque, com um enorme copo de água, bebida freqüentemente solicitada durante o dia para acalmar a sede que o abuso dos alimentos apimentados ou das compotas açucaradas provoca. Os dois negrinhos, apenas em idade de engatinhar e que gozam, no quarto da dona de casa, dos privilégios do pequeno macaco, experimentam suas forças na esteira da criada. Esta pequena população nascente, fruto da escravidão, torna-se, ao crescer, um objeto de especulação lucrativa para o proprietário e é considerada no inventário do imóvel.¹⁴⁰

¹³⁹ DEBRET, 2008, p.140.

¹⁴⁰ Ibid, p.140-141.

Ainda encontramos a informação estética da escravizada vinculada à uma condição social inferior, o que corrobora com o trecho anterior, sustentando a ideia da expressão corporal condicionada pelo lugar social – e vice-versa.

A menção aos negrinhos sentados no chão promove uma segunda comparação dos escravizados (bebês) ao macaco. Debret declara que as crianças negras conservam os mesmos privilégios do macaco e, ao fim do trecho, determina, com suas palavras, o destino dessas crianças já escravizadas no campo do imaginário – “torna-se, ao crescer, um objeto de especulação lucrativa para o proprietário” –, confirmando que, nesse contexto, não havia uma opção aos povos negros colonizados. Não há um ar de crítica ou choque nas pinturas ou comentários do pintor, é como se o francês se conformasse com esse aspecto, aparentemente, rotineiro. Tendo em vista a conjuntura a qual pertencia, e sua condição social dentro desta, entendo que não haveria meio de questionamento por parte do autor/pintor.

Na época em que desenhei esta cena, era ela mais ou menos comum na cidade; devo acrescentar com justiça que em 1830, ao contrário, não era raro ver-se as filhas de um simples funcionário distinguir-se pela dança, a música e algumas noções de francês, educação que as fazia brilhar nas festas e lhes dava possibilidade de um casamento mais vantajoso.¹⁴¹

Partindo para o fim de suas considerações sobre esta pintura nota-se, através da perspectiva de Debret, que a educação destinada às mulheres “filhas de um simples funcionário” era, dentro da estrutura patriarcal, voltada ao traquejo social das festividades, sendo responsáveis pela superficial interação entre os/as convidados/as, enquanto alvos de apreciação: “(...) distinguir-se pela dança, a música e algumas noções de francês, educação que as fazia brilhar nas festas”. O pintor termina esse excerto argumentando que essa educação contemplativa oferecida às mulheres lhes proporcionava a possibilidade de um vantajoso casamento. Pode-se entender então que toda a preocupação com uma boa educação feminina estava restrita e fadada ao matrimônio e à construção familiar.

¹⁴¹ DEBRET, 2008, p.141.

Imagem 10 – Jantar no Brasil (1835)

Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 2008)

Esta próxima obra também se refere ao interior de um domicílio, em uma ocasião específica marcada pela refeição de um casal, que compõe a mesa posta. Há ainda, na cena, a presença de três pessoas negras em pé, em segundo plano. Na frente, quase no centro da obra, duas crianças negras, quase bebês, ocupam certo destaque.

Iniciando então minha descrição imagética pelas crianças negras, uma delas está sentada ao chão, comendo, enquanto a outra, em pé, recebe comida da senhora branca. As duas crianças estão sem roupas.

A senhora branca, ocupada em alimentar uma das crianças negras na ocasião do registro, possui um olhar afetuoso para a criança que alimenta, com um leve sorriso. A mulher branca está com um longo vestido decotado, amarelo, e um grande pano vermelho alaranjado – com detalhes em azul e branco nas pontas – em um dos braços e nas costas, que chega até a se apoiar na cadeira. Há um colar dourado em seu pescoço e seu cabelo preto está preso por um adereço. Seus pés vestem uma meia branca com sapatilha preta.

Atrás desta senhora, uma mulher negra, mais nova, segura um comprido instrumento com penas (ou plumas) nas pontas – algo que oferece uma sensação de leveza por pairar no ar. Ela está vestida com um simples vestido branco que apresenta detalhes no decote, vestimenta que vai até a sua canela. Seus pés estão sem sapatos. No pescoço, há dois colares de prata com

detalhes em outra cor. Ainda usa brincos e uma tiara na cabeça da mesma cor que o colar. Seu cabelo preto é curto, rente à nuca. Ela aparenta estar com olho fechado, em um possível estado de cansaço.

Do outro lado da mesa, na outra ponta, um homem branco está sentado em uma cadeira. Ele se ocupa com a comida, levando-a até sua boca com talheres. Sua roupa é composta de várias cores: a camisa de manga comprida tem fundo branco com detalhes vermelhos. Em volta de um dos ombros, há um pano amarelo com listras vermelhas que dá uma volta em suas costas, fechando em nó na área das costelas. Usa uma calça branca de cintura alta, com detalhe de listras azuis. Nos pés, veste meias brancas e um calçado diferente da mulher, predominantemente amarelo com detalhes em vermelho e branco. Este homem branco tem cabelos escuros, enrolados, com costeletas no rosto. Está de olho fechado enquanto se inclina para alcançar o alimento no talher.

Ao seu lado, em pé, um homem negro parece descontente em acompanhar aquela cena. Sua insatisfação é evidenciada pelos braços cruzados e feição rígida. Tem um curto cabelo preto, veste uma blusa de manga comprida com tom rosado e, por baixo, uma gola branca que se estende, aberta, pelo pescoço. Parece estar como uma calça azul de cintura alta, mas ela está tampada pelo homem branco sentado. Nos pés, não há calçados.

No canto da imagem, no limite de uma porta com batente rosa que revela um outro cômodo, outro homem negro se apresenta – o suficiente para aparecer na obra –, com a mesma insatisfação do anterior. O pouco que se vê da sua imagem mostra o descontentamento também pelos braços cruzados e feição infeliz. A vestimenta é composta por uma calça branca de cós alto, uma blusa de manga comprida (igual a do anterior) amarela, e a mesma gola branca se levantando pelo pescoço. O cabelo preto é curto e não aparece seus pés para constatar a presença ou ausência de calçados.

Atrás do homem branco há uma pilha de pratos em um estreito aparador, perto da cadeira, ao chão, algo como um cantil de água (ou uma cesta/bolsa). O chão é de madeira e o fundo da obra, a parede, se assemelha ao azul da obra anterior (Imagem 2), um pouco mais claro. A mesa de madeira coberta por uma toalha branca com detalhes laterais é composta por uma pilha de salada, com um pequeno frango no centro, acompanhado por dois outros alimentos não identificados: uma montanha branca anterior ao frango, maior que o alimento levemente ressaltado no prato em primeiro plano. Ao lado deste, três frutas redondas (laranjas?) em pirâmide no pequeno prato. Há ainda uma garrafa de vinho e duas taças pequenas cheias do líquido. Tem pouca comida no prato da mulher e o homem, aparentemente, finalizou a refeição.

Do lado do seu prato há algumas cascas (de fruta?). Uma jarra ao lado do prato da mulher finaliza a composição da mesa.



As palavras de Debret que acompanham *Jantar no Brasil* (Imagem 3) estão relacionadas às práticas alimentares do povo brasileiro. Em um todo, Debret revela qual o funcionamento do jantar no país e de quais alimentos a mesa é composta, o que varia de uma condição econômica familiar para outra. Entre essas especificidades da culinária europeia adaptada às terras e alimentos tropicais, o viajante deixa escapar alguns hábitos relevantes para nossa discussão no que diz respeito à sociedade patriarcal.

Subordinada às exigências da vida, a hora do jantar variava, no Rio de Janeiro, de acordo com a profissão do dono da casa (...). No Rio, como em todas as outras cidades do Brasil, é costume, durante o *tête-à-tête* de um jantar conjugal, que o marido se ocupe silenciosamente com seus negócios e a mulher se distraia com os negrinhos, que substituem os doguezinhos, hoje quase completamente desaparecidos na Europa.¹⁴²

Percebemos, já de início, que até mesmo o momento do jantar é pautado pelo homem, o “dono da casa” – expressão que se faz de maneira diferente no que se refere à mulher “dona de casa”, já que se constrói a partir de uma noção de superioridade de gênero – uma vez que variava de acordo com o horário de seu trabalho.

Ainda há uma divisão de papéis no próprio exercício do jantar, onde a mulher ficava responsável pela distração das crianças negras – comparadas, mais uma vez, a um animal – nos mostrando que, enquanto o marido se ocupava de seus negócios (públicos), a mulher, também na mesa do jantar, se restringia ao cuidado e aos assuntos domésticos (privados).

Podemos enxergar uma estrutura familiar patriarcal extensa na própria imagem, quando observamos a presença dos escravizados/as no ambiente de jantar, em uma condição de servidão. A relação que se dá pelo contato entre as crianças negras e a senhora também demonstra essa extensão da família patriarcal, onde todos na pintura estão, mesmo que implicitamente, submetidos ao homem branco.

A obra parece registrar uma família de médias posses, pela quantidade de escravizados/as na imagem e de comida na mesa.

¹⁴² DEBRET, 2008, p. 148.

O dono da casa come com os cotovelos fincados na mesa; a mulher, com o prato sobre os joelhos, sentada à moda asiática na sua marquesa, e as crianças, deitadas ou de cócoras nas esteiras, se enlambuzam à vontade com a pasta comida nas mãos. (...) As mulheres e crianças não usam colheres nem garfos; comem todos com os dedos.¹⁴³

Finalizando as considerações gerais de Debret sobre o jantar no Brasil, este ainda deixa transparecer uma hierarquia quando alega que “o dono da casa come com os cotovelos fincados na mesa; a mulher, com o prato sobre os joelhos (...) e as crianças, deitadas ou de cócoras nas esteiras (...)”. Aqui, mais uma vez, há uma preferência pela comodidade do patriarca, concepção acentuada ainda mais no final deste trecho: “As mulheres e as crianças não usam colheres nem garfos; comem todos com os dedos”. Nesse momento, ele está se referindo a uma família de condição econômica específica, menos abastada, diferente da que registra na obra. Ainda assim, esta conserva certa diferença de papéis dentro do mecanismo familiar. Se existe a necessidade de comentar que as mulheres e crianças comem com as mãos, parece ser pelo motivo de existir alguém que usa de talheres para comer. No caso, levando em conta o padrão narrativo e imagético de até então, podemos supor que ao homem da família se atribuí esses aparatos alimentícios.

Em mais uma obra, é possível levantar o questionamento da acessibilidade do pintor a cena que registra, uma vez que esta se localiza no ambiente privado da casa de um casal.

¹⁴³ DEBRET, 2008, p. 149-150.

Imagem 11 – Sapataria (1835)



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 2008)

A obra é composta por quatro homens, uma mulher, e um bebê, cada um deles está executando uma ação dentro da cena.

Centralizado na imagem, o homem branco com feição irritada – acentuada pela testa franzida – segura no ar um instrumento semelhante à uma colher de madeira. Este homem tem cabelos pretos e lisos, usa uma camisa branca com gola aberta por baixo de um colete marrom. Está sentado com as pernas abertas aparentemente em um banco. Sua calça é azul e se estende até a canela, onde deixa à mostra uma meia branca em uma sapatilha preta que calça seu pé. Em cima de sua perna, há um pano rosa claro com listras vermelhas. Na sua frente, há um aparador de forma geométrica nas cores verde, amarelo e rosa, com uma superfície branca. Em cima deste aparador tem um pano amarelo com um objeto branco em cima.

O homem branco de feição irritada levanta o instrumento de madeira com uma das mãos e se direciona para a mão de um homem negro, que está de frente para o branco. Ajoelhado no chão de madeira, o homem negro tem a mão levantada com a palma pra cima e mantém a postura inclinada. Tem cabelo preto, curto, está vestido com uma blusa branca amarelada de aparente tecido leve, com as mangas curtas dobradas. Na cintura, tem um pano vermelho e

branco torcido e amarrado por um nó nas costas. A calça é de tecido branco com listras azuis. No colo, ajoelhado, segura um longo tecido amarelo. Os pés não possuem calçados. Atrás deste homem negro há um pequeno banco de madeira, do qual possivelmente ele saiu para se ajoelhar. No chão, a lado do banco, tem alguns objetos não identificáveis colocados desordenadamente – um deles parece ser um sapato preto virado de lado.

Do lado do homem negro ajoelhado, no canto da obra, uma mulher se apresenta em uma porta, do lado de dentro de outro cômodo. Ela tem pele negra clara, cabelos pretos e crespos envoltos em um pano vermelho alaranjado, quase amarelo. Está vestida com uma blusa branca com detalhes no decote e na manga. Um dos seios está se mostrando sutilmente ao amamentar um bebê branco envolto em pano branco, que segura seu seio com uma das mãos enquanto é sustentado pelo braço da mulher. A mulher negra de pele clara ainda está com uma longa saia azul escura e sua feição é de contentamento, olha para a cena central e sorri levemente.

Do lado oposto da mulher, no outro canto da pintura, no mesmo ambiente que o homem branco e o homem negro ajoelhado, ainda dois outros homens negros presenciam o acontecimento em destaque. Um deles, do lado do homem branco, parece se ocupar com o trabalho que realiza. Sentado em um banco de madeira, segura um martelo em uma das mãos enquanto, com a outra, segura um objeto branco, receptor das marteladas. Este homem negro, que parece mais um menino, tem a cabeça baixa com um cabelo preto escuro curto, olhar centrado para o objeto em seu colo, veste uma camisa branca com mangas compridas arregaçadas, e um pano vermelho e rosa que, envolto no pescoço, se estende até seu colo, cobrindo-o. A calça é de um marrom claro, quase bege, e alcança até a canela. Seus pés estão tampados por uma caixa de madeira localizada à frente, onde ferramentas (entre elas mais um martelo) se acomodam.

Ao lado desse último homem descrito, outro homem negro (menino) também compõe a imagem. Este, igualmente sentado em um banco, tem os olhos voltados para a ação central que ocupa a atenção primeira da obra. O olhar é de descontentamento. Ainda assim, parece continuar realizando sua atividade: entre suas pernas há um longo pedaço de madeira, que se apoia no chão. O homem negro segura um instrumento em formato de fio, quase imperceptível, entre as mãos fechadas em punhos, provocando contato com a madeira entre suas pernas. Assim como os outros, tem um cabelo curto e preto, está vestido com uma roupa toda branca, blusa de mangas compridas dobradas acima dos cotovelos, calças da mesma cor até as canelas, e um avental marrom claro/bege na frente do conjunto. Não há calçados nos pés.

Entre os pés descalços deste último homem negro há um objeto marrom com o interior branco. Ao seu lado tem uma caixa de madeira no chão com algumas folhas verdes aparadas

por ela. Acima de sua cabeça, na parede de cor bege acinzentada, um par de botas pretas está pendurado por dois ganchos.

O fundo da cena é composto por um mostruário de sapatos predominantemente amarelos, azuis e rosas. Estes estão em algo como um armário rosa e verde que ocupa o cômodo todo. Na parte de cima, mais sapatos estão pendurados, com a sola marrom clara virada para o/a observador/a. No alto, atrás dos sapatos pendurados, um arco azul composto por três linhas cheias parece compor a pintura acima do móvel central.

O curioso é que, para além da imagem do cômodo onde toda a trama acontece, o artista registrou, na parte de baixo da obra, destacada do restante, algumas plantas, folhas e flores diferentes entre elas. Não conversa com a cena acima.



O europeu que chegasse no Rio de Janeiro em 1816 mal poderia acreditar, diante do número considerável de sapatarias, todas cheias de operários, que esse gênero de indústria se pudesse manter numa cidade em que cinco sextos da população andam descalços. Compreendia-o entretanto logo, quando lhe observavam que as senhoras brasileiras, usando exclusivamente sapatos de seda para andar com qualquer tempo por cima de calçadas de pedras, que esgarçam em poucos instantes o tecido delicado do calçado, não podiam sair mais de dois dias seguidos sem renová-los, principalmente para fazer visitas.¹⁴⁴

A “Imagem 4” traduz um ofício bem popular no Rio de Janeiro de 1816. As sapatarias chamavam a atenção dos viajantes europeus que travassem contato com esses estabelecimentos, já que a maior parte da população andava descalça. Debret expõe que a opulência deste trabalho se explica pelas senhoras brasileiras, que consumiam abundantemente os sapatos de seda pouco resistentes – levando em conta as ruas da cidade. Logo vemos uma fonte de renda sustentada por mulheres que conservavam este hábito e alimentavam a roda capitalista do contexto colonial.

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 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

¹⁴⁴ DEBRET, 2008, p. 208.

com sapato novo, e a jovem negra livre arruína seu amante para satisfazer essa despesa por demais renovada.¹⁴⁵

Vemos, novamente, um ponto já abordado em outras obras aqui presentes: a demonstração de status através da vestimenta, também das escravizadas – geralmente em uma situação de exposição pública. A partir desse trecho, percebemos que o hábito do calçado alcançava as mulheres em geral, até as menos abastadas, servindo a todas as mulheres da família. Debret deixa entender que até mesmo as *mulheres negras de pele clara*¹⁴⁶ e negras escravizadas e livres, que são colocadas aqui em um situação relacional de dependência em relação ao homem branco, são dependentes desse objeto.

É, portanto, exclusivamente nos dias de festa que se vêem no Rio de Janeiro mulheres de todas as classes calçadas de novo, pois, chegando em casa, os escravos guardam os sapatos e a criada de quarto somente conserva um par já velho, que usa como chinelas. (...) O desenho representa a loja opulenta de um sapateiro português castigando seu escravo; a mulata, sua mulher, embora aleitando uma criança, não resiste ao prazer de espiar o castigo.¹⁴⁷

Neste último texto a respeito da pintura *Sapataria*, o artista nos diz mais uma vez que as situações explícitas, de festa, que promovem um contato público, é onde tem a maior ocorrência dos adornos nos pés, propondo certa imagem familiar sustentada pela vestimenta de cada mulher dessas famílias. O status se faz pela imagem pública construída, que se finda ao fechar as portas dos lares.

Ainda a respeito da relação entre calçados e lugar social que cada um ocupa na sociedade, pode-se perceber, na obra, que os negros escravizados não usam calçados.

Discorrendo propriamente sobre a obra que constrói, Debret faz conversar sua narrativa com a imagem que nos coloca a ver. Descreve a loja que retrata como opulenta, o que nos oferece a ideia de uma alta demanda de sapatos. Há na imagem, e nas palavras de Debret, a expressão do castigo a escravizados, um dos aspectos desumanizadores da colonização, que se acentua ainda mais pelo dono dos meios de produção ser um branco português – colonizador direto de pessoas negras africanas e indígenas, nativos do território brasileiro.

¹⁴⁵ DEBRET, 2008, p. 208.

¹⁴⁶ O termo que Debret utiliza, *mulata*, é ele próprio colonizador de mulheres negras. Segundo Djamila Ribeiro, o termo é pejorativo e tem origem espanhola, surgindo de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. A mula é resultado de um animal considerado nobre com um animal tido como de segunda classe. Quando o termo é apropriado na linguagem que define relações humanas, ele denomina alguém impuro, mistura imprópria. Coloco aqui essa observação como crítica ao termo colonizador, com a intenção de reafirmar um compromisso em descolonizar a linguagem sempre que possível. Desta forma, usarei *mulher negra de pele clara* para me referir a essas mulheres (RIBEIRO, Djamila. Quem tem medo do Feminismo Negro? 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018).

¹⁴⁷ DEBRET, 2008, p. 208-209.

O ponto mais relevante dessa exposição, para este trabalho, é o comentário sobre a mulher negra de pele clara presente na imagem. Antes dessa abordagem, observando a obra, podemos perceber o lugar que cada figura ali ocupa. O homem branco, português, está centralizado, com os outros personagens em sua volta. Se encontra em uma condição de superioridade em relação à mulher e os negros escravizados não só pela disposição inferior que estes últimos ocupam, mas pelo próprio exercício de poder que o castigo demonstra. O sujeito ativo do castigo é o homem branco, que se encontra em uma disposição superior na imagem, também em relação à mulher.

Podemos considerar que está em uma condição de dominação em relação à esposa pois ele se coloca na imagem enquanto dono da produção – espaço econômico destinado ao homem, chefe de família – e também pelo fato de ser branco, europeu e homem em uma sociedade patriarcal. A mulher se encontra à margem da imagem, alimentando uma criança, o que reafirma o lugar dela na sociedade: enquanto mãe. Há então, escancaradamente, a diferenciação entre o homem público e a mulher privada. Já a criança branca em seu colo pode conduzir o/a observador/a para o aspecto da miscigenação, fator não só presente no tom de pele da mulher negra, mas também no bebê branco que ela alimenta.

A mulher negra de pele clara, já conservando um nível considerado superior em relação às mulheres negras de pele escura (por ter sangue branco nas veias), é retratada de maneira a demonstrar certo prazer com o castigo, o que não precisa ser necessariamente considerado um aspecto real. Sendo assim, pode também ser pensado enquanto um viés ideológico do pintor, que pretende deixar transparecer essa condição de inferioridade dos negros em relação à mulher que detém o sangue branco, renegando sua origem negra, e que reafirma esse viés colonizador da imagem a partir obras de Debret. Seria violenta se essa reação da mulher fosse genuína, e, podendo ter várias interpretações, também pode guardar inúmeras simbologias.

Imagem 12 – Visita a uma fazenda (1835)

Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 2008)

Essa obra engloba inúmeras figuras femininas. Há uma relação próxima entre mulheres brancas e negras, nas mais diferentes posições dentro da imagem. Elas estão inseridas em um ambiente privado, algo como uma sala, com uma porta aberta mostrando partes de um ambiente exterior. Na porta, entre o público e o privado, estão dois homens aparentemente conversando. O que está mais próximo do lado externo parece ser um homem branco, mas com uma pele escurecida. Veste um distinto chapéu e um macacão azul claro, segurando em uma de suas mãos um longo instrumento. O outro, homem branco de bochechas rosadas, está do lado interno da porta de batente rosa, veste uma calça branca de cós alto, e uma blusa azul com detalhes brancos nas mangas longas e no colarinho. Um pano branco parece tampar o pescoço. Aparenta ter gente do lado externo deste cômodo.

O restante da cena é ocupada por mulheres. Todo o ambiente interno. No que parece ser um primeiro plano, tem mulheres negras sentadas no chão, em esteiras, de costas para o/a espectador/a, com panos nas mãos, como se costurassem algo. São quatro mulheres negras de cabelos curtos, com vestidos caindo no ombro. A primeira delas (que está mais perto da senhora branca sentada no banco de madeira) está com um vestido azul escuro aberto nas costas. Uma das mangas cai no limite de um adereço na altura do peito. Ela está de pernas cruzadas e olha para uma cena em que uma mulher branca, em pé, tem o xale amarelo retirado

de seu corpo por uma mulher negra. Todas as outras mulheres negras sentadas ao seu lado também parecem olhar para essa cena. As três últimas vestem, igualmente, vestidos em tons azuis e brancos, parecidos ao dessa primeira que descrevi detalhadamente. Duas delas têm adereços nas cabeças e uma delas usa um colar.

A senhora branca sentada no banco chama uma certa atenção por destoar um pouco do restante da imagem: ela é a única sentada em um banco alto. Está vestindo um vestido branco de um aparente tecido leve. Segura, em seus braços, um grande pano vermelho que pousa em suas costas. Na cabeça, a presença de um turbante branco toma toda a região dos cabelos. Sua bochecha é rosada e a feição é rústica. Usa um colar chamativo e, em uma de suas mãos, segura um objeto que se assemelha a um leque. Seus sapatos vermelhos com detalhe em amarelo estão repousados no chão, quase abaixo do banco no qual está sentada.

Atrás desta senhora, um outro ponto de atenção que destoia do restante da cena por suas características muito específicas. Uma mulher negra, em pé, tem o rosto coberto por uma máscara de aço, com alguns furos em sua superfície. Aparenta estar sem as vestes na parte de cima do tronco, e uma saia xadrez de listras verdes cobre as pernas. Nas mãos, segura dois galhos grandes cheios de folhas verdes. Do seu lado, pendurado na parede, há um tecido branco/transparente com algo que parece ser uma imagem dentro de um círculo oval amarelo – o mesmo pano que aparece pendurado na obra *Uma senhora brasileira em seu lar*, neste mesmo volume de Debret, e aqui analisada. Também ao seu lado, em pé um pouco depois do pano com a imagem, uma senhora negra sem cabelos, com um vestido azul escuro sem mangas, cruza os braços em posição de descontentamento.

Ao lado do banco da senhora branca, bem perto, tem uma mulher branca sentada no chão amamentando uma criança. Ela está com uma blusa branca decotada, com detalhes em vermelho. Veste ainda uma saia coral e, no braço que apoia a mão nas costas do bebê sendo amamentado em seu colo, carrega um pano branco azulado. Com a outra mão cumprimenta uma outra mulher branca, em pé ao seu lado. Seus cabelos castanhos estão presos, ornamentados por um adereço. Atrás desta mulher, há uma outra mulher negra ajoelhada de frente para o branco, com as mãos segurando o braço de madeira deste. Está com um vestido amarelo vivo, tem cabelos presos com um adereço, usa brincos e um colar. Olha para o lado, na direção das outras mulheres.

