

NARRATIVAS VISUAIS DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL E NO HAITI Entre o silêncio e a insurgência (1800–1845)

VISUAL NARRATIVES OF SLAVERY IN BRAZIL AND HAITI Between Silence and Insurgence (1800–1845)

FERNANDO PORFIRIO LIMA¹

RESUMO

Este estudo propõe uma análise crítica no campo da História da Arte, questionando como o racismo e o eurocentrismo moldaram a produção e circulação de imagens, contribuindo para o apagamento e a marginalização de culturas visuais não-europeias. A pesquisa concentra-se nas representações visuais da escravidão no Brasil e no Haiti, investigando, prioritariamente, a obra *Feitores castigando negros*, de Jean-Baptiste Debret, e *Vingança do Exército Negro*, de Marcus Rainsford. A partir do caráter documental dessas imagens, difundidas por meio da litografia, discute-se o papel da cultura visual na constituição de uma memória seletiva que silenciou a insurgência negra enquanto naturalizava o sofrimento e a violência escrava.

Palavras-chave: Narrativas visuais. Racismo. Eurocentrismo. Escravidão.

ABSTRACT

This study proposes a critical analysis within the field of Art History, questioning how racism and Eurocentrism shaped the production and circulation of images, contributing to the erasure and marginalization of non-European visual cultures. The research focuses on visual representations of slavery in Brazil and Haiti, with particular emphasis on *Feitores castigando negros* by Jean-Baptiste Debret and *Revenge of the Black Army* by Marcus Rainsford. Drawing on the documentary nature of these images, disseminated through lithography, the discussion addresses the role of visual culture in the construction of a selective memory that silenced Black insurgency while naturalizing the suffering and violence of slavery.

Keywords: Visual narratives. Racism. Eurocentrism. Slavery.

INTRODUÇÃO

A modernidade não existe sem a colonialidade; elas são duas caras da mesma moeda, e o racismo organiza a partir de dentro

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. E-mail: fernandoporfirio@aluno.ufrb.edu.br.

todas as relações sociais e hierarquias de dominação da modernidade. (...) Nas palavras de Césaire e Dussel, a modernidade é um projeto de morte genocida da vida (humana e não humana) e a destruição epistemicida de outras civilizações (destruição de formas “outras” de conhecer, ser e estar no mundo). Ramón Grosfoguel²

A História da Arte a qual nos familiarizamos, ao menos desde os séculos renascentistas, até o tempo que nomeamos como contemporâneo de nosso presente, foi imaginada como experiência e produto da modernidade europeia. A sua invenção se valeu de uma estrutura colonizadora e epistemicida responsável por marginalizar e eliminar a cultura visual e as tradições locais de outros povos que foram antagonizados por uma tradição disciplinar que já nasce com um discurso epistemologicamente eurocentrado. Impregnada desde a origem por esse imaginário eurocêntrico, a história da arte projetou-se como discurso triunfalista de uma Europa autogeradora de si mesma, em que a sua formação histórica independe do contato com as diversas culturas ocidentais e não-ocidentais, do genocídio de povos inteiros, da escravização quase que exclusiva dos povos da raça negra e da conseqüente colonização, que, exauri até hoje, as riquezas do Continente Africano e Americano.

É bastante evidente que a transformação plástica da arte ocidental, deve-se, fundamentalmente, pelo contato com a arte não ocidental, sobretudo de países asiáticos e africanos. Um exemplo amplamente estudado são as múltiplas influências da arte africana, que contribuíram significativamente para uma modificação da pintura modernista ocidental, ao mesmo tempo em que houve o encobrimento de uma modernidade africana simultânea a esse processo, em que os artistas africanos também descobrem a arte europeia e se apropriam de suas técnicas para construir novas expressões artísticas (Okeke-agulu, 2001).

Ora, a distorção histórica que ocorre nesse processo, é que, acusam erroneamente artistas africanos modernos e seus contemporâneos de mimetismo, como se eles não fossem capazes de produzir novos meios e padrões que pudessem renovar a arte local e mundial. Esse pensamento é totalmente imbricado a cultura colonialista, que construiu ao longo do tempo, um

² (Grosfoguel, 2018, p. 68-71).

sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação à África, montando o imaginário a partir de sua exterioridade, de uma raça inferior e desregrada.

Percebe-se que a tradução ocidental da arte negro-africana cria um espaço intermédio com duas problemáticas que persistem historicamente como estereótipos sociais na visão de grande parte dos estudiosos no ocidente. A primeira delas é a questão da “autenticidade” atribuída aos objetos artísticos. Segundo Kasfir (1999), a definição da arte africana é determinada por uma linguagem classificatória unilateral dos colecionadores e pesquisadores europeus, que ora canonizam uma peça, ora a excluem definitivamente, por não corresponder ao sentido da narrativa que convencionou o “autêntico” africano como aquilo que seria o primitivo, traços de uma raça selvagem, e que, portanto, justificaria a sua inferioridade. Em resumo, refiro-me, essencialmente, aquilo que todos conhecem como as “artes tradicionais” africanas. Como bem observará Kasfir (1999), tal classificação implica uma combinação complexa e ambígua, entrelaçando desejos imperiais, darwinismo social e o gosto de colecionadores ocidentais, construindo, assim, uma narrativa dominante que se alinha ao discurso de uma alteridade negativa da África, configurando seus artefatos como uma afirmação de poder e dominação colonial.

O segundo problema é resultado dessa estrutura que define o que é autêntico ou não na arte africana. O que Okeke-Agulu (2001), identifica ser um paradoxo que funciona, sobretudo, no interior da arte moderna africana, instalando-se academicamente uma síndrome de dependência, como se tudo que fosse produzido por artistas africanos, não passasse de uma simples sobreposição do que teve origem no Ocidente. Como alerta o autor, esse pensamento é bastante pernicioso, na medida em que nega qualquer possibilidade de iniciativa da parte do artista africano como um pensador, como alguém humanamente livre para exprimir-se através de um produto que seja original e que figure um modo singular de imaginar o mundo e de representá-lo.

O colonialismo predetermina a sua subjetividade, delimita o que, e como deve ser produzido. Qualquer um que tente escapar a essa lógica, que tente desafiar suas instituições, é sumariamente eliminado da história. Sem dúvida nenhuma, a implicação dessa visão vai totalmente de encontro ao que Mudimbe nomeia de um “etnocentrismo epistemológico”, a saber: a crença de que,

cientificamente, não há nada a se aprender com “eles” a não ser que já seja “nosso” ou venha de nós (Mudimbe, 2019, p. 40).

