TRIVIIS
Anais de **Conferências** e **Mesas** de **Debates** do
Seminário Internacional de Pesquisas
em **Midiatização** e Processos Sociais

DEBRET MIDIATIZADO: MUTAÇÕES DO OLHAR EM TEMPO ESPIRALAR NA CIRCULAÇÃO DE IMAGENS DO BRASIL ESCRAVOCRATA NA CULTURA VISUAL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA[1]

Isabel Löfgren[2]

Resumo: A memória coletiva sobre a escravidão no Brasil no tempo presente se dá através da circulação de imagens de Debret e de outros artistas–etnógrafos do século XIX no imaginário brasileiro dentro de circuitos midiatizados. O presente artigo analisa a midiatização da obra de Jean-Baptiste Debret (1778 – 1844) na cultura visual brasileira contemporânea a partir dos conceitos de temporalidade, memória e fricção. A obra de Debret, originalmente produzida no início do século XIX, contém elementos estruturantes da memória coletiva e imaginário sobre o Brasil escravocrata que são ativados na atualidade pela sua circulação em diversos suportes, atravessados por circuitos que destacam tensões entre continuidades históricas e a mutação do olhar colonial em relação às questões de justiça visual na atualidade. Através da análise da circulação, apropriação e ressignificação de imagens de Debret em diversos suportes como capas de jornal, livros didáticos, na esfera do consumo e nas mídias sociais, e na arte contemporânea, a circulação da obra de Debret na atualidade é problematizada dentro do conceito da temporalidade espiral (Martins, 2019) e da circulação (Verón, 1996), onde busca-se compreender como a circulação da obra de Debret aciona diversas mutações do olhar sobre o racismo e a violência através de ressignificações críticas na cultura visual em uma sociedade em processo de midiatização.
Palavras-chave: Memória; Narrativa, Midiatização; Justiça Visual; Escravidão; Debret.

INTRODUÇÃO

A formação da memória coletiva sobre a escravidão no Brasil no tempo presente se dá através da circulação de imagens da obra do artista francês Jean Baptiste Debret (1768 – 1848) e de outros artistas–etnógrafos do século XIX no imaginário brasileiro dentro de circuitos midiatizados. O objetivo deste capítulo é discutir questões de

[1] Conferência apresentada no VII Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais. POSCOM-UFSM e ECA-USP na "MESA 1 — Democracia e autoritarismo: identidades, coletivos e diferenças interseccionai".
[2] Professora Sénior em Estudos de Mídia e Comunicação, Södertörn University/Suécia.

temporalidade, memória e fricção visual em relação a circulação de arquivos visuais sobre a escravidão a partir da circulação da obra de Debret na cultura visual brasileira na atualidade. A partir de uma análise de casos de estudo, os diversos circuitos midiatizados em que circulam as imagens de Debret – sendo em capas de jornal, em livros escolares, na esfera do consumo, nas mídias sociais, e na arte contemporânea – revelam como estratégias de ressignificação visuais e discursivas produzem contra-olhares (Mirzoeff 2006; 2016) quando entrecruzados por discursos sobre justiça social, racial e de gênero sobre a questão da memória dos legados da escravidão com contexto da violência racial e formação social no Brasil. O capítulo também é ancorado na minha pesquisa e experiência de longa data pesquisando os arquivos visuais da escravidão no Brasil e suas reverberações na cultural visual contemporânea, com atuações no âmbito acadêmico e na minha prática artística em artes visuais (Löfgren; Goùvea, 2018; 2024), que será usada com um dos exemplos analisados.

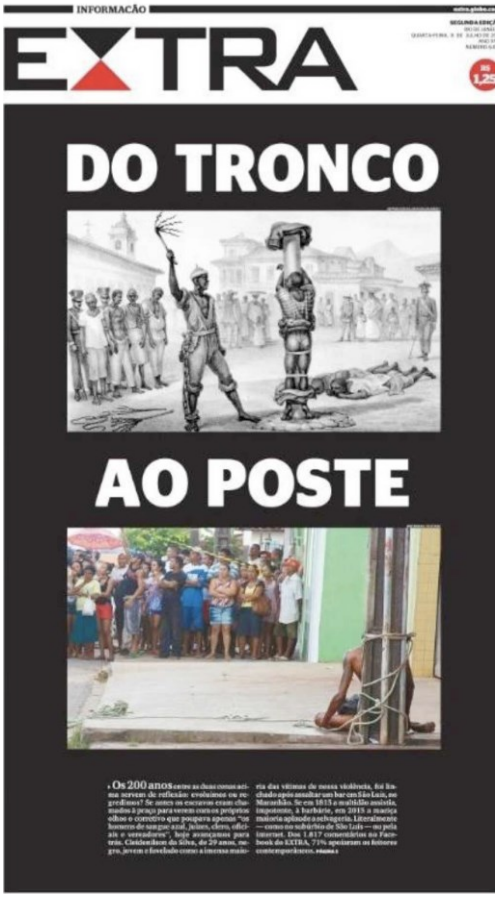
DO TRONCO AO POSTE

Em 8 de julho de 2015, uma capa de jornal tornou-se uma das mais emblemáticas da última década. O *Jornal Extra*, diário de grande circulação popular no Rio de Janeiro, publicou uma fotografia chocante que registrava o linchamento de Cleidenilson da Silva, de 29 anos, espancado até a morte e amarrado a um poste em um bairro de São Luís, no Maranhão (Extra, 2015). Seu crime: o furto de uma mercearia (Figura 1). Na capa, a fotografia aparece justaposta a uma litografia intitulada *Açoitamento ao tronco* (Debret, 1978), de Jean-Baptiste Debret (1768–1848), pintor histórico francês que viveu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1831, e que, além de documentar a corte imperial brasileira, retratou a vida cotidiana carioca a partir de seu olhar sobre a população negra escravizada (Leenhardt, 2023).