Três crianças pequenas – bebês – também compõem a obra: aquela sendo amamentada no colo; uma engatinhando para baixo do banco da senhora mais velha; e outra carregada por uma mulher negra, perto de uma porta azul com batente rosa que está fechada. Todas essas crianças são brancas.

No restante da pintura, mulheres brancas mais novas se abraçam, duas mulheres negras parecem servir uma mulher branca, auxiliando com a vestimenta. Elas todas estão se relacionando de alguma forma dentro da imagem. Todas elas usam vestidos ou saias, predominantemente de cor branca e azul, algumas se destacam com uma cor coral ou amarela. A maior parte delas está de pé.



Aos nossos leitores, a cuja curiosidade apresentei o espetáculo singular da atividade do índio selvagem no meio das florestas virgens do Brasil, não será desagradável tornar a elas, para visitar, desta feita, uma propriedade rural portuguesa, explorada de pai a filho, há um século, pelos descendentes do primeiro colono cultivador, cujos hábitos patriarcais se encontram no herdeiro que o representa hoje. Essa tradição constitui o assunto do desenho litografado sob o número 10.¹⁴⁸

Em um primeiro momento, para dar início às considerações sobre a “Imagem 5”, Debret faz uma distinção entre esse cenário que vemos e o ambiente dos indígenas considerados selvagens, conservando, nesta narrativa, uma diferença nutrida pelo ponto de vista do francês. Registra que esta propriedade que dá-se a ver é rural e portuguesa – o que, por ser europeia, toma outra conotação: a civilizada, explorada de pai a filho (figuras masculinas em posição de poder). Assim, é uma propriedade proveniente da atividade de colonizadores, desta forma considera ser, portanto, bem situada e ambientada, inserida em hábitos patriarcais por se encontrar nas mãos de um herdeiro homem, o que, segundo o pintor, demonstra certa tradição – podemos dizer até ser, essa tradição, um legado do Antigo Regime europeu.

A consequência feliz da temperatura regular e da vida regrada apresenta freqüentemente neste belo país exemplos de uma longevidade aqui reproduzida por uma dona-de-casa, cujas formas quase masculinas mostram os restos de uma compleição extraordinariamente forte. Ao simples aspecto de sua fisionomia, é fácil de ver, mesmo sem menosprezar as qualidades morais, que a necessidade de repreender continuamente e durante muito tempo escravos preguiçosos fixou nesse rosto a marca involuntária do mal humor.¹⁴⁹

Ao descrever a dona de casa, anfitriã desse encontro, e dotá-la de certo poder na imagem até mesmo no que se refere aos mandos dos escravizados/as, caracteriza-a como uma

¹⁴⁸ DEBRET, 2008, p. 156.

¹⁴⁹ Ibid, p. 156.

personagem quase masculina. Debret parece costurar sua existência em relação ao homem, mesmo de forma implícita, quando associa suas “formas quase masculinas” a certa força.

Quanto aos hábitos, seguindo os costumes ancestrais, ocupa-se a mulher, exclusivamente, da fiscalização e manutenção de numerosa família, em geral constituída de doze a catorze filhos ou às vezes mais; mas sujeita, pela exigência dos negócios, a ver seus filhos exercerem funções longe dela, seu consolo limita-se à gratidão de suas filhas, que se revezam para vir com sua pequena família fazer-lhe companhia e enriquecer a sua solidão com uma descendência nova igualmente cara a seu coração.¹⁵⁰

O trecho acima é determinante em nossa compreensão. Debret discursa sobre hábitos de origens ancestrais quando fala a respeito da ocupação desta mulher, naturalizando sua posição social. Coloca-a no espaço da manutenção da família, como de costume em seus relatos – o que provém do imaginário do período em que registra essas relações. Ainda fala sobre uma “numerosa família”, o que nos remete à uma família patriarcal aumentada ou extensa, típica do período, principalmente no meio rural.

O pintor/autor também reafirma o lugar destinado às mulheres quando comenta sobre os filhos/as. Ao dizer que “pela exigência dos negócios” vê seus filhos longe dela, oferece, ao filho homem, o lugar público da sociedade, principalmente quando completa sua narrativa ao dizer que o papel das filhas é destinado a visita-la com suas respectivas famílias. Mais uma vez restringe o papel social feminino ao lar e impõe-lhe a família – quando discorre sobre as tarefas masculinas, em nenhum momento o termo “família” é vinculado ao filho homem.

A cena representa a dona de casa, sentada na sua marquesa em traje de recepção, isto é, com um xale pudicamente jogado sobre os ombros malcobertos e que ela refresca com um enorme leque agitado durante o resto da noite. Ao pé da marquesa, sentada numa esteira de Angola, uma de suas filhas, casada e mãe, aleita seu último filho; atrás, a criada de quarto, negra, está de joelhos; uma outra escrava apresenta o segundo filho da jovem ama, o qual se recusa às carícias de uma senhorinha estrangeira. Finalmente, no primeiro plano, o mais velho dos pequenos, tão arisco quanto seus irmãos, abandonando as frutas que se dispunha a comer, perto de uma das negras, enfia-se debaixo da marquesa para fugir aos olhares dos estrangeiros que entram: vício de educação então comum a todas as famílias brasileiras.¹⁵¹

A citação acima intenta em descrever a imagem e justifica as presenças registradas por Debret, por isso a importância do contato com esta. Combinando imagem e texto, complementares, podemos observar cada detalhe que Debret nos coloca a conhecer: a disposição da dona de casa, de sua filha e netos, e as negras que ocupam diversas posições e

¹⁵⁰ DEBRET, 2008, p. 157.

¹⁵¹ Ibid.

funções dentro da obra. Aqui chama atenção o sincretismo entre culturas ao observarmos certa influência oriental nos costumes de se sentar ao chão, em esteiras, e com as pernas cruzadas.

Atrás da dona da casa, uma de suas jovens escravas, encarregada da aborrecida tarefa de espantar as moscas e mosquitos agitando ramos, revela ao europeu o exemplo de um acréscimo de infelicidade pelo espetáculo doloroso da máscara de zinco com que o rosto da vítima está coberto, índice sinistro da resolução tomada de morrer comendo terra.¹⁵²

Acentua-se aqui a relação entre as mulheres brancas e as negras escravizadas que, em um mesmo espaço, estão em posições diferentes. Nesta última citação, em específico, podemos entrar em contato com um castigo à uma das escravizadas que, pelo relato de Debret, tentou acabar com sua vida – o que parecia ser comum no período.

Quando Debret escreve “revela ao europeu”, parece dar a entender que está construindo essa documentação imagética e textual, explorando fatores de uma vivência brasileira, para destiná-la à Europa, uma imagem de um Brasil que deveria ser conhecida fora. Ou ainda nos propõe, com esse trecho, pensar nas dinâmicas sociais diferentes entre os países a partir do estranhamento europeu com essa realidade: esse castigo à negra seria estranho a um país colonizador, que não conservava abundantes aspectos do escravismo como o Brasil, tomado de negros/as subjugados/as. Talvez essa parte de sua narrativa seja a demonstração do “pitoresco” aparente no título de seu diário.

Na extrema direita do fundo do quadro, o dono da casa, de colete de algodão estampado e calças brancas, lenço debaixo do braço, com a caixa de rapé na mão, oferece cordialmente uma pitada ao vizinho.¹⁵³

Para finalizar os comentários sobre essa litografia, apresento uma última parte de suas considerações que aborda a presença do dono da casa na imagem. No fundo do quadro o patriarca se faz presente, ainda demonstrando, através das linhas de Debret, afinidade com uma cultura indígena pelo consumo de rapé.

¹⁵² DEBRET, 2008, p. 157.

¹⁵³ Ibid, p. 158.

Imagem 13 – Família pobre em sua casa (1835)

Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil (DEBRET, 2008)

Essa pintura é a que mais se diferencia das outras. As cores são mais neutras, o interior do cômodo é mais simples, com paredes aparentemente de madeira (ou de barro), com telhas a mostra no teto, uma porta simples, branca, já bem danificada. Três mulheres estão presentes na imagem. Duas delas são mais velhas, uma é branca e outra, negra. A mais jovem é branca, usa um vestido também branco, e uma de suas alças cai pelo braço. Ela está sentada no chão, em uma esteira, com as pernas cruzadas, se dedicando a algum tipo de trabalho manual disposto a sua frente. Ergue a mão e o olhar para a mulher negra, que está em pé ao seu lado colocando algo em sua mão. Atrás, nas suas costas, um pequeno animal repousa na esteira.

A mulher negra, a única que está em pé, tem uma feição dolorosa de presenciar, direciona ainda seu olhar para a mão da moça branca, sentada na sua frente. Em sua cabeça, leva um grande barril de madeira, onde parece carregar algumas bananas. Entre sua cabeça e o barril, um pano branco com listras vermelhas está encaixado. Essa mulher veste uma volumosa saia azul, com um pano alaranjado com listras vermelhas enrolado na cintura, fechado em nó em um dos lados do quadril. Sua blusa branca é larga, cai por um dos ombros. No braço livre, tem um pano cinza, quase preto, que cobre a dimensão do ombro até o cotovelo.

Na outra extremidade do cômodo, uma senhora branca de cabelos igualmente brancos, presos em um coque, se faz presente. Ela está sentada em uma plataforma de madeira, com as pernas cruzadas, também se dedicando a algum tipo de atividade manual. Seu rosto, com profundas marcas deixadas pelo tempo, está cansado, desanimado, ao se atentar para a ação que realiza com as mãos. Veste também uma saia azul escura e, na parte superior, aparenta estar com uma blusa branca sem mangas, com um colar no pescoço de onde uma cruz se destaca.

No alto, uma rede se pendura, apoiada, em uma das extremidades, em um grande suporte de madeira que alcança o chão. Ao fundo, um outro cômodo simples, composto por um recipiente redondo em uma plataforma elevada e alguns instrumentos encostados na parede. O centro da imagem é ocupado por uma galinha e dois pintinhos, na frente destes há um recipiente de madeira com algo que se assemelha a algodão (parece que provém da atividade realizada pela senhora de cabelos brancos). No canto da obra, perto da senhora, há um recipiente quebrado, de barro, com algum líquido dentro. Outra galinha aparece na porta.



A última imagem escolhida para este trabalho destoa um pouco, quanto a aparente estrutura familiar, das anteriormente colocadas em observação. Vemos uma família de condições precárias composta por três mulheres. A presença de apenas uma escravizada, já em idade avançada, também traduz a condição financeira da família. Mesmo constituída apenas de mulheres, a presença do patriarca se faz pela sua ausência.

Observando-se a decadência de uma família brasileira, caída da opulência na miséria, através de desastres sucessivos, sempre se encontra o velho escravo ainda válido, permanecendo sozinho junto de seus amos, prodigalizando-lhes os últimos recursos de suas forças quase esgotadas. O desenho representa o interior da casa de uma viúva pobre que ficou no mundo unicamente com sua filha e uma negra velha.¹⁵⁴

Podemos entender, a partir das palavras de Debret, que esta família, uma vez, vivia em boas condições e que, pela viuvez da mulher, se encontra em condição desalentadora: “O desenho representa o interior da casa de uma viúva pobre que ficou no mundo unicamente com sua filha e uma negra velha”.

¹⁵⁴ DEBRET, 2008, p.227.

Modelo da mais mesquinha residência brasileira, o interior da casa da pobre viúva se compõe de duas peças de tamanhos diferentes; a menor, no fundo, deve ter servido de cozinha, a julgar pelo fogão, hoje inútil; a maior, única habitada, tem apenas, sobre o chão úmido, um estrado velho e quase podre, sobre o qual está sentada a velha mãe, ocupada em fiar algodão, último recurso compatível com sua idade.¹⁵⁵

Ao descrever a casa da viúva, podemos entrar em contato com uma realidade diferente da que expus até então. Apesar de registrar uma composição inteiramente feminina e com uma mulher viúva no domínio dessa dinâmica familiar, essa imagem pode caminhar no sentido de propor uma ideia da precariedade econômica condicionada pela ausência do patriarca. Uma vez que propõe a compreensão de que essa família se encontra nessas condições por conta de uma viúva deixada ao mundo com sua filha e a negra escravizada, pode-se então entender um vínculo entre a administração econômica da família e o homem.

Debret não constrói registros de mulheres em condições de poder em famílias economicamente distintas, apesar de algumas historiadoras e historiadores abordarem a existência, também, de algumas estruturas familiares que conservavam a autoridade centralizada no papel feminino.

Quando coloca a mulher como anfitriã da casa – condição de determinado poder – como fez, por exemplo, em *Visita a uma fazenda* (Imagem 5), a caracteriza como masculina e, ainda, não ausenta a imagem da figura do homem, o dono da residência.

Escolhi para este desenho o momento do regresso da negra, que está entregando à sua ama o lucro do dia, do qual retirou o necessário para a aquisição de uma penca de bananas destinada à ceia frugal de todos os habitantes da casa.¹⁵⁶

Em um último momento percebemos a atuação da negra escravizada no mecanismo econômico da família e da sociedade, uma vez que tem sua força de trabalho explorada para gerar algum tipo de lucro e sobrevivência para esta família.



Essa série de imagens aqui apresentada propõe um diálogo entre as obras ao conservarem, estas, algumas semelhanças e questionamentos.

¹⁵⁵ DEBRET, 2008, p.227.

¹⁵⁶ Ibid, p.228.

Sobre o estilo artístico adotado pelo pintor, o que propõe uma análise iconográfica de suas obras, já vimos que a pintura de gênero se relaciona também com um momento neoclássico, então cabe considerar esse formato dentro de sua bagagem francesa.

O neoclassicismo francês se apegava muito a questões que extrapolavam a estética, com a finalidade de ditar normas de conduta. As linhas, os contornos e figuras eram bem marcadas – para se diferenciar do rococó. Também, pretendendo se distanciar deste último, há um aparente equilíbrio nas cores, o que se pode ver nesse conjunto de imagens aqui selecionadas. Há uma objetividade na construção de formas lineares. Um princípio da arte clássica recuperado pelo neoclassicismo é deixar de fora todos os detalhes que não seriam essenciais ao efeito principal, almejando a simplicidade¹⁵⁷.

Pode-se enxergar resquícios dessa herança em seus registros, quando parece objetivar mais uma mensagem do que a estética. A arte do cotidiano também era pretendida para comunicar certo vínculo com o real, fator reivindicado – mesmo que apenas teoricamente – no viés Neoclássico. Talvez, nesses quinze anos de Debret no Brasil, o artista também tenha sentido a necessidade de se adequar às demandas do contexto, uma vez que inúmeras relações e referências parecem ter sido mobilizadas nas construções de suas obras, incluindo sua própria subjetividade.

Em uma perspectiva mais contextual, algo que fica bem explícito, tanto nas obras quanto na escrita de Debret, é a condição hierárquica dessa sociedade. A todo momento mostra-se condições de poder, seja entre homens e mulheres, homens brancos e homens negros, mulheres brancas e mulheres negras, entre as próprias mulheres negras (estas se diferenciando pela posição que ocupam em relação a mulher branca), e até mesmo entre crianças brancas e negras. O poder também se expressa pelos instrumentos presentes nas pinturas: varas e máscara de castigo, e instrumento de madeira.

Essa hierarquia é típica de um sistema escravocrata, uma vez que em todas as imagens as pessoas brancas estão em uma condição de superioridade em relação às pessoas negras. Também nesse sentido, o homem branco, na imagem ou comentários de Debret, ocupa posição de superioridade e lugares públicos na sociedade.

As vestimentas, em todas as pinturas, são bem semelhantes e remetem à cultura europeia. Interessante pensar que essas roupas cheias de detalhes e tecidos eram adotadas em um país tropical que não comportava tanto esse tipo de vestimenta, uma vez que o calor era recorrente. As roupas mais afastadas das vestimentas europeias são a da última obra *Família*

¹⁵⁷ TREVISAN, 2011, p.32.

pobre em sua casa que, por mais distante da predominante referência, ainda adotam alguns pontos dessa identidade.

As cores também chamam atenção nas obras. As seis obras aqui abordadas tem cores semelhantes (ou as mesmas). Muitas vezes as vestimentas são de um azul escuro e branco, algumas com detalhes em amarelo ou predominantemente amarelas. Tons de vermelho-alaranjado, verde e marrom também estão presentes. Todas as imagens que apresentam o interior de uma habitação tem as cores azul e rosa claro (geralmente parede de fundo azul e batente rosa). Com certeza essas cores comunicam algo sobre o artista, suas escolhas estilísticas ou até mesmo a respeito do período, mas não desenvolverei essa abordagem aqui neste trabalho, uma vez que foge um pouco da discussão e demanda um tempo extra de apreensão sobre esses estudos.¹⁵⁸

As cores que acompanham a maioria das pinturas desaparecem na última obra que se trata de uma família pobre composta por mulheres, abrindo margem para considerarmos determinadas cores como vinculadas à classe social e status.

Em duas obras (*Uma senhora brasileira em seu lar* e *Visita a uma fazenda*) há uma mesma imagem pendurada na parede. Imagem essa que parece ser um ícone religioso em um pano branco, dentro de uma forma oval amarelada.

Outro ponto de ligação entre as obras é a posição das mulheres que, muitas vezes estão se ocupando de atividades relacionadas ao cuidado, maternagem ou alguma atividade manual – e a menina branca que se ocupa da educação está inserida no âmbito do lar. Aliás, essa é outra semelhança: desconsiderando a obra *Um funcionário a passeio com sua família* e *Sapataria*, todas as outras se referem ao ambiente privado, íntimo, e as que estão em um lugar externo, público, têm o homem como figura de poder. Esse fato, das obras construídas no meio privado, propõe o questionamento – já levantado aqui – de como Debret teve acesso a essa intimidade familiar retratada na pintura e, às vezes, ocupada apenas por mulheres.

O próprio artista diz que era difícil realizar uma visita ao interior das moradias, principalmente na presença de mulheres, encontrando estas na maioria das vezes só em ocasiões religiosas. Não era então hábito comum que um homem estrangeiro tivesse esse contato.

Talvez, nesse sentido, as intenções de Debret se sobressaiam à fidelidade de suas obras.

¹⁵⁸ Importante pontuar aqui o fato de cada suporte oferecer tons diferentes das cores das obras. Para a construção deste trabalho utilizei o diário de viagem do Debret, impresso em papel, e também suas imagens retiradas da internet (as quais coloquei aqui). Elas apresentam, muitas vezes, tonalidades distintas, que podem influenciar na compreensão social da obra – se um estudo das cores fosse considerado.

(...) quando escritores ou artistas acreditam estar sendo fiéis à realidade observada, produzindo discursos em que se reproduz a verdade, estão apegados à noção de uma verdade e fidelidade que se justifica pela intenção de produzir conhecimento a partir de uma inquestionável posição de superioridade intelectual e de uma responsabilidade incontornável quanto à recuperação dos povos que ainda não se encontravam no estado civilizado vigente na Europa.¹⁵⁹

Suas artes então, sobre essas famílias, podem partir de um predominante referencial europeu, o que acentua ainda mais o aspecto da colonialidade.

2. A formação de instituições legitimadoras de um discurso dominante

Nos quadros da civilização ocidental, o fim do século XVIII e o início do XIX aparecem como um desses momentos tormentosos e fecundos em que se acelera significativamente o tempo histórico: o movimento revolucionário promove a demolição progressiva do Antigo Regime e a construção das novas instituições do Estado da época contemporânea.¹⁶⁰

A partir deste momento, pretende-se a análise de certa conjuntura contextual para entendermos a potência do discurso – principalmente quando este detém de um caráter de dominação. O Brasil do início do século XIX se vê em uma reformulação social com figuras incumbidas da pretensão de legitimar lugares de poder, assim predeterminando outras realidades de convivência mútua.

A estruturação de instituições conserva uma organização social pautada em interesses bem delineados e restritos. Quando tratamos da elaboração de um discurso dominante, que irá guiar uma sociedade, compreendemos também o quanto ele pode contribuir para a permanência de desigualdades. Em um território “recém saído” de um sistema colonial, principalmente com sua antiga metrópole residente nele, as coisas não são diferentes. Estes dominadores, considerados superiores em uma hierarquia assumida, se aproveitam da própria posição colonizadora para construir um discurso em benefício próprio, a narrativa do poder à quem já o tem.

O Brasil, protagonista de um intenso trabalho escravocrata, chamava a atenção, principalmente, de viajantes curiosos em captar as “peculiaridades” do país. Tendo isto em vista, Lilia Schwarcz destaca as memórias dos viajantes que registravam o contexto,

¹⁵⁹ LIMA, 2003, p.184.

¹⁶⁰ NOVAIS. Fernando A. Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808). São Paulo: Editora 34, 2019 (2ª Edição). 432p.

argumentando que estes sempre guardam um olhar externo da realidade que pretendem descrever¹⁶¹, podendo, assim, conter certas opiniões carregadas de uma visão etnocêntrica.

Além disso, a escravização, amplamente disseminada pelo país, era responsável por destacar certo padrão negativo de civilidade. A comparação territorial, com suas diferenças em relação à Europa, anunciava uma inferioridade americana quando observada pelos olhos europeus.

Seguindo esse viés estruturante de uma narrativa específica, podemos entender que a História é capaz de conservar esse mecanismo abordado nas linhas acima. Reconhecer a natureza desse processo é um passo para repensar essa organização, entendendo, assim, o discurso enquanto “o ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos”¹⁶², sendo externalizado pelas instituições e figuras de poder.



No ano de 1808, na Europa, Napoleão destronava reis e impunha uma França absoluta aos quatro cantos do continente. Atuava também na alteração de tradições monárquicas e, em uma longa distância geográfica, influenciava indiretamente o destino de uma colônia americana, esta colonizada por Portugal.

Relembrar esse contexto se faz necessário, já que ele constrói um arranjo que permite embasar a abordagem aqui proposta. A chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808 (condicionada por tropas napoleônicas), corroborou com a crise do Antigo Sistema Colonial, impôs, de forma ainda mais determinante, uma cultura e uma moral cristã portuguesa, e delineou modos de agir e se portar, distinta também à própria corte que agora se redefinia em um novo território.

A crise do sistema colonial é própria da construção desse mesmo sistema – de exploração. A relação econômica que envolvia Portugal e Brasil, e a submissão de um dos territórios, gerou consequências responsáveis pela quebra do sistema colonial implantado.

A exclusividade comercial entre a colônia brasileira e Portugal, além de, em certo momento, provocar consistente dependência econômica da metrópole em relação aos produtos coloniais, promoveu rachaduras no mecanismo. A questão mais importante dentro de todo esse

¹⁶¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz; SILVA, Aberto da Costa e Silva. Crise colonial e independência 1808 - 1830. Vol 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. (História do Brasil Nação: 1808 – 2010).

¹⁶² BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Introdução à análise do discurso. 3ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

processo é o fato de que não existe maneira de explorar uma colônia sem desenvolvê-la e, assim, fazê-la crescer¹⁶³. Condições mínimas de comercialização precisam ser desenvolvidas nesta para que se conserve uma relação econômica.

No processo de desenvolvimento endógeno, o território passou a criar estruturas autônomas de sustentação, não sendo mais imprescindível um controle externo do capital. Este fator decorre das próprias relações sociais travadas nas diversas regiões do país.

O discurso político da elite colonial era sobretudo anticolonial e antimetropolitano, o que se explica pela necessidade fundamental de preservar a liberdade de comércio e a autonomia conquistada com a quebra do monopólio, no contexto da abertura dos portos.¹⁶⁴

Os focos comerciais que foram se afirmando em toda extensão colonial, com a necessidade de trabalhadores nas minas, a distância dos agrupamentos urbanos, os próprios quilombos em contato com mercados próximos, envolvidos em atividades comerciais temporárias e permanentes, criaram laços habituais onde construíram uma resistência mercadológica que se desvinculava da dependência externa, cultivando um movimento de resistência contra competidores metropolitanos, em um exercício de mobilização crítica desenvolvida com o passar da experiência econômica encabeçada, sem intenção, pela metrópole.

A existência de um intensivo contrabando de mercadorias, que burlava o monopólio português, também converge em uma forma de resistência dos colonos, o que transformou o documento de abertura dos portos, de 1808, em mero aparato burocrático formal de práticas que, na realidade, já aconteciam.

Todos esses fatores confluíram para a ruptura do sistema colonial, encontrando seu ápice com a chegada da Família Real portuguesa em 1808, nos propondo a reflexão de que a articulação da própria colônia teve papel efetivo na quebra desse sistema, como apontou Arruda: “A crise do sistema colonial produz-se no interior do processo colonizador, onde se engendra a nação e se gesta a noção de pertencimento, reforçada pela linguagem do interesse comum do mercado”¹⁶⁵.

O autor José Jobson de Andrade Arruda, no livro *História de Portugal (2000)*, é totalmente partidário da ideia de uma construção historiográfica a partir da narrativa da crise

¹⁶³ ARRUDA, José Jobson de Andrade. O sentido da Colônia. Revisitando a crise do antigo sistema colonial no Brasil (1780-1830). In: TENGARRINHA, José (Org). **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000. 371p.; 23cm. -- (Coleção História).