Nesse caso, estamos nos referindo, sem nenhuma digressão, da morte epistemológica das sociedades africanas. Trata-se de uma epistemologia mestre, que despe a epiderme escura do africano até uma essência irremediável, – uma zona de Não-Ser e de morte social caracterizada como uma região de completa desumanidade fabricada pelo colonialismo, pela escravidão e pela supremacia branca. Como resume Quijano:

[...] a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtos exclusivamente europeus. Desse ponto de vista, as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa ou, melhor dizendo, a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não Europa. Mesmo assim, a única categoria com a devida honra de ser reconhecida como o Outro da Europa ou do “Occidente” foi o “Oriente”. Não os “índios” da América, tampouco os “negros” da África. Estes eram simplesmente “primitivos”. Sob essa codificação das relações entre europeu/não-europeu, raça é, sem dúvida, a categoria básica (Quijano, 2005, p. 111).

Ou seja, um dos fatos fundantes da estrutura colonizadora moderna reside na reprodução de um sistema de significação anacrônico e dicotômico gestado pela escravidão e pela conquista colonial, onde os grupos racialmente diferenciados não mais compartilham do mesmo tempo (GILROY, 2007). Por exemplo, entre a arte africana e a arte ocidental, embora ambas coexistam no espaço, podendo habitar a mesma exposição artística, inclusive, é como se elas não fossem contemporâneas do mesmo tempo, pois as percepções sobre os objetos de estudos vão sempre ser operadas por uma consciência histórica que é racializada, e que, portanto, nos paradigmas etnocêntricos subjacentes à disciplina da História da Arte, apenas o grupo dominante será visto como moderno. Enquanto a arte produzida pelo negro africano será sempre lida na chave primitivista, em seu “estado de natureza”. Pois, somos levados a crer numa linha de evolução tortuosa, mas inevitável, em que o colonialismo e a sua razão, significa, fundamentalmente, civilização e humanidade, desenvolvimento e modernização; e nunca a destruição e espoliação de outras culturas. Nesse caso:

[...] a espoliação colonial é legitimada por um imaginário que estabelece diferenças incomensuráveis entre o colonizador e o colonizado. As noções de raça e de cultura operam aqui como um dispositivo taxonômico que gera identidades opostas. O colonizado aparece assim como o outro da razão, o que justifica o exercício de um poder disciplinar por parte do colonizador (Castro-Gómez, 2005, p. 83).

Como já observava Frantz Fanon (2022), o mundo colonial é um mundo compartimentado e fragmentado, ou seja, ele é dividido em dois. Assim, criam-se zonas radicalmente diferentes entre ambos os lados. A zona habitada pelo colonizado naturalmente se opõe a zona habitada pelo colono. Nessa relação, negritude e humanidade torna-se um encontro inconciliável, um antagonismo (Wilderson, 2021), sobretudo por determinar uma “forma primária de Outridade, pela qual a branquitude é construída” (Kilomba, 2019, p. 38). O negro, nessa relação, deixa de ser visto como um ser humano e vê o seu corpo transformado numa “coisa”, um objeto-mercadoria que é enclausurada num estado absoluto de Outridade, totalmente oposta a humanidade, que na modernidade, passa a ser o sinônimo legítimo de brancura. Como Sueli Carneiro arrematou: o ser moderno (branco) constrói o Não Ser (negro), e, ao construí-lo, o ser se define nessa oposição, afirmando a si próprio (Carneiro, 2023; Fanon, 2022). Contudo, essa relação é mais insidiosa do que se visualiza, pois, raça é, inicialmente, uma ficção, uma fantasia perversa e sádica da branquitude que acaba construindo ciladas dentro do imaginário desolador de uma negritude que é continuamente projetada pela irracionalidade do racismo.

Essa irracionalidade opera como contradição dentro da razão modernidade/colonialidade. Afinal, trata-se de uma razão que é racializada, e, portanto, desenvolve-se como visão cultural hegemônica para naturalizar a centralidade europeia como o lugar de partida do mundo. Dessa forma, a modernidade sempre terá a sua Alteridade negada – sempre haverá os “Outros”, aqueles que não se encaixam nesse projeto e, que, portanto, são automaticamente excluídos e negados por ele. Acontece que, esses “Outros”, são na verdade, suas vítimas. Vítimas de um ato “irracional” em que a práxis moderna para justificar-se, impõe o seu projeto “civilizador” por meio da violência (Dussel, 2005). Como defende Dussel, a violência, a mentira, a barbárie, está “encoberta” na naturalização do mito chamado Modernidade. E para superá-lo,

é preciso descosê-lo negando a negação do mito e sua presumida inocência.

O mito da modernidade é baseado na transição do capital primitivo para o capital moderno, um processo durante o qual o regime moderno europeu cometeu diversas invasões, escravidão e genocídios para estabelecer-se globalmente. A questão, é, como denunciou Césaire (2020), que da colonização à civilização, temos uma distância infinita. Mergulhados numa hipocrisia coletiva, acredita-se na razão moderna como uma razão emancipadora, humanista, cristã, quando na verdade, a sua face “oculta” (o mundo periférico colonial) revela-nos o seu lado nefasto: um ocidentalismo violento, desenvolvimentista e hegemônico.

É seguindo esse pensamento que apresentaremos nas páginas que se seguem, argumentos que vinculam diretamente a História da Arte ao discurso racista e eurocêntrico da modernidade ocidental. Faremos essa análise olhando dois cenários: o caso da escravidão brasileira e o da escravidão haitiana. Seguindo algumas imagens desses dois países, foi possível estabelecer um diálogo contundente acerca dessas duas realidades históricas, sobretudo percebendo como atuam as imagens na construção de uma história opressora.

1. ECOS E SILÊNCIOS DA ESCRAVIDÃO BRASILEIRA NA OBRA DE DEBRET

O Brasil, que é fruto do tão longo, quanto brutal, colonialismo português, foi o país das Américas que mais recebeu africanos escravizados e onde essa escravidão perdurou por mais tempo. Estima-se que entre os anos 1525 e 1867, o país tenha recebido, aproximadamente, quatro milhões de africanos escravizados.³

Embarcados em navios negreiros, como ilustrado na aquarela sobre papel, produzida por René Lhermitte (Imagem. 1),⁴ homens e mulheres africanos

³ Ver estimativas sobre o comércio transatlântico de escravos – no banco de dados: Slavevoyages.org.

⁴ O original do documento iconográfico sobre o navio negreiro de Nantes, o Marie-Séraphique, localiza-se, atualmente, no Castelo dos Duques da Bretanha, onde abriga o Museu de História de Nantes, na França. Destaca-se nesta imagem um nível de detalhe e complexidade muito interessante, revelando-nos o aspecto operacional de como e em quais condições ocorriam as travessias a bordo de um navio negreiro durante o comércio transatlântico de escravos no século XVIII. A imagem trazida neste artigo é um detalhe de uma pintura muito maior que, além de nos mostrar detalhes do convés que abriga aproximadamente 307 pessoas escravizadas, também

foram inseridos como objetos no porão e no convés inferior e transportados da África até as Américas. Como narrado no testemunho histórico do escravizado Olaudah Equiano, a cena é tão brutal, tão horrenda, que “nem tive tempo de sentir meu sofrimento e fui logo colocado sob o convés” (Equiano, 1995, p. 55). O porão do navio negreiro é narrado como o verdadeiro inferno na terra, um espaço violento e agonizante onde muitos negros não resistiram a interminável travessia e sucumbiram a morte, aos que resistiram, arrancaram-lhes a pele humana, restando-lhes a sub-humanidade. Talvez, esse ato de colocar no porão, como muito bem analisado por Malcom Ferdinand (2022), tenha de fato um conteúdo simbólico e político que remonta ao ato fundador do mundo moderno, onde a relação Senhor e Escravo nega sistematicamente a subjetividade do escravizado, colocando-o fora do mundo. Aveso a humanidade. A vida negra habita num inferno permanente; o porão do mundo. O relato de Mahommah G. Baquaqua, até então, a única biografia conhecida de um africano que tenha trabalhado como escravizado no Brasil da primeira metade do século XIX, revela-nos memórias assombrosas e, ao mesmo tempo, elucidativas desse processo.