Uma década depois, em fevereiro de 2025, o jornal lança mão do mesmo recurso imagético e discursivo da justaposição temporal entre Debret e a violência contemporânea para fazer uma nova denúncia de violência. Mas desta vez a manchete não se formula como indagação, mas como sentença: *"A história se repete: primeiro capturam, depois açoitam"*. Na parte inferior, em tamanho reduzido, aparece a capa de 2015, reforçando visualmente a natureza cíclica da violência racial e o fato que o tempo avança, mas as

estruturas persistem, tensionando, portanto, as experiências da temporalidade e memória ao evidenciar o legado violento da escravidão em um presente contínuo. Enquanto a manchete de 2015 (Figura 1) convidava à reflexão e à tomada de consciência histórica, a de 2025 (Figura 2) instaura um aprisionamento simbólico que revela a persistência cíclica das violências na realidade, na imagem e no discurso.

Figura 1 — Capa do jornal Extra, 8 de julho de 2015[3]



Fonte: Extra Online (2015).

[3] A capa do Extra, criada pelo editor Octavio Guedes e equipe, ganhou o Prêmio ExxonMobil, antigo Prêmio Esso, na categoria "Primeira página" em 2015. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/rio/extra-conquista-premio-esso-com-capa-do-tronco-ao-poste-sobre-linchamento-no-maranhao-17822026.html. Acesso em: 18 dez. 2025.

Figura 2 — Capa do jornal Extra, 24 de fevereiro de 2025



Fonte: Extra Online (2025).

A semelhança entre a imagem fotojornalística da cena do linchamento e a gravura de Debret criou uma ponte temporal de 200 anos mediada pela capa do jornal e cria uma fricção visual opera como denúncia da normalização e da persistência da violência racial na estrutura social e econômica da sociedade brasileira. Na composição artística de ambas imagens, o olhar se desloca entre o primeiro plano, que exibe o terror do castigo aos corpos negros, e o fundo, onde se observa uma multidão que testemunha passivamente o ato violento. A manchete "Do tronco ao poste" aparece em letras garrafais, e abaixo o texto editorial termina com uma indagação: *"*Os 200 anos entre as duas cenas acima servem de reflexão: evoluímos ou regredimos?*"* (Extra, 2015). Neste contexto, a imagem de Debret é acionada como gatilho como uma referência histórica já conhecida pelo público devido à ampla circulação da iconografia do Brasil escravocrata do século XIX

na cultura visual brasileira e serve como um espelho para deflagrar a raiz das desigualdades contemporâneas legadas do passado (Löfgren; Goùvea, 2018, p. 9-10).

Entretanto, as reações do público à capa do Extra em 2015 evidenciam um pacto social de desumanização midiatizada diante de imagens de vítimas de violência na mídia. Comentários como "Muito bem, justiça feita com as próprias mãos", "Imagem forte? Onde? Não vi nada demais" ou "Leve um desses pra sua casa, então!"[4] expõem a persistência de uma insensibilidade histórica diante da dor alheia, naturalizando a violência como espetáculo midiático. A resposta do público, marcada por um olhar colonial punitivo, evidencia a importância da dimensão ética do ato de ver quando mediado por dispositivos midiáticos.

O jornal atua, assim, como agente midiático capaz de reativar um arquivo visual do castigo colonial, recolocando-o no presente e produzindo um curto-circuito temporal. A imagem de Debret deixa de operar apenas como registro de um passado que supostamente deveria ter sido superado e torna-se um recurso visual que, ao circular na atualidade, reinscreve no imaginário nacional a história da violência escravocrata. A essa operação somam-se a naturalização do sofrimento e a permanência do corpo negro açoitado como objeto de consumo visual, sobretudo no ambiente jornalístico, onde tais imagens integram a paisagem cotidiana de informação – sendo a imprensa igualmente alvo de crítica nas capas do jornal. Essa persistência revela aquilo que Nicholas Mirzoeff denomina *complexo de visualidade colonial*: um regime de representação que organiza quem tem o direito de olhar, quem é exposto ao olhar e quem é invisibilizado (Mirzoeff, 2006; 2016a; 2016b). No contexto brasileiro, esse regime é reforçado tanto pela herança escravocrata quanto pela lógica midiática que explora imagens de violência por meio do sensacionalismo, contribuindo para a reprodução de hierarquias raciais e para a manutenção de uma cultura visual assentada na desumanização.

A circulação contemporânea das imagens de Debret — seja na imprensa, seja nas redes digitais — adquire uma dimensão crítica. Nas capas do Extra e em outros suportes midiáticos, esses legados visuais do século XIX reaparecem ressignificados, produzindo

[4] Comentários relatados em matéria sobre a capa de jornal no jornal online *Opção*. Disponível em: https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/reacao-capa-chocante-extra-alarma-40178/. Acesso em: 18 dez. 2025.

um curto-circuito temporal que faz convergir o passado e o presente da violência racial através da imagem. A capa de 2015 (Figura 1), ao superpor a iconografia escravocrata de Debret à fotografia do linchamento contemporâneo, não apenas comunica um acontecimento, mas institui um campo interpretativo que torna visível a continuidade estrutural da violência colonial (Azoulay, 2019). Esse gesto evidencia a dimensão produtiva da midiatização: ao colocar imagens históricas em circulação ampliada, a imprensa contribui para a fabricação social do acontecimento, articulando regimes de memória, afeto e reconhecimento (Verón, 2006).

No entanto, essa midiatização das imagens de Debret também mobiliza afetos coletivos de maneira ambígua. Nas redes digitais, a fotografia do linchamento circula fragmentada, descontextualizada e reapropriada por discursos divergentes, tornando-se um signo flutuante capaz de provocar indignação ou justificar a violência, processo analisado por Stuart Hall (1997) como constitutivo da economia política da representação. A circulação midiática da dor negra, portanto, oscila entre denúncia e espetáculo, reproduzindo as dinâmicas apontadas por Bell Hooks (1992) para quem o sofrimento racializado é frequentemente absorvido pela lógica sensacionalista do consumo visual. Esse enquadramento teórico permite situar as gravuras de Debret dentro de um circuito mais amplo de produção de conhecimento colonial, tal como discutido por Ariella Azoulay (2008) e Deborah Poole (1997), para quem os dispositivos visuais não apenas representam, mas constituem relações da necropolítica do poder (Mbembe, 2011). As imagens de Debret funcionam como operadoras do arquivo colonial cuja iconografia produz e legitima economias de visibilidade que perduram no imaginário nacional. A permanência desse tipo de arquivo, conforme argumentam Saidiya Hartman (1997; 2008) e Christina Sharpe (2016), está profundamente implicada na reprodução contemporânea da violência racial e na forma como os corpos negros continuam inscritos em sistemas de vigilância, exposição e punição.

