

## ***Representações de Jean Baptiste Debret sobre a sociedade escravista brasileira na viagem pitoresca ao Brasil***

Representations of Jean Baptiste Debret about Brazilian  
slave society in the picturesque journey to Brazil

Selson Garutti<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta um estudo quali quantitativo exploratório que tem por objetivo analisar o surgimento do racismo e do preconceito religioso no Brasil através das imagens iconográficas de uma das obras de Jean Baptiste Debret, o livro “*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*” (1834 -1839). A abordagem adotada tem como base Meneses (1996) e Chartier (1988). As imagens e textos foram analisados enquanto construções discursivas sob uma perspectiva histórica e conclui-se que, a despeito dos preconceitos do pintor e do seu comprometimento com as elites brancas, não lhe foi possível deixar em segundo plano o racismo e, menos ainda, o preconceito religioso incrustado na sociedade brasileira da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** História. Representação. Brasil. Debret.

**ABSTRACT:** This article presents a study exploratory quali quantitative which aims to analyze the emergence of racism and religious prejudice in Brazil through the iconographic image of one of the works of Jean Baptiste Debret, the book "the picturesque and historic Journey to Brazil" (1834 -1839). The approach taken is based on Meneses (1996) and Chartier (1988). The images and text were scanned while discursive constructions in a historical perspective and concluded that, despite the prejudices of the painter and his commitment to white elites, it was not possible to leave in the background racism and, less still, religious prejudice encrusted in Brazilian society of the time.

**KEYWORDS:** History. Representation. Brazil. Debret.

### **Introdução**

O presente estudo tem por objetivo analisar o surgimento do racismo e do preconceito religioso na sociedade escravocrata brasileira, tendo como objeto de estudo as representações constituídas na obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean Baptiste Debret<sup>1</sup>. A obra foi publicada pela primeira vez na França, entre 1834 e 1839, como resultado das observações feitas pelo autor, durante o período em que esteve no Brasil, de 1816 a 1831. Essa proposta busca identificar, a partir da iconografia e das descrições textuais que acompanham os desenhos, a impressão do viajante sobre a negritude expressa no Brasil.

---

<sup>1</sup> Professor de Filosofia pelo Estado do Paraná. selsongarutti@hotmail.com.

A intenção desse texto está centrada na tentativa de perceber as imagens e os textos enquanto construção discursiva das representações constituídas. Nesse sentido, a abordagem adotada usufrui dos conceitos postulados por Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1996), no estudo desenvolvido sobre a história da iconografia urbana brasileira e, ainda, o conceito de representação formulado por Roger Chartier (1988, p. 23) em como uma determinada realidade é pensada e constituída.

Faz-se também necessário, ao tratar da obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, considerar alguns elementos da biografia de Debret, bem como da chegada da Missão Artística Francesa em terras brasileiras, que contribuíram para a confecção da obra dividida em três tomos. A conjuntura que se configurava na Europa, na primeira metade do século XIX, era delimitada pelo império napoleônico, com uma influência determinante sobre os vários segmentos sociais, culturais e principalmente, econômicos. A produção artística não ficou fora desse processo. Em alta, o movimento barroco, caracterizado por certo excesso retórico, expressando um catolicismo revigorado da contra reforma, também se infiltrou na arte laica com profusão de elementos, sob um predomínio hegemônico europeu, isso já desde o século XVII.

Paralelo a esse movimento, também o neoclássico foi se destacando através de uma proposta de recriação da arte Grega e Romana, dados pelos traços da simetria, do frontão, da coluna, o predomínio da cor e do tema histórico. A clareza e a razão da antiguidade clássica foram gradativamente ocupando espaços constituídos pela razão iluminista. O neoclássico acabou por se consolidar como arte oficial francesa, a partir da imposição cultural napoleônica, tendo como expressão marcante a construção de grandes templos, com arcos bem contornados. Essa característica também ficou marcante nas telas, sempre com características dos elementos políticos registrando os grandes feitos políticos e guerreiros do imperados francês.

Com isso houve uma espécie de ditadura bonapartista neoclássica, de estilo impositivo que tinha a pretensão de destacar a "ética da Revolução", dando-lhe uma resignificação tratando-a como tendo sido um classicismo revolucionário. Entre os possíveis vários

exemplos, pode-se citar Jacques-Louis David, que confeccionou o quadro "O Juramento dos Horácios", o qual se tornou conhecido como aquele que propôs uma nova interpretação ao estilo clássico. A arte deveria ser concebida como uma "profissão de fé política", voltada para ser mais um meio de sustentação das estruturas sociais (HAUSER, 1982, p.796-797).

É nesse contexto de expansão napoleônica que ocorre a invasão de Portugal pelas tropas francesas, levando o monarca português Dom João VI a se refugiar na então colônia brasileira. Durante a permanência do monarca no Brasil (1808- 1821), várias foram as medidas de tentativa de transformação da colônia brasileira em uma espécie de "mini Europa", adequando o Brasil aos padrões culturais vigentes na Europa daquele momento. Entre elas, o grande incentivo a ações políticas de selecionar e contratar profissionais capazes de fundarem no Brasil uma escola ou um instituto que desse condições de aprendizagem artística e técnico profissional no Brasil.

A partir desse movimento é fundada a Imperial Academia de Belas Artes (1829). Foi nesse contexto de europeização que, em 26 de março de 1816, chega ao Brasil a Missão Artística Francesa, composta por Jean Baptiste Debret, pintor de história; pelos irmãos Taunay, um estatuário e outro paisagista; Francisco Ovide, professor de mecânica; Grandyeau de Montigny, arquiteto; Simão Pradier, abridor<sup>2</sup>; Joaquim Lebreton, literato e membro do Instituto da França. Esses foram os primeiros grandes artistas responsáveis por criarem, retratarem e construírem um "novo mundo", ou simplesmente adaptá-lo às situações do reino português europeu<sup>3</sup>.

Este estudo tem como proposta realizar uma análise, a partir da iconografia de Jean Baptiste Debret, a respeito do surgimento do racismo e do preconceito religioso no Brasil, buscando também, em suas obras e em outras fontes, ressaltar como eram tratados os índios e os negros no período colonial do Brasil, assim como caracterizar a catequização dos índios.

### **Sobre Jean Baptiste Debret**

Jean Baptiste Debret (1768-1848), pintor, desenhista, gravador, professor, decorador e cenógrafo frequentou a Academia de Belas Artes e membro correspondente da Academia

Francesa, em Paris, entre 1785 e 1789 e foi aluno de Jacques-Louis David (1748 - 1825). Por volta de 1806, trabalhou como pintor na corte de Napoleão (1769 - 1821) e após a queda do imperador e com a morte de seu único filho, Jean Baptiste Debret decidiu integrar a Missão Artística Francesa, que veio ao Brasil em 1816.