¹⁶⁴ ARRUDA, 2000, p.180.

¹⁶⁵ Ibid, p.182.

do Antigo Sistema Colonial pela perspectiva da colônia, que, segundo o autor, tem a tendência de ser pouco explorada pelos pesquisadores, já que estes conservam a preferência de um estudo das relações mercantis a partir do exterior (Europa), pela facilidade documental e por ser considerada, por muitos historiadores, determinante no processo das relações comerciais das colônias ultramarinas. Arruda ainda afirma que estes estudiosos tendem a esquecer que a própria colônia estava inserida nas relações externas, e que o mecanismo interior de produção colonial estava estreitamente ligado ao ciclo comercial europeu.

Fernando A. Novais, também pesquisador do período, define a crise do Antigo Sistema Colonial como

(...) conjunto de tendências políticas e econômicas que forcejavam no sentido de distender ou mesmo desatar os laços de subordinação que vinculavam as colônias ultramarinas às metrópoles europeias. Elas se manifestam no bojo da crise do Antigo Regime, variando e reajustando-se ao ritmo daquela transformação.¹⁶⁶

Dessa maneira, o sistema colonial do mercantilismo não poderia escapar à subversão generalizada que tudo transformava, sendo este estruturalmente vinculado às antigas formas de organização política e de exploração que faziam parte do Antigo Regime. Os laços de vinculação que prendiam as colônias ultramarinas às suas metrópoles afrouxam-se: “(...) as colônias tornam-se independentes e o Antigo Sistema Colonial se dissolve. É no quadro desse processo global que o Brasil emerge no mundo como nação soberana”.¹⁶⁷

Me referindo especificamente ao Brasil, o território, enquanto colônia, pode ter deixado de existir, mas a relação com Portugal se tornava ainda mais próxima a partir de 1808, quando toda a antiga colônia se voltaria para a sustentação da monarquia em terras brasileiras, modificando sentidos e estruturas em uma adaptação social, cultural e política a partir deste acontecimento. A emancipação não impossibilitou o caráter de dependência “colonial” da vida econômica típica da antiga colônia, ela apenas assumiu novas formas. O Antigo Sistema Colonial se deteriorou, mas a relação com Portugal agora fazia parte da vivência cotidiana.

A intenção era dar início ao projeto que visava a construção de uma “Nova Lisboa”, que, por motivos inegáveis, estava longe de se transformar em realidade – mesmo levando em conta as inúmeras medidas adotadas pela corte para colocar o plano em prática.

De um lado, aí se instalara uma nova imprensa, o Jardim Botânico, o Banco do Brasil, o Museu Nacional e tantos feitos que convertiam o Rio de Janeiro

¹⁶⁶ NOVAIS, 2019, p. 28.

¹⁶⁷ Ibid, p. 18.

em espelho exemplar da metrópole. De outro, permanecia, tal qual tradições teimosas, os costumes da terra, que invertiam o reflexo que se pretendia mirar, ou davam a ele aspecto um pouco turvo e desfocado.¹⁶⁸

A falta, palavra que se tornou praticamente inerente ao lugar colonizado, se fazia presente na tentativa de transformá-lo em metrópole. Assim, considerava-se não haver cultura, higiene, espaço, ou civilidade. O olhar do outro nunca permitiu, ao Brasil, se desvincular de um olhar colonizante, principalmente com a presença de instituições que lembravam sua condição de não adequação e inferioridade dentro dos parâmetros de referência do Reino, que passou também a ser um padrão da própria população. A colonização se institucionalizou e construiu raízes profundas em terras brasileiras, legando ao país um imaginário europeu que não conversa com a vivência dentro do território, situação que faz manter sua condição subalterna – mesmo que mentalmente.

2.1. POLÍTICAS CULTURAIS ESTRUTURANTES DE UMA IDENTIDADE NACIONAL RACIALIZADA, PATRIARCAL E ESTRATIFICADA

(...) Não obstante, nada impedia que a imagem geral da cidade continuasse bastante provinciana. E se tais características marcavam a capital da colônia, que ostentaria, a partir de então, as instituições da monarquia recém-transplantadas, o que dizer do restante do território, ainda mais desconhecido e estranho? (...) Por isso, logo na chegada, o governo português passou a implementar principais instituições da metrópole, como o Desembargo do Paço, o Conselho da Fazenda, a Junta de Comércio, entre tantas outras. Afinal, fazia-se necessário, e com urgência, importar e transplantar práticas que, originalmente em Portugal, faziam a máquina do Estado governar.¹⁶⁹

Pensando pelo viés de influência concreta da monarquia em sua colônia – que deixou de ser colônia com a chegada da corte –, pode-se entender, ao longo dessa história, as referências que tomaram forma na vida cotidiana dos que residiam em terras brasileiras, oferecendo uma percepção de como essa vivência transformou o cotidiano das pessoas comuns.

A monarquia trouxe consigo demandas que deveriam ser atendidas para sustentar seu poder e reafirmar sua superioridade, simbolicamente afetada pela fuga decorrente da proposta de invasão francesa e pressão da aliança inglesa. Para que essas demandas fossem acatadas, era necessário também uma reformulação de toda aquela organização colonial que se colocava diante do novo território, agora sede da monarquia portuguesa.

¹⁶⁸ SCHWARCZ, 2011, p. 207.

¹⁶⁹ Ibid.

O Antigo Regime se transportava para o Brasil de forma determinante, assim a intenção era recriar instituições estatais de grande importância. O “teatro do poder”¹⁷⁰ seria redesenhado e registrado artisticamente no novo território, predominantemente pelas mãos de artistas franceses (como exemplo, a aclamação de d. João VI; aclamação e coroação de d. Pedro I), em tudo procurando repetir aquilo que já se conhecia e se afirmava como mantenedor da monarquia tal como era, pretendendo uma repetição de Lisboa adaptada a um novo cenário.¹⁷¹



A história que conhecemos hoje, do país que residimos, nos chega através da legitimação de uma narrativa, que desta forma foi considerada a melhor e mais importante – uma vez que oficializa um determinado discurso.

Nos cabe questionar por quem essa história oficial foi concebida, e quais os motivos de sua idealização e validação. Se apropriar de um viés historiográfico como verdadeiro supõe a rejeição de outras existências, afinal estas são múltiplas e se consolidam de diversas maneiras, que nem sempre vai de encontro com o que reconhecemos, de forma induzida, como autêntico.

Aqui vou me atentar a uma forma específica de estabilização e de discurso da história – a arte e sua institucionalização. Essa nova maneira de viver da corte portuguesa, e todos os caminhos que levaram a esse contexto, permitia que a monarquia buscasse uma nova identidade. A constituição de uma arte oficial fazia parte das demandas que acompanhavam a coroa, a qual o povo brasileiro começaria a se familiarizar.

Registrar a configuração monárquica imagetivamente a torna presente de alguma maneira, traz um reconhecimento que é conduzido pela assimilação simbólica por parte da população, e por ela reverenciada – já que se oficializa uma história pela concretude que a arte (um retrato monárquico, por exemplo) permite afirmar.

Em grandes linhas, a concepção geral era que, transmigrada a corte portuguesa para os trópicos americanos, seria preciso dotá-la de uma nova história, ou ao menos de outra memória. Afinal, a situação passageira vivenciada por d. João e sua família era no mínimo inusitada.¹⁷²

¹⁷⁰ Termo usado por Alberto da Costa e Silva em *Crise colonial e independência 1808-1830* para definir a disposição de se construir uma nova iconografia da monarquia portuguesa com o intuito de reestruturar seu poder, agora em um novo território (2011, p.26).

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² SCHWARCZ, 2008, p. 159.

Considerando não só a necessidade da construção dessa história monárquica no Brasil, mas também levando em conta o intuito de modernizar a nova sede da monarquia, oferecendo novas vestes para uma base estrutural que vai se manter, o estímulo à entrada de novas referências europeias, para servir de modelo de vida aos brasileiros, começou a ser constante.

Não existia uma política cultural dos portugueses para a sua colônia até 1808. Antes desse período era proibida até mesmo a existência de universidades, algo que já era conhecido nas colônias espanholas vizinhas do Brasil – porém, o mecanismo de colonização de Portugal e da Espanha era bastante distinto.

Buscando certa imponência, o Rio de Janeiro de d. João passou por um “banho de *civilização*”, propondo a construção de novos hábitos – já que a colônia agora precisava se caracterizar de metrópole. Atuando nesse sentido, a assinatura do tratado de paz entre Portugal e França, em maio de 1814, assim como a forte atuação do ministro Antônio Araújo de Azevedo (1754 - 1817) – grande admirador da cultura francesa – no território brasileiro, com a finalidade de conectar a França e o então Reino, interveio na relação de trocas culturais, econômicas, científicas e comerciais entre essas duas nações.¹⁷³

Com a queda de Napoleão, e com as determinações do Congresso de Viena (que ocorreu entre setembro de 1814 e junho de 1815, com a intenção de reestruturar as monarquias feridas pelo Imperador), o tratado de paz foi assinado, prometendo delinear novas perspectivas à história brasileira.

O tratado de paz permitia o livre trânsito de franceses tanto em Portugal quanto no então Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. O intercessor responsável por essas relações que começavam a se construir foi Jean-Baptiste Maler, nomeado cônsul geral da França no Brasil, chegando no Rio de Janeiro em 1815.¹⁷⁴



Tendo esse parâmetro geral do contexto, posso tratar dos motivos que embasam a percepção de um discurso que propõe uma identidade nacional estratificada, racializada e patriarcal.

Se tratando primeiramente de uma percepção estratificada, presente na narrativa oficial do período e que permeia a nossa história, é possível entendê-la quando observamos a construção da divisão de lugares sociais pelo próprio processo da colonização e pela presença

¹⁷³ SCHWARCZ, 2008, p. 173.

¹⁷⁴ Ibid.

da monarquia no lugar destinado à ela no mecanismo social: o alto padrão da sociedade, juntamente com membros eclesiásticos – considerando que existe, aqui, uma aliança que relaciona o monarca também ao divino. Como tratarei da abordagem artística, posso me apropriar dos retratos de corte como forma de legitimar esse discurso estratificado. O artista aqui estudado, Jean-Baptiste Debret, expressa esse fenômeno por sua dualidade enquanto pintor: oficialmente retrata os membros da corte, paralelamente aos registros imagéticos informais de cenas do cotidiano. Comparando as próprias pinturas do francês, dispostas de forma temática em seu diário de viagem – o que já pressupõe também uma separação setorial de sujeitos –, podemos enxergar a distinção de vivências entre a população residente em terras brasileiras.

A monarquia legitima seu poder através de uma narrativa artística carregada de representações que permitem aproximar esta da população a partir da manipulação de simbologias bem dispostas em um recorte iconográfico específico. Assim, constrói-se a delimitação de lugares, e do poder. O ambiente/contexto em que as figuras são retratadas nas pinturas também é capaz de corroborar com o discurso de uma história estratificada, gerando a ideia de um pertencimento ao lugar que contextualiza as representações.

Como já mencionado aqui, neste período do século XIX, as instituições (reais ou imaginárias) se erguem pelos olhos europeus – pelo viés mesmo da modernização –, proporcionando um olhar exterior, da Europa, para a construção da história brasileira. A partir disso, posso tratar da legitimação de um discurso racializado.

A escravização de corpos negros é a expressão máxima do posicionamento racializado da sociedade. Uma vez conduzidos/as a este âmbito da nossa história, podemos conceber a construção social de um cenário onde a população branca se mantém em uma condição de superioridade em relação à população negra. Uma superioridade carregada pela memória histórica colonizada, esta última negada à perspectiva do povo negro. A identidade racializada continua fazendo parte da construção da nação brasileira quando destina lugares de poder aos mesmos ideais do processo de colonização.

O contato inicial dos colonizadores com os nativos e negros já provoca, nos primeiros, o senso de hierarquia. A população branca, se reconhecendo enquanto tal com base nessa dinâmica, considera sua sociedade mais avançada a partir da aproximação a uma cultura diferente. Assim, se julga no direito de determinar os limites da história, já que estes indivíduos são os que, predominantemente, a contam. Legitima-se, então, a história dos vencedores brancos, pautada em alicerces racializados.

A ação colonial também propõe, dentro da colônia-reino, a formação de uma sociedade patriarcal que se desenvolve em torno do senhor de engenho, o patriarca. Segundo Gilberto Freyre¹⁷⁵, a casa-grande era o centro do funcionamento social onde tudo acontecia, onde até mesmo o Estado e a Igreja estavam submetidos ao *paterfamilias*¹⁷⁶, expressão máxima de autoridade. A família patriarcal extensa, que englobava não só o pai, a mãe e os/as filhos/as, mas também os agregados/as e escravizados/as, geria o corpo social a partir da economia agrária. É importante considerar que Freyre dispõe desse discurso a partir de seu estudo sobre as famílias do norte e nordeste, onde essa dinâmica econômica era preponderante. Considera-se também que essa formação familiar se adaptou ao ambiente urbano, se materializando nos sobrados, que se aproximavam das construções portuguesas.

Apesar dessa adaptação – e de outras, posteriormente, com o passar do tempo –, o ideal de uma sociedade patriarcal permanecia, sendo, o patriarca, sinônimo de poder, construindo uma história enquanto sujeito público ativo na sociedade, que se identificava dessa forma pois era considerada a maneira correta de progresso, já que se aproximava do processo de modernização do período, parecendo natural que esse formato permanecesse – uma vez que se delineava a partir da referência patriarcal europeia, portuguesa, ainda que adequada ao trópicos.

Todas as questões aqui citadas – fatores ligados aos lugares sociais, raça e gênero – atuam na construção da identidade de uma nação brasileira, validando (de forma implícita ou explícita) determinado discurso patriótico com influências decisórias que estruturaram não só a formatação da sociedade, mas certo imaginário coletivo (e sua permanência).

Essa apropriação nacional ocorre principalmente no início do século XX, com o movimento modernista. Este tinha a necessidade de construir uma memória nacional para embasar a política que se consagrava no período. Algumas considerações do pesquisador Anderson Ricardo Trevisan¹⁷⁷ podem auxiliar na compreensão da construção identitária brasileira com base nas premissas aqui trabalhadas até o momento. Com a redescoberta de Debret no contexto modernista, conjuntura em que o artista foi legitimado enquanto arquiteto de uma narrativa dominante da nossa história, corroborando para uma história nacional capaz de oficializar certas práticas e ideários, é possível notar a institucionalização de um discurso específico a partir da arte, com as características aqui expostas.

¹⁷⁵ FREYRE, 2003, p. 29.

¹⁷⁶ Termo em latim para designar “pai de família”, usado em Gilberto Freyre para descrever o mecanismo da família patriarcal.

¹⁷⁷ TREVISAN, 2012.

As discussões a respeito da apropriação das obras de Debret na formação nacional serão melhor desenvolvidas em um momento posterior desta pesquisa, em um tópico final onde será possível relacionar essa questão à permanência de uma ideologia patriarcal, partindo da concepção artística do século XIX.

CAPÍTULO 2 – AS CONFIGURAÇÕES FAMILIARES NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Falar sobre configurações familiares no Brasil envolve também considerar aspectos característicos de um território explorado. Não há como deixar de lado a constante e crescente influência europeia no local, uma vez que as composições familiares contaram com esse tipo de intervenção.

Colonizadores europeus trouxeram, em suas referências, um modelo específico de organização familiar: constituído por pai, mãe e filhos/as, a partir de um casal unido pelo matrimônio oficializado pela Igreja, um parâmetro de organização definido pela Igreja Católica no Concílio de Trento, em 1545.¹⁷⁸

Segundo esse viés, apenas a família sacramentada pelo matrimônio poderia educar filhos segundo preceitos cristãos, como um fio condutor que seria guiado, de geração em geração, por normas e valores da Igreja católica. Era um processo civilizatório, também religioso, que ligava a exploração econômica à fé para a construção de um Estado colonizante em diversos sentidos.

Dentro dessa dinâmica, o papel da mulher era delineado pela constante necessidade da conservação de lugares patriarcais, exercendo predominantemente, na vida social, atividades voltadas para o âmbito doméstico, do lar, na manutenção e desenvolvimento da família. Se esse papel mudou posteriormente – ou conservava, até mesmo nesse período de rigidez social, uma dualidade que permitia à mulher explorar de alguma forma aspectos da vida pública –, o imaginário popular manteve certas concepções restritas a essa posição *destinada* pelo homem.

Em um momento inicial, desde a chegada dos portugueses, a mulher já desempenhava um papel essencial na dominação das terras e expansão do projeto europeu. Logo em um primeiro contato, as “famílias” formadas não atendiam exatamente aos aspectos religiosos, como mandava o ideal cristão. Assim, com a ausência de mulheres brancas, as mulheres colonizadas ocuparam o papel da subalternidade pelo viés da racialização, já que estavam

¹⁷⁸ O Concílio de Trento serviu como instrumento na luta contra a Reforma Protestante e em favor da difusão do catolicismo no *Novo Mundo* (PRIORE, Mary Del. **Histórias e Conversas de Mulher: amor, sexo, casamento e trabalho em mais de 200 anos de história.** 2ª ed. – São Paulo: Planeta, 2014, p. 11).

restritas a um lugar social enquanto não-europeias (consideradas, dessa forma, inferiores a partir do princípio de alteridade dos dominadores), e pela perspectiva também da soberania imposta pelo gênero. A presença de indígenas no território favoreceu uma miscigenação geralmente forçada pelo estupro e pelos concubinatos – a informalidade das uniões. Esse modelo fugia tanto do padrão moral religioso, que o Padre Nóbrega¹⁷⁹ chegou a pedir que enviassem de Portugal órfãs e prostitutas, com a intenção de povoar a nova terra com maioria branca europeia.¹⁸⁰

Pobre ou rica, a mulher possuía, porém, um papel: fazer o trabalho de base para todo o edifício familiar – educar os filhos segundo os preceitos cristãos, ensinar-lhes as primeiras letras e atividades, cuidar do sustento e da saúde física e espiritual deles, obedecer e ajudar o marido. Ser, enfim, a “santa mãezinha”. Se não o fizesse, seria confundida com um “diabo doméstico”. Afinal, sermões difundiam a ideia de que a mulher podia ser perigosa, mentirosa e falsa como uma serpente. Pois ela não havia conversado com uma no paraíso? O modelo ideal era a Nossa Senhora. Modelo de pudor, severidade e castidade.¹⁸¹

A mulher mítica, moldada religiosamente, sustenta a conveniência cristã ao posicionar o gênero feminino em um lugar inalcançável de moralidade.

O patriarcalismo brasileiro se funde nesses preceitos. A junção da tradição portuguesa com uma colonização agrária e escravista resultou nesse sistema, adaptado aos trópicos pelo processo de dominação. Esse mecanismo não envolve só as relações de gênero, mas também outras formas de hierarquia, como entre os próprios parentes de um grupo familiar – sendo o patriarca o centro de autoridade –, na relação entre os grupos a partir de uma influência política, como também nas relações de trabalho e econômicas, diante dos/as escravizados/as, por exemplo.

Como veremos em um primeiro momento deste capítulo, esse modelo de convivência geralmente se encontrava em engenhos, plantações ou fazendas, sendo esse espaço amplamente dominado por famílias rurais patriarcais em todos os segmentos, do imaginário até a prática mais básica do cotidiano.

Priore faz uma observação interessante a respeito desse contexto específico, quando diz que, em meio a um grande número de pessoas, a rotina da mulher de uma família rural

¹⁷⁹ Padre Manuel da Nóbrega (1517-1570) foi um missionário jesuíta português, chefe da primeira missão jesuíta enviada à América.

¹⁸⁰ Fica aqui registrado também o posicionamento ideológico social-cultural da Igreja, que estava à serviço do projeto colonizador. (PRIORE, p. 12).

¹⁸¹ Ibid.

desenhava-se na esfera privada, uma vez que geralmente pouco saía de casa, construindo uma realidade onde dispensava seu tempo na confecção de costuras e bordados, e no preparo de doces, bolos e frutas em conserva. Ela traz uma imagem bem específica à mente quando fala sobre mulheres “sentadas em esteiras no chão, as pernas cruzadas, vestidas simplesmente com camisolões e chinelos”, dedicando seus dias a trabalhos manuais, com crianças brancas e filhos/as de escravizados/as que engatinhavam e brincavam juntos/as¹⁸². Essa imagem mental, construída pela descrição da autora, nos permite entrar em contato imediato com uma das obras aqui abordadas, *Uma senhora em seu lar*¹⁸³, fonte documental construída por Debret onde apresenta não só a vivência de uma senhora branca e sua criança, mas também a relação destas com as escravizadas e seus/suas filhos/as que marcam presença na obra artística. Pode-se dizer então que, fazendo conversar a pintura de Debret com as palavras de Mary Del Priore, essa família específica é parte do meio rural e que, talvez, o artista a registra segundo seus referenciais familiares europeus, já que a mesma historiadora constatou que essa sociedade patriarcalista era resultado de uma tradição portuguesa (europeia) em contato com as condições do território colonizado.

Sendo assim, é viável pensar dessa maneira pois parece ter sido uma escolha de Jean-Baptiste Debret registrar esse modelo familiar específico, na maior parte das vezes destinando papéis sociais bem delimitados àqueles/as que registrou. Outra questão que também pode corroborar com essa linha de pensamento é o fato de que, voltando a percepção para a dimensão do território brasileiro, os modelos familiares que se constituíam eram diversos, dependendo bastante do contexto, localização, interferências externas e até climáticas – assunto que irei abordar em um segundo momento deste capítulo. Ainda reconhecendo a importância do modelo familiar patriarcal na construção da nossa história, não existe forma de excluir de nossa experiência os outros grupos familiares que se multiplicaram no mesmo período, meados do século XIX. Tomava forma as famílias pequenas, de solteiros e viúvos, mães e filhos/as que não conviviam com companheiros ou pais, e as formações familiares de pessoas escravizadas – que sofriam interferência direta do modelo escravocrata, sempre dispersas pelo Brasil. Essas relações englobavam, juntamente com a localização, o lugar social que cada um ocupava, a cor, gênero, poder econômico (geralmente relacionado com os fatores anteriores), se as pessoas provinham de uma posição enquanto colonizador ou colonizado/a, e assim por diante. Logo,

¹⁸² PRIORE, 2014, p.13.

¹⁸³ DEBRET, 2008.

não há como definir um modelo geral e universal de família, mas sim aquela que, por escolha e intenção, ganhou destaque na nossa história.

1. O Sistema Colonial e a Família Patriarcal

A história das formas de organização familiar no Brasil tem se contentado em ser a história de um determinado tipo de organização familiar e doméstica – a ‘família patriarcal’ –, um tipo fixo onde os personagens, uma vez definidos, apenas se substituem no decorrer das gerações, nada ameaçando sua hegemonia, e um tronco de onde brotam todas as outras relações sociais. (...) Com algumas variações na utilização dos termos e maior ou menor ênfase num ou noutro aspecto – por exemplo, a questão da originalidade: a família patriarcal brasileira é um produto típico da colonização portuguesa nos trópicos, ou foi importada de Portugal? – em linhas gerais este é o retrato que temos da família brasileira através do tempo.¹⁸⁴

Inúmeros laços familiares se formaram no território brasileiro com o passar do tempo. Considerando também o contexto anterior a chegada dos europeus, vários modelos de parentesco¹⁸⁵, denominados “família”, atuaram na construção da sociedade, e nas alterações culturais e sociais do país.

Estas estruturas familiares estão intimamente relacionadas às demandas sociais que envolvem o Estado, a religião, e o modelo econômico. Nossa história traz ainda as relações de colonização, uma vez que somos resultado desse sistema.

O processo de colonização atende estruturas hierárquicas bem delineadas entre os territórios envolvidos, o que pressupõe a submissão de uns em relação a outros – estes últimos considerados superiores com base em uma noção específica de civilidade. A experiência histórica da colonização do Brasil, promovida por Portugal e acentuada cada vez mais pelo ciclo comercial que ganha corpo na Europa a partir da exploração colonial, desenvolve-se por uma lógica organizadora do poder, que encontra bases, principalmente no século XIX, em um padrão de modernidade europeia relacionada também, moralmente, às condutas cristãs – uma vez que a Igreja poderia ser considerada como as veias transportadoras de valores específicos capazes de fazer pulsar o sistema da estratificação social, em nome de Deus, e em benefício daqueles que já se conservavam no poder, que sustentavam o sistema colonial.

¹⁸⁴ CORRÊA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal brasileira. Cad. Pesq., São Paulo, (37): 5-16, Mai. 1981.

¹⁸⁵ O “parentesco” não envolve necessariamente relações de sangue, mas o próprio convívio e os laços de aproximação e intimidade que também estão dentro do que se pode afirmar como família. Ex: agregados, compadrio. Esses modelos são muito característicos das famílias que se formaram no Brasil, principalmente no meio rural.