A OBRA DE DEBRET COMO *CORPO-TELA* HISTÓRICO NO TEMPO ESPIRAL

Tal deslocamento visual e discursivo a partir das imagens de Debret em circulação nos convoca a interrogar a história, a formação da memória coletiva e a construção do

olhar como processos temporais e epistêmicos. A provocação inscrita na capa do jornal – "evoluímos ou regredimos?" – abre espaço para refletir sobre o entrelaçamento entre tempo, memória e narrativa, tal como formulado por Paul Ricoeur (1994). Para Ricoeur, a história assume caráter aberto e contingente, atravessado pela tensão entre memória e esquecimento, justiça e trauma. Se, em Hegel (2001), a narrativa cumpre a função de veículo da razão histórica, em Ricoeur é por meio dela que o sujeito interpreta o tempo e constrói identidades, individuais e coletivas, sempre em disputa com o passado (Ricoeur, 1994; 2007).

No entanto, o que chamamos de curto-circuito temporal entre história, memória, narrativa e imagem nas duas capas, em que imagens de Debret e da atualidade articulam-se em um mesmo campo semântico, convoca um olhar afro-diaspórico sobre esse desdobramento temporal ao passo que o que está em jogo são os legados da escravidão sobre o olhar perante corpos e subjetividades negras. Neste caso, o conceito de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021) descreve uma temporalidade não linear enraizada em epistemes afrodiaspóricas apropriadas para esta análise. Nesta concepção da temporalidade histórica, passado, presente e futuro se enredam no "intenso agora" performático do corpo. Em oposição à linearidade eurocêntrica, o tempo espiralar integra tradição e transmissão em um movimento reativador que articula diferentes camadas temporais no ato presente (Martins, 2021, p. 20). Nesse quadro, o corpo negro opera como "corpo-tela", como superfície-pele performática de inscrição e projeção de memórias e saberes afrodiaspóricos. As montagens visuais das capas de jornal performam esse regime temporal: o passado escravocrata reverbera no presente, atualizando violências raciais em um *continuum* em que o espectador conecta épocas distintas em uma narrativa de memória não resolvida (p. 83). Assim, a imagem de Debret reemerge igualmente como corpo-tela histórico que evidencia o "ainda não dito" do genocídio colonial e faz ressoar tais camadas nas imagens de linchamento contemporâneo, abrindo espaço para leituras que projetam resistências afrodiaspóricas (p. 162).

A partir do arcabouço teórico que articula o tempo espiralar e o corpo-tela de Leda Maria Martins (2021), a crítica da visualidade colonial formulada por Nicholas Mirzoeff (2006; 2016) e a teoria da midiatização e circulação de sentidos proposta por Eliseo Verón (1996; 2006), busco compreender a circulação e reativação contemporânea das imagens

de Debret como parte de um regime de visualidade atravessado por disputas de memória, corpo e poder. O tempo espiralar, ao romper com a linearidade eurocêntrica, permite interpretar a recorrência de imagens coloniais como um movimento de retorno e reinscrição no presente; o corpo negro como tela segundo Martins (2021) ilumina o modo como, neste caso, a imagem do corpo negro — na arte, na mídia e na visualidade cotidiana — continua funcionando como suporte de memórias violentas e como superfície de disputa epistemológica. Mas não sem oferecer possibilidades para ressignificações e gestos críticos e reparatórios exemplificados pelos casos de estudo apresentados mais adiante. Aqui, sujeitos historicamente subalternizados apropriam-se das imagens e as reconfiguram a partir de suas perspectivas, transformando-as em contra-arquivos e instaurando novas políticas do visível (Rancière, 2009). Nesse contexto, a midiatização não é apenas o meio pelo qual as imagens circulam, mas o próprio espaço em que se opera a reinscrição do passado no presente em um movimento temporal em espiral (Martins, 2021), tensionando memória, esquecimento, reconhecimento e apagamento em redes complexas de significação e ressignificação (Verón, 2006). As imagens de Debret, operantes dentro do *complexo de visualidade colonial* (Mirzoeff, 2006) produz igualmente contra-olhares que por intermédio desse arquivo buscam reconfigurar o sensível como forma de reparação histórica no que Mirzoeff chama de "justiça visual" (Mirzoeff, 2016a). Segundo Mirzoeff (2016b), o conceito de justiça visual é o gesto político de desvelar e disputar as estruturas de poder inscritas na visualidade e na construção social do olhar e a possibilidade de subverter hierarquias do olhar por meio do "ativismo visual".

O foco deste capítulo é sobre práticas de ressignificação da obra de Debret em diferentes contextos na cultura visual brasileira. Tomando partido da análise inicial das capas de jornal do *Extra*, nos casos de estudo a seguir, analisaremos como as apropriações, ressignificações e circulações das imagens de Debret — em livros escolares, na esfera do consumo, redes sociais e na arte contemporânea — tornam-se pontos de condensação da história, memória e narrativa em contextos contemporâneos. Veremos como as imagens de Debret em circulação ora são agentes iconográficos da memória da sociedade escravocrata causando fricções visuais e discursivas, ora são ressignificadas como modos de reescrever a história através de atos de ativismo visual

em tentativas de reparação das injustiças perenes na sociedade, buscando nos aproximar do conceito de justiça visual e as disputas de sentido em relação à memória visual da escravidão.