Imagem 1– René Lhermitte. Diagrama do navio La Marie Seraphique de Nantes, França (detalhe).



Fonte: Castelo dos Duques da Bretanha – Museu de História de Nantes (1770).

Fomos arremessados, nus, porão adentro, os homens

retrata o porão inferior e superior, onde armazenava, sobretudo, alimentos, barris de água e toras de madeira utilizada para o cozimento das refeições. Retrata, ainda, o convés superior, onde visualiza-se mais barris de água, alimentos e as mercadorias comerciais. Além de trazer a imagem do navio ancorado ao largo de Loango (atual República do Congo). Por fim, vê-se ainda, na parte inferior, uma tabela, revelando os detalhes técnicos da embarcação e os lucros da viagem. Em síntese, trata-se de um documento visual de caráter comercial e administrativo, produzido por um autor diretamente envolvido com o tráfico negreiro. Ver o documento em: <https://g.co/arts/ebXWXk6efz7B8kgZA>.

apinhados de lado e as mulheres do outro. O porão era tão baixo que não podíamos ficar em pé, éramos obrigados a nos agachar ou sentar no chão. Noite e dia eram iguais para nós, o sono nos sendo negado devido ao confinamento de nossos corpos. Ficamos desesperados com o sofrimento e a fadiga. Oh! A repugnância e a imundice daquele lugar nunca serão apagadas de minha memória. Não: enquanto a memória mantiver seu corpo nesse cérebro distraído, lembrarei daquilo. (Baquaqua, 1854, p. 42).

A “estranheza” e a aparente “selvageria” dos africanos delimitado nesse primeiro contato com o europeu, operou uma espécie de representação da pessoa africana como sujeito abjeto – agora em sua condição de escravizado – o africano é simplesmente um negro – codificado como mercadoria; é um “objeto entre outros objetos”, possuído, acumulado e fungível para qualquer sujeito branco (Wilderson, 2018; Hartman, 1997). Como descrito no relato de Baquaqua, o porão desencadeia um trauma psíquico em seu corpo e mente, em que, o seu contato com a barbárie do mundo branco, coloca-o num espaço de morte e medo contínuo, destruindo qualquer possibilidade de ontologização. Como observa Orlando Patterson, o uso contínuo da violência na ordem escravista torna-se o fator preponderante da relação senhor-escravo, pois o ato de chicotear, não se trata simplesmente de um método de punição. Inicialmente, o chicote é “um dispositivo consciente para fazer ver aos escravos que eles eram escravos” (tradução nossa) (Patterson, 1982, p. 03).

Ou seja, a violência, a brutalidade e a morte física que ronda o corpo negro é uma forma de controle social que afirma o poder absoluto do colonizador; ao passo que o faz do colonizado uma pessoa socialmente morta. Pois vivendo numa alienação forçada, “o escravo é um isolado genealógico, tem um passado, mas não uma herança” (Osmundo, 2021, p. 16). Portanto, ao torna-se socialmente desenraizado, a política do porão o fez um “Não-Ser” fragmentado, confuso e dilacerado (Ferdinand, 2022).

Entretanto, isso não significa que o escravizado não tenha esperança ou nutra o desejo pela sua liberdade. Muito menos que ele tenha perdido a capacidade de ação, agência e individualidade.

Retornando ao relato de Baquaqua, a abaixo, trago mais um recorte que, entendo caracterizar essa relação ambígua do processo escravista. De um lado, a coerção nua e crua por parte do senhor a fim de demonstrar seu poder sobre

o cativo, intensificando a violência. De outro, pequenos atos de resistência por parte do escravizado; seja no esforço em conseguir reconhecimento e “dignidade” do seu senhor para sobreviver, na tentativa de fuga, ou mesmo indo contra ao ritmo do trabalho feitorizado e, em caso mais extremos, o cometimento de assassinato e o suicídio. Todas as opções foram exploradas por Baquaqua. Vendido a um senhor de escravo português, sua estratégia inicial era fazer tudo que o seu senhor precisasse, da melhor maneira possível, sendo um escravo rentável, prestativo e obediente. Contudo, logo descobriu que servia a um tirano e nada poderia satisfazê-lo.

As coisas iam de mal a pior e estava muito ansioso para trocar de senhor, então tentei fugir mais logo fui apanhado, atado e restituído a ele. Em seguida tentei ver o que me acontecia se fosse desleal e indolente. Assim, um dia, quando me mandaram vender pão como de costume, vendi apenas uma pequena quantia e, com o dinheiro que recebi, comprei uísque e bebida à vontade, voltando para casa bastante embriagado. Quando fui fazer as contas da diária, meu senhor pegou minha cesta e, descobrindo o estado em que as coisas estavam, fui muito severamente espancado. Eu disse a ele que não deveria mais me açoitarem e fiquei com tanta raiva que me veio na cabeça a ideia de matá-lo e, em seguida, suicidar-me. Por fim, resolvi me afogar. Preferia morrer do que viver sendo um escravo. Corri então até o rio e me joguei na água, mas, como fui visto por algumas pessoas que estavam num barco, fui salvo (Baquaqua, 1854, p. 45).

Baquaqua se viu de frente com a cortante e violenta barbárie da escravidão. Entendeu que, fizesse o que fizesse, ele competia contra algo que era “irracional” e que o degradava, que o via simplesmente como um corpo cativo onde se poderia fazer o que quisesse. Era antes de tudo, uma superfície, um recipiente vazio que, estendia-se como “veículo do poder, do prazer e do lucro do outro” (Hartman, 1997, p. 20). Portanto, o ato que o fez tentar cometer o suicídio, era no fundo, a sua alma suplicando pela liberdade. Condenado a uma morte lenta e brutalizada, de maneira audaz, sua consciência preferiria à morte a retornar ao cativeiro. Como traduziu Orlando Patterson, a escravidão significava essencialmente: “a violência direta e insidiosa, a invisibilidade e o anonimato, a violação pessoal sem fim e a desonra crônica e inalienável” (tradução nossa) (Patterson, 1982, p. 12). Ainda existindo num espaço de morte colonial. Baquaqua é devolvido a posse de seu senhor e nos narra uma cena que optei por não o colocar na íntegra, devido a violência devastadora, mas de

todo modo, seu relato ajuda-nos a compreender a imagem de Debret (Imagem 2):

Imagem 2 – Jean Baptiste Debret. Feitores castigando negros – Litografia.