A primeira segmentação, característica da diferença colonial, atua na produção de hierarquia entre povos considerados primitivos e os civilizados, a partir da relação com o “outro”. A ideia de dominação proporcionou um encontro que legou à Europa o próprio reconhecimento enquanto Europa, a noção de que os colonizadores eram europeus. Em um exercício de alteridade, nesse momento a Europa nasce enquanto tal.

A postulação do “civilizado” logo determina quem não é civilizado, quem não caminha de encontro com a bem quista modernidade do continente europeu. Essas formas hierárquicas, amplamente alimentadas pela colonização, culminam em uma maneira de organização social e de preservação de lugares sociais – de poder – já bem definidos.

A naturalização da estratificação social provém da universalização de um conhecimento biológico e científico do período, responsável por construir colonialmente o imaginário e justificar as mazelas sociais produzidas por um modelo específico de sociedade. Exemplo disso é a produção de uma ideia de raça pautada no âmbito biológico que embasou o racismo científico.

As referências conceituais que eram bem vistas e condicionavam a vivência da colônia portuguesa – Brasil – eram sempre pautadas na metrópole e no continente europeu. Assim, os colonizadores atuavam como “salvadores de povos selvagens” – uma vez que estes últimos não eram cristãos.

Logo em um primeiro momento, os nativos foram denominados, na *Carta de Achamento* de Pero Vaz de Caminha, como povos selvagens de fácil dominação.¹⁸⁶ Dessa forma, animaliza-se os sujeitos e destituem-lhes sua humanidade e racionalidade, configurando-se em termos que justificariam a dominação europeia.

Nesse sentido, a animalização de pessoas, que são desqualificadas enquanto “homens” e “mulheres” (termos ligados a um mecanismo civilizador), propõe uma determinada masculinidade e feminilidade – nos moldes de diferença de gênero que reconhecemos também nos dias de hoje – como ideais coloniais que se originam de um projeto de civilização capaz acentuar hierarquias já existentes, de maneiras distintas, em sociedades nativas¹⁸⁷, onde a

¹⁸⁶ FULKAXÓ, Nankupé Tupinambá. **Entre cartas, crônicas e textos jornalísticos**: o que fizemos com nosso povo? Ilustrado por Alexandre Pimenta da Silva – Camaçari, BA: Pinaúna Editora, 2019.

¹⁸⁷ Essa perspectiva é adotada pela antropóloga Rita Laura Segato, que estuda a colonialidade de gênero a partir da Teoria Decolonial, especificamente em comunidades indígenas. Neste ponto ela diverge de autoras decoloniais como Maia Lugones e Oyeronke Oyewumi, responsáveis pela ideia de que gênero é uma concepção que se constrói apenas depois da chegada dos europeus. Assim, Segato acredita que, já nas sociedades nativas, havia certa diferenciação de papéis de gênero, mesmo que de maneira distinta e baseada em outros parâmetros de convivência (comunitária) que não engloba estruturas de dominação consagradas pelo processo de colonização – capitalismo, racialização dos indivíduos colonizados, hierarquia colonial –, responsáveis por acentuar e promover outra conotação para a possível distinção de papéis, por exemplo, das sociedades indígenas (SEGATO, 2012).

desigualdade de gênero atua como uma categoria moral preservada em condutas específicas, manuseada como uma ferramenta de dominação. Entendendo dessa forma, determinadas relações de gênero e poder chegam aos povos nativos de maneira impositiva. Modelos já consagrados de família e sexualidade, dos povos originalmente pertencentes às terras invadidas, são apropriados e invisibilizados por colonizadores, sendo essas organizações relacionais (família e sexualidade) essenciais à colonização, uma vez que são responsáveis pela moralidade pulsante que preserva o sistema de poder desse contexto.

Seguindo essa concepção, é possível considerar a questão de gênero como parte estruturante da sociedade, uma vez que influencia as experiências e condiciona realidades, nos levando a pensar em maneiras específicas de analisá-la. Neste trabalho, relaciono diretamente a colonização com a afirmação do gênero, este último enquanto condição hierarquizante e fundamental no exercício de poder – que é homoganeamente masculino, branco e europeu.

A abordagem acerca das mulheres em uma sociedade colonizada abrange fatores específicos e contextuais, uma vez que estas estão dentro desse domínio de poder canalizado pela colonização. Partindo desta perspectiva, podemos encontrar inúmeros fatores que condicionam as formações familiares, amplamente influenciadas pela hierarquia colonial e papéis de gênero impostos a partir da conjuntura.

O território, uma vez colonizado, já propõe determinado mecanismo econômico. O Brasil foi constituído como uma colônia de exploração – do território, matéria-prima, e de pessoas – logo, a economia se consolida a partir de bases desiguais de existência, reiterada ainda pelo sistema escravocrata, mão de obra escravizada pelo princípio da racialização que alimentava uma economia colonial, sustentando essa dinâmica. De intensa importância, a religiosidade impõe uma moral cristã que delineia comportamentos familiares, ratifica discrepâncias sociais, e participa amplamente de um processo civilizatório, introduzida também na concepção de civilização europeia, a salvação dos colonizados. A instituição religiosa é política, está atrelada ao Estado.

Logo, estas três instituições estão ligadas mutuamente à família na manutenção da colonialidade, processo de longa duração que se expressa por estruturas estatais, religiosas e econômicas, com sua origem em um dinamismo colonizador. A família, nesse sentido, é a instituição que manifesta esses elementos e, na América Portuguesa, encontra base na Família Patriarcal, localizada principalmente no meio rural.

Nessa família patriarcal da casa-grande, o poder social, religioso, econômico e familiar se encontrava na mão do homem branco (patriarca). Ao seu redor tomava forma um grupo de parentesco que alimentava a economia agrícola – predominante no período. Esse grupo familiar

pode ser chamado de Família Patriarcal Aumentada ou Extensa¹⁸⁸, uma vez que não existe apenas o núcleo (pai, mãe e filhos/as), mas também uma relação de compadrio, o contato com os/as agregados/as, e os/as escravizados/as.

De acordo com o modelo patriarcal, a família brasileira, desde o início do período colonial, apresentava uma feição complexa incorporando ao seu núcleo central componentes de várias origens, que mantinham diversos tipos de relações com o chefe do *fogo*, sua mulher e prole legítima. Na periferia da família patriarcal apareciam, portanto, diversos elementos ligados ao proprietário por laços de parentesco, trabalho ou amizade, que, por sua vez, definiam a complexidade do modelo, pois a composição do núcleo central estava, até certo ponto, bem delimitada. A incorporação de outros elementos como: filhos ilegítimos ou de criação, parentes, afilhados, expostos, serviçais, amigos, agregados e escravos é que conferia uma característica peculiar à família patriarcal composta, em contraposição à simplicidade das nucleares, com menor número de integrantes e relações.¹⁸⁹

No sertão nordestino do século XIX, foi gestada uma sociedade fundamentada no patriarcalismo, altamente estratificada entre homens e mulheres, ricos e pobres, escravizados e senhores, brancos e caboclos. Sociedade binária em suas formas, um lado sustentando a existência do outro de maneira desigual. Dentro desta hierarquia rígida, com quase nenhuma mobilidade social, as mulheres herdaram certos comportamentos, posturas, atitudes e pensamentos específicos, considerados típicos de seu sexo biológico. Levando em conta a sociedade como um todo, dentro desta dinâmica de opostos desiguais, até a forma como a história é marcada para cada mulher está ligada a vivência nesse formato: as pobres livres, tão conhecidas nas cantigas do nordeste, são mais difíceis de conhecer, nenhum bem deixaram após sua morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram – ou ao contrário, os registros não eram de mesma importância em relação às mulheres de elite.¹⁹⁰

Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres*¹⁹¹, já aborda, na Europa, a dificuldade de encontrar descrições das vidas de mulheres cunhadas por elas mesmas, sendo estas, em sua maioria, objetos das obras de homens, existências registradas pelo olhar masculino do que é ser mulher, ignorando-se sempre, em narrativas legitimadas, o que mulheres pensavam, viviam ou sentiam. Nesse sentido, as escritas privadas, como os diários, foram refúgios de mulheres que ocupavam determinada classe social. Porém, essas escritas não encontravam futuro próspero,

¹⁸⁸ SAMARA, Eni de Mesquita. **As Mulheres, o Poder e a Família**: São Paulo, século XIX. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Ed. Marco Zero, São Paulo, 1989, p. 26.

¹⁸⁹ SAMARA, 1989, p.26.

¹⁹⁰ FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino, p.242. In: BASSANEZI, Carla & PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 9. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

¹⁹¹ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

pois a vida feminina, restrita a família, pouco parecia relevante socialmente para as próprias mulheres. A partir dessa concepção, frequentemente acreditava-se que não fazia sentido guardar vivências escritas, já que no âmbito geral do seu cotidiano de elite a existência era familiar e voltada para o homem, pouco importando a sua narrativa individual.¹⁹²

Como abordado anteriormente, a própria ideia de memória é uma questão estratificada, já que no grupo social mais pobre as perspectivas de vida das mulheres, ou até mesmo suas visões a respeito do casamento – que eram comumente encontradas em lugares de memória de mulheres abastadas –, não nos chegam em livros, diários ou cartas, mas, principalmente no sertão nordestino, através da oralidade transmitida em canções, nos adágios, na literatura de cordel e pelos cantadores.¹⁹³

A mulher escravizada, por exemplo, aparece nos comentários dos livros de memórias das senhoras ricas, ou nos seus testamentos. Assim, pode-se compreender a genealogia da negra escravizada, difícil de ser seguida, onde no máximo dá-se a conhecer três gerações. O pai desta e de seus/suas filhos/as não são designados. Aqui já temos contato com uma variação familiar: sua pequena família, composta por ela (mãe), em geral solteira, seus/suas descendentes e a avó, esta também mãe solteira, denotam um outro formato familiar, proveniente de contradições morais da constituição patriarcal.¹⁹⁴

Em perspectiva diversa, Gilberto Freyre chega a comentar a respeito da dificuldade de se conhecer a vida doméstica, pela ausência de registros. Segundo o autor, o confessor absorveu os segredos pessoais e de família, afetando a exposição narrativa de todos, mas principalmente das mulheres.

Creio que não há no Brasil um só diário escrito por mulher. Nossas avós, tantas delas analfabetas, mesmo quando baronesas e viscondessas, satisfaziam-se em contar os segredos ao padre confessor e à mucama de estimação; e a sua tagarelice dissolveu-se quase toda nas conversas com as pretas boceteiras, nas tardes de chuva ou nos meios-dias quentes, morosos. Debalde se procuraria entre nós um diário de dona de casa cheio de *gossip* no gênero dos ingleses e dos norte-americanos dos tempos coloniais.¹⁹⁵



A família patriarcal do meio rural reservava importante compromisso com o matrimônio. O casamento de elite do sertão nordestino era, antes de tudo, um compromisso

¹⁹² PERROT, 2012, p.28.

¹⁹³ FALCI, 2008, p. 241.

¹⁹⁴ Ibid, p. 256.

¹⁹⁵ FREYRE, 2003, p. 45.

familiar, onde pouco importava o sentimento dos envolvidos. Assim, essa movimentação em torno do casamento tinha como finalidade manter e solidificar os laços de amizade, o patrimônio territorial e a interação de poderosas famílias oligárquicas locais, era um sistema que atendia às demandas dessa sociedade e dava continuidade aos costumes tradicionais vinculados a um mecanismo econômico e político.

No sertão, a preocupação com o casamento das filhas moças foi uma constante. É verdade que muitas mulheres não se casaram, entre outras razões por dificuldades de encontrar parceiros à altura, problemas de herança e dote, mas tão logo passadas as “primeiras regras” (menstruação) e a mocinha fizesse corpo de mulher, os pais começavam a se preocupar com o futuro encaminhamento da jovem para o matrimônio. (...) os conselhos amigáveis da mãe experiente para que a moça tivesse um comportamento moderado e repleto de solicitude, “para poder casar”, inculcavam na vida feminina a noção da valorização da vida matrimonial e, ao mesmo tempo, imprimiam-lhe uma profunda angústia, caso ela não viesse a contrair casamento antes dos 25 anos de idade.¹⁹⁶

Nesse contexto histórico e regional, o matrimônio se consolidava como um mercado relativamente restrito, aceito em concordância pelos pais e familiares, que impunham à mulher essa condição. As moças que se casavam sem o consentimento dos pais eram excluídas da solidariedade familiar, uma vez que esse comportamento significava uma grande ofensa à família e prejudicava os negócios desenvolvidos por esta.

Com essas condições, o marido passava a ter “poder marital” sobre as heranças de sua esposa. Assim, cabia ao homem administrar os bens da mulher. Só em 1916 foi permitido às mulheres casadas ter o direito de controlar seus bens, *longe* do olhar do esposo.¹⁹⁷

As configurações familiares estruturadas na colônia de Portugal eram também fontes de relatos dos viajantes estrangeiros que construía narrativas a respeito da nossa história – podemos observar isso nas obras e comentários do próprio Debret, pintor-viajante aqui estudado. A autora Miridan Knox Falci, que embasou a discussão promovida até aqui a partir de um capítulo intitulado “Mulheres do Sertão Nordestino” do livro *História das Mulheres no Brasil*¹⁹⁸ discorre, em certo momento, sobre a percepção de George Gardner (1810 - 1849), viajante inglês que passou pelo interior do Ceará em 1838, a respeito da sociedade que encontrou, bem distinta da sua.

¹⁹⁶ FALCI, 2008, p. 256.

¹⁹⁷ Ibid, p. 259.

¹⁹⁸ BASSANEZI; PRIORE, 2008.

O botânico registrou que raramente os homens mais abastados viviam com as esposas (o que já propõem uma relação entre a estratificação social econômica e o formato familiar). O viajante completa essa informação com a explicação de que, poucos anos depois do casamento, esses homens separavam-se de suas esposas para se juntarem a mulheres mais novas, estas dispostas a essa aproximação sem um compromisso matrimonial. Considerando essa possível realidade interpretada pelo inglês, esses homens que se desvinculavam das famílias consideradas legítimas (pois tinham o aspecto do matrimônio como confirmação da relação) acabavam sustentando duas casas, ocupadas por dois *grupos de convívio*¹⁹⁹ distintos. Homens de grande distinção social eram adeptos deste formato, alguns citados pelo viajante foram um juiz de direito, juiz de órfãos e também, em uma classe econômica diferente, mas ainda assim de boa condição, os comerciantes.²⁰⁰

A facilidade em desfazer os laços matrimoniais, formalmente ou não, propõe a compreensão de que os fatores condicionantes dos casamentos não se sustentavam no ato concedido pela Igreja. As razões econômicas e políticas que eram responsáveis por essa junção não envolviam a afinidade sexual ou afetiva, delegando a estes aspectos pouca importância. O casamento como uma possível expressão de amor só vai começar a tomar forma do final do século XIX para o início do XX.

O caráter puramente negociável do matrimônio pode ser considerado um estimulante da coisificação da mulher. Esta, quando casava, passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não amarrava os cabelos com laços ou fitas, não comprava vestidos novos, tendo apenas uma única função limitada: ser mulher casada, para ser vista somente por seu marido. Seu valor diante da sociedade se encontrava ligado diretamente à “honestidade” em seu recato, complementada pelo exercício de suas funções dentro do lar, e pelos inúmeros filhos que teria que dar ao marido²⁰¹ – teria que dar filhos ao marido pois este era o maior dever de sua existência.

Pode-se então expressar essa vivência como “coisa” pois ela, na mentalidade social, é manipulável e obedece a terceiros (do sexo biológico masculino). É coisa pois não exprime sentimento tolerado – ou, pelo menos, em sua gênese, não é ensinada a exprimir –, está ali, ocupando aquele papel, pois o centro de seu mundo é a família, aquela que deixou (de seu pai) e aquela que passa a ocupar (do marido). Assim esse *ser* – que quase não é – pode ser

¹⁹⁹ Noção desenvolvida por Miriam Lifchitz Moreira Leite em seu trabalho sobre os grupos familiares no Rio de Janeiro do século XIX (1992).

²⁰⁰ FALCI, 2008, p. 268.

²⁰¹ Ibid, p. 269.

descartável, abandonado, em uma violência que se destina ao campo emocional e afetivo, que se esconde, mas existe. Então, sendo assim, homens de prestígio e boa situação social tinham a possibilidade de constituir famílias (no plural) pois não precisavam considerar nenhuma outra vontade ou desejo, apenas o seu.

Esse movimento fazia com que mulheres jovens, sem *status* ou bens – considerados importantes nessa sociedade –, que não haviam conseguido se casar, suprissem as demandas sociais que lhes eram solicitadas se juntando a homens mais velhos, mesmo que estes fossem casados, pois ainda assim ofereciam o aparato financeiro e social que precisavam. Mesmo com a desconexão entre moralidade cristã bem quista e a realidade concreta, a sociedade exigia um comportamento adequado destas mulheres, ainda que no meio dessas condições turbulentas. Estas, que deveriam conhecer seu lugar nessa reconfiguração social – que era distinto da posição ocupada pela esposa legítima – eram respeitadas pela sociedade, principalmente se essa união gerasse um/a filho/a.

As contradições que essa sociedade patriarcal, específica do território colonizado, propunha, eram criadas por demandas das estruturas que foram se erguendo para as possibilidades de existência nesse novo lugar, mas também alimentavam cada vez mais um sentido ambíguo de narrativas. A moral cristã não se sustentava nos comportamentos cotidianos, principalmente dos homens – a não ser dentro de um imaginário coletivo que acreditava não estar corrompido, pretendendo dessa forma alcançar uma pureza religiosa. Há, assim, dois caminhos a serem seguidos dentro dessa dualidade, que divergem mas que existem mutuamente, sendo capazes de proporcionar desigualdades de lugares sociais, onde um destes sempre saía na frente quando se tratava de privilégios.

Voltando ao viajante inglês de Falci, Garder acreditava que a causa principal desses formatos múltiplos e discrepantes de famílias estava no nível baixo da moral dos habitantes do sertão nordestino (região em que ele se deparou com estas configurações familiares), e que o Clero tinha um importante papel nessa falta de moralidade, já que ele mesmo era corrompido.

Este ideal moral ao qual Garder recorre está pautado em uma civilização cristã europeia, que acabou perdendo sua expressão no Nordeste brasileiro, sertão isolado em formato patriarcal, somado a um sistema escravagista e às relações sociais que tomaram forma tendo como base essa realidade colonial específica, cristalizando assim costumes e práticas que destoavam de outras regiões, e trouxe como consequência uma sociedade que olhava com complacência para as famílias ilegítimas que se formavam com diversas uniões.²⁰²

²⁰² FALCI, 2008, p. 270.



Palco da estrutura familiar patriarcal, o Nordeste brasileiro, desde o século XVI, fundamentou estruturas típicas de um projeto político colonial, que acabou por se adequar às terras colonizadas e construir, assim, o modelo de patriarcado moldado em demandas específicas do sistema então vigente no período.

Gilberto Freyre, em *Casa-grande e Senzala*²⁰³, parte dessa abordagem no início do século XX, buscando uma rememoração do período anterior ao fazer uma análise do contexto antecessor a partir de sua realidade, com a miscigenação sendo uma das problemáticas principais de sua obra. A percepção de Freyre estava bem condicionada por um contexto específico. O autor se encontrava em um momento nacionalista de entendimento do Brasil onde buscava promover discussões a respeito do país, muitas vezes baseado em um ideal ainda racializado, reafirmando uma política civilizatória. Seu trabalho, adotado criticamente, traz contribuições a respeito não só de uma história específica do século XIX, mas também sobre a mentalidade de parte do século XX – dois momentos muito importantes para este trabalho, pois são os lugares os quais Debret se situa (no primeiro, presente fisicamente; no segundo, presente no imaginário e na identidade nacional).

O próprio Gilberto Freyre se deteve das narrativas de viajantes para construir seu fio condutor. Neste momento, pode-se observar como a presença de viajantes estrangeiros realmente atuou na construção de uma memória histórica do nosso país, mesmo sendo um olhar de fora e também exportado para Europa posteriormente, sendo o referencial que se fez presente quando a população colonizada e marginalizada não teve o direito de legitimar suas perspectivas a respeito destes períodos.

Sendo assim, a obra inicial de Freyre traz inúmeras considerações no que se refere a um patriarcalismo rural, e como este foi de grande relevância para formar a sociedade.

A formação patriarcal do Brasil explica-se, tanto nas suas virtudes como nos seus defeitos, menos em termos de "raça" e de "religião" do que em termos econômicos, de experiência de cultura e de organização da família, que foi aqui a unidade colonizadora. Economia e organização social que às vezes contrariaram não só a moral sexual católica como as tendências semitas do português aventureiro para a mercancia e o tráfico.²⁰⁴

²⁰³ FREYRE, 2003.

²⁰⁴ Ibid, p.34.

O autor encontra no sistema econômico a base da estrutura patriarcal, e na casa-grande a expressão material desta organização. Denota a monocultura latifundiária como parte deste mecanismo colonizador, já que propõe um certo tipo de relação entre brancos colonizadores e negros escravizados. Considera também a ausência de mulheres brancas no território como o início do que se pode chamar de grupos familiares miscigenados, estes dois aspectos próprios do meio rural onde o contato com o cotidiano agrário proporcionava esses tipos de vínculos.

A escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos. Sem deixarem de ser relações - as dos brancos com as mulheres de cor - de "superiores" com "inferiores" e, no maior número de casos, de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, adoçaram-se, entretanto, com a necessidade experimentada por muitos colonos de constituírem família dentro dessas circunstâncias e sobre essa base. A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala.²⁰⁵

No trecho acima, Freyre aborda pontos importantes do contexto. Coloca o papel feminino como parte – submissa – da estruturação do patriarcado. É uma mulher específica, aquela colonizada, indígena ou negra escravizada que, ao exercer o papel da mulher-esposamãe destinado a ela contribui para uma aproximação ente superiores e inferiores, em uma democracia que fazia sentido para o autor. Mas, se pararmos para analisar o contexto, estas mulheres estavam neste lugar a partir de uma violência colonial exercida pela racialização e pelo gênero – estruturas colonizantes.

Quando fala em “escravas passivas” parece não abarcar a noção de que a estas escravizadas não restava outra alternativa à violação, uma vez que elas eram entendidas como coisas a serviço do patriarca. A passividade parece ser construída, aqui, de forma a minimizar os efeitos concretos do patriarcalismo, consequências de um projeto de exploração europeia que propõe essas “formas familiares”, colocadas por Freyre, a partir da diferença colonial.

Fazer alusão a uma aproximação social benéfica do colonizador e colonizado/a a partir de relações impostas pelo sistema econômico e vivência na casa-grande, parece desconsiderar a complexidade que envolve a mentalidade do período. A aproximação não é mutua, pacífica, ordenada ou igualitária, mas imposta para convergir a uma produção específica de provisões que destinarão poder ao homem branco, senhor da propriedade.

Um fenômeno interessante de ser analisado nessa discussão se desenvolve a respeito da origem do patriarcado brasileiro. Freyre proporciona o sentido de que esse sistema foi

²⁰⁵ FREYRE, 2003, p.33.

importado de Portugal mas se modelou a uma dinâmica específica. Forma outras referências desta estrutura pois se encontra em uma sociedade distinta da europeia – ainda que amplamente influenciada por esta, os contornos escravocratas, climáticos, territoriais e políticos são próprios da terra colonizada. O próprio patriarcalismo português já era influenciado pelas experiências africanas e orientais, contatos anteriores dos colonizadores. Assim, como resultado de duas tendências, ao mesmo tempo que exprimia, no Brasil, uma imposição imperialista do povo adiantado, civilizado, ao atrasado, selvagem, representou também uma adaptação às novas condições de vida e de ambiente.²⁰⁶

Nesse sentido, a estrutura da casa-grande passava a ser o centro de coesão patriarcal e religiosa, que servia de sustentação à organização social deste período. Sendo também lugar que habitava a moral cristã, ao senhor de engenho eram destinadas funções que moviam toda a sociedade. Já dizia Gilberto Freyre que estes pareciam ser donos das terras, dos homens e das mulheres²⁰⁷, e suas casas representavam o poder central da colônia. Algo assim, estruturado em uma rigidez específica, não se desfaz rapidamente.

Ainda que incorporando funções sociais, a casa-grande não se sustenta fisicamente: há um exercício de modernização destas terras que pretende coloca-las a par de demandas europeias. A modernização traz um deterioramento deste espaço, mas não de seus ideais, estes últimos são remodelados para caberem nos sobrados e em uma realidade de aparência mais dinâmica e expressamente móvel. Aqui cabe uma observação de Freyre quando diz que, apesar do patriarcalismo rural ter adotado em sua expressão mental e física a Igreja, no fim é esta que vai sobreviver à passagem do tempo, do rural para o urbano, nos levando a entender que são os ideais religiosos que condicionam a moral, sustentadora de políticas patriarcais. Não importando o território – sendo uns menos flexíveis que outros – elas permanecem no imaginário coletivo. A religião parece se adaptar (se mostrando tradicionalmente fixa) em dualidades contextuais distintas.