DEBRET COMO EPISTEME VISUAL EM CIRCULAÇÃO

Durante os quinze anos em que viveu no país entre 1816 e 1831, o pintor histórico francês Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) integrante da missão artística francesa viveu uma vida dupla. Atuava como pintor da corte retratando cerimônias oficiais e a vida da corte real e as figuras notáveis da elite e, em seu tempo livre, dedicava-se a observar e registrar aspectos da vida cotidiana do Rio de Janeiro onde residiu durante todo o período em seu ”ateliê de rua”, sobretudo aqueles que evidenciavam as contradições sociais, políticas e raciais da sociedade brasileira. Esses registros, reunidos posteriormente no álbum de gravuras realizado em três volumes[5], *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834–1839), formam um dos mais extensos testemunhos visuais do Brasil imperial (Debret, 1978). Cada imagem nos álbuns do *Voyage Pittoresque* vinha acompanhada de um texto em que o artista contextualizava as imagens com uma abordagem que hoje poderia ser identificada como sociológica. Suas imagens fixam um modo de ver o país: uma nação jovem, hierarquizada e racialmente marcada sobre a qual, Debret, sendo egresso da França revolucionária, projetou um olhar, mesmo que imerso na lógica da estética neo-clássica de seu tempo, à época considerado como crítica e denúncia das mazelas de uma sociedade escravocrata (Leenhardt, 2023).

Curiosamente, durante o século XIX, a obra de Debret permaneceu esquecida ou restrita a círculos eruditos. O terceiro volume do *Voyage Pittoresque* (Debret, 1978) sobre a escravidão foi o volume menos apreciado pelo público devido a seu caráter revelador da brutalidade sobre os escravizados no sistema colonial, e foi praticamente esquecido fazendo com que as gravuras desse volume tivessem uma circulação inicial muito restrita. Foi somente a partir do início do século XX que a obra de Debret foi redescoberta na França e trazida ao Brasil pelo colecionador Oscar Castro Maya, sendo valorizada por historiadores, críticos e artistas brasileiros, que a reconheceram como fonte fundamental

[5] O Volume I contempla as populações indígenas, o Volume II a vida da corte imperial, e o Volume III é dedicado à escravidão.

para compreender o cotidiano da escravidão e as formas de sociabilidade da época. A nova circulação da obra foi concomitante com o movimento modernista brasileiro na década de 1920 e inspirou diversos artistas na busca de uma identidade brasileira na modernidade (Trevisan, 2015).

A obra foi popularizada pelo semanário paulistano *Revista da Semana* na década de 1930, onde as gravuras de Debret foram publicadas separadas de seus textos, e inspiraram igualmente inúmeras reproduções das gravuras em mídias populares como folhinhas, produtos, objetos de uso cotidiano, etc.[6] É neste momento em que a percepção popular e a interpretação da obra de Debret recai quase exclusivamente sobre a sua visualidade do que a textualidade. Depois, essa circulação se deslocou da mídia impressa para um canal pouco explorado em pesquisas de midiatização: os livros didáticos, materiais paradidáticos e apostilas que constituíram o veículo pelo qual suas imagens se consolidaram como referências visuais canônicas da escravidão. Assim, consolidou-se a incorporação das imagens de Debret no imaginário pedagógico nacional, reproduzidas em livros escolares e em manuais de história como representações "autênticas" da vida colonial (Leenhardt, 2023).

DEBRET, OS LIVROS DIDÁTICOS E O IMAGINÁRIO COLONIAL INSITUCIONALIZADO

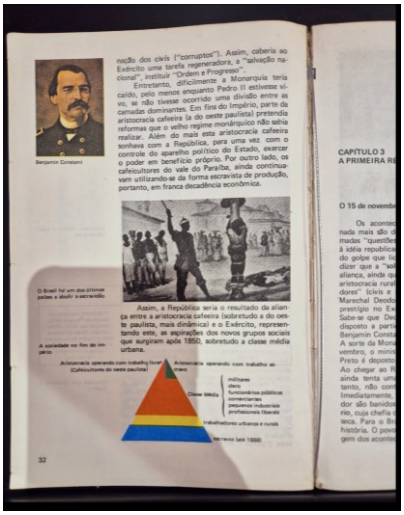
A circulação de Debret no ambiente institucional e educacional se dá principalmente através dos livros didáticos e materiais paradidáticos, o que impõe à obra de Debret uma função pedagógica que ultrapassa seu estatuto original de documento iconográfico e a transforma em peça central da memória coletiva sobre o passado escravocrata do Brasil (Freitas, 2018; Ulhoa, 2019). Dados empíricos que merecem destaque ilustram a centralidade de Debret na iconografia escolar: em estudo com 70 livros didáticos analisados, 43% das imagens referentes à escravidão foram atribuídas a Debret (Carlos; Pugliesi, 2025). Considerando tiragens médias de 10.000 exemplares por edição, prática comum no setor editorial escolar, torna-se evidente que o grau de circulação dessas imagens supera exposições e estudos acadêmicos em termos de alcance

[6] A *memorabilia* de Debret das décadas de 1930 em diante são ainda hoje facilmente encontradas em sites de compra e venda de antiguidades e objetos usados online.

de audiencia constituindo o maior canal de formação visual das novas gerações. Assim, os livros escolares emergem como instâncias cruciais de produção e reprodução do imaginário colonial na sociedade ao passo que muitas vezes o livro escolar é uma zona de contato do aluno com a cultura visual, na eventual ausência de acesso a outros aparelhos culturais que possam trazer abordagens mais críticas e pluriversais.

É também preciso reconhecer que o predomínio da imagem de Debret nas páginas escolares teve efeitos diferenciados segundo posicionamentos sociais e raciais: enquanto parcelas da sociedade branca tendem a fruir essas imagens como patrimônio histórico ilustrativo da formação nacional, negros e indígenas frequentemente leem nelas a repetição de um olhar estrangeiro que revela e naturaliza a violência sofrida por seus antepassados, silenciando as narrativas de resistência e as oralidades que constituem outras formas de memória. Essa tensão evidencia que a política da imagem no ambiente escolar não é neutra, mas disputada; e que a reforma do repertório visual escolar constitui um ponto estratégico para intervenções de justiça visual e memória democrática.

Figura 3 — Livro de história brasileira com a imagem de Debret "Açoitamento ao tronco"[7]



Fonte: Exposição Le Brésil Illustré, Paris, França (2025)[8].