Instalou-se no Rio de Janeiro e, a partir de 1817, ministrou aulas de pintura em seu ateliê. Em 1829, organizou a Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Bellas Artes, a primeira mostra pública de arte no Brasil, retornando a Paris em 1831. Entre 1834 e 1839, editou o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em três volumes, ilustrado com litogravuras que tem como base as aquarelas realizadas em seus estudos e observações. Autênticos registros visuais que permitem acompanhar a vida da Corte no Brasil e conhecer o ambiente que a cercava, assim como acompanhar o que acontecia na época.

Indiscutivelmente o mais famoso álbum iconográfico a respeito do Brasil, o Debret merece sua reputação por todos os títulos: a precisão e acuidade da observação, A qualidade do desenho e a variedade de temas que abrange desde os grandes eventos políticos aos utensílios indígenas, passando pelas roupas da corte, pelos costumes do Rio de Janeiro, cenas de escravos, de índios, Enfim, tudo de curioso que o artista pode observar-nos quase 15 anos que passou no Rio de Janeiro. Debret foi de fato o grande divulgador do Brasil e suas imagens foram, provavelmente, as de impacto mais durável no imaginário europeu. (LAGO, 2001, p.168).

Segundo Valéria Martins Nunes (2010) em seu artigo “Debret e os índios no Brasil”, a produção de uma imagem tem por finalidade transmitir uma mensagem, por isso, carrega consigo um conjunto de símbolos que devem apresentar-se passíveis de serem codificados pela sociedade para a qual se destina. Sob tal perspectiva, as análises iconográficas têm muito a contribuir para as pesquisas históricas, na medida em que possibilitam o acesso a informações que não se pode encontrar em documentos textuais (NUNES, 2010).

A obra produzida por Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, apresenta um conjunto de imagens, elaboradas nos anos em que o artista viveu no Brasil, referentes à composição social e étnica da sociedade brasileira. Cada um os volumes corresponde a um segmento étnico, observado e considerado pelo pintor como constituinte

da sociedade brasileira da época, são eles: os índios americanos, os negros africanos e os brancos europeus.

Segundo Lima (2007) Jean Baptiste Debret também era historiador, tendo como obra principal a *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1816-1839). Considerá-lo como historiador consiste em entender o Brasil como sendo uma nação civilizada em pleno processo de desenvolvimento. O fundamento dessa tese consiste, segundo Lima (2007) na própria intenção do artista, expresso em seus desejos de produzir não apenas um livro de ilustrações, mas sim, um documento historiográfico.

Nessa direção, em consonância com Lima (2007), considerar Debret como sendo historiador, consiste em também reconhecer sua obra como documento histórico e, com isso, legitimar o Brasil como nação civilizada. Assim:

Dar ênfase à biografia constitui, portanto, uma das estratégias fundamentais da abordagem que ora se propõe e que irá privilegiar as intenções que o levaram a publicar essa obra e que, ao mesmo tempo, lhe conferem sentido. Procurar entender essas intenções a partir da experiência pessoal e profissional do artista, considerando que o maior documento a seu respeito é, sem dúvida, sua própria obra (LIMA, 2007, p. 38).

Assim, essa proposição consiste em perpassar a análise de sua obra de forma verticalizada, buscando no contexto do texto, o pretexto que propiciará a elucidação do projeto debretiano.

### **Morfologia Urbana**

A paisagem das cidades pressupõe um relevo constituído por uma morfologia, incrustada na realidade, que leva em consideração aspectos materiais e imateriais. Assim, quer se trate de padrões gerais de organização do espaço, quer se trate de elementos específicos que o mobilizam, faz-se necessário transportar a simples aparência do senso comum. Não se pode negar que determinados elementos morfológicos são dotados de tal densidade que os habilitam a ser por si mesmas uma representação carregada de significação capaz de expressar toda uma intencionalidade ideológica. Tais atributos formais são expressões imanentes

constituídas por um processo de naturalização caracterizado por propriedades específicas das relações sociais.

Para evitar a desfiguração das cidades, Meneses (1996) afirma ser bom ter presente que a cidade, qualquer que seja seu conteúdo histórico, deve ser entendida segundo três dimensões imbricadas profundamente umas nas outras, em relações simbólicas, a cidade é: a) Artefato; b) Campo de Força; c) Imagem.

Na primeira dimensão a cidade é artefato, coisa fabricada historicamente de forma complexa, que consiste em ser um elemento natural, socialmente apropriado por formas e/ou funções e/ou sentidos. Os espaços são estruturas, objetos, equipamentos e etc., produzido por forças que não são possíveis de serem excluídas do entendimento. São constituídas pelas tensões entre forças num jogo de variáveis. Destarte, o artefato é sempre produto e vetor deste campo de forças delimitado pelas configurações dominantes e nas práticas que ele pressupõe.

Além dos artefatos, como coisa material produzida pelas práticas sociais e pelo complexo campo de forças que a cidade tem, ela ainda é caracterizada por suas representações, sendo que as práticas sociais não se dão a esmo de forma aleatória ou mecânica. Elas são constituídas pelas representações sociais, que em suas complexas relações, dão conta do campo de forças constituído por conhecimentos imediatos, esquemas de inteligibilidades, memórias e valores, sendo misturado por diferentes ideologias.

A Cidade é Imagem e enquanto nos estudos tradicionais a cidade era delineada pelo conceito do artefato, a partir do surgimento das ciências sociais, passou a ser delineada pelo conceito de campo de forças, abandonando os conceitos subjetivos de representação e assumindo as relações objetivas de poder compostas nas imagens sociais.

### **Imaginário Urbano**

Muito importante nessa discussão é a questão do imaginário urbano e, sobretudo, de aporte visual. Em particular, nesse texto, interessa a produção iconográfica urbana dos viajantes concentrados nos séculos XVII, XVIII e XIX. Nesse contexto, as representações

visuais de cidades tornaram-se uma das expressões mais antigas sobre o estudo de assentamentos humanos em ocupações de espaços.

Na antiguidade, a singularização do tempo estava postulada nas muralhas expressando toda sua personalidade e individualidade política, transformando a URBIS em espaço privilegiado para o gênero literário.