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 2º tomo, prancha 25 (1835).

Depois deste triste atentado contra minha vida, fui levado à casa de meu senhor que atou minhas mãos para trás, colocou-me de pés juntos, chicoteou-me sem misericórdia (...) (Baquaqua, 1854, p. 45).

Embora tenhamos escolhido não relatar os pormenores da cena vivida por Baquaqua, a aquarela pintada por Debret, posteriormente, transformada em prancha de livros pelo procedimento litográfico, revela-nos, de forma nua e crua, o verdadeiro horror da escravidão. A imagem, por si só, expõe-nos a violência em seu estado puro – nos apresentando a flagelação e a opressão reiterada contra o corpo cativo.

Trata-se de uma cena comum na sociedade escravista, na qual o chicote é por excelência um dispositivo de controle social exercido sobre o corpo negro. No entanto, esta imagem, em específico, carrega algumas nuances pouco vista em outras representações do mesmo gênero.

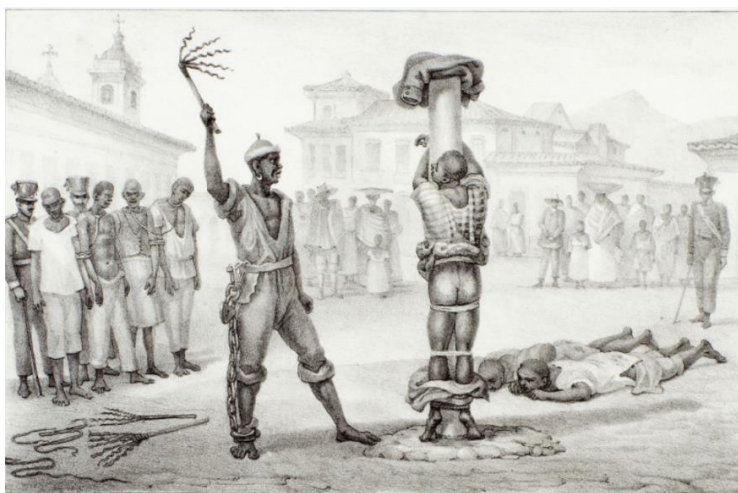
O primeiro detalhe que nos causa espanto, talvez, seja o homem branco, acredita-se ser o administrador do engenho, brutalizando o corpo negro sem

nenhum pudor e com as próprias mãos. Como pode ser observado na (Imagem. 3), em geral, nessas representações, era o próprio negro que aplicava a punição ao seu semelhante, onde o seu corpo tornava-se objeto de extensão do desejo senhorial. Mas aqui, a sobressalência é o prazer sentido pelo senhor em seu exercício brutal de poder. Com uma expressão sádica, ele continua a infligir golpes sangrentos contra um corpo escravizado, completamente imobilizado, jogado no chão, amarrado e impossibilitado de alguma reação. Se não bastasse o horror do primeiro plano, ao fundo, a mesma cena se repete; vê-se mais violência e degradação...

Ao observar as duas cenas (imagens. 2; 3), nos vem inevitavelmente a pergunta: o que leva o pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), a compor essas e tantas outras imagens de violência? Afinal, seria possível, apenas a partir dessas imagens, perceber a postura do artista diante do sistema escravista?

A despeito de nosso desejo em procurar entender as intenções do artista, importa ressaltar, porém, que Debret viveu quinze anos em solo brasileiro, uma estada demasiadamente longa se comparada a de outros pintores viajantes, portanto, responder a essas perguntas demandaria um estudo de maior fôlego. Felizmente, existem trabalhos de grande envergadura sobre a Viagem Pitoresca e Histórica de Debret, o que ajuda a compor essa análise. É o caso da tese de doutorado de Valéria Lima (2003), na qual ela interpreta que, possivelmente, seja mais apropriado buscar uma resposta parcial para essas questões, analisando, sobretudo, a relação texto-imagem da obra de Debret.

Imagem 3 – Jean Baptiste Debret. Aplicação do castigo do açoite – Litografia.



Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 2º tomo, prancha 45 – (S/d).

Primeiro, deve-se compreender que a violência escravista não constitui o objeto central das reflexões de Debret. No tomo II de sua *Viagem*, o artista procura retratar o caráter e os hábitos dos brasileiros em geral, contudo, nota-se que as “gentes” e as “coisas” privilegiadas por seu pincel, dizem respeito, sobretudo, a raça negra (Lima, 2003; Leenhardt, 2023). Me parece que essa escolha reflete a realidade social e econômica da época, visto que na primeira metade do século XIX os negros eram bastante numerosos e tidos como agentes fundamentais para o desenvolvimento de uma sociedade baseada no trabalho escravo. Também é importante perceber um caráter comercial na sua intenção, pois considerando os motivos que levam Debret a publicar sua obra, é plausível afirmar que o público-alvo – leia-se o olhar do leitor europeu – era tido como fator preponderante para orientar a forma que ele construiu o seu pensamento visual sobre a história do Brasil.

Nesse caso, ao divulgar a imagem de uma punição pública (imagem 3), Debret procura ressaltar detalhes de como funcionava a aplicação desse castigo, mostrando os pormenores de seus instrumentos punitivistas. No texto que acompanha essa gravura, o artista situa o leitor diante de seu caráter legalista, bem verdade, a presença do corpo de polícia na imagem sinaliza essa intenção, mas Debret parece cauteloso quanto as possíveis interpretações, assim, ele procura deixar claro que o código penal português era, em sua visão, um dispositivo necessário para manter a ordem de uma sociedade com uma população escrava tão grande. Por outro lado, quando consideramos a imagem do feitor castigando negro (Imagem 2), temos uma postura completamente divergente. No texto que acompanha essa obra, Debret explicita detalhes deploráveis, para além do horror visto na imagem. O artista deixa claro textualmente que aquela cena não encontra amparo na lei, o que possibilita uma punição excessivamente cruel, irracional e vingativa por parte do feitor (Debret, 1989).

Como analisou Valéria Lima, não são as punições propriamente ditas, que incomodam Debret, mas sim, o caráter não-legalista de castigos aplicados em demasia (Lima, 2003, p. 159). Assim, é possível inferir que o projeto intelectual de Debret não se opunha explicitamente ao sistema escravista; ao contrário, revela-nos uma interpretação pessoal condescendente que legitimava as punições como prática legal.