[7] Publicado no final dos anos 1970.
[8] Curadoria Gabriela Longman e Jacques Leenhardt

Figura 4 — Livro de história brasileira com a imagem de Debret "Um jantar brasileiro"[9]



Fonte: Exposição Le Brésil Illustré, Paris, França (2025)[10].

O circuito do livro didático revela problemas recorrentes de edição e reprodução que revela mudanças significativas de forma e de sentido ao longo das décadas. Nos anos 1970 (Figura 3), durante a ditadura militar, gravuras como *Açoitamento ao tronco* (Debret, 1978*)* surgiam no interior dos textos sem contextualização crítica nem identificação adequada do autor ou procedência da imagem. As imagens aparecem soltas na página que funcionavam como ilustração factual de um passado distante, mostrando uma cena de violência sem explicação. Nos anos 1990 (Figura 4), observa-se uma melhor identificação como nome do autor, século, e legenda explicativa da obra "Um jantar brasileiro" de Debret, porém, em um Segundo nível de leitura ainda prevalece uma leitura positivista da história "de cima para baixo", pouco atenta às mediações da representação e contra-olhares. A partir dos anos 2000 (Figura 5), em especial após a promulgação da Lei 10.639/2003 (Brasil, 2003), que instituiu o ensino da história e cultura afro-brasileira nos currículos escolares, houve um incremento de materiais didáticos e digitais buscando uma contextualização crítica; entretanto, a qualidade e a profundidade dessas intervenções variam consideravelmente entre os diferentes livros e editoras.

[9] Publicado nos anos 1990.
[10] Curadoria Gabriela Longman e Jacques Leenhardt

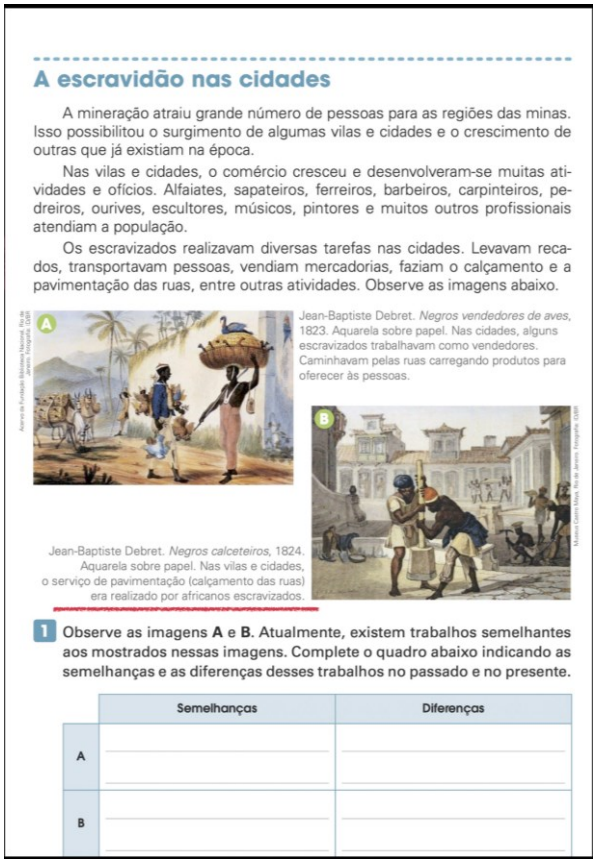
Nos materiais para-didáticos e apostilas, problemas de recorte e reprodução revelam apagamentos mais sutis porém perceptíveis ao olho treinado. Na Figura 5, podemos ver como legendas parciais ou imprecisas como a reprodução incompleta da legenda do original), cortes da imagem que eliminam personagens secundários relevantes (como a figura que desaparece da porta na reprodução da litografia "O Jantar"), identificação errada da técnica (gravura, não aquarela, considerando a importância do conhecimento do meio de produção), alterações cromáticas e reduções de escala que mascaram relações de proximidade e hierarquia presentes no original. Tais deslizes, muitas vezes percebidos como meros erros técnicos ou considerados de pouca importância, têm efeitos interpretativos mais profundos: a ausência de um personagem ou de uma legenda completa pode alterar configurações relacionais da cena, suprimir indícios de relações sociais complexas, e, por conseguinte, modificar o sentido transmitido ao leitor escolar.

Figura 5 — Atividade com a Gravura "Um Jantar Brasileiro" de Jean-Baptiste Debret"



Fonte: Material Didático, anos 2000.

Figura 6 — Atividade com Gravuras sobre Escravidão e Trabalho Urbano de Jean-Baptiste Debret”



A escravidão nas cidades

A mineração atraiu grande número de pessoas para as regiões das minas. Isso possibilitou o surgimento de algumas vilas e cidades e o crescimento de outras que já existiam na época.

Nas vilas e cidades, o comércio cresceu e desenvolveram-se muitas atividades e ofícios. Alfaiates, sapateiros, ferreiros, barbeiros, carpinteiros, pedreiros, ourives, escultores, músicos, pintores e muitos outros profissionais atendiam a população.

Os escravizados realizavam diversas tarefas nas cidades. Levavam recados, transportavam pessoas, vendiam mercadorias, faziam o calçamento e a pavimentação das ruas, entre outras atividades. Observe as imagens abaixo.

A

Jean-Baptiste Debret. *Negros vendedores de aves*, 1823. Aquarela sobre papel. Nas cidades, alguns escravizados trabalhavam como vendedores. Caminhavam pelas ruas carregando produtos para oferecer às pessoas.

B

Jean-Baptiste Debret. *Negros calceteiros*, 1824. Aquarela sobre papel. Nas vilas e cidades, o serviço de pavimentação (calçamento das ruas) era realizado por africanos escravizados.

1 **Observe as imagens A e B. Atualmente, existem trabalhos semelhantes aos mostrados nessas imagens. Complete o quadro abaixo indicando as semelhanças e as diferenças desses trabalhos no passado e no presente.**

	Semelhanças	Diferenças
A		
B		

Fonte: Material Didático, anos 2010.