Na Idade Média, a voga de imagens urbanas era grande, na maioria das vezes associada ao paradigma da cidade celestial, Jerusalém. Por isso, os mesmos traços iconográficos se tornavam referentes as cidades muito diversas. Mesmo sendo só na Renascença que a cidade passaria a ser objeto de um gênero pictórico. A natureza política ou a utilização política dessas imagens é essencial para apreender o que passou a ser considerado como sendo cidade. Passando a dar destaque maior ao conceito citadino assegurado pelas impressões constituídas na cidade.

Por volta do final do século XVII e, a partir do XVIII, os espaços das cidades perdem a sua característica de totalidade, passando a destacar apenas espaços mais ou menos privilegiados através dos destaques das cenas urbanas, permitindo uma angulação mais apropriada dos espaços capazes de por si só revelarem conceitos de cidade constituídos. Assim, esse tipo de representação urbana acaba por contribuir para a criação e o desenvolvimento de um padrão de entendimento citadino, formulando um olhar do observador da cidade como aquele que adentra o olhar, até então, não disciplinado para determinados objetivos específicos.

Com o advento das cidades industrializadas, muda-se a pecha das representações urbanas. Apesar das cidades ainda continuarem a se alimentarem do imaginário visual, a mudança agora está nos aspectos parcelados dos fragmentos que se descolam. Com isso, a força agora fica nas representações parciais. As antigas sínteses de compreensão da totalidade foram trocadas, passando do foco dos espaços urbanos, das características da cidade, para as chamadas cenas urbanas. Somente a partir do século XIX as cidades se tornam mais complexas. Concomitantemente ao período em que se acentua seu caráter sistêmico de representação.

Meneses (1996) apresenta uma série de modelos visuais e materiais pelos quais o ambiente urbano pode ser identificado, figurado e planejado. Segundo ela, podem-se distinguir três mapas principais: 1) A cidade como Obra de Arte: característica da cidade tradicional; 2) A cidade como panorama: característica da cidade moderna e, 3) A cidade como espetáculo: característica da cidade contemporânea. Sendo esses os parâmetros mais adequados para discussão construída historicamente sobre a imagem de cidade.

### **Fontes Iconográficas e Conhecimentos**

A discussão sobre o campo de pesquisa tem como pretensão deixar vir à tona as contradições de sentidos, que se impõem historicamente ao estudo da iconografia urbana, discussão a qual não pode deixar de ser imiscuída.

Mais do que uma discussão de sequências iconográficas com vastas ilustrações, sem quaisquer perspectivas de relevância histórica, faltam, portanto, pesquisas e estudos que caminhem rumo a tentativa efetiva de definir padrões e tendências das transformações históricas mais significativas.

Ao se indagar o quadro de bibliografias nacional, vão-se constatar lacunas mais esparsas ainda. Ainda bem que são abundantes os estudos de iconografia de algumas cidades, bem como, arrolamento das pesquisas sobre os pintores viajantes, entre os quais, o maior destaque pode ser dado para Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret.

Urge examinar o que já foi produzido usando as fontes iconográficas para a produção de conhecimento histórico. A imagem, portanto, consiste em ser suporte para que as representações dos contornos visuais que as tornam sensorialmente apreensíveis, como sendo representações sociais das cidades.

Sob a égide das representações pictóricas, não se pode presumi-las apenas como registro fidedigno citadino. Ao contrário, a imagem deve ser entendida e analisada como construção discursiva historicamente produzida como linguagem conceitual dos valores vigentes.

Meneses (1996) chama a atenção para três aspectos morfológicos:



1. Consiste na preocupação da falsa polaridade entre o real e o imaginário. Durante muito tempo a imaginação foi condenada ao limbo da aparência sensível, situando-se ao lado da ilusão e do engano. Sendo resgatado apenas no século XIX com a psicanálise. Também a psicologia, a sociologia, a filosofia, a antropologia e a história, passando a entender a imagem como uma fonte fundamental para os pesquisadores dessas áreas respectivas. Não fazendo sentido colocar a imagem fora do campo do real.
2. Consiste na questão de que a imagem urbana estaria vinculada tanto mais ao seu caráter histórico, quanto mais pudesse comprovar a consciência que lhe servia de modelo, sendo a cidade um exemplo conciso desse modelo.
3. A terceira questão decorre das anteriores, não é a que pode ser conhecida como documento, mas, sim o olhar do viajante, como produtor documental da cidade. Se bem que fiar-se sob um olhar estrangeiro apenas, é sempre uma forma de exclusão. Assim, para equilibrar o olhar de exclusão seria propício trazer o olhar do nativo, o que fora praticamente ignorado pelos sujeitos daquela época.

Por fim, o olhar, ou o que se institui como imagem vista, institui seu próprio olhar, seu próprio objeto. Assim, a imagem não só é uma construção instituída historicamente, como também institui e formaliza um determinado conceito de cidade urbana.

### **Análise das Iconografias de Debret**

A partir da abordagem proposta por Meneses (1996) e Chartier (1988), pretende-se analisar as pranchas sob uma perspectiva histórica a partir da obra “*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*” de Jean Baptiste Debret, a qual é composta por três tomos, contendo 36 litografias referentes 1º) aos índios do Brasil; 2º) aos negros; 3º) aos brancos.

*Debret* se dedicou mais ao negro na maioria de suas pranchas. Observando as pranchas, é possível perceber o importante papel desempenhado pelos negros na sociedade da época. O elemento negro representava a principal força de trabalho em qualquer tipo de

atividade. Segue abaixo uma relação de algumas das pranchas desse autor, com as respectivas explicações sobre suas representações.

### Pranchas sobre Religião

Figura 1 - Negras Levadas à Igreja para Serem Batizadas (Debret)



Fonte: DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.**  
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP. 1989.

O artista nos anos que passou no Brasil, tornou-se um dos maiores observadores participantes dos costumes nativos. Especificamente no tomo II, constam várias pranchas de mulheres negras apresentadas em primeiro plano. Em especial na prancha das Jovens Negras sendo levadas à Igreja para serem batizadas, expressa o latente sincretismo religioso, percebido através dos variados e diferentes adornos, tanto de origem europeia, quanto africana em um peculiar arranjo ornamental.

As jovens estão vestidas e ornadas à moda crioula, tendo suas vestes brancas com bordados em richelieu e carregado de muitos babados, mas, com os ombros amostra. Além das joias, com correntões de ouro com três a quatro voltas usadas como adorno inclusive das costas. Brincos exagerados com características mascadamente africana, bem como suas pulseiras e tornozeleiras, as quais na época era de uso exclusivo das escravas.