Finalizando esta análise, acrescento um comentário relevante a respeito das representações de Debret. Observando-as de maneira mais complexa, entendo que as inúmeras cenas com personagens negras produzidas pelo artista, nunca estão estoicamente assentes na sua negritude. Como observa Jacques Leenhardt, sua obra é marcada pela distância e pelo estranhamento, o que o aproxima da categoria rara dos “artistas-antropólogos” (Leenhardt, 2023, p. 40). Desse modo, contornando uma perspectiva branca, o seu diálogo ocorre efetivamente com o público europeu. Nota-se, em sua produção, a intenção de apresentar aspectos inusitados de uma organização social ainda pouco conhecida por esse público, buscando sensibilizá-los pelo pitoresco. Reconhece-se, portanto, que Debret retrata os negros de forma diversa e os representa como agentes fundamentais para a edificação da nação. Entretanto, eles não são apresentados propriamente como indivíduos, pois situados nas margens de sua própria cor, permanecem como corpos anônimos, relegados a posições subalternas na cadeia produtiva.

2. REVOLUÇÃO HAITIANA: IMAGENS E DISSIMULAÇÕES

Neste tópico, a intenção é fazer um contra-olhar a obra de Debret, ou melhor, ao tropo visual que a sua produção plástica erigiu sobre o tema raça, escravidão e a colonialidade do Brasil. Dessa forma, pretende-se discutir sobre uma outra imagem (Imagem. 4), que considero uma inversão total, se comparada a figura do homem negro apresentada por Debret (Imagem. 2). Refiro-me a uma ilustração do livro: *An Historical Account of the Black Empire of Hayti, 1805*, reproduzida por Marcus Rainsford (1758-1817), um soldado de carreira do exército britânico, que durante a sua estada na ilha de São Domingos, testemunhou de frente a força implacável dos revolucionários haitianos.

Na superfície dessa gravura, condensa-se a brutalidade vivida pelos haitianos no momento da guerra, em toda a sua intensidade visceral. No primeiro plano, três homens negros erguem o corpo de um oficial francês, lentamente suspenso por uma corda atada ao pescoço. O homem enforcado, mostra-nos um olhar vazio enquanto se contorce, voltando os olhos para o céu, expressa um gesto que pode sugerir súplica ou possivelmente, a busca por uma última esperança. Trata-se, grosso modo, de uma execução pública. Ao fundo, vê-se a

paisagem tomada por dezenas de forcas, todas elas ocupadas por corpos de oficiais franceses. A imagem parece insistir em desvelar com crueza o ódio negro infligido aos oponentes brancos. Contudo, o título informa com cautela, que os franceses, são eles próprios, culpados por causar tantas atrocidades. Assim, infere-se que o relato visual de Rainsford parece favorável à Revolução haitiana. No entanto, a pesquisadora Amanda Silva (2019), ressalta que a postura do autor sobre a escravidão mostra-se ambígua. Rainsford não se declarava abertamente abolicionista, seu discurso era bastante comedido sobre esse tema, contudo, é inegável que a sua obra, mesmo contendo preconceitos e contradições, produziu um discurso simpático ao emancipacionismo dos revolucionários haitianos, bastante incomum na época (Silva, 2019; Daut, 2022).

Imagem 4 – Marcus Rainsford. Vingança do Exército Negro devido às crueldades praticadas pelos franceses.



Fonte: In An Historical Account of the Black Empire of Hayti (1805).

Nesse caso, Rainsford parece ver, na ideia de expor cruamente o empilhamento de corpos negros, uma forma de evidenciar a natureza criminosa da atuação do governo francês na ilha. Assim, cria-se a imagem que contrapõe a anterior (Imagem. 5). A cena é de uma brutalidade igualmente chocante. Nela,

vemos um oficial francês apontando o punho para um soldado negro que, assim como na figura de Debret, possui os braços e pernas imobilizados. No mesmo barco, outros soldados franceses lançam corpos de homens negros ainda vivos para morrerem no mar. Ou morrem afogados, ou são devorados pelos cães de caça. Como afirma a lenda, trata-se do “método de exterminar o exército negro”. A imagem revela de forma contundente, a contradição de uma França, que outrora, se considerava a nação mais humanista. Como denunciou Césaire (2020), a colonização desumaniza até o homem que se julga mais civilizado. Desse modo, a cena sintetiza o que representou a colonização do “Novo Mundo”. Um espaço onde a violência se tornou o elemento fundacional do sistema escravista.

Imagem 5 - Marcus Rainsford. O modo de exterminar o exército negro... praticado pelos franceses.



Fonte: In An Historical Account of the Black Empire of Hayti (1805).

Essa cena, porém, não deve ser lida apenas como registro da brutalidade colonial. Deve ser compreendida também, como um artefato material atravessado pelas disputas políticas e territoriais da época.⁵ Sua circulação

⁵ Temos a convicção de que os artefatos materiais são sempre resultados de uma intenção produtiva, nunca rastros deixados ao acaso, aqueles que os engendraram o fizeram a partir de

insere-se num contexto mais amplo da rivalidade entre França e a Grã-Bretanha pelo controle da ilha, em um momento marcado por profundas transformações no mundo atlântico. No final do século XVIII, dois eventos⁶ se mostram decisivos para esse conflito e para a possibilidade do Haiti independente: o declínio do Império Britânico, após a perda de suas treze colônias norte-americanas, em 1783, e o início da Revolução Francesa, em 1789, que desencadeou uma onda de insurreições por diversas partes do mundo atlântico. Embora os britânicos tenham invadido São Domingos em 1794, sua permanência na ilha torna-se economicamente inviável, de modo que, em 1798, inicia-se o processo de retirada. Derrotado por Toussaint Louverture, pelos revolucionários franceses e por tropas negras recém-emancipadas. A ironia reside no fato que, ao tentarem reinstaurar a escravidão no Haiti, os britânicos foram vencidos justamente por um exército formado por negros livres (Rainsford, 2013).

Dessa forma, questiona-se, então, por quais razões um soldado britânico produziria um relato supostamente favorável ao movimento revolucionário haitiano? Diferente de Debret, Rainsford não era um artista, assim como também não era um escritor. Era um soldado britânico que teria servido nos territórios da ilha durante o conflito. Se, para Debret, a imagem ocupa lugar central na construção de sua narrativa, para Rainsford, ela cumpre sobretudo a função de dar veracidade ao relato escrito. Enquanto Debret desempenha praticamente sozinho, o papel de litógrafo da sua obra (Lima 2003), Rainsford contou inteiramente com o trabalho do gravurista britânico Inigo Barlow. Talvez por esse motivo, algumas de suas imagens apresentam contradições quando confrontadas com o texto (Silva, 2019). É o caso da (Imagem. 5). Embora a cena represente um ato de tortura, Rainsford não descreve esse episódio em seu relato, centrando-se nas ações sanguinárias do general Charles Leclerc e de seu sucessor, o general Rochambeau.