No âmbito do letramento visual, portanto, não basta a mera reprodução da imagem: é necessária a mediação crítica que ensine o/a aluno/a a saber ler enquadramentos, legendas, cortes e processos de edição como parte da construção de um olhar crítico. Inserida nessa perspectiva, uma melhor contextualização nas páginas escolares — com legendas completas, notas sobre procedência, indicação de autoria e discussão sobre o enquadramento colonial — transforma o material em instrumento de formação crítica. Na apostila sobre a escravidão nas cidades da década de 2020 (Figura 6), podemos ver como uma abordagem mais crítica, com uso de termos apropriados e informações completas oferecem elementos necessários para uma compreensão maior do material através do treinamento do olhar crítico. Ao treinar esse olhar, o livro didático pode contribuir para que alunos identifiquem as operações ora de estranhamento ora de naturalização das violências sistêmicas presentes nas imagens históricas, contrapondo a

pedagogia do olhar colonizador que têm prevalecido historicamente. Se por um lado a circulação escolar contribui para sedimentar o imaginário colonial, por outro lado também fornece o material bruto para outras práticas de ressignificação fora do ambiente institucional.

Figura 7 — A obra Revisitando Debret do artista visual Léo Mareco é assunto de uma pergunta na prova de vestibular da UFGD



Fonte: Perfil no Instagram @marecoleo, 4 de fevereiro de 2025.

O circuito onde aparecem abordagens críticas e contra-olhares em relação à obra de Debret aparece nas provas de vestibular mais recentes. Em 2025, a Universidade Federal de Grandes Dourados (UFGD), no Mato Grosso do Sul, criou uma questão sobre representação e racismo utilizando a obra do artista visual fluminense Léo Mareco "Revisitando Debret" em que o artista ressignifica a gravura "Um Jantar Brasileiro" (Debret, 1978) em forma de mural lambe-lambe em uma intervenção urbana na zona Oeste do Rio de Janeiro (Figura 7). A pergunta da prova pede por uma análise da imagem, dos signos e do contexto histórico e social do arquivo, da intervenção do artista e do contexto social e econômico. Na obra, o artista modifica e insere novos elementos na obra "Um jantar brasileiro" em que os elementos originais que Debret posicionou na cena do jantar da família colonial foram substituídos por símbolos de consumo da atualidade. Mareco substitui as iguarias portuguesas em Debret por alimentos de *fast food* na mesa do casal rico branco com a criança negra a atuando como entregador de IFood, como um

comentário sobre as relações de classe, consumo e precarização do setor de serviços na atualidade.

Neste novo circuito, inauguram-se novas formas de circulação do Debret midiatizado: o gesto artístico de ressignificação dos signos da imagem original de Debret, seu posicionamento em local público, e o registro do trabalho em que um motoqueiro portando uma mochila de IFood é fotografado no momento em que aparece dentro do plano visual da câmera, criando uma paridade entre a realidade e a representação do mesmo elemento na obra do artista (Mareco, 2025). Aqui, o conhecimento da história ou da obra de Debret não é o objetivo da questão, e sim o encontro *em espiral* do arquivo com a realidade através do contra-olhar do artista-pesquisador de periferia que entra em novas cadeias de circulação, neste caso da rua para o ambiente institucional.

DEBRET *POP*: O CASO MARIA FILÓ E A AMNÉSIA COLONIAL NA ESFERA DO CONSUMO

Como vimos acima, as imagens iconográficas do século XIX em livros escolares muitas vezes forma a base de conhecimento da população em relação à sociedade escravocrata e age como um vetor do olhar colonial que se reproduz em outras esferas. Em 14 de outubro de 2016, um escândalo envolvendo a grife Maria Filó e uso de iconografia colonial na moda ilustra de modo paradigmático de como esse olhar colonial se reproduz na esfera do consumo. Na ocasião, a servidora pública carioca Tâmara Isaac publicou em suas redes sociais uma denúncia contra a marca, acusando a empresa de utilizar a iconografia da escravidão na estampa de roupas de uma nova coleção (Figura 8). A estampa reproduzia, no estilo francês *toile de jouy*, figuras inspiradas em gravuras do século XIX, entre elas uma cena de uma mulher negra escravizada carregando um bebê nas costas e um balaio de frutas na cabeça, em pé, servindo a sua sinhá branca sentada. A denúncia viralizou rapidamente nas redes sociais, alcançando grande repercussão na mídia impressa e nos meios digitais (Figura 9). Diversos veículos noticiaram o episódio, inclusive o jornal *Extra* e o público reagiu de forma massiva, questionando o uso mercadológico de imagens associadas à escravidão e a banalização de símbolos de sofrimento e opressão. Em poucas horas, a polêmica transformou-se em pauta de discussão sobre racismo estrutural, apropriação cultural e responsabilidade social.

Figura 8 — Postagem denunciando a estampa em roupas da marca Maria Filó



Fonte: Perfil no Instagram de Tâmara Isaac, 13 de outubro de 2016.

Figura 9 — Montagem de Manchetes sobre o "Caso Maria Filó"



Fonte: Elaborado pela Autora (2025).

No dia seguinte, a resposta oficial da marca veio em forma de pedido público de desculpas (Carta Capital, 2016). No comunicado `imprensa, a empresa reconheceu a inadequação da estampa "inspirada por *Debret*" (grifo nosso), anunciou a retirada das peças de circulação e justificou a escolha das imagens afirmando que "o nosso filtro foi a memória de uma época". Essa frase, longe de um mero gesto retórico, revela um deslocamento conceitual crucial: ao invocar a "memória de uma época", a marca tenta enquadrar sua escolha dentro de uma narrativa patrimonial e nostálgica da sociedade colonial, dissociando o gesto criativo de qualquer intencionalidade de cunho racista. A expressão "memória de uma época" funciona, assim, como um mecanismo discursivo de neutralização, e mais precisamente, um dispositivo de branqueamento simbólico que transforma a violência colonial em estética decorativa (Hooks, 1992). Ao recorrer à "memória do passado" como justificativa, a marca reitera, inadvertidamente, o próprio processo de midiatização do imaginário colonial através da reprodução de imagens iconográficas em contextos aparentemente despolitizados como a moda, e sem qualquer mediação crítica. A operação, portanto, é duplamente problemática — tanto pelo conteúdo da estampa quanto pela lógica discursiva que a legitima.