Também consta uma mulher acompanhante, provavelmente forra, vestida à moda europeia, ostentando um leque, expressando sua integração cultural por meio de adornos

característicos da aristocracia europeia. Mas, também, com os mesmos adornos ostentados pelas outras negras mais jovens.

Embora essa mulher mais velha expresse uma certa ascensão social por meio de sua vestimenta, tem em si a mais pura expressão desse sincretismo cultural religioso, usando vestimenta europeia e adorno tanto da aristocracia europeia quanto adornos africanos. Assim, Debret nesse registro de costumes e de identidades diferenciadas, apresenta uma crise de identidade cultural sofrida pelo negro ao representa negras transitando em duas culturas antagônicas, distintas e concomitantes.

Figura 2 - Ex-votos de Marinheiros Salvos de um Naufrágio (Debret)



Fonte: DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.**  
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP. 1989.

A devoção católica praticada no século XVI era caracterizada entre outros elementos, pela prática de fazer promessas, seguida de seu cumprimento. Assim como a vela, a água, o óleo, o sal e outros sacramentais, a promessa se constitui em ser um meio eficiente de ligação entre o mundo profano e o mundo sagrado. Essa manifestação religiosa ocorre nas diferentes classes sociais, com os mais variados objetivos, tanto de caráter pessoal quanto coletivo.

Essa prática ficando mais explícita diante da prancha dos ex-votos de marinheiros salvos de um naufrágio, obra constituída em agradecimento à graça alcançada, delineando situação bem adversa em que as promessas são construídas constituídas.

A paga da promessa pode variar muito dependendo do tempo, do espaço e da situação em que o ex-voto se encontra. Podendo variar entre a necessidade, o apelo ao santo e a graça

pretendida. Podendo ser desde um objeto que memoria a graça almejada / alcançada, até uma parte do objeto envolvido na motivação da graça alcançada, como no caso da prancha dos ex-votos marinheiros de Debret.

Na prancha dos ex-votos podem-se observar cinco homens (marinheiros) levando para dentro da igreja a vela do barco que os salvara de um naufrágio. A prancha expressa uma ação pedagógica moral significativa, pois devoção expressa uma eficácia religiosa de proteção e guarda do “santo protetor”. Esse gesto de devoção repetidas vezes, imprime na sociedade, uma devoção gradativa que vai imputando valores sociais.

Na constituição de uma prática educativa em suas relações com a religião & religiosidade, foram usadas pranchas tanto de Debret quanto de Rugendas, para introduzir nas irmandades leigas do Brasil, hábitos e costumes a serem ensinados à população, para constituir mudanças sociais. Todas as pranchas usadas tinham sempre aspectos religiosos praticados pela população (CUNHA; FONSECA, 2015).

Figura 3 - Judas Queimado no Sábado de Aleluia (Debret)



Fonte: DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**.  
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP. 1989.

Após o fim do entrudo (festa popular de carnaval), inicia-se o resguardo da quaresma, período de reflexão católica que se encerra no domínio de ramos (domingo antes da Páscoa). É no sábado de aleluia, o qual se constitui entre esses dois domingos que ocorre tradicionalmente a Malhação do Judas, festa que expressa a morte de Judas Iscariotes, o

traidor de Jesus por trinta moedas. Em muitas localidades adotou-se costume da malhação em praça pública de Judas qual era representado por um boneco de palha que personificava um traidor de Jesus.

Debret não deixou esse tema religioso de fora, registrou com traços expressivos a malhação de Judas praticada em 1823. Integrantes terceiro volume de Viagens Pitorescas, a prancha de numero 21, intitulada Queima de Judas.

Observando a prancha identifica-se um boneco feito de palha preso a uma arvore pelo pescoço. Já desfigurado pela perda do braço esquerdo e sem uma das pernas, com uma luva branca na mão direita segundo saco (provavelmente representando a ganância pelo dinheiro) vestido por uma camisa clara e uma calça azul, bem como, com uma bota escura de montaria e um gorro listrado nas cores branco e azul na cabeça.

Fora qualquer justificativa bíblica para a brancura de tais apóstolos de brincadeira, talvez não tivesse mesmo muita graça repetir num sábado de Aleluia malhação absolutamente idêntica às que se assistiam, a qualquer pretexto, no dia-a-dia. Isto é: de negros. Além disso, o próprio Debret chama a atenção para a camada social a que pertenceriam os malhadores: “a classe indigente” (SÜSSEKIND, 1991, p. 21-22).

Embora os explosivos inseridos no boneco ofusque a imagem, ainda assim, é possível identificar principalmente os negros (escravos), “(...) já que nenhum deles aparece calçado” (SUSSEKIND, 1991, p.21), o que expressa serem escravos, mas o maior destaque deve ser dado ao Judas representado na aquarela pela cor branca. Portanto, no bojo da prancha é constituído por uma situação onde homens, mulheres e crianças negras e escravas malham o boneco branco.

Na mesma preencha localizado no lado direito em frente à igreja católica representada por diversos detalhes, segundo Debret, o sino em movimento indicar passagem do sábado de aleluia (Morte de Judas) para o domingo da Páscoa (ressurreição de Jesus) podendo transitar em dois paralelos distintos e concomitantes (entre o banco x negro, escravo X Senhor, religião x religioso, oficial x paralelo, descalço x calçado), como se o escravo tenta-se ao menos por

representação, vingarem-se do senhor branco catequizador. De um lado o retilíneo católico do branco e de outro a circularidade do candomblé dos negros.

Sussekind (1991) destaca que Debret, expressa o contraste não só nos ícones representativos, mas também pelas cores utilizadas, com o branco expresso no Judas flagelado e o preto expresso no negro algoz, constituindo assim, uma possibilidade representativa de o escravo se vingar do seu algoz real.

### **Pranchas sobre a Violência**

Era imposto ao escravo infrator uma tríade composta por (a) trabalho excessivo, (b) alimentação insuficiente e (c) castigo. Com isso o senhor não visava aniquilar a “peça”, mas sim, aniquilar a força de reação contra opressão sofrida. O programa se constitui exatamente nessa tríade, quando o sistema de dominação do senhor sobre o escravo se torna um agente político, tomando-se a punição o centro de controle do sistema escravista (LARA, 1988).

Com isso o castigo assumir estados de modelo pedagógico de correção / coerção. Modelo plagiando das práticas inquisitórias, bastante usadas no Portugal medievo. Ainda segundo Lara (1988) o castigo se constituía em ser um ritual que tinha por conceito a hegemonia de poder do senhor sobre o escravo.