O relato de Rainsford sobre São Domingos, constrói uma narrativa aparentemente sensível, que procura compreender profundamente o rumo que tomava aquele país nascente. Ele chega a afirmar que a revolução que resultou

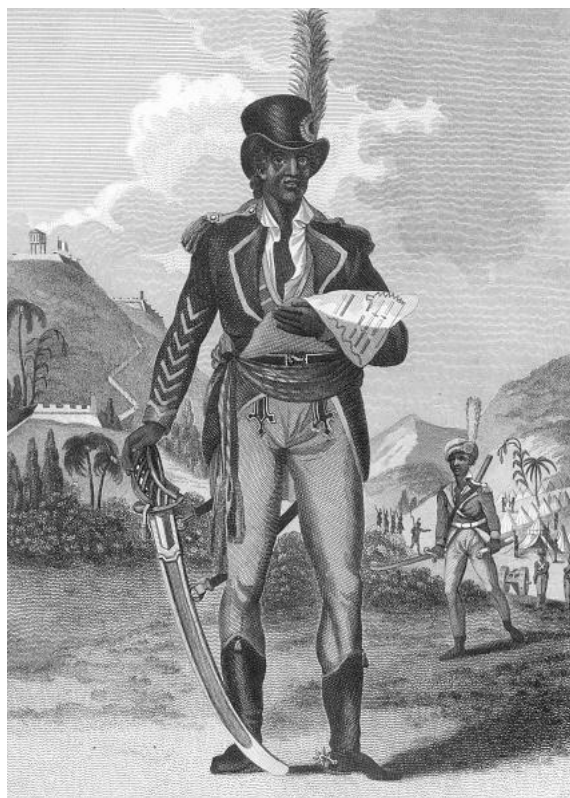
uma prática plástica que é sempre política (a despeito da informação estar clara ou não para o artista). Nesse sentido, reconhecemos que o documento visual é fundamentalmente um instrumento cultural de poder e, ao mesmo tempo, uma manifestação dele.

⁶ Para a linha do tempo da Revolução no Haiti, Cf. <https://thehaitianrevolution.com/>.

no Haiti provoca o Ocidente a repensar a sua ideia de humanidade, visto que o governo negro instaurou um verdadeiro sistema de liberdade. Contudo, a sua pretensão encontra limites, principalmente, por defender reiteradamente o sistema colonial que lhe favorece. Amanda Silva (2019), notará que, em momento algum, o autor propõe-se a examinar elementos culturais fundamentais desenvolvidos pelos africanos em São Domingos, como a língua *créole* e a religiosidade *vodu*, ambas decisivas para a realização da Revolução. Nesse sentido, supomos que o elemento notável, ao menos de sua produção imagética, talvez seja, a fantasia anti-francesa – ou, mais precisamente, anti-napoleônica.

A imagem de Toussaint Louverture (Imagem. 6), pode ser interpretada como expressão máxima dessa “fantasia” política de Rainsford.⁷

Imagem 6 - Marcus Rainsford. Toussaint Louverture.



Fonte: In An Historical Account of the Black Empire of Hayti (1805).

O General negro aparece alto, jovem, bem-trajado, e demonstra-nos muita avidez em sua tez. Segura um documento numa das mãos e, na outra,

⁷ Marcus Rainsford produziu também uma caricatura política, na qual faz a sua crítica de forma direta. Publicada em 27 de maio de 1803, a obra intitula-se *A Fraternal Embrace!*, onde ele satiriza o domínio napoleônico sobre a Holanda e a sua deliberada exploração contra os negros nas colônias. (Rainsford, 2013, p. 42).

equilibra uma grande espada. Ao fundo, à sua direita, vê-se um acampamento e alguns soldados. À esquerda, no alto, identifica-se uma fortificação e nela há uma bandeira francesa hasteada. A imagem sugere que, ainda existe relações entre a França e São Domingos, – a ilha ainda é uma colônia francesa, contudo, a narrativa escrita de Rainsford anuncia o prenuncio de uma nova ordem. Toussaint torna-se a figura mais influente de São Domingos, com um poderoso exército de mais de 20.000 homens. Assim, decide-se que São Domingos teria uma Constituição própria. Nela, a escravidão seria abolida para sempre. A colônia permaneceria francesa, mas Napoleão Bonaparte não teria nenhuma autoridade sobre o território.

De certo modo, a narrativa de Marcus Rainsford desloca Toussaint Louverture da lealdade francesa e o aproxima dos ingleses (Silva, 2019). Como observam os historiadores Paul Youngquist e Grégory Pierrot, a imagem o líder haitiano se assemelha mais a um oficial auxiliar do exército britânico do que a um general francês. Essa leitura torna-se mais evidente na imagem Vingança do Exército Negro (Imagem. 5), em que o artista dedica mais atenção aos detalhes do uniforme militar – de clara inspiração britânica – do que as características físicas das personagens. As figuras, embora apresentem a pele escura, possuem traços e constituição corporal tipicamente brancos. Não se sabe se essa escolha decorre de uma limitação técnica ou de uma intenção consciente. De todo modo, o resultado final pouco dialoga com a realidade haitiana. A cena procura mostrar mais a derrota francesa do que a vitória dos negros. Como uma apreensão parcial da Revolução de São Domingos, a imagem angliciza a luta haitiana, transformando os seus protagonistas em agentes de uma guerra a serviço dos interesses britânicos.

Em alguma medida, isso confirma a tese de Michel-Rolph Trouillot (2016), segundo a qual a Revolução Haitiana era um evento impensável mesmo enquanto ocorria. No mundo colonial, não se podia conceber os sujeitos negros como resistentes ou insubmissos, uma vez que isso reconheceria a sua plena humanidade. Ainda assim, era impossível negar a intensidade dos acontecimentos em São Domingos, pois foi a partir desse evento que o mundo passou a perceber o horror e a impraticabilidade da escravidão. Então, se não se podia negar o Haiti independente, o caminho encontrado foi manipular e reconfigurar sua narrativa histórica. Assim, a revolução dos negros passou a ser

atribuída à imprudência dos proprietários franceses ou, provavelmente, à intervenção de britânicos ressentidos. Essas narrativas pavimentaram a constituição do que hoje compreendemos como uma herança imagética da revolução haitiana, marcada por diferentes formas de dissimulação dessa história. Como observou Marlene L. Daut (2022), as gravuras publicadas em livros e periódicos construíram um imaginário colonial centrado na morte e no sofrimento negro. Mesmo em discursos simpáticos, como o caso de Marcus Rainsford, nota-se que a recepção de suas imagens se desvinculou de suas prováveis intenções antiescravistas, invertendo a luta dos negros – e sugerindo que as maiores vítimas da Revolução tivessem sido as pessoas brancas.

Imagens como Vingança do Exército Negro foram assimiladas, sobretudo pela França, num intuito claro em manter a escravidão atlântica. Diante da impossibilidade de recuperar São Domingos, os franceses passaram a incentivar a produção de obras literárias e visuais contrárias ao Haiti e ao abolicionismo. Nessas representações, a Revolução Haitiana era recontada de modo a sobressair o terror negro, enquanto generalizava uma clara simpatia em relação aos colonizadores brancos, como se vê na gravura da (Imagem. 7). Essas imagens dissimulam as histórias da violência branca e desvia o olhar da morte de mais de 350.000 negros assassinados na Revolução (Daut, 2022). Como aponta Césaire (2020), os europeus, antes de se tornarem vítimas do nazismo, foram cúmplices de inúmeros massacres nas colônias. Enquanto o extermínio recaía sobre povos não brancos, a violência era vista como algo natural, mas, quando a carnificina atingiu efetivamente o homem branco e em solo europeu, tornou-se insuportável. Assim, revela-se que, o que a Europa não perdoa a Hitler “não é o crime em si (...) é o crime contra o homem branco” (Césaire, 2020, p. 18). O Haiti exemplifica esse paradoxo, pois seu triunfo é percebido como uma humilhação, como uma afronta à ordem colonial.