Mas em meio à polêmica, a artista-pesquisadora Patricia Goùvea, que junto com a autora pesquisa a representação da maternidade negra nos arquivos visuais da escravidão (Löfgren; Goùvea, 2018; 2024), publicou nas mídias sociais uma reflexão sobre a polêmica onde ofereceu uma análise detalhada da imagem da estampa, demonstrando que a imagem utilizada pela marca provinha de Rugendas, e não de Debret (Goùvea, 2016), como constava no pedido de desculpas da empresa. Além disso, a imagem original de Rugendas[11] teria sida alterada de forma que reforça ainda mais a denúncia de racismo por parte do público. A postagem gerou novo ciclo noticioso, levando inclusive a uma matéria no jornal *Extra* que corrigia a informação (Figura 10). Apesar disso, a narrativa midiática dominante persistiu em associar a imagem a Debret, reforçando a força simbólica e a durabilidade de seu nome, como signo genérico do imaginário escravocrata na imaginação popular e mesmo em círculos supostamente

[11] Ver imagem original J.M.W. Rugendas, "Mulheres do Rio de Janeiro", 1835. Na gravura aparecem duas mulheres negras em uma relação de compra e venda de objetos preciosos, presumivelmente para um balangandã, que é uma penca de joias carregadas por escravas libertas ou em via de serem libertas. Uma mulher escravizada ao adquirir um certo de número de joias podia então comprar sua alforria com o valor.

letrados como membros do setor empresarial de classe média e média-alta – aqui refutados pela voz de pesquisa da artista.

Figura 10 — Matéria sobre contra-olhar de artista-pesquisadora sobre o caso Maria Filó[12]


16/10/16 11:40 16/10/16 11:55 Postar

Estampa de escravos em coleção da Maria Filó foi alterada e não é de Debret, diz pesquisadora

Leia mais

Coleção da Maria Filó com estampa de escravos causa revolta em consumidores

Extra

Tamanho do texto A A A

Ao contrário do que foi informado pela Maria Filó, em resposta à polêmica causada por uma estampa da marca que retrata a escravidão de negros, a imagem não teve inspiração em uma pintura do francês Jean Baptiste Debret. É o que afirma a artista e pesquisadora Patricia Gouvêa, acrescentando uma nova denúncia: segundo ela, a versão original da obra teria sido alterada de uma maneira que reforça ainda mais o conceito racista que gerou a revolta nas redes sociais.

Fonte: Extra online (2016).

Essa atribuição equivocada, reproduzida inclusive no pedido de desculpas da marca, demonstra o grau de sedimentação das imagens de Debret no imaginário coletivo brasileiro. Assim sendo, qualquer representação visual da escravidão do século XIX tende

[12] Publicado em 16 de outubro de 2016.

a ser associada a seu nome. A confusão autoral, nesse caso, não é um erro acidental, mas um sintoma cultural — resultado da hegemonia de um olhar colonial que se tornou sinônimo de representação histórica, em parte impregnado no imaginário visual brasileiro através de diversos outros suportes, como os livros escolares, onde as imagens continuam a ser reproduzidas como emblemáticas do período colonial.

Essa persistência revela o percurso da circulação midiatizada de Debret no contexto contemporâneo: as imagens coloniais, quando deslocadas de seus suportes originais, continuam a operar como repertórios de sentido no presente, ainda que esvaziadas de sua origem histórica. O caso Maria Filó evidencia, então, como a midiatização atua na produção de "memórias instantâneas" – fragmentos do passado reempacotados sob formas estéticas que, ao invés de promover reflexão, geram repetição e apagamento. Em síntese, o caso Maria Filó demonstra que a disputa pelo sentido das imagens coloniais não se limita ao campo artístico ou acadêmico, mas se estende ao cotidiano midiático, às redes sociais e à cultura de consumo. A confusão entre Debret e Rugendas, a naturalização do olhar escravocrata e o uso da memória como ornamento são indícios de como a sociedade brasileira ainda negocia – de maneira tensa e contraditória – sua relação com o passado colonial. A cada reaparição dessas imagens, a questão retorna: de quem é a memória e que passado que se quer preservar? E a que custo se transforma dor histórica em decoração?

DEBRET EM QUESTÃO: PRÁTICAS DO OLHAR INSURGENTE

A presença de Debret no imaginário contemporâneo não se restringe às reedições editoriais ou aos debates públicos suscitados por casos como o da marca Maria Filó. Suas imagens continuam a ser objeto de reinterpretação crítica por artistas visuais, curadores e pesquisadores que buscam desmontar as estruturas coloniais inscritas na iconografia histórica de forma a produzir novas visualidades de reparação histórica. Essa reapropriação não se dá apenas como denúncia, mas como exercício de ressignificação e enfrentamento simbólico, em diálogo com as noções de justiça visual em outros circuitos de circulação de sentidos no campo das artes plásticas e nos círculos acadêmicos.

Entre essas práticas, destacam-se práticas artísticas que revisitam as gravuras de Debret a partir de perspectivas afro-brasileiras e feministas, reintroduzindo nas cenas

coloniais, por exemplo, as presenças e vozes que nelas foram silenciadas. Um exemplo é o projeto de pesquisa artística de longa duração *Mãe Preta*, desenvolvido pela autora em parceria com a artista-pesquisadora carioca Patricia Goùvea, já mencionada acima. A obra parte da análise crítica de imagens de mulheres negras escravizadas, frequentemente retratadas por Debret em funções de servidão ou maternidade subalterna, para construir uma contra-narrativa visual que restitui dignidade e subjetividade às figuras das "mães pretas", consideradas como figuras fundamentais na construção da sociedade brasileira (Schwarcz, 2018).

Figura 11 — Modos de Olhar (Debret)



Fonte: Isabel Löfgren e Patricia Goùvea (2025).