O ritual do castigo celebrava o uso desproporcional da força como mecanismo de controle social e cultural. Assim,

O reconhecimento social da prática dos castigos de escravos, no entanto, esbarrava na questão da justiça e da moderação, pois somente aplicado nessas condições corresponderia ao que dele se esperava: a disciplina e a educação. A punição injusta e excessiva provocava, por seu turno, descontentamento e revolta. Punir o escravo que houvesse cometido uma falta, não só era um direito, mas uma obrigação do senhor. Isso era reconhecido pelos próprios escravos, mas não quer dizer que os castigos eram aceitos, ou seja, por intermédio dos castigos, caberia a tarefa de educar seus cativos para o trabalho e para a sociedade (LARA, 1988, p. 116).

Tanto castigo corporal, quando o castigo psicológico, eram expressões de violência explícita e legitimada pela lei com outorga dos cânones católicos, sendo o castigo realizado em etapas para ser bem pedagógico.

Difícilmente um escravo não morreria em consequência desse número excessivo de golpes desferidos. Se não morresse pela hemorragia provocada ou pela intensidade da dor sentida, morreria em decorrência de prováveis infecções surgidas nas chagas abertas, já que as condições higiênicas da época, mais precisamente das senzalas urbanas e cadeias públicas, eram muito precárias (SILVA FILHO, 2008, p. 118-119).

Nesse período histórico já existiam as chamadas casas de correção, onde havia um espaço dedicado à prática de castigo dos escravos considerados criminosos. Esses escravos recebiam punição a qualquer hora tanto de dia quanto de noite, ao tanto que fosse da vontade do Senhor. Segundo Costa (1988) nas fazendas mais retiradas essa prática de castigo era ainda maior. Essa afirmação pode ser feita ao levar em consideração os reiterados conselhos dados aos fazendeiros para que fossem mais benevolentes na execução dos castigos aplicados aos seus escravos.

Por pior que fosse a fiscalização existente nas cidades, ainda existia. Ainda havia um controle por parte do judiciário. Em compensação nas fazendas, o que existia era apenas a vontade do Senhor proprietário que julgada, decidia e mandava ou os feitores ou os capitães do mato executarem a pena / sentença, os quais executavam com exímia obediência, tanto a ponto de exceder a medida imputada (COSTA, 1988).

Importante destacar que além da violência exacerbada ser usada como instrumento pedagógico de correção, também por questões econômicas, era os escravos mais velhos e pouco valor agregado, os que recebiam os castigos pedagógicos, constituindo assim, muito mais como um exemplo coercitivo para os outros escravos, como mecanismo de prevenção e controle, do que correção específica do “delito” cometido (MACHADO, 1987).

Quando o escravo cometia algum crime. A punição era, constituída formalmente pelo aparelho jurídico constituído. Mas quando o ato cometido fosse apenas um agravo ao seu senhor ou por embriagueis ou outras pequenas contravenções, o senhor poderia puni-lo



segundo seu próprio entendimento, desde que respeitasse, por exemplo, o número de chibatadas que eram permitidas aplicarem de uma só vez ao escravo.

Figura 4 - Loja de Sapateiro (Debret)



Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**.  
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1989.

Contudo, esse tipo de lei não era considerado nas fazendas, haja vista não ter quem a fiscalizasse na zona rural. O medo do castigo em excesso só encontrava seu limite na eminente possibilidade de morte do escravo de tanto apanhar. Mas, mesmo assim, era comum aos escravos sofrerem sérias mutilações, bem como, morrerem por causa da violência dos castigos (NEVES, 1992).

Muitos dos instrumentos de tortura tiveram suas inspirações originais nos instrumentos de tortura utilizados para as práticas inquisitórias do período medieval. Dentre esses, o tronco sempre foi um instrumento de tortura usado para o sacrifício dos condenados em vários crimes. O tronco tinha por finalidade imobilizar o escravo, submetendo-o a um terrível e fatigante desgaste físico e psicológico. A imobilidade impossibilitava inclusive a satisfação de suas necessidades fisiológicas (LARA, 1988).

Os troncos poderiam ser ou de madeira ou de ferro, mais usados na zona rural em horizontal, os quais se abriam em duas metades, trancando completamente imobilizados por meio da fixação de parafusos em suas extremidades.



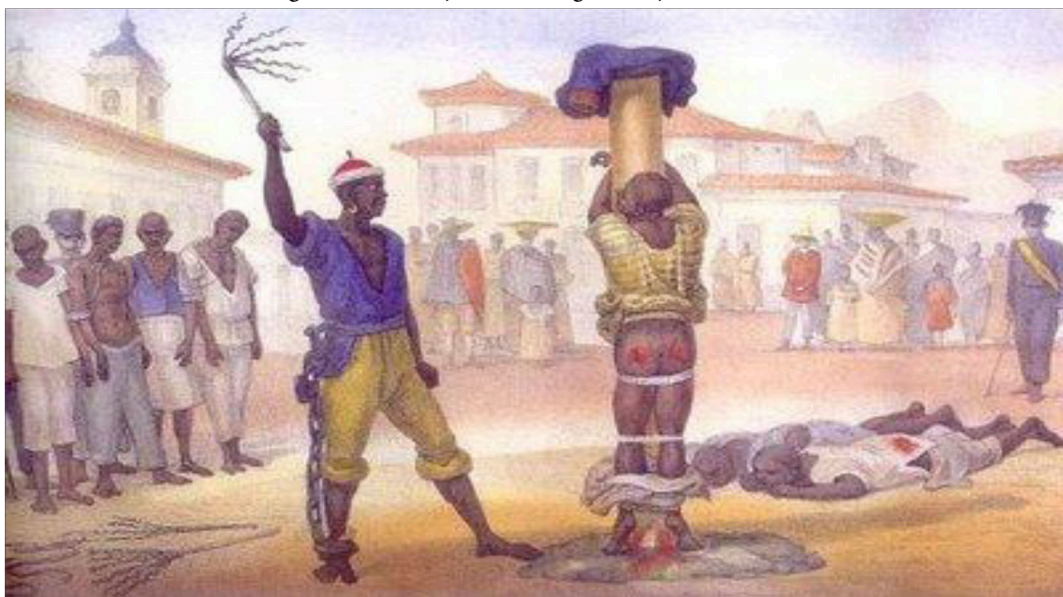
Figura 5 - Negros no Tronco (Debret)



Fonte: DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**.  
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP. 1989.