Diante de toda a discussão abordada até aqui, cabe considerar que a propriedade rural, presente predominantemente, nesse contexto, no nordeste brasileiro, foi expressão material de uma estrutura colonial que se estabilizou a partir das relações de parentesco. Esse patriarcalismo extenso se encontra também, nestes moldes, ligado ao sistema colonizador, como um mecanismo para sua manutenção. Logo, as condições de gênero são pensadas a partir dessa lógica: é preciso que ela exista dessa maneira para que a colônia se mantenha economicamente e moralmente. A estabilidade patriarcal encontra sentido na sociedade escravocrata (ligada a

²⁰⁶ FREYRE, 2003, p.35.

²⁰⁷ Ibid, p.38.

um modo de produção), e na estratificação social, principalmente familiar, uma vez que esta engloba relações sociais pertinentes a este modelo e necessárias ao poder do patriarca.

Considerando os aspectos anteriores, é possível compreender – ou pelo menos reconhecer – como o patriarcado atua dentro da violência colonial.

Essa definição, amplamente reafirmada dentro do tempo e espaço a partir da longa duração, promove um conhecimento histórico que ainda permite a configuração de lugares sociais estereotipados. Podemos entender que a construção de uma história hegemônica propõe um discurso pautado na diferença, esta construída já no período da colonização das nossas terras. Sendo assim, o pós-colonialismo ainda parece estreitamente relacionado ao próprio período colonial. A colonialidade persiste independente da emancipação política dos países colonizados, essa “libertação” não resolveu os problemas que estruturaram o processo colonial, as questões sociais ainda permanecem para além deste contexto – em outros formatos, mas com semelhantes premissas presentes no imaginário.

A família patriarcal é, assim, a síntese da problemática que perpassa o contexto colonial e que atua para além dele, mesmo que na memória histórica construída e reafirmada, onde gênero e colonialidade se fundem a partir de um dito conhecimento restrito dominado pelo homem europeu que legitima a diferença social, reproduzindo um discurso de dominação e superioridade. Pode-se entender melhor essa afirmação a partir da próxima discussão aqui proposta. O meio urbano, em meados do século XIX, tenta construir formas cada vez mais aproximadas de uma modernidade europeia que desconsidera, em sua estrutura física/terrena, uma analogia ao meio rural sustentado por relações densas. Porém, ainda assim, a mentalidade parece encontrar bases em uma experiência patriarcal, mesmo na dinâmica da cidade.

2. Alternâncias E Permanências: Configurações E Reconfigurações Familiares No Meio Urbano

Por muito tempo, ao longo da história do Brasil, os valores patriarcais, que remontam ao período colonial, foram referência quando o assunto é família: pressupunham a ideia de submissão de todos (parentes e/ou dependentes) que estivessem sob o poder do *pater familias*. Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para a do outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. O domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que

importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana.²⁰⁸

A construção familiar dentro da história do Brasil revela proporções variáveis e muitas vezes dinâmica. A abordagem de estudos a respeito da família pelo viés patriarcal se faz pela significação da família patriarcal dentro do contexto histórico construído em terras brasileiras e pelo costume que nos é herdado desde os tempos mais remotos, onde essas famílias detinham um poder socialmente centralizado.

A adoção social da moral que envolve a família patriarcal é relevante no entendimento desse processo. Estes valores morais servem de guia para a sociedade desde o período da colonização das Américas pela Europa. Aquela família patriarcal rural de Gilberto Freyre²⁰⁹, uma adaptação do patriarcalismo português às terras colonizadas, gerou ambiguidades que faziam parte da lógica do período, e que também eram capazes de sustentar determinados valores.

Como abordado anteriormente, percebe-se que a construção familiar desenvolve ligação direta com a formação do Estado, a manutenção dos preceitos religiosos cristãos, e a uma economia exploratória. Então, por mais que, com o passar do tempo, as formas familiares tenham se alterado – por conta das alterações sociais –, não mais se configurando em uma família extensa e assim se adequando a outras necessidades da sociedade brasileira em constante relação com a Europa (modernização), o imaginário social parece ter mantido essa lógica patriarcal para a manutenção de valores e de uma moral que supostamente organiza a sociedade. Mas, assim, se mantém também lugares sociais pré-dispostos em contextos diversos – as ambiguidades da existência em sociedade se mantêm.

A estrutura das famílias, já no decorrer do século XVIII, começa a se alterar. O êxodo rural é muito importante para se pensar essas mudanças. Com uma ideia constante de modernizar as terras brasileiras a urbanização se tornou projeto. As famílias urbanas não têm a mesma dinâmica e formação que as famílias rurais, afinal, o modelo econômico também se distingue – da produção agrícola mantida por uma prole extensa, trabalhos mais industrializados, ou até informais, fazem mais sentido ao mecanismo das cidades.

Durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da

²⁰⁸ SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PEDRO, Joana Maria & PINSKY, Carla Bassanezi (organizadoras). **Nova História das mulheres no Brasil** – 1. ed., 3ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2018.

²⁰⁹ FREYRE, 2003.

burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – burguesa – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor.²¹⁰

As famílias ficam cada vez mais variadas, fluídas, menores: as famílias nucleares, com pai, mãe, filhos/as, ou até poucos escravizados/as, se tornam constantes. Variações destas famílias também são frequentes, principalmente nos grupos mais pobres. O alto valor da burocracia do matrimônio afastava essa parcela da população da formalidade familiar que provinha do aval religioso, responsável por abençoar as uniões. Dessa forma, os concubinatos eram predominantes, apesar das medidas legais e do preconceito contra esse tipo de união ilegítima.

Mulheres sozinhas vivendo nas cidades davam uma característica específica a este período. Grupos familiares compostos por mãe, filhos/as e avós se faziam presentes. Os lares monoparentais que conhecemos hoje com tanta frequência já tinham um espaço na sociedade brasileira, principalmente no século XIX. Seria propício associar esse modelo ao próprio patriarcado, que proporciona muitas vezes a emancipação masculina desvinculada da ideia de constituição familiar e de responsabilidades essencialmente paternas – o que não acontece com as mulheres, naturalizadas enquanto mães, responsáveis absolutas pelo desenvolvimento familiar. Pode ser contraditório pensar em formações familiares sem homens que são resultado de um sistema específico em que a estrutura familiar tem o homem como centro, é como se o patriarcado provocasse variações que não o sustentassem, propondo também uma rachadura em seu mecanismo ao mesmo tempo que marginaliza existências femininas pela intensidade de sua dualidade que envolve, em primeiro plano, a liberdade masculina.

Algumas dessas famílias destoantes do modelo ideal incluíam ainda escravizados/as; já outras, parentes e compadres/comadres agregados/as. No centro da dinâmica, as matriarcas jogavam o jogo do arbítrio, exercendo a potência do comando: casavam filhos e filhas interferindo na escolha do cônjuge; controlavam o dinheiro com que cada membro colaborava no domicílio; colocavam redes de solidariedade em funcionamento; entre outras decisões que competiam ao/a chefe de família. De forma inconsciente, ainda na centralidade da matriarca, incorporava-se a performance patriarcal nas movimentações cotidianas – era o modelo conhecido da chefia ativa de um lar. Por essa questão, entre outras, abordo neste trabalho a

²¹⁰ D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 10. Ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018.

importância da ideologia e do imaginário social: ele está presente, inconsciente ou não, nas vivências rotineiras.²¹¹

Assim como a casa-grande era a extensão material da organização social da família rural, as casas humildes ou os sobrados urbanos tomavam essa mesma proporção quando da adaptação de uma variedade familiar a um modelo mais dinâmico de existência.

A intensificação da fronteira entre o público e o privado começava a interferir cada vez mais na vida da mulher em relação a sociedade. Sendo a “privacidade” uma concepção importada da Europa, papéis de gênero exercidos no âmbito do lar se acentuavam e, como consequência, também fora dele o meio público não exercia o mesmo efeito sobre homens e mulheres.

A “liberdade” feminina dentro de casa – para cuidar dos filhos, marido e da organização do lar – se contrapunha ao risco de perda da honra quando esta mulher estava na rua. Conversas com homens eram mal vistas, basicamente inadmissíveis moralmente. O papel feminino dentro de casa ia de encontro com o ideal familiar do Estado e da Igreja, que convergia. Existia então uma diferença acentuada entre as mulheres de casa, em geral casadas, e as da rua, trabalhadoras, concubinadas ou não. As janelas das residências eram intermediárias entre o público e o privado, a virtude protegida pela clausura era a imagem do período, mesmo que as contradições provenientes desta permitissem que a realidade concreta não coubesse em um cerco. O importante era acreditar que as coisas funcionavam de acordo com ideal, pois embasava também poderes bem consolidados, lugares de privilégio. Se a narrativa oficial fosse tomada por famílias compostas apenas por mulheres, ou mesmo nucleares no modelo heteronormativo, mas comandadas por uma figura feminina, como seria possível estruturar o discurso patriarcal? Havia a necessidade de alimentar a crença no patriarcado para justificar, inclusive, a instituição cristã.

A urgência de inserir também – e principalmente – a mulher como propagadora do discurso construído a partir da centrada masculinidade era essencial para despi-la de seu reconhecimento dentro de alguma forma de autoridade no âmbito público. E mesmo ao afrontar esses ideais, era uma voz desconsiderada na sociedade, quase um som que, no geral, era condicionado a não se ouvir. Os papéis de gênero estavam (e estão) muito bem estruturados dentro da moral cristã que organiza e oferece sentido a existência da humanidade.

²¹¹ Havia também as tradições africanas, vindas do Reino do Congo ou de Angola, regiões onde as etnias matrilineares ajudavam a consolidar o padrão da família monoparental, com mulheres na chefia do domicílio. As exigências de um cotidiano difícil moldaram as funções da mulher na vida do casal. Muitas tiveram que tomar a frente dos negócios quando da ausência do parceiro, de sua morte ou partida. Em muitos casos, a casa e o lugar de comércio ou de produção de gêneros se confundiam (PRIORE, 2014, p. 17).



O meio urbano muitas vezes manteve precária a existência, nem todo mundo se encaixava nessa dinâmica de produção, ou de construções familiares ideais – como mandava a Igreja. Sendo assim, os estudos históricos posteriores encontraram dificuldade de definir esses inúmeros grupos familiares que tomavam forma. A historiadora e cientista social Miriam Lifchitz Moreira Leite (1926 - 2013) encontrou a necessidade de denominar as variações de família, nesse período, como “grupos de convívio”.

Para englobar as relações interpessoais, apresentadas e interpretadas por viajantes estrangeiros, no Rio de Janeiro, do século XIX, fui levada a ampliar o título deste trabalho. Os testemunhos e relatos encontrados não dão conta apenas de núcleos de parentes consanguíneos e afins, ocupando uma unidade doméstica. Apresentam grupos com ou sem ligações de parentesco coabitando, grupos hierarquizados e formados por membros de várias gerações e diferentes camadas sociais. A expressão "grupo de convívio", ainda que imprecisa e ampla, designa de maneira menos estrita tanto diferentes tipos de família, quanto outras formas de coabitação.²¹²

A autora, em seus estudos, reflete a respeito dessas organizações a partir de relatos sobre a sociedade do século XIX, apresentando como ponto de partida as considerações dos viajantes do período – concepção que interessa a este trabalho, uma vez que a análise central aqui parte de Debret, um desses viajantes. Geralmente, as pesquisas históricas a respeito da família brasileira provêm da Demografia Histórica²¹³, onde dados sobre esses grupos são contabilizados e analisados de acordo com a população de determinado lugar. Sem o aparato numérico, Leite se detém dos informes, descrições, comparações, e interpretações dos grupos de convívio, feitas por contemporâneos no decorrer do século XIX, capazes de proporcionar uma visão interna dos relacionamentos travados dentro desses grupos.²¹⁴

A literatura de viagem é escolhida como fonte documental pela historiadora para a análise pois – considerando também as adversidades que esta opção envolve – ela acreditava que as expressões das relações cotidianas pouco poderiam ser percebidas em sua totalidade por alguém que se encontrava dentro delas. Segundo ela, já que esta pessoa estava envolvida diretamente nos laços de convívio rotineiros, as mudanças e complexidade desses contatos internos não poderiam ser percebidas de maneira apática. Sendo assim, argumenta que o

²¹² LEITE, 1992, p.2.

²¹³ Um exemplo dessa área é a Eni de Mesquita Samara (1948 - 2011), também referência para a construção deste trabalho.

²¹⁴ LEITE, 1992, p.2.

estrangeiro chegado ao Brasil poderia ser um observador mais atento, já que estava em uma posição exterior aos grupos, capaz de perceber o que para seus contemporâneos era imperceptível.

Mas, pensando por um viés crítico, essa perspectiva reserva ainda algumas problemáticas: o olhar dos viajantes está pautado em uma referência europeia, então todas as conclusões a respeito do território colonizado partem do ponto de vista de um potencial colonizador, o que envolve, por exemplo, possíveis expressões consideradas, hoje, estereotipadas e etnocêntricas – mesmo que essas questões não tenham sido percebidas no período e, naquele momento, fossem produtos daquela realidade. A questão da tradução também passa por uma análise crítica dentro desse pensamento, já que grande parte dos testemunhos foi escrito em outras línguas que não a portuguesa, as ortografias sofreram algumas alterações de uma tradução pra outra e, também, existe a diferença da variação de expressões com o passar dos séculos. Essas traduções muitas vezes foram incapazes de revelar termos próprios do período, importantes para entender a realidade social e cultural.

Ao descrever os grupos de convívio, por exemplo, os viajantes deparavam com uma variedade de condições sociais, raciais e de idade que, às vezes, tiveram dificuldade em reproduzir. Condições e relações como *cria*, *sinhô*, *sinhá*, *rapaz*, *rapariga*, *moça*, *moleque*, *ama*, *mucama*, *negrinho*, eram usadas de forma pejorativa, afetiva ou ainda com alternâncias, de acordo com o interlocutor.²¹⁵

Considerando essas constatações críticas sobre a escolha documental, Leite conclui que o uso dessa literatura exige ainda o esforço de um olhar atento para a percepção dos viajantes, em um exercício de não apenas tentar compreender a dinâmica dos grupos de convívio a partir destas narrativas, mas também entender o lugar social de quem escreve, considerando o modo de relato dos viajantes como um produto que traduz muito de sua origem e posição dentro da sociedade brasileira em formação, esta totalmente distinta do ponto de referência dos estrangeiros.²¹⁶ Expõe que, nesse sentido, alguns autores fazem uma comparação de narrativas para compreender os grupos de convívio: adotando também a percepção de quem está dentro do grupo, juntamente com o entendimento dos viajantes a respeito destes, assim pode-se convergir em um paralelo entre aspectos visíveis e invisíveis dos relacionamentos descritos.

A iconografia difundida pelos livros de viajantes, a literatura na língua do original e em português, que chega a se posicionar favorável ou desfavoravelmente aos viajantes, os almanaques que recolhiam informações e

²¹⁵ LEITE, 1992, p.2.

²¹⁶ Ibid, p.3.

anedotas compõem conjuntos de avaliações e interpretações do cotidiano dos grupos de convívio.²¹⁷

A adoção desse estudo como uma das bases deste trabalho, juntamente com outras pesquisas a respeito da história da família no Brasil, principalmente do século XIX, ao conversar com o diário de viagem de Debret, pode atuar no sentido de mesclar perspectivas semelhantes ao proposto no trabalho da historiadora Miriam Leite, com a intenção de tornar abrangente e crítica a abordagem das estruturas familiares do período e entender como a ideologia patriarcal, ao mesmo tempo que pode destoar de adequações das estruturas familiares, se faz constante no imaginário das famílias e da sociedade a partir de uma perspectiva de longa duração.

Esse imaginário coletivo tem como base contextos que se relacionam para a construção de ideias sobre determinadas organizações e estilos de vida, principalmente a partir de grupos dominantes. Nesse sentido, é relevante pensarmos a família brasileira, esses grupos de convívio, tendo como um dos pontos de partida o meio no qual está inserida, o que condiciona a sua forma de existir. O próprio sistema de escravização, presente no território, já propõe formatos específicos para essa instituição, somado ainda às crescentes transformações políticas e às relações de trabalho no meio urbano.

Segundo Leite, quando nos referimos à “família brasileira” no século XIX, é necessário considerarmos os variados grupos que dão sentido a essa expressão, uma vez que fatores como cor, lugar social e gênero são determinantes nessa organização.

Para os letrados da classe dominante, a família brasileira era a família de pessoas brancas, que se comunicasse em português, fixadas no país há umas quatro gerações. Entre os escritores do século XIX, são portuguesas as famílias brancas e que falam o português, sendo brasileiras as famílias dos índios, ainda bastante próximas e numerosas dos núcleos de população européia. As famílias de negros e mulatos foram tratadas, quase sempre, como africanas, se bem que, da metade do século XIX em diante passam a ser consideradas brasileiras, em oposição às famílias brancas. A população européia dos núcleos urbanizados formava as colônias francesas, alemãs, suíças e inglesas que, na segunda metade do século, passaram a se distinguir das famílias brasileiras brancas, não só pela língua, mas por padrões culturais e religiosos. A miscigenação ocorrida em várias condições não produziu uma homogeneização capaz de superar as impostas pelas condições econômicas e raciais. Acrescente-se que não se contava com uma documentação relativa a como cada grupo se definia. A documentação levantada unicamente faz referência a tipos diferentes de convívio nesses grupos, e permite verificar como foram vistos e interpretados pelos estranhos.²¹⁸

²¹⁷ LEITE, 1992, p.3.

²¹⁸ Ibid.

A historiadora Eni de Mesquita Samara (1948 - 2011) também traz reflexões relevantes para se pensar essa diversidade. Em seus estudos sobre a constituição familiar no Brasil do século XIX, aqui mais especificamente em São Paulo, a autora argumenta que a formação da família brasileira conta com a influência não só do contexto de cada época, mas também da localização geográfica de cada família. A família patriarcal aumentada ou extensa se referia ao nordeste brasileiro, residente da casa-grande, predominantemente rural, onde construía sua experiência de vida ali mesmo, na geração de renda a partir da terra cultivada.

A família das zonas mais urbanas conserva a tendência de ser reduzida, e é onde muitas vezes os/as filhos/as não moram mais com os pais na idade adulta, assim construindo sua própria independência e uma família em outra residência – é quando se forma variações de grupos, estes se constituindo a partir de um núcleo central. Segundo Eni, essa aparente dispersão familiar não tem interferência na intensidade dos laços afetivos, que ainda permanecem como era de costume nas zonas rurais, por exemplo.

Nessa vivência urbana há também a constituição de outros modelos familiares, reformulados a partir da ilegitimidade dos casamentos. Os concubinatos, aderindo a esse formato, propunham um outro olhar a respeito do significado de família. Nesse sentido, muitas mulheres constituíam um núcleo familiar apenas com os/as filhos/as, sendo sustentadas financeiramente pelo pai da(s) criança(s) (que não residia no mesmo ambiente), já que a ele competia, socialmente e juridicamente, prover sustento aos/as filhos/as.

A informalidade familiar carrega algumas características específicas de seu formato, como por exemplo maridos ausentes, companheiros ambulantes, mulheres chefiando seus lares e crianças circulando entre outras casas e sendo criadas por comadres, vizinhas e familiares. Essa era a realidade também da parcela mais pobre da população. Grande parte das mulheres empobrecidas viviam de uniões consensuais. Essas uniões se contrapunham às uniões de elite, mais estáticas, pois não englobavam o caráter financeiro, uma permanência de patrimônios, mas sim outras simpatias provenientes de experiências vividas, corporais e emocionais. Desvincula-se também, nesse sentido, dos dogmas da Igreja, que prescreve o matrimônio legítimo tal qual um remédio para controlar mulheres e suas relações pelo benefício da moral cristã.²¹⁹

Desatados os nós, superficialmente, das mulheres mais pobres em relação às instituições dominantes, estas poderiam conservar certa liberdade em suas ações, já que também precisavam, por necessidade, assumir lugares considerados predominantemente masculinos. É

²¹⁹ PRIORE, Mary Del. **Ao sul do corpo:** condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. São Paulo: Editora UNESP, 2ª edição, 2009, p. 42.

nesse momento que podemos enxergar vestígios patriarcais até na vivência familiar informal, pois, apesar dessas mulheres chegarem em lugares públicos, não ocupados normalmente por mulheres de elite que estavam inseridas em uma dinâmica familiar pouco móvel, elas ainda são colocadas em lugares de inferioridade ao exercer um trabalho, ao se comportarem socialmente diante do julgamento popular, ao reivindicarem uma gama de direitos. É aí que a ideologia patriarcal se mostra, em moldes familiares distintos mas que também resultam de permanências morais que perduram a partir de um pensamento estruturalmente condicionado por instituições dominantes.

A grande questão do trabalho de Eni reside no fato de que a pesquisadora pretende assegurar que a família patriarcal (aumentada/extensa) não era predominantemente o modelo familiar do período, argumentando que a maior parte da população, segundo pesquisas, residia de modo diverso nas variadas regiões do Brasil. Contesta, então, a apropriação generalizante da historiografia a respeito da concepção de Gilberto Freyre, que legitimou a família patriarcal extensa no Brasil quando escreveu suas obras na primeira metade do século XX.

Eni atribui essa diversidade familiar à própria inconstância das relações e modelos familiares que não se centravam mais no casamento legítimo, situação presente de algum modo em todos os grupos sociais (por ser um processo longo, burocrático e muitas vezes caro), preferindo, as mulheres, optar pela castidade, principalmente nas famílias mais abastadas, e os casais, a se relacionarem sem aparato legal e religioso, sendo o concubinato a saída mais recorrente na época.

Uma vez que a mulher casada era vinculada a um respeito maior, muitas famílias de elite priorizavam o dote, já que este poderia conferir a legitimidade das uniões familiares e, através do papel feminino dentro do matrimônio, uma segurança no sucesso da família de origem, que assim confirmava uma aliança social – a mulher não tinha escolha na formação desses grupos mais estáticos. Logo, pode-se pensar a relação entre casamento e determinada classe social, já que mulheres mais pobres, sem dotes – e sem dinheiro para reafirmar o compromisso conjugal legitimamente –, se juntavam a outras pessoas para ter proteção, pela companhia, amizade ou convivência, não sendo uniões tão burocráticas, formais, e que necessariamente envolviam um aspecto econômico e de status. Consideradas “uniões à moda da terra”²²⁰, esse modelo de convivência foi responsável por originar famílias de mestiços. Só a fé religiosa e o medo de viver em pecado poderia levar essas pessoas a recorrerem, muitas

²²⁰ PRIORE, 2014, p. 14.

vezes já no final da vida, a uma instituição cristã para formalizar a união. Pessoas brancas e pobres também tinham uma trajetória de vida semelhante.

Havia outros motivos para a multiplicação de “uniões”. O fato de as cidades serem distantes umas das outras fazia com que a maioria das pessoas morasse “pelos matos”. As que viviam longe das igrejas sentiam dificuldade em cumprir os preceitos da religião. Vinham às cidades no dia da festa do padroeiro para assistir à quermesse e rezar na procissão, mas casar na Igreja era raro. Na maioria, homens e mulheres viviam amigados antes de se casar. Viver junto antes do casamento equivalia, na linguagem da época, aos chamados “desponsórios de futuro”, isto é, uma união tendo em mente um futuro casamento.²²¹

A falta de bênção religiosa não englobava, necessariamente, uma vida inteira de desordem. Esses casamentos também podiam ser estáveis e consistentes. A característica da precariedade surgia na vida material dessas famílias, o que culminava no abandono de muitas mulheres por seus companheiros para estes ganharem a vida em outras localidades – o que poderia, assim, provocar a origem de outros formatos familiares, onde a mulher estaria no comando daquele núcleo pela ausência do homem, por exemplo²²². O distanciamento da concordância religiosa afetava mais o campo moral do que o social. Na verdade cabe dizer que o social, nesse sentido, era afetado por conta da turbulência da moralidade, já que ela também condicionava as ações em sociedade.



Ainda sobre a abordagem de Eni a partir de uma demografia histórica, ela constata, em suas pesquisas, certa autonomia das mulheres dentro do casamento, sendo, o pedido de divórcio, um dos exemplos dessa liberdade, uma vez que a maior parte dos divórcios parecem ter sido reivindicados por mulheres insatisfeitas com o matrimônio, registrando também as opressões que sofriam. Além disso, a pesquisadora considera a opção da ilegitimidade – que contradiz a castidade referenciada no papel da mulher – como também um ato de certa autonomia.

Porém, é preciso reconhecer que, por mais que grande parte das famílias não se encaixem, no século XIX, no modelo extenso/aumentado, parece não haver uma mudança no sentido da denominação de família patriarcal. Ainda que houvesse a adaptação dessa estrutura

²²¹ PRIORE, 2014, p.15.

²²² Aqui, por mais que exista um formato familiar em que a mulher é o centro da autoridade, quem se mobiliza geograficamente para proporcionar o sustento da família é o homem, já que essa posição pública lhe é designada pelo seu gênero. É possível perceber uma leve alteração na superfície da estética patriarcal, mas ainda sustentada, em sua profundidade, por lugares sociais de gênero delimitados.

familiar ao contexto urbano, reduzindo a família extensa a um núcleo, há uma predisposição patriarcal pelo papel que cada uma dessas figuras familiares desempenha na vida cotidiana.