Imagem 7 - René Périn. Incendie du Cap.



Fonte: In In Frontispício de L'Incendie du Cap, ou Le règne de Toussaint-Louverture (1802).

As raízes da violência no mundo moderno, encontram-se, em grande parte, no vasto laboratório que foi a fazenda escravista. Nas colônias, o estado de exceção se fazia a regra, e os senhores de escravos agiam sem qualquer restrição ao aplicar os procedimentos mais terríveis de tortura contra os cativos. A violência extrema, a brutalidade e o terror não eram excessos isolados, mas sim, mecanismos estruturantes que tornavam a colonização e o poder colonial possíveis. Nesse sentido, quando olhamos para uma cena em que um revolucionário negro exhibe, sem hesitação, a cabeça de um homem branco (Imagem. 8), mais do que um registro de horror, tal crueza representa uma inversão simbólica da lógica colonial, de modo que desfaz o regime visual que busca tornar natural o espetáculo da dor negra. A imagem devolve ao colonizador a violência que ele próprio sistematicamente impôs ao colonizado. Portanto, o que se destaca na cena não é a fúria negra, mas o gesto de insurgência radical que expressa a recusa absoluta ao regime escravista. Como informou Fanon (2022), nesse embate, não havia possibilidade de acordos, pois tratava-se de dois mundos inconciliáveis.

Imagem 8 - January Suchodolski. Battle of San Domingo.



Fonte: Wikimedia Commons – Polish Army Museum (1845).

3. EMANCIPAÇÃO NEGRA: O EVENTO QUE PODERIA, MAS “NÃO FOI”?

Ao longo do século XIX, diversas revoltas coletivas de africanos escravizados contestaram de forma radical o regime escravista vigente, impondo forte pressão sobre a elite política e os senhores de engenho. Em maio de 1807, lideranças muçulmanas planejaram uma incursão sistemática na capital baiana, em que “descobriu-se que fazia parte do plano rebelde o ataque a templos católicos, a queima das imagens de santos em praça pública e a instauração de um líder muçulmano no poder” (Reis, 2018, p. 412). Em 1809, ocorre outra mobilização, na qual resultou numa fuga em massa de escravizados tanto em Salvador, quanto no Recôncavo baiano, demonstrando a persistência da organização coletiva. Alguns anos depois, em 1835, a Revolta dos Malês consolidou-se como o maior levante urbano de escravizados no Brasil, reunindo cerca de seiscentos africanos, entre cativos e libertos, que projetavam nada menos que a tomada do poder e o estabelecimento de um governo genuinamente africano na disporá. Protagonizada, principalmente, por mestres muçulmanos, conhecidos como nagôs na Bahia, mas também com a participação de haussás e outros grupos islamizados, os insurgentes imprimiram às ruas de Salvador um projeto político de emancipação que confrontava

diretamente a ordem colonial. A violenta repressão ao movimento, com execuções e punições exemplares, não suprimiu o impacto da revolta. Pelo contrário, acentuou consideravelmente o medo das elites e expôs as fragilidades do sistema escravista, que passou a ser negociado gradualmente ao longo do século.

Esses levantes demonstram que os africanos e os seus descendentes participaram ativamente do processo de desorganização e destruição da escravidão brasileira. A capacidade de mobilização foi tão grande que promoveu insurreições ruidosas por todo o país, provocando temor tanto entre senhores de engenhos quanto no governo imperial. A rebeldia escrava e o desejo por liberdade mostram-se indomáveis. No entanto, a imagem que se firmou historicamente, porém, é outra; naturalizou-se, ao longo dos séculos, cenas de violência como a de Debret (Imagem. 2), de modo que o nosso olhar se acomodou à representação do corpo negro como sofredor, dificultando a nossa imaginação para a possibilidade de constituir imagens contrárias. Imagens como as de Marcus Rainsford (Imagem. 4), em que a fúria negra é sobressalente, parece destoar dessa tradição e encontram pouco sentido nessa sociedade. Ainda assim, entende-se que aquela cena de violência de Debret, de alguma maneira, também incita a sua contraparte. Cada vez que uma punição pública contra o corpo negro era encenada, convencionava-se aquele corpo como subjugado, mas também, potencialmente, incitava-os a tão temida rebelião. Assim, considera-se que os levantes não apenas revelam a resistência negra, como também constituem um novo prisma interpretativo frente às imagens de submissão ou de terror negro, desestabilizando o regime visual escravista consolidado (Rarey, 2015).

Assim, é pertinente questionar por que, em meio a tantas revoltas que ocorrem durante século XIX, delas não tenha havido uma única representação se quer (?).

Ao formular essa questão, entendo que as imagens da Revolução Haitiana (Imagens. 4; 6 e 8), ganham um outro significado quando refletidas a partir do contexto brasileiro. Elas evocam a possibilidade de uma história que poderia ter ocorrido aqui, mas que foi intencionalmente suprimida. O silêncio das artes visuais brasileiras sobre as revoltas escravas não é um mero acaso, mas parte projeto político muito claro – instaurar uma memória visual na qual a

abolição surge como fruto de uma concessão do governo Imperial (Imagem. 9), enquanto prevalece a imagem do negro plasmada por Debret (Imagem. 2), de um corpo subjugado, passivo, imobilizado pela violência, portanto, incapaz de inscrever-se como sujeito de sua própria história. Trata-se, assim, de um silenciamento que, como observa Trouillot (2016), não apenas dissimula os vestígios da ação insurgente, mas também molda a forma como o presente é capaz de imaginar o passado.

A emancipação brasileira é construída como uma ficção política, narrada como um presente paternalista preservado sob o poder de uma única figura alegórica: a princesa Isabel. Enquanto isso, qualquer representação das violências e tensões que marcaram o processo emancipacionista é sumariamente suprimida. Ou seja, a pintura de história no Brasil estabelece-se nessa equação impossível, ela imergiu sob a celebração de uma abolição imaginada, enquanto ocultava a sua dimensão conflitiva. Nesse sentido, tonou-se o paradoxo perfeito de liberdade e perversidade (Wood, 2010).

Imagem 9 - Miguel Navarro Cañizares. Lei Áurea.