Os troncos verticais, também chamados de Pelourinho, eram mais usados nas zonas urbanas, onde os escravos eram açoitados publicamente, sempre com público cativo. Sendo um dos mecanismos mais usados na prática coercitiva aos outros escravos delinquentes.

Figura 6 - Execução do Castigo de Açoite (Debret)



Fonte: DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**.  
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP. 1989.

Ainda, existiam outros tipos de castigo tortuoso a que os escravos eram submetidos era o uso da marca do ferro em brasa, feito ou para marcar os escravos, ainda na África, ou como pertencentes a algum senhor proprietário, ou ainda, como castigo propriamente dito. Além do que, se o escravo fugisse, essa marca poderia ser uma das formas de identificação.

Na sua condição de propriedade, o escravo é uma coisa, um bem objetivo. Lembrando Aristóteles, consideramos nossa propriedade, o que está fora de nós e nos pertence. Nosso corpo, nossas aptidões intelectuais, nossa subjetividade, não entram no conceito de nossa propriedade. Mas o escravo, sendo uma propriedade também possui corpo, aptidões intelectuais, subjetividade – é, em suma, um ser humano (GORENDER, 1992, p. 49).

Tanto nas fazendas de cana-de-açúcar no nordeste, quanto nas fazendas cafeeiras do sul e sudeste, a crueldade com os escravos foi assustador.

Figura 7 - Feitores Corrigindo Negros (Debret)



Fonte: DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**.  
Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP. 1989.

[...] depois de bem açoitado, o senhor mandará picar o escravo com navalha ou faca que corte bem e dar-lhe com sal, sumo de limão e urina e o meterá alguns dias na corrente, e sendo fêmea, será açoitada à guisa de baioneta dentro de casa com o mesmo açoite (LARA, 1988, p. 74-75).

Independente do limite de cinquenta chibatadas, o fazendeiro considerava os escravos sua propriedade, pouco se importando com essa contagem da lei. Assim, os escravos tinham por todo o corpo, marcas de açoite, uma prática banal. Ainda que existisse uma legislação para regula-la. Por fim, caso o escravo não morresse, ficava marcado com terríveis sequelas.

## **Imagens Iconográficas e Representação**

As imagens iconográficas de grupos familiares, assim como de outros grupos, constituem-se em um meio imagético para disseminarem discursos e ressaltar relações sociais que ali ficaram congeladas no instante representado. Enquanto discurso, as imagens iconográficas de grupos são carregadas de intencionalidade, na medida em que tanto os artistas quanto os representados são coparticipantes da construção da imagem no momento da representação, fato que confere à imagem iconográfica o caráter de representação idealizada, realizando desta forma uma representação, uma concepção social.

A produção e a divulgação das imagens iconográficas a partir do final do século XIX permitiram a humanidade certas intimidades com o mundo em imagens impressas. De acordo com Kossoy (1995), o mundo tornava-se familiar, devido à multiplicidade de representações e temáticas possíveis pela tela do artista. Por mais variado que fosse seu assunto, estava contida na imagem a cosmovisão do autor. Ou seja, pressupõe-se a atuação do artista enquanto intermediário entre as necessidades do cliente e as representações contidas nas imagens iconográficas já produzidas. Qualquer temática presente em uma imagem reproduz de alguma forma, os discursos dominantes situados em um determinado espaço e em um determinado tempo. A partir disso, é possível indagar as imagens naquilo que existe para além do simples significado aparente.

No início do século XIX, as imagens iconográficas dos grupos sociais eram importantes para seus integrantes, uma vez que legitimava a posição exercida por cada membro no seio do grupo social em questão. Não estar representado no momento da imagem iconográfica do grupo social poderia indicar algo grave, como uma ruptura ou desarmonia entre seus membros. Para Philippe Aries (1981, p. 206) nas representações desses grupos sociais pode-se destacar a presença de outros indivíduos de maneira diferente. Sente-se a necessidade de fixar o estado desse grupo social, lembrando-se também, às vezes, os desaparecidos através de uma imagem ou uma inscrição na parede. Um indivíduo importante para o grupo social que estivesse distante ou até mesmo morto poderia ser trazido para o

momento da representação grupal ou familiar através do artifício da própria representação, a imagem mostrada ao observador por um dos sujeitos constituídos do grupo representado.

Assim, um dos grandes desafios da pesquisa iconográfica reside justamente na sua interpretação. Enquanto receptor da imagem, não se pode desconsiderar os mecanismos que implicam e constituem o fato até materializado / documentado. Segundo Sontag (1986), imagens iconográficas armazenam o mundo e fixam um determinado instante histórico, testemunhando um fato acontecido. No entanto, sua relação com a verdade se constitui como cosmovisão que interpreta o mundo. Na memória imagética, as imagens iconográficas constituem uma imanência do tempo presente, dos múltiplos acontecimentos significativos tanto institucionais quanto populares, mas, todos os sujeitos envolvidos nessa temporalidade do momento. E assim, constituem-se em instrumento da memória sociocultural e, portanto, como fonte documental da historiografia. Nesse sentido, todas as informações existentes, entre as quais: datas, nomes e identificação, que poderiam identificar o documento são indicativos que se inscreve na ordem afetiva dos significados compartilhados pela comunidade, escapando assim da lógica do documento e do arquivo.

Silva (2009) afirma que as imagens iconográficas constituem um gênero de documentação muito difundido, a partir do início do século XX, composto com outros gêneros, tais como, as fotografias, a arquitetura, e etc. Entre os diversos tipos de conteúdos específicos, um dos mais populares são as imagens iconográficas de santos (Hagiografia), produzidas com um uma finalidade específica, essas imagens iconográficas compreendem um objeto de culto para recordação à distância<sup>4</sup>.

Dentre os vários documentos sobre imagens iconográficas podem ser identificadas nos acervos: imagens de pessoas, das freiras, da arquitetura, das celebrações, encontros, cursos, festas e ainda quaisquer outras atividades ai relacionadas. Parece que existe uma homogeneidade através de uma uniformização característica das imagens iconográficas, cujo enquadramento, angulação, focalização e planos são similares, mesmo em diferentes épocas e em diferentes manifestações culturais. Há, portanto certa identidade que representa a padronização dessas imagens conceitos.