A historiadora chama atenção para certas ações femininas que fogem ao estereótipo construído socialmente a respeito da figura da mulher, alegando que em uma família patriarcal essa mobilização não seria possível. Mas, precisa-se considerar que a estrutura social ainda continuava embasada em uma dinâmica patriarcal onde o homem era o centro desse mecanismo: no exercício ativo em sociedade e dentro da família²²³; permanecendo também pouco móvel o pensamento coletivo ou a ideologia social dominante a respeito dos papéis de gênero. As mulheres, por mais que pudessem, por exemplo, reivindicar o divórcio, ainda dependiam de alguma forma dos homens, conservando essa relação de dependência, a qual a própria autora destaca.

(...) embora a sua situação de dependência seja uma constante pela própria natureza do papel social que lhe estava reservado e ao qual era esperado que se adequasse. Percebemos, pelo exposto, que apesar das garantias legais, os laços de dependência que determinavam a articulação familiar e social da mulher ainda são resistentes no século passado. (...) a mulher é colocada em situação de inferioridade pela própria natureza do papel social que lhe era reservado, o qual não lhe garantia a mesma igualdade nos casos de adultério e na questão da tutela dos filhos.²²⁴

É interessante considerar que mais mulheres moveram ações de divórcio do que os homens no decorrer do século, esse fator difere da ideia de família patriarcal estática, propõe dinâmica na estrutura social dos papéis de gênero. Porém, no final do século XIX, os maridos, ainda considerados provedores, continuavam mantendo financeiramente as famílias formadas apenas por mulheres e os filhos/as.²²⁵ É possível compreender então que havia uma variedade na configuração familiar pela necessidade do contexto vivido, mas os lugares sociais moralmente aceitos em relação a essa instituição se mantinham.

Essa lógica parece ser contínua, pois a família não é uma instituição isolada. Os padrões sociais que esta propõe sustentam uma dupla moralidade que, por sua vez, serve de base para a construção de um Estado específico, que engloba determinado ciclo econômico e se relaciona mutuamente com a religiosidade. Os valores morais delineiam comportamentos, a família é considerada base desses valores, que nutre e modela a expressão destes no mundo externo.

²²³ Nesse caso, a mulher tem liderança ativa na família pela ausência do homem, pelo abandono ou morte deste, no geral não exercendo tal domínio em sua presença.

²²⁴ SAMARA, 2004, p.79

²²⁵ Ibid, p. 78.

Quando me refiro a um Estado patriarcal, essa lógica dual se exprime nas ações masculinas que moralmente, no campo do imaginário, pregam a consolidação de existências baseadas no aspecto e respeito religioso – pois isso diz respeito mais ao comportamento feminino do que ao masculino, no sentido de privação. Mas, na prática, a liberdade masculina no campo público se exprime de maneira fluída e contraditória aos valores estruturantes, de modo que a família centrada, mesmo que ideologicamente, nas satisfações homem, delinea a dinâmica social e conserva um Estado predominantemente masculino.

Essa possibilidade da dupla moral, além de sustentar a relação de privilégios masculinos pela conservação de valores patriarcais específicos, também ecoa no comportamento feminino do século XIX. Segundo Eni, temos uma oposição de imagens quando falamos de mulheres guiadas por esses princípios: de um lado temos o casamento, a moral e a própria submissão e castidade da mulher; de outro, o alto índice de ilegitimidade, a falta de casamentos e a insatisfação feminina que, segundo os estudos da historiadora, é revelada nos testamentos e processos de divórcio. A pesquisadora ainda argumenta que historiadores e romancistas, obcecados pelo ideal de recato, moral e pureza, exageraram nessa percepção da mulher em sociedade, conduta que atuou no desenvolvimento de estereótipos que nos chegam até o presente.²²⁶

A rigidez da ideologia burguesa, desenvolvida com base em uma aspiração de valores morais, tornava restrito, pra maior parte da população, um tipo de comportamento socialmente aceitável, em um contexto que não se relacionava com essa idealização, o que sempre culminava em descompasso entre a moralidade oficial e a realidade vivida pelas pessoas. Essa vivência desproporcional geralmente se voltava contra a mulher, considerada a responsável pelo não cumprimento do ideal.

O processo de adestramento pelo qual passaram as mulheres coloniais foi acionado por meio de dois musculosos instrumentos de ação. O primeiro, um discurso sobre padrões ideais de comportamento, importado da Metrópole, teve nos moralistas, pregadores e confessores os seus mais eloquentes porta-vozes. Elementos para esse discurso normatizador já se encontravam impregnados na mentalidade popular portuguesa – e mesmo europeia –, como será mostrado, cabendo à Igreja metropolitana adaptar valores conhecidos das populações femininas, para um discurso com conteúdo e objetivos específicos. Tal discurso foi pulverizado sobre toda atividade religiosa exercida na Colônia (...) A mentalidade colonial foi sendo assim lentamente penetrada e impregnada por esse tipo de discurso.²²⁷

²²⁶ FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre, p. 513. In: BASSANEZI, Carla & PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 9. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

²²⁷ PRIORE, 2009, p.23.

Seguindo a linha de raciocínio de Mary Del Priore, ao tratar da condição feminina em um território colonizado, podemos conceber a existência de uma interdependência estreita entre as estruturas sociais e aquelas sexuais e emocionais, uma vez que a sociedade buscava remodelar as sensibilidades ao modelo de dominação vigente. Sendo assim, não há como desvincular os comportamentos femininos de uma estrutura global, que vai se delineando encontrando nos tabus, cobranças morais e constrangimentos maneiras de privação e controle da existência da mulher em sociedade. A autora argumenta que esse modelo de adstração de mulheres, considerando redes estruturais dominantes que manejavam essa dinâmica, fazia parte de um processo civilizatório condicionado pelo Norte global acontecendo, em terras brasileiras, a serviço do processo de colonização.²²⁸

Considerando, assim, a colonialidade como um mecanismo de dominação, podemos compreender que este aspecto encontra lugar também nas organizações familiares que, no século XIX, movem toda a sociedade. A família desse período é ideologicamente *generificada*²²⁹, baseada em preceitos capitalistas partindo de uma idealização organizadora com referência europeia, conferindo à esta estrutura um modelo rígido e estático de valor, corporificado na família patriarcal brasileira (ainda que urbana).

Para que esse sistema funcionasse era necessário que houvesse mulheres brancas na colônia, pois aspirava-se o estilo de casamento proveniente da metrópole e dos parâmetros europeus cristãos, em uma conservação cultural e estrutural agora em um outro território. Assim, a origem cultural das pessoas residentes em terras brasileiras era furtada em nome de um padrão universalizado de experiência social que nem sempre atendia a todos os indivíduos, o que provocava, além de um sincretismo cultural, uma perda de identidade – já que a memória se esvai, ou se adapta, em meio às novas concepções de existir no mundo.

Casar-se com mulheres nativas, ou negras, não teria a mesma simbologia inerente à representação do casamento com as mulheres da corte, o que deriva de um etnocentrismo vindo daqueles que se consideravam superiores. Por conta desse fator, a migração de mulheres europeias, brancas, era uma necessidade. A distância cultural construída era tamanha que não importava a origem destas mulheres, se eram órfãs ou meretrizes, por exemplo (diziam os jesuítas), essas mulheres que não eram consideradas “de família”, o relevante era que fossem mulheres em condições de contrair o matrimônio com os colonos de diferentes classes

²²⁸ PRIORE, 2009, 24.

²²⁹ O termo “generificada” se refere a uma estrutura que molda a sua existência em papéis de gênero definidos pela desigualdade entre homens e mulheres.

sociais.²³⁰ Aqui podemos ver, além de uma vivência feminina em torno do casamento e do homem – os colonos –, uma desvalorização de mulheres indígenas e negras, não consideradas aptas ao ápice da civilidade cristã (o matrimônio) e, dessa forma, desumanizadas. Esse modelo propõe uma classificação estratificada de pertencimento social e de importância.

CAPÍTULO 3 – A PERSPECTIVA DE GÊNERO COMO CONDIÇÃO ESTRUTURANTE DA FAMÍLIA PATRIARCAL BRASILEIRA

A concepção aqui adotada, a respeito das construções familiares, entende a questão de gênero como estruturante dessas organizações, uma vez que no século XIX – e nas obras de Debret – os papéis sociais são definidos pelo patriarcado. Falar sobre a existência de uma família patriarcal levando em conta as performances de gênero como estruturantes desta é também considerar a vivência das mulheres em uma sociedade predominantemente centralizada nos homens.

Entendo que a abordagem histórica sobre a constituição familiar pode surgir de outros posicionamentos, delineados por diferentes concepções – principalmente em relação às mulheres. Mas trago aqui uma proposta que se baseia em um período de longa duração, expressa pela colonialidade. Assim, ela ultrapassa a constituição familiar contextual do século XIX e entende a família como estrutura moldada pelos papéis de gênero, uma vez que construída colonialmente por um viés patriarcal.

O conceito de *gênero* aparece na historiografia na segunda metade do século XX, e tem em Joan Scott²³¹ uma de suas principais referências. Podendo proporcionar um campo fértil de análise acerca das hierarquias sociais, a autora propõe pensar as relações entre homens e mulheres, dos homens entre si, e entre mulheres e mulheres a partir desta noção, traduzindo também o movimento social em sua totalidade, permeado pelas relações, não apenas servindo especificamente a uma história das mulheres (afinal relações de gênero não dizem respeito apenas às mulheres, uma vez que existe uma *relação* entre os diferentes gêneros).

Ao compreender esse estudo dentro da esfera das hierarquias humanas, ele serve também ao século XIX, uma vez que lugares sociais são definidos a partir das desigualdades provocadas pela colonização e por um patriarcado – sistema colonial – que coloca o homem branco na centralidade do poder.

²³⁰ NADER, 2007, p. 2.

²³¹ SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990.

Scott argumenta que o conceito de gênero foi criado para opor-se a um determinismo biológico nas relações entre os sexos, dando-lhes um caráter fundamentalmente social. (...) Este aspecto relacional vem da preocupação de alguns de que os estudos femininos se centravam sobre as mulheres de maneira demasiado estreita, assim a noção de gênero daria conta de que as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não poderiam ser entendidos separadamente.²³²

As relações humanas são permeadas por papéis sociais bem definidos. Dentro de uma construção historiográfica, há uma predominância discursiva que encontra no homem branco o alicerce da narrativa. Ao pensarmos a respeito de uma sociedade formada por parâmetros tão intensos de um sistema patriarcal, não parece sensato ignorar as performances de gênero que embasam essa sociedade, já que o patriarcado encontra sentido na figura do homem enquanto superior.

Se existe uma distinção capaz de construir uma hierarquia social, onde toda uma dinâmica funciona a partir dessa estratificação, em relação às mulheres isso não acontece de forma distinta. Considerar o estudo de gênero dentro da história das mulheres é pensar a existência destas dentro do mecanismo da sociedade, uma vez que sua experiência social é condicionada por parâmetros patriarcais que torna perceptível uma desigualdade de gêneros.



A partir da associação do órgão sexual ao gênero, naturaliza-se os homens enquanto dominantes e mulheres como dominadas pela suposição de que estas exercem naturalmente o papel materno e de manutenção da espécie humana. Essa linha de pensamento também atua na associação do espaço doméstico ao feminino, uma vez que a mulher passa a ser destinada ao lar e aos cuidados familiares, e o homem ao espaço público (provedor). Porém a dominação é socialmente construída, não biológica.

O determinismo biológico é um fator relevante na história da subordinação feminina. O corpo da mulher constituía-se como um fator aquém das percepções humanas, uma vez colocadas em um patamar transcendental referente à natureza (no caso da ciência), e do divino (no caso da religião). Assim, ignorava-se a questão das construções sociais atuantes nesse sentido de opressão às mulheres, anulando responsabilidades dentro desse processo.

²³² FILHO, Amílcar Torrão. **Uma questão de gênero:** onde o masculino e o feminino se cruzam. Cadernos Pagu (24), janeiro - junho de 2005, p. 129.

Quando o conceito de gênero aparece para apontar uma inferioridade que é construída socialmente, e não proveniente de algo superior às práticas humanas, apresenta também uma possibilidade de repensar lugares sociais comodamente estabelecidos.

A atuação das pessoas no âmbito coletivo está intimamente relacionada ao gênero, raça e classe. Sendo assim, ignorar a concepção de gênero como entrelaçada às construções familiares destituí estas de sentido social. Ainda, se a própria história das mulheres se afastar desta concepção, que considera hierarquias em constante relação, há o risco de marginalização da experiência feminina em sociedade.

Quando trago para o trabalho o termo *colonialidade de gênero*, estreito os laços também entre o poder colonial e a imposição do homem como superior a partir desta operação. Adoto as construções artísticas de Debret a partir do pressuposto de que ele era um homem europeu com referenciais patriarcais que constrói uma narrativa imagética a respeito de um tipo específico de família capaz de conservar, em sua visualidade, papéis sociais especificados pelo gênero.

Partindo dessas considerações, os dois próximos tópicos se desenvolvem dentro do entendimento das relações entre as diferentes mulheres no contexto de opressão colonial e patriarcal, assim como, em uma abordagem final, na compreensão da colonialidade de gênero como uma estrutura de longa duração, e como esta, a partir da imagem de uma família patriarcal, se relaciona com a mentalidade coletiva, constituída por apropriações simbólicas.

1. Colonização De Corpos Femininos: Ligadas Pela Opressão

Ao estudar a condição feminina, não se pode ter a ingenuidade de crer numa solidariedade de gênero, acima de diferenças de raça, credo e segmento econômico, embora, por vezes – e a maternidade era um desses raros momentos –, laços de cumplicidade e compadrio mais parecessem um nó cego. (...) a maternidade se fazia nicho onde as diferentes vozes femininas dialogavam sobre a obra da vida: as condições de acolhimento ou recusa do recém-nascido, as relações do corpo com o cosmo e o tempo, o imaginário sobre o nascimento ou a concepção.²³³

Quando Mary Del Priore, em seus trabalhos, desenvolve uma linha de pensamento a respeito da intersecção da vivência das mulheres no Brasil colonial, uma base para a construção de posteriores relações entre estas – hoje tão abordadas dentro de correntes feministas –, ela traz à luz também um caráter exterior a essa experiência: o modo de opressão.

²³³ PRIORE, 2009, p. 22.

Dentro do processo colonizador, a desigualdade nas relações de gênero se acentua pela exploração, ou escravização, das mulheres pelos homens. Essa situação se insere dentro de estruturas estatais e religiosas que se dirigem às mulheres nas recomendações ao casamento e constituição de famílias. As diferenças impositivas atuaram diretamente na construção do papel feminino na sociedade, servindo também na formulação de estereótipos utilizados pela sociedade colonial e, posteriormente, incorporados pela historiografia.

Dessa forma, as distinções também se constituíram na relação entre as próprias mulheres, colocadas em diferentes lugares sociais pelo contexto colonial. Me baseando na citação que inicia este tópico, posso compreender a maternidade como um ponto de ligação entre o gênero feminino, o que envolve também um compartilhamento de experiências corporais, emocionais e contextuais. Na estrutura que impunha um violento processo normativo, ser mãe em um meio que negava qualquer sociabilidade intersexual às mulheres propunha um momento de ligação pela opressão, a partir deste papel ao qual eram destinadas.

Digo que esta ligação entre mulheres está relacionada à opressão pois a maternidade ainda servia para preservar as diferenças de gênero, uma vez que é uma função biológica predominantemente entendida na sociedade como exclusivamente feminina²³⁴, mantendo assim papéis tradicionalmente exercidos por mulheres, onde elas se encontram neste ciclo feminino de existência. A opressão pelo gênero é o elo de ligação, mas a sujeição patriarcal a que são destinadas acontece de forma distinta para cada uma delas, de um jeito que constrói-se também uma hierarquia social entre as próprias mulheres.

Outro ponto de ligação entre as mulheres, que poderia englobar também o aspecto da maternidade, é a contravenção à medicina que, proveniente de Portugal, exercia mais um domínio cristão sobre o corpo feminino do que propriamente um exame real, fiel e científico do funcionamento deste. A sexualidade feminina que não tivesse como única função a procriação ficava associada ao pecado e ao mal. Há uma desvalorização prática e simbólica da potência feminina por ela mesma a partir da criação de um vínculo entre o órgão reprodutivo, naturalizado como pertencente a mulher, e o divino, se tornando, esse papel social maternal construído religiosamente, um projeto em constante desenvolvimento encabeçado pela civilização e religiosidade ocidental. Acredito na importância de abordar esse viés pois ele é capaz de apresentar uma ligação, implícita ou não, a respeito do papel da mulher em um

²³⁴ Nas discussões atuais sobre gênero (2021), uma vertente interseccional explora bastante a questão da transsexualidade, no sentido de que homens trans que possuem vagina podem parir. Ou seja, homens podem parir sem isso afetar a sua condição enquanto homem. Aqui, desvincula-se o gênero do órgão sexual – que, na origem da organização sexual da sociedade, determina a condição de gênero quando é relacionado mutuamente a esta.

território colonizado, que ainda se desenvolve a partir de uma construção de família pelo exercício da maternagem, função designada à mulher por uma crença divina específica, que vincula seu sexo biológico ao seu papel cristão e moral de reprodutora e mantenedora da família²³⁵.

É um papel social generalizante o qual a medicina pôde utilizar para preencher as lacunas que ainda geravam dúvidas a respeito da biologia da mulher. Que audácia o corpo feminino se mostrar tão essencial e cheio de incógnitas às mentes masculinas, tão superiores!²³⁶ – a inquietação do homem precisava ser preenchida de alguma forma para que este pudesse embasar seu papel enquanto patriarca, centro da sociedade.

A biologia feminina estava associada a um sistema que ultrapassava o domínio da medicina e desembocava na moralidade e na metafísica. O constante avanço científico que ocorria na Europa no período do século XVII e XVIII chegava em Portugal em forma de ameaça. Doutores eram fiéis à ideia de que o corpo feminino e a procriação tinham vínculo com o divino, por isso era irretocável; em contraposição, esse pensamento também propunha que a natureza feminina era predisposta à manifestações demoníacas. Em um contexto português onde estudos científicos eram ignorados a favor da religião, que não poderia ser questionada, argumentos e noções sobre o funcionamento do corpo da mulher foram fabricados, acentuando uma inferioridade do corpo feminino.

E qual era o elo de ligação entre as mulheres, que citei acima, capaz de contrariar esse posicionamento médico? O conhecimento sobre o próprio corpo. Este era passado de geração em geração, de mães para filhas, mantendo e fazendo sobreviver costumes e tradições compartilhadas entre estas. Isso fez também com que muitas mulheres conhecedoras de seus corpos fossem perseguidas religiosamente e cientificamente (pela medicina religiosa).

²³⁵ Aqui seria importante nos questionarmos a respeito de “qual família?”. Era preciso manter, declaradamente, a família cristã branca de descendência europeia, ou, a partir de certo momento, uma família com predisposição a ser embranquecida pelo “progresso” da civilização do território brasileiro. A família de africanos escravizados não era estimulada a ser desenvolvida, pelo contrário, eram muitas vezes dissolvidas. As mães, mulheres negras, eram separadas de seus filho/as e vendidas para alimentar a criança branca de *sua senhora*. E qual a preocupação a respeito da família indígena? Já que tantos *pais, mães, filhos/as* foram dizimados/as em benefício de um processo civilizatório? Ou então, como ficariam as famílias ciganas, ou informais, monoparentais? Se estas não eram punidas moralmente, desvalorizadas ou consideradas impuras/indecenas, eram ignoradas. O papel da maternagem, nesses casos, ainda que potencialmente implícito, extrapola desigualdades nos papéis femininos que eram designados e que, ao mesmo tempo, se não moldados pelo ideal religioso que favorecia determinada construção de Estado, as mães não-brancas eram colocadas à margem, sustentando o sistema pela discrepância social.

²³⁶ Essa frase foi colocada no texto com a intenção de “brincar” com a prepotência masculina que se coloca como principal detentora de conhecimentos, incluindo sobre o corpo feminino.

O papel das curandeiras e benzedoras foi crucial dentro da colônia²³⁷, principalmente se tratando da partilha feminina entre as próprias mulheres, de saberes ancestrais e conhecimentos provenientes de outras regionalidades distintas da europeia – ainda que se misturavam pelo contato entre mulheres brancas e não-brancas –, preservando tradições do território.

Não há como dizer que esses pontos de ligação entre as mulheres, por identificação pela maternidade ou pela partilha do descobrimento e reconhecimento do corpo feminino, exclui a hierarquia existente entre elas.

Se pensarmos primeiramente nos lugares sociais que as mulheres brancas e indígenas ocuparam/ocupam no Brasil, enxergamos já de início divergências na própria existência social destas. A desigualdade imposta com a chegada dos europeus já propôs uma distinção entre àqueles/as originários/as das terras colonizadas e os colonizadores, por um viés de superioridade. Logo, definir uma indígena como “mulher” não cabia na definição portuguesa, uma vez que esta era definida a partir da diferença colonial, um corpo colonizado, igualado à fêmea, mas não considerada civilizada o suficiente para a categoria *mulher*. Os próprios registros históricos de Debret não perpassam essas relações cotidianas onde mulheres brancas e negras se relacionam com mulheres indígenas – o que também condiciona a nossa história para determinada narrativa, basicamente tornando indiferente a existência indígena e ignorando resistências e o genocídio de povos originários. Quando Debret, em seu primeiro volume do diário de viagem, constrói uma narrativa sobre os indígenas, é partindo da perspectiva do estranhamento e da dominação.

Há também, nesse aspecto, a interferência dos jesuítas logo no início do processo civilizatório. Estes definiram, pela religião, os povos indígenas como ingênuos que poderiam caminhar de encontro à salvação divina, se educados pela catequese. Já não pensavam o mesmo em relação aos povos africanos escravizados, considerados pessoas sem alma, o que justificava religiosamente a escravização dessa parcela da população.

Pela resistência cristã à escravização indígena, o contato entre negros/as escravizados/as e as famílias patriarcais são mais recorrentes. As próprias negras escravizadas eram colocadas em papéis hierarquicamente definidos pela posição que estas tinham em relação à senhora branca. A mulher negra mais próxima da mulher branca estava em uma posição “melhor” dentro da estratificação social do período.

²³⁷ Lembrando que entendo como necessário fazer um rápido panorama desse período antes do século XIX pois o território, enquanto colônia, edifica estruturas capazes de fazerem permanecer, mesmo nas mudanças provocadas por períodos distintos, lugares sociais para além da condição colonial.

Por compartilharem o âmbito privado, o contato mais íntimo da vida cotidiana destas mulheres, senhoras brancas e negras escravizadas, era mais recorrente. Esse fator não impedia que a negra fosse castigada pela senhora, afinal as relações de poder mantinham a sociedade tal como era. É interessante também pensarmos pelo viés do espaço público e privado. Colocadas em uma posição que se fazia necessário o exercício do trabalho, as mulheres negras escravizadas, ou libertas, transitavam entre esses dois espaços. Aquelas que trabalhavam para senhoras ou, em geral, para famílias, eram responsáveis por atividades exteriores ao ambiente do lar, isso permitia também que a mulher branca ocupasse de forma mais habitual o meio doméstico na realização de tarefas destinadas socialmente ao papel feminino (destas mulheres brancas, predominantemente). Ao habitar os dois espaços, como a moralidade da mulher negra é construída? Isso se relaciona também com a apropriação de seu corpo e de suas ações.

A mulher escravizada ocupava um lugar estruturante na sociedade. Povos africanos foram trazidos ao Brasil por um motivo: força de trabalho, exploração. Nessas condições, estes não mereciam preencher características de humanidade, isso dificultaria seu papel social imposto, muito menos eram estimulados a conservarem uma família. A reprodução só seria bem-vinda nesse sentido para o aumento da mão de obra escravizada e, conseqüentemente, do lucro, já que os/as filhos/as de escravizados/as nasciam predestinados a esta função dentro do sistema escravocrata brasileiro.

O próprio papel reprodutivo da mulher negra pode ser considerado uma força de trabalho não remunerada, de maneira que, sendo os escravizados considerados parte do mecanismo de produção econômica, a mulher reproduz e dá luz a essa força de trabalho. Isso quando não era vítima de recorrentes estupros pelos senhores brancos, já que estes, em condições de superioridade determinada pelo patriarcado, escravização e colonização, se colocavam como donos e agentes ativos na coisificação da mulher negra que era obrigada a suprir as demandas afetivas do *seu senhor*, sofrendo constantes estupros.

Quando fazia parte de constituições familiares informais, a mulher negra logo era separada de sua criança, ou até mesmo de seu companheiro também escravizado, geralmente enviado para outros campos de trabalho. Mães escravizadas que haviam parido recentemente geralmente eram colocadas em um mercado de amas de leite, para servirem de sustento ao bebê branco de seus senhores.