Fonte: Escola de Belas Artes - UFBA, Salvador (1888).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Examinando a sociedade brasileira, fica evidente que os corpos negros historicamente não merecem o luto. São sujeitos que nem mesmo têm soberania

sobre os seus próprios corpos, restam-lhes, muitas vezes, apenas a morte. Essa condição atravessa os séculos, do regime escravista até os dias atuais, e se manifesta nas representações visuais, como na imagem de Debret (Imagem. 2), que expõe de forma crua o projeto de horror da escravidão. A dificuldade de empatia diante dessas cenas revela como a humanidade moderna se constituiu a partir da antinegitude (Vargas, 2020), numa lógica relacional em que o humano se define em oposição ao não-humano, e a raça estabelece o traço que diferencia ambos (Gilroy, 2007).

Essa cisão, iniciada na Europa nos séculos XV a XVII, projetou-se nas colônias e permanece ressignificada na contemporaneidade. O risco de o branco sentir empatia pelo negro, no contexto brasileiro, envolve confrontar um muro simbólico que ele próprio construiu ao construir o outro da branquitude. Conseqüentemente, como observa Césaire (2020), o negro continua morrendo cotidianamente como animal, enquanto o branco, muitas vezes, ao negar essa realidade, transforma-se, ele próprio, em parte embrutecida dessa ordem de dominação. A estrutura colonial, patriarcal e supremacista branca perpetua essa dinâmica, determinando que a vida negra seja sistematicamente desvalorizada, como evidenciado nos casos de George Floyd, Genivaldo e João Alberto.

No âmbito das imagens, Saidiya Hartman (1997) e Fanon (2020), notaram o prazer sádico e libidinal do espectador branco diante do espetáculo de ver sofrimento negro, ao menos, desde o período escravista. Nessa circunstância, não existe pudor algum quando se trata de explorar a imagem da violência negra. Seja numa grande rede televisiva, seja num livro didático, seja imagens da escravidão ou da violência policial contemporânea. Assim, concluindo este trabalho, afirmo sem muitas certezas de que estudar a representação e a estereotipia do negro na história da arte não é algo tão simples quanto parece. Nem sei se alguém a vê como simples. O que sei é que ela nos impõe diversos desafios, e talvez, o pior deles, seja quando esbarramos com um presente perverso, onde todos os dias encontramos uma mulher negra chorando o corpo de um filho que fora tombado pelas balas da polícia e da política de morte do Estado.

Como pode o historiador se apropriar da arte e se posicionar diante dessa realidade? Para isso, defendo que deva haver mais engajamento contra os estereótipos da cultura visual da escravidão. Ao investigamos

pormenorizadamente uma representação do passado, seja no Brasil, no Haiti, ou em qualquer outro cenário colonial, a análise de imagens como as de Debret, ou das inúmeras alegorias da abolição brasileira, mostra que, mesmo quando aparentam inocência, as imagens entronizam em nosso pensamento cotidiano, a naturalização da desumanização do negro e reforçam formas de genocídio simbólico e material. Por isso, penso que é necessário desenvolver uma relação nova e crítica com essa herança imagética, reconstruindo maneiras de olhar e interpretar fontes visuais e entender os códigos que regem essas representações.

Nesse trabalho, procurei mostrar que as imagens históricas são fontes questionáveis, construídos por indivíduos com múltiplas motivações, interpretando a realidade de maneira parcial e intencionada. A omissão ou distorção de determinada informação no registro cria uma memória visual seletiva que, como vimos no caso Debret e Marcus Rainsford, pode ser utilizada em função do poder, mesmo quando não havia essa intenção explícita. Assim, entende-se que imagens históricas não são apenas documentos, são objetos vivos, que atravessam o presente e preservam a lógica da dominação.

O esforço deste estudo foi introduzir um novo ponto de referência para compreender a cultura visual da escravidão e da luta por emancipação. O resultado indica que é possível construir uma contra-narrativa visual hodierna, tencionando a memória imagética que herdamos de uma determinada sociedade e abrindo caminhos para uma interpretação mais crítica e emancipada da história.

REFERÊNCIAS

BAQUAQUA, M. Biography of mahommah g. Baquaqua, a native of zoogoo. In **The interior of África**. Document of American South. Edited by Samuel Moore, Esq. (Detroit: George E. Pomery and Co., Tribune office, 1854). Tradução: Sonia Nussenzweig.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 80-87.

CARNEIRO, S. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

DAUT, M. Todos os demônios estão aqui: como a história visual da Revolução Haitiana falseia o sofrimento negro e sua morte. **Arte & Ensaios**, vol. 28, n. 43, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.19>. Acesso em: 12 ago. 2024.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1989.

DUSSEL, E. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 24-32.

EQUIANO, O. **The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African [1789]**. New York: Penguin Books, 1995.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2022.

FERDINAND, M. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

GILROY, P. **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. Tradução Celia Maria Marinho de Azevedo et. al. São Paulo: Annablume, 2007.

GROSGUÉL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

HARTMAN, S. **Scenes of subjection**. Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997.

KASFIR, S. Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra. Trad. Marina Santos do original: *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow*. In:

ENWEZOR, O.; OGUIBE, O. (ed.). **Reading the Contemporary**. African Art from Theory to the Marketplace. London: Institute of International Visual Arts; Cambridge, MA: MIT Press, 1999. p. 88-113.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó Editora, 2019.

LIMA, Valéria. **A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2003.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África**. Gnose, filosofia e ordem de

conhecimento. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

OKEKE-AGULU, C. Arte Africana Moderna. In: ENWEZOR, O. (ed.) **The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994**. Munich: Prestel Verlag, 2001.

PATTERSON, Orlando. **Slavery and social death: a comparative study**, Harvard University Press, 1982.

PINHO, O. Ontologia(s): Perspectivismo e Afropessimismo. **Novos Debates**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2021. Disponível em: DOI: 10.48006/2358-0097-7218. Acesso em: 12 ago. 2024.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.

REIS, J, J. Revoltas Escravas. In SCHWARCZ, L, M; GOMES, F. **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAREY, Matthew. Counterwitnessing the Visual Culture of Brazilian. In ARAUJO, Ana Lucia. **African heritage and memories of slavery in Brazil and the south atlantic world**. Cambria Press, Amherst, New York, 2015.

RAINSFORD, Marcus; YOUNGQUIST, Paul; PIERROT, Grêgory. **An Historical Account of the Black Empire of Hayti**. 1st ed. Durham: Duke University Press, 2013.

SILVA, Amanda. **A Revolução de São Domingos e os embates entre forças abolicionistas e escravistas no longo século XIX: as contribuições de Marcus Rainsford e Jean-Louis Dubroca**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

TROUILLOT, M. R. **Silenciando o Passado: Poder e a Produção da História**. Curitiba: Huya, 2016.

VARGAS, J. Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. **Revista Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea**, v. 18, n. 45, 2020. Disponível em: 10.12957/rep.2020.47201. Acesso em: 12 ago. 2024.

WOOD, M. **The Horrible Gift of Freedom: Atlantic Slavery and the Representation of Emancipation**. University of Georgia Press, 2010.

WILDERSON, F. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia Editora, 2021.

Recebido em 16/08/2024.

Aprovado para publicação em 26/12/2025.