Pela análise dos diferentes acervos constituídos, pode-se afirmar que as imagens iconográficas guardam fortes vínculos entre a memória pessoal, familiar e a memória institucional coletiva social. Em relação às imagens iconográficas de cunho religioso, tanto o surgimento, quanto a sua difusão está vinculada à disseminação de valores socioculturais da religião (qualquer que seja) na sociedade brasileira. Elas atendem a essa representação simbólica, por meio da qual, os participantes correspondem a um momento digno de ser registrado e recordado. O tempo religioso converte-se em um momento da trajetória da vida dos sujeitos de forma bastante significativa. Ao lado de algum colega religioso {bispo, padre ou irmão (a)}, cada fiel e seu grupo enquanto coletivo representam o próprio sentido social e cultural de uma religião qualquer que seja. Qualquer membro do grupo é o público alvo do consumo desse tipo de imagens iconográficas que para muitos acaba fazendo parte do álbum de família.

Além das imagens iconográficas clássicas, podem-se encontrar representações dos grupos de clérigos, ou das fachadas das igrejas, das solenidades, encontros, inaugurações, espaços interiores específicos como capelas, por exemplo, ou ainda, imagens de algum santo. Essas imagens mais fluídas quanto ao conteúdo e destinação retratam momentos da vida social, cultural e religiosa, apresentando instantes congelados de uma trajetória cultural. As imagens iconográficas carregam em si o peso de uma lembrança individual do sujeito, mas também carregam em si a intencionalidade de ser um registro dos eventos e situações importantes para a preservação da memória institucional. Tais eventos tornam-se acontecimentos crivados de participação do grupo social de uma dada comunidade revestida de significado emocional afetivo.

Na leitura (interpretação) das imagens esse contexto, segundo Kossoy (1998) é uma das noções mais difíceis de ser aprendidas, ou seja, os padrões sociais de comportamento, as intenções e as normas de cada grupo representado.

Estas reflexões decorrem das observações feitas a partir do acervo da obra de Jean Baptiste Debret, o livro “*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*” (1834 -1839) de onde foram localizadas as imagens iconográficas. A maioria desse tipo de documentações atualmente é

encontrada somente em arquivos de bibliotecas, com identificação extremamente precária, sendo que o mesmo ocorre com a sua conservação. Nessas situações, se há alguma preocupação com a preservação da memória ela não se faz mediante qualquer tipo de registro sistemático, em alguns casos, menos ainda com qualquer tipo de identificação escrita, sendo sua memória um exercício de dependência dos referentes através dos parcos documentos respectivos ou até mesmo da oralidade. Enquanto houver na instituição alguma pessoa que se recorde dos acontecimentos retratados, sobressai um pouco mais o conteúdo latente das imagens iconográficas. No entanto, com o desaparecimento dos referentes emudece a imagem que sobrevive apenas em seus conteúdos manifestos.

Nos acervos particulares, as imagens iconográficas fazem parte do álbum de família, sendo objeto impregnado de afetividade e recordação. A representação se constitui como sendo um totem capaz de remeter seus proprietários a um passado constituído de muitas outras imagens e significados. Nas imagens iconográficas produzidas pelos membros das mais diferentes instituições, emergem trajetórias de vida misturadas com a memória de uma cultura. Essa memória, especializada nos contornos da instituição religiosa como lugar refere-se aos comportamentos dos sujeitos, à disciplina, ao convívio com os irmãos.

Essas relações sociais inscritas na cultura de um grupo social elevam a imagens iconográficas como representação, ou seja, expressa um padrão indenitário de grupo enquanto instituição educativa cujo imaginário social é reforçado por comportamentos, símbolos, práticas e ritos, tais como, as celebrações, a arquitetura, a praça entre outros elementos aí constituídos. Portanto, o que revelam as imagens iconográficas? Elas são a mais pura expressão da forma cultural enquanto manifestação de ser e de se comportar tanto dentro das instituições quanto fora delas, sendo a representação de uma cultura institucional veiculadora de conhecimentos, valores, normas e símbolos considerados legítimos. Representam singularidades e identidades compartilhadas.

## Conclusão

A expansão da literatura de viagem sobre o Brasil teve seu destaque a partir da abertura dos portos, em 1808, principalmente depois da chegada de estrangeiros ávidos por explorar essas terras e conhecer a sociedade ainda estranha. Os relatos produzidos constituíram referências significativas para a produção de novos conceitos sobre o Brasil e é nesse contexto que a Missão Artística Francesa (1816), de caráter artístico científico, se insere com a pretensão de civilizar os trópicos. A real contribuição da missão foi a produção de uma documentação vasta, em particular a obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean **Baptiste** Debret, que constitui, ao mesmo tempo, importante fonte de pesquisa e objeto de estudo.

As primeiras representações da sociedade escravista brasileira, constituída por Debret, evidenciam uma noção europeizada com um branqueamento gradativo. Devido às transformações ocorridas no Brasil, acabou sofrendo influências tupiniquins, elaborando uma obra em que os escravos em suas relações escravagistas ocupavam um lugar de destaque no Brasil sendo essa influência expressa, principalmente, nas tensões expressas nas representações iconográficas produzidas.

Debret, como não poderia deixar de ser, defendia o processo civilizatório europeu, representando uma eugenia pelo "racismo da Ilustração", acreditando que somente a "raça branca" seria o baluarte da "verdadeira humanidade", expressa principalmente pelos seus costumes e religião<sup>5</sup>. Imbuído de um preconceito racista, essa eugenia se daria primeiramente pela miscigenação, sobre a predominância da raça branca sobre os demais grupos étnicos. Debret, sobretudo nos textos escritos, propõe uma gradação de superioridade, colocando o mulato acima do negro, atribuindo-lhe uma vantagem de superioridade devido a sua porção branca.

Inicialmente apresentava a ideia de passividade negra dada pela indolência, mas sendo percebido aí, em alguns casos, uma alteração que vai sendo representada por certa autonomia escrava dada principalmente pelo trabalho na rua. Por fim, as narrativas de viagem, em

especial, as obras de Debret, são fontes fundamentais que permitem explorar múltiplos aspectos da história do Brasil.

### Referências

ARIES, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2.ed. Rio de Janeiro. LTC. 1981.

CHAUI, Marilena de Souza. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

COSTA, E.V. **Da senzala à colônia**. 4.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

CUNHA, Paola Andrezza Bessa; FONSECA, Thaís Nívia de Lima. Educação e religiosidade: As práticas educativas nas irmandades leigas mineiras do século XVIII nos olhares de Debret e Rugendas. **O Portal Mineiro de História da Educação**. Belo Horizonte, 2015, p.1-13. Disponível em: <<http://www.fae.ufmg.br/portalmineiro/index.html>>. Acesso 09 ago. 2015.

DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução e notas de Sérgio Millet / apresentação de Lygia da Fonseca F. da Cunha. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo. 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 31 Série especial vols. 10, 11 e 12).