O corte de laços familiares de escravizados/as é, historicamente, parte de um processo de desonra – uma vez que os/as escravizados/as não podiam ter honra. Esta falta sustentava seu status, já que era desprovido/a de poder na sociedade. A recusa formal de reconhecer laços familiares de pessoas escravizadas gerava separações forçadas de um grupo, ficando implícito,

nessa recorrência, a falta de direitos sobre filhos/as que um casal de escravizados viesse a gerar, assim também esses filhos não herdavam direito nenhum ou deveres para com seus pais e ainda ficava subentendida a submissão de qualquer tipo, principalmente a sexual (da mulher negra escravizada).

O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de status social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco.²³⁸

Os recorrentes estupros às mulheres negras (escravizadas ou não) por homens brancos geravam vidas miscigenadas, filhos/as de pessoas brancas e negras.²³⁹

Seguindo esse raciocínio, precisamos situar a mulher negra de pele clara (denominada *mulata*) dentro dessa realidade. Esta se tornou *objeto* ainda mais sexualizado do que as mulheres negras de pele escura. Abdias Nascimento em seu livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, pontua que esse embranquecimento forçado da população brasileira colocou essas mulheres cada vez mais nessa posição de violência sexual, enquanto a mulher negra de pele escura reafirmava seu lugar dentro do trabalho compulsório, também destinado a esta no período escravocrata, confirmando seu papel social dentro de uma exploração econômica com a finalidade de gerar lucro aos homens brancos. O autor ainda define bem esse pensamento ao utilizar, em sua obra, o seguinte ditado: “Branca para casar, negra para trabalhar, mulata para fornicar”.²⁴⁰

Quanto a escravização de mulheres, historicamente o *processo de desonra* – estupro de prisioneiras, uma das formas de se escravizar alguém em determinado período da história – podia ser assimilado à dominância masculina. Logo, o patriarcado também é sustentado e se expressa por esse sistema, legando às mulheres negras, no caso do Brasil colonial, uma opressão pelo potencial colonizador escravocrata, movido também por superioridade, mas de maneira

²³⁸ NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3ªed. São Paulo: Perspectivas, 2016, p. 73-74.

²³⁹ Essa conclusão pode parecer generalizante aos olhos de algumas pessoas, pois supõe que todo ser que nasce de uma junção de mulheres negras e homens brancos é resultado de estupro. Insisto em trazer esse posicionamento para o texto pois ele é característico de um período escravocrata (que contextualiza meu trabalho) e que também deixou traços desse comportamento a partir da construção de estruturas sociais racistas e machistas. No período histórico abordado aqui, essas “relações” entre homens brancos e mulheres negras eram recorrentes, partiam de um pressuposto de dominação e superioridade masculina e também racial. As relações atualmente podem ter outro destino, não originando pessoas através de estupros às mulheres negras, mas o ideal de que estas mulheres são subordinadas a esses desejos sexuais, principalmente, ainda permeia o imaginário coletivo, mesmo que seja difícil a aceitação dessa realidade e que a negação à ela seja exteriorizada para não responsabilizar as pessoas – homens – ativas dentro desse processo.

²⁴⁰ NASCIMENTO, 2016, p.75.

mais expressiva e brutal, já que não era preciso sustentar a moralidade cristã no que diz respeito aos valores dos/as escravizados/as.

2. Colonialidade de gênero como aspecto de longa duração: a mobilização da ideologia patriarcal na construção identitária

A história inconsciente desenrola-se para além destas luzes (*do acontecimento*), de seus flashes. Admitamos, pois, que existe, a uma certa distância, um inconsciente social. Admitamos, ainda por cima, esperando o melhor, que este inconsciente seja considerado como mais rico, cientificamente, que a superfície reluzente à qual nossos olhos estão habituados; mais rico cientificamente, isto é, mais simples, mais fácil de explorar, – senão de descobrir. Mas o caminho entre superfície clara e profundezas obscuras – entre o ruído e o silêncio – é difícil, duvidoso. Acrescentemos que a história “inconsciente”, domínio em parte do tempo conjuntural e, por excelência, do tempo estrutural, é muitas vezes mais nitidamente percebida do que se pensa. Cada um de nós tem o sentimento, além de sua própria vida, de uma história de massa em que reconhecemos melhor, na verdade, o poder e os impulsos, do que as leis ou a direção.²⁴¹

As discussões propostas neste trabalho convergem para o entendimento de um processo de longa duração capaz de condicionar as relações sociais através do tempo. O próprio termo *colonialidade* conversa com essa perspectiva, uma vez que ele é construído dentro dessa dinâmica: um acontecimento – denominado a partir de um tempo curto, segundo Braudel – extrapola o limite contextual de um período e encontra, nas estruturas, uma longa permanência que sustenta simbologias específicas em relação constante com o imaginário coletivo.

Entendendo, dentro de uma história social, a apreensão das estruturas como sistemas de longa duração, pode-se investir em uma compreensão ideológica mais aprofundada das relações humanas e destas com o meio em que estão inseridas.

Ao considerar essas estruturas como um conjunto de realidades veiculadas de forma demorada, podemos entender que também elas, por viverem muito tempo, acabam se tornando estáveis, capazes, assim, de atravessarem inúmeras gerações, gerenciando comportamentos dentro do (longo) fluxo temporal da história. Podem ser sustentáculos ou obstáculos, uma vez que potencialmente paralelas a uma variável de contextos, configurando também os quadros mentais como prisões de longa duração²⁴² – e estes me interessam bastante dentro da abordagem aqui proposta.

²⁴¹ BRAUDEL, 1958, p. 278.

²⁴² Ibid, p.268.

No caso de Debret, sua arte – seu diário de viagem – seria o veículo dessa longa duração, que começa a se transportar e se enraizar também enquanto um tipo de base, desta vez artística, a partir de uma estrutura estatal específica do contexto brasileiro no século XX.

Essa sustentação artística, relacionada a uma narrativa histórica do século XIX e assim vinculada com outras composições também estruturantes da sociedade (sendo aqui a família a construção central que se relaciona com a arte de Debret – recorte destacado neste trabalho), encontra permanência no delineamento social do comportamento humano, principalmente o mental, aquele que condiciona profundamente as práticas enquanto sua manifestação não é facilmente atestada sem uma análise acentuada a partir da compreensão que se origina na longa duração, que considera um conjunto formado por temporalidades curtas influenciadoras de tais atitudes e ações externalizadas.

Se passarmos do campo da história do pensamento claro ou das culturas aos novos campos da história das mentalidades, que operam no domínio das atitudes, dos comportamentos e do que alguns denominam “o inconsciente coletivo” (Ph. Ariès), sobressai ainda o fato de que o tempo longo se impõe sem contestação.²⁴³

Fernand Braudel, um dos grandes nomes referenciados dentro da longa duração, considera a preferência por esse caminho como uma mudança de estilo, de atitude, pensar uma nova concepção de sociedade ao se familiarizar com o tempo mais lento. Afinal, é a partir desta história lenta que todo o contexto histórico pode ser repensado, considerando a estrutura dessa construção historiográfica. Sendo assim, é partidário de uma análise histórica que considera a soma de todas as histórias possíveis, como uma coleção de pontos de vista que englobam o ontem, o hoje e o amanhã ao considerar a relação entre essas temporalidades e como elas se influenciam mutuamente. Para o teórico, seria um erro optar por uma destas histórias, o que, automaticamente, excluiria tantas outras.²⁴⁴

Ao pensar que cada atualidade reúne, em si, tempos distintos²⁴⁵, pode-se partir de questionamentos atuais para olhar o passado, na tentativa de compreender as sustentações da realidade presente – não parece essa a proposta deste trabalho?

Quando abordo a existência de uma ideologia patriarcal que encontra, na construção artística, um referencial dessa perspectiva, preciso considerar diversos fatores capazes de fazer com que ela permaneça e adquira novos sentidos. Porém, o aspecto da longa duração, ao

²⁴³ VOVELLE, 2004, p. 273.

²⁴⁴ BRAUDEL, 1958, p. 271-272.

²⁴⁵ “Cada “atualidade” reúne movimentos de origem, de ritmo diferente: o tempo de hoje data, às vezes, de ontem, de ante-ontem, de outrora” (Ibid, p. 272).

apresentar a arte como veículo, propõe determinados valores que podem ser adotados para fins específicos no decorrer do tempo.

Sendo assim, contextualmente falando sobre a redescoberta de Debret que o reafirmou como construtor de uma história do Brasil, temos, na intervenção do Estado nacional, uma legitimação de narrativa.



Muitos foram os fatores que corroboraram com essa valorização das obras de Debret. Ela acontece, em um primeiro momento, a partir de uma reconstrução não apenas das obras, mas do próprio artista, quando o francês é retomado por colecionadores em um amplo mercado artístico capaz de promover um jogo de status, colecionadores estes que também atuaram nessa apropriação de Debret, ao reorganizá-lo e, com isso, dotá-lo de novos significados e sentidos²⁴⁶.

As produções artísticas de Jean-Baptiste Debret que tiveram uma atenção maior no século XX (principalmente a partir de 1930)²⁴⁷ foram suas aquarelas, encontradas como litografias nos volumes de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*²⁴⁸. Essa questão é significativa ao constatar, em contato com os estudos de Anderson Ricardo Trevisan²⁴⁹, o que na verdade chamou a atenção em suas obras: não era especificamente a sua técnica, mas os assuntos que se voltavam para o cotidiano brasileiro, para o social. É como se essa imagem de um Brasil *pitresco e histórico* funcionasse para os modernistas do século.

Vale dizer (...) que nessa época a necessidade de se construir a Nação estava na ordem do dia, e talvez isso explique o interesse despertado pela obra desse artista, certamente a maior no que se refere à documentação visual sobre o Brasil oitocentista, pelo menos em termos quantitativos. (...) em maior ou menor proporção, a (re)descoberta de Debret entre os brasileiros deu-se por caminhos variados e não necessariamente cruzados, mas que, em conjunto, representam um gosto de época.²⁵⁰

²⁴⁶ TREVISAN, 2011 p.82.

²⁴⁷ O século XIX pouco explorou as obras de Debret, até mesmo na França. Foi a partir da publicação de seu diário de viagem que o artista começou a ganhar visibilidade. “Até essa época pouco conhecia-se de Debret no país. Seu livro não havia sido editado aqui, e a maior parte de suas obras originais (desenhos, aquarelas, pinturas a óleo etc.) havia sido levada para a Europa no século XIX, seja pelo próprio Debret (1831), seja na bagagem da Família Real (1821, 1831 ou 1891)” (TREVISAN, 2012, p.20).

²⁴⁸ Em sua volta para França, Debret organizou suas obras e relatos na publicação dos três volumes de seu livro (1934-1939).

²⁴⁹ TREVISAN, 2011, p.67.

²⁵⁰ TREVISAN, 2012, p. 25.

Com suas imagens reproduzidas em folhetins, revistas, jornais, livros de história e escolares, popularizando suas obras e sua narrativa sobre o país, constrói-se algo como uma era Debretiana, em detrimento de outros artistas que atuaram no mesmo período do século XIX (como Rugendas e Taunay).

A aquisição do diário de viagem de Debret, lançado no Brasil em 1940, se encontra em uma lógica competitiva que envolvia um caráter de elevação social entre os colecionadores do período. O livro era considerado raro já em 1930, antes da edição brasileira, mas na verdade conseguir sua obra era uma questão de preço – por isso também a ligação com o status social.

Com o lançamento do Diário no Brasil, uma das possíveis influências que atuou diretamente na obra de Debret foi Sérgio Milliet (1898 - 1966), o tradutor dos volumes do artista francês, responsável por tornar acessível seus originais publicados em outro idioma. É importante pontuar essa intervenção, mesmo que rapidamente, pois Milliet teve um envolvimento direto com o cenário modernista ao participar ativamente da Semana da Arte Moderna (1922), conservando também papel central como articulador de uma ação em prol desse movimento artístico, entre outras realizações que reafirmavam seu lugar dentro do contexto como crítico de arte. Tinha um posicionamento bem definido em relação à recuperação de obras referentes ao passado brasileiro, no sentido de apropriação deste como fonte de tradição e cultura, visando não só trazer essa narrativa para um público culto, específico, mas populariza-la entre pessoas comuns. Isso explica também seu grande interesse em Rugendas e Debret, uma vez que foi responsável pela tradução dos trabalhos destes artistas viajantes, revelando uma preferência pela escrita de Debret ao ressaltar uma possível fidelidade contextual em sua abordagem. Esse é um ponto relevante, pois Milliet foi responsável por traduzir sua escrita e, apesar de seu exercício de tradução não ter sido contestado veemente, já que seu trabalho seria mantido em todas as edições posteriores do diário de viagem, há sinais de que não se trata de uma unanimidade que seu texto seja totalmente fiel aos escritos de Debret.

No *catálogo raisonné* de Debret, de 2007, os autores optaram por realizar novas traduções dos excertos selecionados para comporem a publicação, bem como traduzem os títulos das gravuras diretamente do original. *Jacques Leenhardt*, ainda que adote a tradução feita pelo crítico na realização de seu ensaio sobre Debret, questiona o modo como Milliet substitui o termo “compatriota” (*compatriote*), utilizado pelo artista em relação aos índios no livro, por “companheiro”. Em nota explicativa, Milliet esclarece que manter o termo original seria concordar com uma concepção européia da época, que concebia como brasileiro exclusivamente o índio. *Jacques Leenhardt* questiona essa opção do tradutor, sob a alegação de que nessa mesma parte do livro é possível ver observações de Debret acerca dos governadores das províncias serem quase todos brasileiros, o que significa dizer que para o

artista nem todo brasileiro era índio. Leenhardt entende essa opção do tradutor como manifestação de um modo de pensar característico da época, que não concebia que a idéia de nação brasileira pudesse ser anterior à República.²⁵¹

Compreende-se então a tradução como mais uma interpretação a respeito das produções de Debret onde, ao tentar fazer compreender o que foi escrito pelo artista, o tradutor atou como um mediador²⁵², movimentando também suas subjetividades – influenciadas por um ideal coletivo, próprio do período. Ainda que legitimada com o passar dos anos, esta não deixa de ser uma reinterpretação do original, apropriada aos valores do século XX. Sérgio Milliet, dessa forma, além de tradutor e crítico de Debret, pode ter ajudado a redesenhar a imagem do francês nos anos de 1940²⁵³.

Há também a contribuição, para o conhecimento acerca do pintor francês, de Afonso d'Escragnolle Taunay (1876 - 1958) que, em 1911, publicou o texto *A Missão Artística de 1816* na revista do IHGB, responsável pela primeira biografia de Debret no Brasil, apresentando uma imagem positiva deste ao explicar seu posicionamento em defesa dos interesses franceses na instalação da Academia de Belas-Artes na cidade do Rio de Janeiro.²⁵⁴

Nessa linha de pensamento, a importância que o artista assumia entre os colecionadores do período (já mencionada), por conta de um grande marketing editorial em relação ao seu livro, também constrói um padrão de época, onde *possuir um Debret* significava uma distinção. Afinal, parece que existia certo prazer em possuir o que era considerado raro.

Poderíamos tentar entender essa busca por peças raras de Debret como mero “capricho” do colecionador, mas, como lembra Francis Haskell, o gosto, por mais caprichoso que seja, é sempre tributário de fatores que ultrapassam o gosto puro e simples, por se tratar de uma experiência coletiva, logo, uma questão social. Francis Haskell (...) entende isso como uma evocação de valores que, na ocasião, faziam falta àquele meio.²⁵⁵

Sendo a arte também, nesse sentido, incumbida de crenças e valores, pode-se entender que estes aspectos se relacionam com quem se apropria dela. Assim, quando os colecionadores

²⁵¹ TREVISAN, 2011, p. 110.

²⁵² VICENTE. Tania Aparecida de Souza. Metodologia da análise de imagens. *In: Contracampo 12: revista do mestrado em comunicação, imagem e informação*. Instituto de Arte e Comunicação Social - Universidade Federal Fluminense. Novembro, 2008, p. 148.

²⁵³ TREVISAN, 2011, p.112.

²⁵⁴ TREVISAN, 2012, p. 22.

²⁵⁵ HASKELL, Francis. *La Norme et le caprice: redécouvertes en art*, op. cit., 1986, p.28. *In: 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.75.

atuam na redescoberta de Debret, colaboram com a uma reinserção de suas obras (e de valores específicos) em um cenário cultural distinto daquele em que foram produzidas.

Segundo Trevisan, essa posição dos colecionadores precisa ser reconhecida quando vamos analisar as obras de Debret, uma vez que estes tiveram um importante papel em sua redescoberta, ainda que em um círculo cultural específico. Antes mesmo de suas obras serem trazidas por colecionadores, a *Revista da Semana*²⁵⁶, já em 1914, disseminava as imagens de Debret de forma a populariza-las, mesmo que o artista não fosse referenciado na ocasião. Após a agitação promovida pelo mercado impulsionado por colecionadores, a exposição realizada por Castro Maya (1940)²⁵⁷ foi um grande marco no reconhecimento do artista, já que as obras foram expostas publicamente.²⁵⁸

Após a morte de Debret (1848), suas pinturas acabaram na mão de uma suposta sobrinha neta, Mme. Morize, que, em 1938, procurou o colecionador francês Robert Heymann²⁵⁹ para lhe vender 551 peças do artista, compostas de desenhos e aquarelas. Posteriormente a isso, considerando um contexto em que os colecionadores do Brasil conservavam grande interesse por publicações de artistas viajantes a respeito do país, Castro Maya entrou em contato com a referida instituição da qual Heymann fazia parte e comprou toda a coleção, em uma negociação que se concluiu em 1940.²⁶⁰

Roberto Heymann é conhecido atualmente como um grande falsário, responsável por falsificar importantes obras de artistas como Johann Moritz Rugendas, Arnaud Pallière e Jean-Baptiste Debret, comercializadas por ele durante a primeira metade do século XX.

O exemplo mais notório de sua atividade foi a venda de 42 falsificações de Debret ao colecionador Raymundo Castro Maya, e que hoje pertencem ao museu que leva seu nome no Rio de Janeiro. Os mecanismos que permitiram a esse falsário inserir obras de sua lavra em coleções importantes e preservá-las durante décadas distante de qualquer questionamento ajudam a refletir sobre a lógica de funcionamento do mercado de arte.²⁶¹

²⁵⁶ A Revista, dentro desse contexto, não estava alheia aos grandes acontecimentos políticos. Segundo Trevisan, nota-se uma grande defesa, em seus números, das questões nacionais, de seus símbolos. A tese de Anderson Ricardo Trevisan proporciona um contato mais aprofundado com uma análise específica da *Revista da Semana*, uma vez que ela é seu objeto de pesquisa. (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.).

²⁵⁷ Apesar de Castro Maya ter sido o grande responsável pelo regresso das obras de Debret ao Brasil, no ano de 1859 quatro destes trabalhos foram trazidos de volta para o país pelo diplomata José Ribeiro da Silva, obras estas que foram, posteriormente, doadas ao Museu Nacional de Belas Artes (TREVISAN, 2012, p. 21).

²⁵⁸ TREVISAN, 2011, p. 76.

²⁵⁹ Marchand franco-brasileiro diretor da Casa Brasileira de Paris.

²⁶⁰ TREVISAN, 2012.

²⁶¹ BORTOLOTTI, Marcelo. Roberto Heymann e as falsificações de Debret. *Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufirj* | n. 28 | dezembro 2014.

Heymann encontrou as aquarelas de Debret, desenhos que o artista fez ainda no Brasil, localizando um conjunto com mais de 500 obras em papel, que estavam com M. Morize. Assim, se aproveitou do período de grande interesse por Debret no Brasil ao vender as 551 aquarelas e desenhos para Castro Maya. Em meio aos desenhos e aquarelas legítimas, estavam também 42 falsificações.

A maioria das obras falsas contém a mesma assinatura, mas os desenhos são distintos, fator que indica a participação de mais de um artista no golpe.

O caso Heymann é emblemático por mostrar como funcionam as engrenagens no mercado da arte, e como esses interesses pessoais e mercadológicos afetam o público e a apreciação que se tem de determinada obra de arte. O pintor torna-se um gênio incontestável a partir de uma construção histórica e uma extensa rede de negociações sociais. O espectador consegue fruir essa obra e admirá-la tendo sua sensibilidade orientada por autoridades culturais. Nesse contexto, o valor intrínseco de qualquer obra de arte, se ele existe de fato, importa menos que os elementos que a cercam e a posição social que ela ocupa.²⁶²

Apesar de Castro Maya ter obtido conhecimento a respeito das falsificações, o colecionador não foi à público divulgar essa artimanha de Heymann. Castro Maya não queria admitir que havia sido enganado e, assim, “o prestígio da sua coleção autorizou a circulação das obras falsas em meio às verdadeiras. As falsificações foram exibidas ao público, impressas em livros e louvadas pela crítica²⁶³”. Apenas depois de quase 70 anos a farsa foi descoberta, denunciadas publicamente pela primeira vez em 2009, no livro *Debret e o Brasil: obra completa* (Editora Capivara), um *catálogo raisonné* com todas as obras do artista, de autoria de Júlio Bandeira e Pedro Côrrea do Lago.²⁶⁴

Castro Maya queria se distinguir de outros colecionadores: O interesse em se distinguir era tamanho que chegou a dizer publicamente que os 300.000 francos que pagou por cerca das primeiras 360 peças teria sido a maior soma já paga por trabalhos de arte sobre o Brasil. (...) Elementos como raridade, preço, unidade, faziam da obra de Debret a menina dos olhos de Castro Maya. As obras “resgatadas” seriam exibidas publicamente no Rio de Janeiro em 1940, em uma exposição realizada no Museu Nacional de Belas-Artes.²⁶⁵

Essa exposição organizada por Castro Maya no Museu Nacional de Belas Artes, grande momento para as obras de Debret, tem, em seu contexto, um meio propício para a ampla

²⁶² BORTOLOTTI, 2014, p. 105.

²⁶³ Ibid, p. 104.

²⁶⁴ Ibid, p. 103.

²⁶⁵ TREVISAN, 2012, p. 22.

apropriação popular e estatal do artista.²⁶⁶ A política gestada por Getúlio Vargas considerava os museus como um importante aparato para lidar com a memória política. Há, nesse período, a efervescência cultural conduzida pelo Estado Novo. Uma busca por revitalizar a história monárquica era parte do plano, especialmente aquela do Segundo Reinado – também temporalmente mais próxima. A possível revitalização poderia atuar na conservação de valores autoritários, elitistas e patrióticos. Poderíamos até pensar que Vargas pretendia estabelecer algo como uma continuidade entre o fim da monarquia (1889) e seu governo (1930)²⁶⁷.

Na ocasião dessa exposição (*de Castro Maya*), Escragnole Doria publicaria n' *A Revista da Semana* um artigo sobre a Missão Artística Francesa, tratando do assunto com grande importância e enaltecendo as obras de Debret. (...) Os elogios desmedidos quanto à qualidade das gravuras de Debret como imagens fiéis de um passado ficaram cada vez evidentes, de forma que é perceptível que essa seria a medida para o talento e relevância do artista.²⁶⁸

As obras do francês despertaram também interesse acadêmico, inclusive fora do Brasil. Esse fato pode ser compreendido pelo caráter social das aquarelas de Debret, uma vez que revela, predominantemente, relações comuns, com uma grande abordagem voltada para os/as escravizados/as. Parte desta lógica é amparada pela ideia de uma democracia racial no Brasil, concepção que remete aos estudos de Gilberto Freyre na primeira metade do século XX, e que acabou condicionando muito do pensamento social do período e posteriormente a ele.

Ao introduzir uma percepção de harmonia entre as raças pelo viés da miscigenação, acentuada principalmente no final do século XIX – por conta de um insistente projeto civilizatório –, Freyre pôde conduzir uma linha de pensamento que (inconscientemente ou não) mascarava o racismo, nutrindo a ideia de que nos Estados Unidos esse processo – da escravização – teria sido mais intenso e problemático.

Sendo assim, muitos estudiosos estadunidenses se deslocaram para o Brasil na tentativa de provar essa perspectiva, que acabou sendo refutada. Por levantar esse questionamento e propor um debate sobre a temática, pesquisadores da área podem ter encontrado, nas obras de Debret, um foco de estudo, uma vez que o pintor retratou muito desse momento da nossa história – pelo seu olhar –, ainda mais intensamente no segundo volume de seu diário de viagem, aqui abordado. A discussão diz muito também sobre a questão da identidade brasileira, necessária

²⁶⁶ A redescoberta de Debret pelo colecionador gerou também novas publicações a respeito das obras do francês, incluindo do IHGB, que parece ter renovado as percepções sobre o artista ao construir novas linhas sobre as obras, se afastando assim do posicionamento tomado no século XIX em relação ao segundo volume.

²⁶⁷ TREVISAN, 2012, p. 82.

²⁶⁸ *Ibid*, p.84.

ao contexto do século XX. Assim, na tentativa de priorizar uma produção cultural brasileira, houve igualmente a retomada de discursos sobre a história do Brasil, um dos motivos possíveis para a apropriação da perspectiva de Debret.