GORENDER, J. **O Escravismo Colonial**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1992.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo. Mestre Jou. Tomo II, 1982, p.796-797.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo, Ática, 1995.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. (org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq 1998.

LAGO, Pedro Corrêa do; ARANHA, Alfredo Egydio de Souza; CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **Iconografia brasileira: coleção Itaú**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

LARA, S.H. O castigo exemplar. **Campos da violência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret: historiador e pintor**. Campinas. Unicamp, 2007.



MACHADO, M.H.P.T. **Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas (1830-1888)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das Cidades Brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista da USP - Dossiê Brasil dos Viajantes**. São Paulo, nº 30, junho/agosto, 1996, p. 144-155.

NEVES, M. F. R. Violência contra a Criança Escrava no Século XIX. **Rev. Bras. Cresc Des. Hum.** 11(1): São Paulo, 1992, p. 63-73. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/jhgd/article/viewFile/44979/48591>>. Acesso em 07 ago. 2015.

NUNES, Valéria Martins. **Debret e os Índios no Brasil**. Disponível em: <[http://www.coc.fiocruz.br/atualidades/solar/valeria\\_marins.pdf](http://www.coc.fiocruz.br/atualidades/solar/valeria_marins.pdf)>. Acesso em 12 de Janeiro de 2012.

SILVA, Andréia Lopes Frazão (coord.) **Banco de dados das hagiografias ibéricas**. (Séculos XI ao XIII). UFRJ. Rio de Janeiro, 2009, 199f. Disponível em: [www.pem.ifcs.ufrj.br](http://www.pem.ifcs.ufrj.br) acessado em 12/01/2012.

SILVA FILHO, G. **Oficialato mecânico e escravidão urbana em Minas Gerais no século XVIII**. São Paulo: Scortecci, 2008.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa. Dom Quixote, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. As vítimas-algozes e o imaginário do medo. In: MACEDO, Joaquim Manuel de. **As vítimas-algozes: quadros da escravidão**. 3.ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Scipione, 1991, p. 21-38.

Artigo recebido em 27 de setembro de 2013. Aprovado em 31 de setembro de 2015.

---

## Notas

<sup>1</sup> DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução e notas de Sérgio Millet / apresentação de Lygia da Fonseca F. da Cunha. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo. 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 31 Série especial vols. 10. 11 e 12).

<sup>2</sup> No período de 1840, a xilogravura a fio e o talho-doce são as técnicas de gravura exercidas. Sua função era entre outras, gravar pranchas para publicação em jornais. Em algumas delas ainda se podem ler o nome do gravador anunciante, na época, chamado de “abridor”, WERNECK SODRÉ, Nelson, **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 20.

<sup>3</sup> Em 1808, cerca de 15 mil pessoas desembarcaram na cidade do Rio de Janeiro. Com a chegada da Corte, muitos gravadores portugueses foram atraídos para esta cidade. Alguns encontrarão cargos nos primeiros

---

estabelecimentos gráficos oficiais, onde gravarão a buril, em chapas de metal, plantas cartográficas, ilustrações para livros técnicos e, mesmo, alegorias, composições históricas e retratos<sup>5</sup>. Outros atuarão autonomamente como “abridores profissionais”. Trazendo seus próprios materiais, ferramentas e prensas, estes primeiros gravadores começarão a trabalhar para o público, alojando-se nos sobrados do centro, mudando-se sistematicamente de endereço, atuando em uma ampla área de ação, relacionada ou não a atividades propriamente gráficas – anunciando sempre seus serviços e seus locais de trabalho nos periódicos que logo passariam a circular pela cidade. Atenderão a uma sociedade que se sofisticava e exercia uma demanda cada vez maior por impressos. In: LUZ, Ângela Âncora da, A Missão Artística Francesa – Novos Rumos Para a Arte do Brasil, *Revista da Cultura*, Ano IV, nº 7, 2004.

<sup>4</sup>HAGIOGRAFIA – termo de raízes Gregas (hagios = santo; grafia= escrita), *hagiografia*, escritos relativos aos santos. Sinônimo de “hagiologia” designa os textos destinados a relatar a vida dos santos. Comum desde a Idade Média nos países católicos ou que receberam influência da Igreja, a hagiografia ostentou caráter literário até o século XVIII, quando passou a incorporar as preocupações científicas despertadas na ciência historiográfica do tempo. Com o Romantismo, as vidas dos santos inspiraram poetas e dramaturgos. Praticamente desconhecida em nossa produção literária, a hagiografia constitui rico e persistente filão da Literatura Portuguesa, que começa nos textos medievais recolhidos por Alexandre Herculano no *Portugaliae Monumenta Histórica*, volume *Scriptores* (1856-1873), e termina, por exemplo, com as hagiografias de Teixeira de Pascoas (*São Paulo*, 1934; *José Jerônimo e a Trovoada*, 1936; *Santo Agostinho*, 1946), passando pelo *Hagiológico Lusitano* (1652-1873), de Jorge Cardoso, e pelas admiráveis vidas de santos escritas por Eça de Queirós e reunidas no volume *Últimas Páginas* (1912). Definição retirada do *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés. Cultrix. 11ª ed., 2010.

<sup>5</sup>Eugenia (Do gr. eugéneia). S. f. Ciência que estuda as condições mais propícias à reprodução e melhoramento da raça humana. 1) A Eugenia surgiu a partir das ideias de Francis Galton, primo de Darwin, empolgado com o trabalho de seu primo e com a recente redescoberta das experiências realizadas pelo monge Gregor Mendel. A Eugenia brotava como uma nova disciplina, baseada na genética mendeliana e na teoria da evolução das espécies de Darwin, propondo a melhoria genética da raça humana sob a tutela das “autoridades científicas”, acelerando assim o papel da natureza. 2) Um fato quase que universalmente desconhecido é o de que os testes de inteligência, os populares testes de Q.I., tiveram sua gênese pelas vias tortuosas da eugenia. O primeiro teste de inteligência foi criado por Henry Goddard, um eugenista, que em 1913 aplicou um teste de inteligência a 148 imigrantes judeus, húngaros, italianos e russos, por motivos puramente eugenistas e racistas. O resultado do teste considerava 40% deles como retardados mentais. ...“Goddard achou que o teste não condizia com a realidade, pois pensava que o número de retardados mentais deveria ser maior. (Edwin Black, ob. cit., p.153). (Paulo Sérgio R. Pedrosa - “Eugenia: o pesadelo genético do Século XX. Parte I: o início” MONTFORT Associação Cultural).