Uma memória coletiva passa a ser administrada e conservada segundo os preceitos do Estado Novo, principalmente se pensarmos no governo de Getúlio Vargas – que tinha um grande apelo popular. A identidade era retomada com base em um passado relativamente próximo para nutrir, intencionalmente, determinado tipo de governo e manter, como consequência, o chefe de estado no poder a partir da construção de uma identificação nacional aclamada no período.

Os museus, receptores de grandes obras, artefatos e exposições, podem atuar como um *lugar de memória*²⁶⁹ capaz de preservar uma história escolhida por quem o administra. Isso explica a criação de museus durante o Estado Novo: o Museu Nacional de Belas Artes (1937) e o Museu Imperial (1943).

A manipulação da memória, não só por quem a constrói primeiramente, mas também por quem a conduz (autoridades estatais/elite), pode fazer com que esta seja moldada de acordo com interesses bem específicos, uma vez que há um controle social condicionado pelo poder adquirido.

Apesar da visualidade do/a observador/a operar também nas lembranças – a partir do conjunto que se forma entre visão e referenciais/vivência – os monumentos públicos, por exemplo, não apresentam a característica da lembrança. Estes se situam como uma memória partilhada a partir de um objetivo de existência em prol de uma narrativa específica: e aqui está o centro da inquietação deste trabalho, uma vez que considero as obras de Debret como parte de uma história pública²⁷⁰.

²⁶⁹ Grande nome que discute o conceito, Pierre Nora acredita ser, os lugares de memória, rastros de memória. Assim, esta se materializa, não se encontra mais no âmbito psíquico e individual, mas sim na forma de instituições específicas com o objetivo de salvaguardar aquilo que deve ser lembrado. É como se atuasse no sentido de lembrar as pessoas que é preciso lembrar, para não esquecer. O grande papel dos lugares de memória se encontra em uma experiência pedagógica, material (física, monumental, em livros, manuais didáticos de história), e simbólica, esta última a partir de lugares rituais que criam condições básicas para explorar esse viés. Segundo o historiador, os lugares de memória parecem ser ainda os únicos lugares em que a memória pode permanecer em forma de rastro. Outra perspectiva a respeito do assunto pode partir também de Walter Benjamin, ao dizer que os monumentos de memória, culturais, são também monumentos de barbárie, uma vez ligados a um discurso específico da História.

²⁷⁰ “O pintor passaria a servir, ainda, como fonte documental para outros tipos de obras visuais que se remetiam ao século XIX. Podemos perceber alusões a Debret em algumas cenas do filme *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), bem como na abertura da telenovela *Escrava Isaura* (Rede Globo de Televisão, 1976-1977), totalmente realizada a partir de imagens criadas pelo pintor. A capa do LP da trilha sonora da novela seria composta pela gravura de Debret *Senhora brasileira em seu lar*” (TREVISAN, 2011, p. 68). “(...) E, ainda que nem todas as obras agradassem ao público, a exposição foi um marco e teve considerável repercussão, tornando as obras de Debret presentes em várias publicações subsequentes, bem como em livros escolares (do Brasil e do exterior), imprensa popular, estampas postais, entre outras coisas” (Ibid, p. 88).

Pode-se dizer que muito do que se construiu no período modernista foi produzido por uma geração de historiadores e críticos que cultivavam a intenção de defender a arte moderna. O modernismo pode se apresentar de diferentes formas, sendo assim, não teria como definir o movimento de maneira generalizada, mas sim considerar diferentes modernismos em uma análise contextual. Uma das inúmeras características é que, ao se diferenciar da corrente europeia, no Brasil, o modo de ser moderno poderia assumir as condições locais, positivando-as, conservando mais uma intenção, um projeto, do que uma realização ou real transformação artística.²⁷¹ Dessa maneira, foi uma corrente capaz de afirmar a importância de Debret na história da sociedade brasileira ao buscar um olhar nacionalista dentro do país. Assim, legitimou-se a narrativa contada pelo artista como oficial, sendo esta considerada nossa herança cultural, mantida como pouco questionável – por ser tomada como correta. É preciso ter em vista também o poder que a própria posição social de Debret trazia: o lugar que ele ocupava no Brasil do século XIX enquanto pintor de história já era dominante, e validava uma história a ser contada – inquestionável, se considerarmos a forma como o poder se dava nas mãos de homens brancos europeus.

Sendo uma geração responsável por reavivar tradições dentro de um contexto específico, há também releituras que caminham de acordo com demandas específicas do período, construções que atendem a determinadas aspirações da época. Sentidos são criados e recriados por narrativas que convêm ao momento, e isso diz muito sobre a relação entre estruturas que servem de base para as relações sociais – estruturas essas de longa duração: Estado, religião e sistema econômico.

A ligação entre estruturas e diferentes contextos históricos promove mudanças pelo viés da permanência – pelo plano de fundo da junção de temporalidades que servem de linha condutora e encontram lugar de manutenção na mentalidade coletiva legitimada por uma memória histórica que convêm, predominantemente, ao Estado e Religião.

Em referência ao contexto específico, atuante na recuperação de um discurso nacional, a manipulação de determinadas simbologias é capaz de se relacionar com as pretensões estatais. Há, entre outros fatores, a possibilidade da exaltação de determinado tipo de família. Pode-se entender isso quando a discussão é ampliada para uma percepção global. Com a ascensão do regime autoritário Nazista, um caráter nacionalista também era reivindicado e, nesse sentido, a família ocupava um papel central. Assim, esse grupo familiar era cobrado de servir a pátria de alguma forma: o homem/marido/pai era útil enquanto soldado, guerreando, enquanto à

²⁷¹ TREVISAN, 2011, p. 142.

mulher/esposa/mãe cabia o dever patriótico de criar filhos/as para a nação, reproduzindo a raça ariana pura e priorizando uma educação no sentido nacionalista. Esse movimento era tão forte que as propagandas alemãs do período reforçavam essa mensagem.

Os papéis de gênero são bem delimitados e expressivos em governos autoritários. Nesse mesmo contexto, no Brasil, o Estado Novo de Vargas se desenvolvia no território brasileiro, enquanto a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) atingia o mundo todo de alguma maneira. Sendo essa política brasileira também afeiçoada ao autoritarismo e nacionalismo, pode-se pensar em uma convergência no que se trata da apropriação de um modelo familiar específico. São nesses momentos que estruturas de longa duração sustentam a ideologia. Nelas se encontra o aparato de um discurso originado ainda em um período de colonização onde também era necessário um tipo específico de família – patriarcal – para embasar a política de estado colonial, com papéis masculinos e femininos bem definidos.

Dessa forma, o recurso imagético e discursivo das obras de Debret, com grande exaltação principalmente no período do Estado Novo, pode servir como uma base identitária muito forte, capaz de acentuar as diferenças sociais e culturais já existentes na sociedade.

Por esse viés, abordo aqui a constituição familiar como expressão dessas estruturas na conveniência da preservação de determinado tipo de narrativa histórica (e de lugares sociais cômodos).

No decorrer desse trabalho, contextualizei a discussão desde o período colonial por acreditar ser, este, de grande importância na construção da nossa história. Sendo o Brasil um território que foi colonizado, este fator não poderia ser ignorado, uma vez que ele está relacionado diretamente à manutenção de estruturas que conservam uma hegemonia discursiva capaz de ainda encontrar raízes na dinâmica colonizadora.

A família patriarcal, como vimos, era ela mesma própria do sistema colonial, já que sua extensão – aqui falando especificamente daquela família de Gilberto Freyre, agrária – impulsionava uma economia capaz de sustentar o mecanismo do processo de colonização, encontrando na figura do homem branco o ícone do patriarcado nas mais diferentes esferas sociais.

Ao englobar, essa família patriarcal, o meio econômico, estatal e religioso, ela encontra permanência também nestas estruturas, que atravessam o tempo histórico a partir da longa duração reafirmando assim um imaginário coletivo ainda patriarcal.

No caso do diário de Debret, e suas obras, estas foram construídas no período em que a realidade do patriarcado, em sua origem, pulsava ainda de forma expressiva, acentuada pela sociedade escravocrata e a presença de uma monarquia europeia. Uma configuração do Brasil

registrada pelas mãos de um homem branco também europeu chega ao século XX a partir da procura por uma identificação popular com a nação, que parte também do posicionamento de um governo saudoso das estruturas que o antecedeu. A colonialidade aí se expressa e encontra, nos trabalhos de Debret, um discurso que continua reforçando uma narrativa formulada por bases coloniais.

A família patriarcal, dentro da temporalidade de longa duração, faz permanecer uma colonialidade de gênero pela própria definição de lugares sociais – que são pautados por uma desigualdade entre homens e mulheres – dispostos nas obras artísticas de Debret. Esta família específica é modelada por um francês com uma mentalidade ligada a um processo civilizatório, o que é possível ver também em seus relatos tecidos no diário de viagem. As referências europeias, ao construírem a nossa história e serem legitimadas em um momento posterior por outros governos, alimentam estruturas e delineiam uma narrativa histórica voltada pra uma hierarquia social, que conserva uma diferença de gênero e racial.

Por isso a necessidade de trazer, neste trabalho, as obras de Debret, as quais retrata alguns grupos familiares, para percebê-las de maneira crítica e levantar questionamentos que interroguem o viés da colonialidade construído pela longa duração, que envolve também períodos históricos posteriores ao século XIX.

O artista é, até hoje, bem conhecido entre o público geral brasileiro, sendo não raro utilizado como fonte visual para carros alegóricos de carnaval, aberturas de novelas, capas de livros, discos, estampas variadas de objetos de uso cotidiano etc.²⁷²

Debret parece deixar de ser um simples pintor de um passado recente, tornando-se uma instituição. Passa a ser um dos mais conhecidos pintores viajantes que já estiveram no país, por conta dessa renovação de seu papel no Brasil, que cumpriu sua função no decorrer do século XX.

As obras do francês foram institucionalizadas por um projeto de construção da história nacional que não levou em conta inúmeras problemáticas capazes de envolver a composição de suas imagens, a vertente ideológica do período em que as construiu, e a apropriação de seu trabalho que, como vimos, está também carregada de falsificações.

Assim, por mais que os modelos familiares sejam diversos – o que já acontecia no próprio século XIX –, e grupos familiares sejam formados sem a presença de um homem, por exemplo, a ideologia patriarcal permanece rodeando essas famílias e os papéis sociais por conta

²⁷² TREVISAN, 2012, p. 19.

da legitimação de estruturas dominantes que reafirmam um mesmo discurso hierárquico estimulando um imaginário coletivo ainda voltado para essas referências pertinentes ao século XIX – mesmo que não conversem mais com as necessidades sociais atuais. A história tem um papel central nessa dinâmica, pois é nela que se encontra nosso referencial de existência, o que, muitas vezes, embasa o entendimento de determinados comportamentos sociais.

É possível refletir também sobre o fato de que as famílias que Debret escolheu registrar são todas compostas por pessoas brancas em condição de superioridade, nos fazendo pensar sobre que tipo de família interessa ao pintor mostrar, e mais: que tipo de família interessa ao estado manter. Não temos a representação, nas obras de Debret, do cotidiano de famílias compostas por negros/as escravizados/as, a não ser em relação aos brancos ou a cultura europeia. E, em seu outro volume, apesar de registrar algumas composições familiares indígenas, não são elas que aparecem de forma recorrente construindo um sentido narrativo de sua obra.

Afirmo, mais uma vez, que o artista não teria como pensar de outra maneira dentro do contexto em que vivia, condicionado por suas referências francesas e seu lugar social no período. Sua história sobre o Brasil parte de um lugar, e estrutura uma história a partir deste. Nesse caminho, também as reflexões que trago neste trabalho resultam do contexto o qual estou inserida, de como me desenvolvi dentro da minha profissão, das discussões contemporâneas as quais tive acesso, e de acordo com meus referenciais até este momento.

CONCLUSÃO

Tendo em vista toda a discussão proposta até aqui, entendo a complexidade da temática adotada e os diferentes caminhos que o trabalho poderia seguir, aliás, as obras de Debret aparentam proporcionar temas inesgotáveis de discussão, se considerarmos a quantidade de pesquisas desenvolvidas sobre o artista e suas produções, cada uma perpassando um viés específico com o passar dos anos.

Ao fim, construir uma fonte tão rica de imagens, como o pintor fez, pode realmente trazer debates muito interessantes a respeito da nossa história, da sua arte, e do próprio artista. No caso desta dissertação, a ideia foi questionar a apropriação de sua percepção sobre o Brasil na nossa memória histórica nacional, o que, como procurei mostrar aqui, pode ser superficial se conservada de maneira hegemônica e acrítica, já que a chance de excluir e marginalizar outras narrativas, que não a europeia, se expande.

Assim, gostaria ainda de me atentar a algumas propostas que podem surgir a partir do desenvolvimento da presente pesquisa. Muitas vezes comentei sobre a necessidade de olhar para as produções de Debret de maneira crítica, realizando várias perguntas a fim de entender a complexidade da construção de sua narrativa, afinal ela envolve vários fatores, não só de produção, mas de recepção, e isso diz respeito também a diferentes contextos e temporalidades. Suas obras – e escritos – podem então ser adotadas em uma educação histórica, estudos mais específicos, ou no desenvolvimento de produções para mídias de massa, também de forma crítica, já que uma vez que sua narrativa é detida como uma veracidade histórica, ela pode propor descaminhos que confundem outras percepções relacionadas a história do Brasil.

O Ensino de História é muito responsável pela adoção das imagens de Debret como meras ilustrações de conteúdos escritos, o que também é um problema, uma vez que vimos, nesta pesquisa, que a imagem tem a capacidade de comunicar, inclusive com muita facilidade. Se o/a observador/a não se atentar para todos os elementos que podem condicionar a existência de obras artísticas, a apreensão sobre elas pode ser delineada para aspectos divergentes, tornando-se uma perspectiva resumida sobre a história daquela obra (e, no caso aqui, da nossa história).

Um outro modo de perceber a história do Brasil de maneira agregadora é, também dentro da educação ou para além dela, promover debates que proponham o conhecimento de outras perspectivas que não apenas a europeia. Sabemos que é muito fácil nos reconhecer pelo olhar do outro, afinal somos referenciados por este rotineiramente, mas, ao trazer também para uma conversa outras histórias que compõem a cultura brasileira, podemos expandir nosso conhecimento de mundo e de nós mesmos/as, o que se configura em algo positivo uma vez que nossa história é composta por narrativas múltiplas, mas apenas uma delas encontra destaque.

Dessa forma, também sou favorável a um pensamento de fronteira, fazendo conversar a perspectiva do norte global – afinal também somos construídos/as por essa história – com culturas e tradições distintas, originárias, mais específicas, em uma ação capaz de trabalhar no sentido de uma expansão do conhecimento histórico.

Ao nos tornarmos capazes de incluir, por exemplo, outras referências culturais a respeito das construções familiares na nossa apreensão histórica, contribuimos para que outros caminhos e variadas possibilidades de existência também se imponham socialmente, sem que essas vivências sejam fixadas em uma permanência estática de uma família tradicional moldada em um ideal que não comporta a atualidade.

Considerando esse caminho amplo, lugares sociais podem ser repensados, discursos predominantes podem se tornar flexíveis. O imaginário social necessita de um campo aberto de

referências, e o questionamento de uma história que nos serve hegemonicamente parece ser um primeiro passo importante de ser tomado e, assim, trabalhado.

Uma das formas de propor outras referências dentro da sociedade, é nos empenharmos em uma história pública, capaz de atender diferentes realidades que não as fixadas em grupos privilegiados, onde podemos proporcionar também uma discussão a respeito da multiplicidade de narrativas históricas que compõem uma identidade nacional.

As estruturas, pela sua existência na longa duração, em seu longo tempo de permanência, parecem estáticas, mas elas também são criações humanas e podem ser repensadas, remodeladas. Sem a intenção de propor uma solução utópica (que acaba não sendo solução), a ideia é que, dentro de nossa função enquanto historiadoras/es, a gente possa atuar por meio da partilha, do diálogo, da crítica, do debate inclusivo e construtivo, ao parar de reproduzir de maneira acrítica sempre a mesma perspectiva. O Estado pode continuar adotando referenciais que o mantém (e provavelmente vai), mas expandir o conhecimento histórico é um começo, e caminha para a conscientização da nossa própria história, também construída por pessoas comuns.



Partindo para uma última constatação, acredito que estudar as imagens que expressam essa família patriarcal a partir da iconologia e da História Social e Cultural, capazes de considerar o contexto histórico, as relações e o caráter político, cultural e social influenciadores na expressão das obras, nos propõe pensar como a colonialidade ali se insere e, reconhecendo-a a partir dessas análises, podemos questioná-la, abrindo um campo maior para futuros debates que busquem descolonizar nossa memória histórica fundada em uma narrativa hegemonicamente masculina e europeia.

Assim, acredito que meu trabalho se finda com a proposta de repensarmos a nossa vivência e nossa construção ideológica pautadas por estruturas de longa duração, atuantes na permanência de lugares sociais que não andam de encontro com as atuais existências e relações, remodeladas pelo tempo. A concepção de uma família patriarcal inserida no imaginário coletivo da nossa sociedade é reafirmada pelas simbologias imagéticas que esses documentos históricos nos trazem, já que são amplamente difundidos e alicerçados na apreensão da nossa história.

Parafrazeando Braudel, em um de seus trabalhos, escrevo *estas páginas como um apelo à discussão*²⁷³.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Trad. Julia Romeu – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Índios mestiços e selvagens civilizados de Debret: reflexões sobre relações interétnicas e mestiçagens.** *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 25, nº 41: p.85-106, jan/jun 2009.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. O sentido da Colônia. Revisitando a crise do antigo sistema colonial no Brasil (1780-1830). In: TENGARRINHA, José (Org). **História de Portugal.** Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000. 371p.; 23cm. -- (Coleção História).

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Ernesto Charpinel; SALIM, Maria Alayde Alcantara; SOUZA, Flávia Cândida do Nascimento de. **Walter Benjamin: Narrativa e a Escrita da História.** Anais do IV Congresso Internacional de História: Cultura, Sociedade e Poder. Jataí/GO. 2014, p. 5-6.

BORTOLOTTI, Marcelo. Roberto Heymann e as falsificações de Debret. *Arte & Ensaio | revista do ppgav/eba/ufrij* | n. 28 | dezembro 2014.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Introdução à análise do discurso. 3ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais. A Longa duração. Trad. Ana Maria de Almeida Camargo. *Annales E. S. C.*, nº4, outubro-dezembro de 1958.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e Imagem.** Trad. Vera Maria Xavier dos Santos; Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004. 270 p.

CORRÊA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal brasileira. *Cad. Pesq.*, São Paulo, (37): 5-16, Mai. 1981.

COSTA, Thiago; DIENER, Pablo. A compreensão do homem na obra de Jean- Baptiste Debret. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008. (Coleção Reconquista do Brasil. 2ª Série; Vol.2. 239, 240, 241).

²⁷³ BRAUDEL, 1958, p. 294.

DIAS, Elaine. **A representação da Realeza no Brasil:** uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 243-261, 2006.

DIAS, Elaine Cristina. Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. Campinas, SP: [s.n.], 2001.

D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. *In: PRIORE, Mary Del. História das mulheres no Brasil*. 10. Ed., 6ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. *In: BASSANEZI, Carla & PRIORE, Mary Del. História das mulheres no Brasil*. 9. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

FILHO, Amílcar Torrão. **Uma questão de gênero:** onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cadernos Pagu* (24), janeiro - junho de 2005, pp. 127-152.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre, p. 513. *In: BASSANEZI, Carla & PRIORE, Mary Del. História das mulheres no Brasil*. 9. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal; apresentação de Fernando Henrique Cardoso. — 481 ed. rev. — São Paulo: Global, 2003. — (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil; 1).

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos:** decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano; Apresentação de Roberto DaMatta – 1ª edição digital – São Paulo: Global, 2013 – (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil – 2).

FULKAXÓ, Nankupé Tupinambá. **Entre cartas, crônicas e textos jornalísticos:** o que fizemos com nosso povo? Ilustrado por Alexandre Pimenta da Silva – Camaçari, BA: Pinaúna Editora, 2019.

HASKELL, Francis. La Norme et le caprice: redécouvertes em art, op. cit., 1986, p.28. *In: 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.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo:** diário de uma favelada. Ilustração Vinicius Rossignol Felipe – 10. ed. – São Paulo: Ática, 2014. 200p.

KILOMBA, Grada. Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism, p. 124. *In: RIBEIRO, Djamila. A categoria do Outro:* o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher, Blog da Boitempo. 07/04/2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/>>. Acesso em 02/11/2020, 18:05.

LANGSDORFF, Georg Heinrich von. Notas sobre uma Viagem ao redor do Mundo, de 1803 a 1807. Volume 02. Frankfurt: Wilmans, 1812.

LEENHARDT, Jacques. **Jean-Baptiste Debret**: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. *Sociologia&Antropologia*. Rio de Janeiro. V.03.06: 509-523, novembro, 2013.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Grupos de convívio no Rio de Janeiro (século XIX). *Psicol. USP*. v. 3, n. 1,2. São Paulo, 1992.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret**: por uma nova leitura. Campinas/SP: [s.n.], 2003.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *In: Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História e Imagem: iconografia/iconologia e além. *In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, p. 243-262, 2012.

NADER, Maria Beatriz. **Composições familiares e gênero**: a historiografia em foco. XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT Mulher e Literatura da ANPOLL. 2007. (Seminário).

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3ªed. São Paulo: Perspectivas, 2016, p. 73-74.

NAVES, Rodrigo. Debret, o Neoclassicismo e Escravidão. *In: A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 43-146.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo. (10), dez. 1993.

NOVAIS. Fernando A. Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808). São Paulo: Editora 34, 2019 (2ª Edição). 432p.

OLIVEIRA. Carla Mary S. O cotidiano oitocentista pelos olhos de Debret. *REVISTA DE HISTÓRIA* [19]; João Pessoa, jul./ dez. 2008.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In: Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p 47-87.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

PRIORE, Mary Del. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. São Paulo: Editora UNESP, 2ª edição, 2009.

PRIORE, Mary Del. **Histórias e Conversas de Mulher**: amor, sexo, casamento e trabalho em mais de 200 anos de história. 2ª ed. – São Paulo: Planeta, 2014.

PRIORE, Mary Del. Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino. *In*: BASSANEZI, Carla & PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. 9. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RIBEIRO, Djamila. Quem tem medo do Feminismo Negro? 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAMARA, Eni de Mesquita. A família brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2004. – (Coleção tudo é história; 71).

SAMARA, Eni de Mesquita. **As Mulheres, o Poder e a Família**: São Paulo, século XIX. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Ed. Marco Zero, São Paulo, 1989.

SAMARA, E. M. O que mudou na família brasileira? (Da colônia à atualidade). *Psicologia USP*, 2002, vol. 13, nº 2, p. 27-48.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cezar de; COSTA, Angela Marques da. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; SILVA, Aberto da Costa e Silva. Crise colonial e independência 1808 - 1830. Vol 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. (História do Brasil Nação: 1808 – 2010).

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. *In*: PEDRO, Joana Maria & PINSKY, Carla Bassanezi (organizadoras). **Nova História das mulheres no Brasil** – 1. ed., 3ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2018.

SCOTT, Joan W. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *In*: **Epistemologias feministas: ao encontro da crítica radical**. Tradução de Rose Barboza. Disponível em <<https://journals.openedition.org/eces/1533#text>>. Acesso em 16 out. de 2020.

SEVERI, Carlo. Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire - Aesthetica. Paris: ENS-MQB, 2007. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, p. 250, 2012.

SILVA, Alberto da Costa e. As Marcas do Período. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz; SILVA, Alberto da Costa (Orgs). **Crise colonial e independência 1808-1830**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. 23-34p. (História do Brasil Nação:1808-2010).

TREVISAN, Anderson Ricardo. **Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil.** RESGATE - vol. XX, Nº 23 - jan./jun. 2012, p. 18-27.

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.

VICENTE, Tania Aparecida de Souza. Metodologia da análise de imagens. *In: Contracampo 12: revista do mestrado em comunicação, imagem e informação.* Instituto de Arte e Comunicação Social - Universidade Federal Fluminense. Novembro, 2008.

VOVELLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. Trad. Maria Julia Cottvasser – São Paulo: Brasiliense, 2004.

OBRAS

DEBRET, Jean-Baptiste. **Dança de selvagens da Missão de S. José.** 1834. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Família pobre em sua casa.** 1835. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Índia Guarani civilizada a caminho da Igreja em trajes domingueiros.** 1834. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Índios Guaranis civilizados, cultivadores ricos.** 1834. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Jantar no Brasil.** 1835. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Napoleão I condecora, em Tilsitt, um soldado do exército russo com a cruz da Legião de Honra.** 1808. Óleo sobre tela.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil.** 1839. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Régulus voltando a Cartago.** 1791. Óleo sobre tela.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Sapataria.** 1835. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Uma senhora brasileira em seu lar.** 1835. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Um funcionário a passeio com sua família.** 1835. Litografia.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Visita a uma fazenda.** 1835. Litografia.

LANGSDORFF, Georg Heinrich von. **Dança dos índios na Missão de São José, Nova Califórnia.** 1812. Gravura.