Na série *Modos de Olhar* (2016–2025), fotografias e imagens históricas são recontextualizadas por meio de técnicas contemporâneas – colagem, sobreposição e fotografia expandida – de modo a tensionar o olhar colonial que estrutura a tradição iconográfica brasileira através de um contra-olhar. As mulheres negras retratadas por Debret são revisitadas não como tipos étnicos ou sociais, mas como sujeitos históricos, cuja corporeidade carrega marcas da resistência. Essa operação visual de, por exemplo, circular a personagem com uma guia de orixá, desloca o eixo da leitura: a mulher negra

deixa de fazer parte do pano-de-fundo e da paisagem e torna-se protagonista da cena (Figura 11). O gesto artístico, nesse sentido, propõe um ato de reparação simbólica, transformando a imagem em campo de disputa entre a memória colonial e o direito à visibilidade ao reconhecer a sua existência fora do plano da visão colonial que aprisiona a figura da "mãe preta" em uma hierarquia social e inscreve o seu corpo-tela num campo sagrado de re-existência no plano cosmológico dos saberes afrodiaspóricos em um movimento espiral (Martins, 2021).

Segundo Jacques Leenhardt (2023), este trabalho insere-se num movimento mais amplo de artistas contemporâneos brasileiros que vêm revisitando a obra de Debret com um aporte crítico e pluriversal, sobretudo a partir de perspectivas afros, indígenas, buscando questionar a historiografia iconográfica do Brasil (Leenhardt, 2023). Entre eles, destaca-se a artista visual afro-indígena maranhense Gê Viana, cuja obra articula colagem, fotografia, música e performance para reimaginar a subjetividade negra da atualidade "ocupando" as paisagens coloniais de Debret, e assim tomando posse da narrativa histórica. Viana utiliza imagens de Debret, entre outros, como matéria-prima para suas montagens visuais, nas quais substitui os personagens originais por figuras negras atuais, muitas vezes adornadas com tecidos, cabelos e elementos simbólicos da cultura afro-brasileira, ressaltando o protagonismo negro total em suas composições. Essa prática – que a artista denomina "reencantamento do arquivo" – constitui uma forma de reinscrição histórica: ao inserir o corpo negro contemporâneo nas paisagens coloniais, Viana rompe a linearidade do tempo histórico e reestabelece o protagonismo das presenças negras antes reduzidas à condição de objeto. O gesto artístico, portanto, opera um duplo movimento de anacronia e insurgência: desafia o olhar colonial e afirma novas possibilidades de construção de memória coletiva através da arte.

Tanto em *Mãe Preta* quanto nas colagens de Gê Viana, e na obra urbana de Léo Mareco mencionada anteriormente, a imagem de Debret deixa de funcionar como documento etnográfico e passa a ser tratada como campo de tensão estética, social e política. O que antes servia como prova da escravidão – um olhar europeu sobre corpos colonizados feito para o olhar estrangeiro – transforma-se em superfície de enfrentamento simbólico, onde se disputa o direito de narrar e existir visualmente na memória coletiva. Essas obras deslocam a imagem da escravidão do lugar do trauma para o do agenciamento

(Ricoeur, 1994; 2007) e põe em prática um olhar opositor (Hooks, 1992), afirmando como a arte contemporânea opera como instrumento de reescrita da história e de cura coletiva face ao arquivo colonial.

Figura 12 — Sentem para Jantar[13]



Fonte: Coleção Museu de Arte (2021).

Ao mesmo tempo, a reapropriação dessas imagens pelos artistas contemporâneos questiona o próprio estatuto do arquivo colonial. O gesto de recortar, colar, recompor ou projetar imagens de Debret implica um gesto de desmontagem: trata-se de desnaturalizar o arquivo como verdade, revelando-o como construção ideológica. Nesse sentido, o trabalho desses artistas opera um tipo de arqueologia visual que não busca apagar o passado, mas torná-lo visível em sua violência e em sua incompletude. Quando inseridos no circuito de exposições internacionais, como na exposição "Le Brésil Illustré", em Paris (2025), ou em "Debret em Questão, no Museu do Ipiranga, em São Paulo (2025), inserem-

[13] Série "*Atualização traumática de Debret*", impressão em jato de tinta com pigmento natural de colagem digital sobre papel fotográfico.

se também em circuitos museológicos onde são mediados para o público através de visitação e programas educativos.

As práticas de Gê Viana, da autora em parceira com Patricia Gouvêa e outros artistas contemporâneos configuram, portanto, um campo de resistência no campo visual que desloca Debret do pedestal histórico e o reinscreve numa zona crítica. Ao fazer emergir o que foi silenciado – o corpo negro, a maternidade forçada, a dor estetizada –, essas obras contribuem para o que se pode chamar de uma "pedagogia do olhar insurgente", em que o ato de ver se torna também um ato político e reparador, corporificando o conceito de justiça visual através de um olhar que procura representações mais justas e assim mudar o paradigma do direito de olhar (Mirzoeff, 2006; 2016a). A reatualização da obra de Debret é um exercício de enfrentamento à colonialidade do olhar dentro do complexo de visualidade colonial (Mirzoeff, 2006), que perpassa o passado e o presente das representações visuais no Brasil que atravessa diversas lutas contemporâneas em muitas esferas, desde os direitos territoriais indígenas à brutalidade policial nas periferias e favelas dos centros urbanos ondem persistem os legados sociais e políticos da escravidão.

CONCLUSÃO: EVOLUÍMOS OU REGREDIMOS?

Ao longo do capítulo, demonstrou-se que as imagens de Jean-Baptiste Debret circulam por múltiplos campos — jornais, livros didáticos, moda, mídias digitais e arte contemporânea — atuando como vetores de memória, mas também de esquecimento e naturalização do olhar colonial. Esse percurso evidencia que o passado não é linear nem encerrado, mas reconfigurado constantemente nas práticas de circulação visual. A circulação do Debret midiatizado ao longo do tempo exemplifica o que Leenhardt (2023) denomina "longevidade de um olhar". Essa longevidade, contudo, não é neutra. A permanência de Debret no imaginário visual brasileiro se dá pela constante atualização de suas imagens em diferentes contextos de circulação: livros didáticos, exposições, capas de jornal, campanhas publicitárias e, mais recentemente, redes sociais digitais. Cada reaparição reativa a tensão entre documento e ficção, entre testemunho e mito. Assim, Debret deixa de ser apenas o artista francês do século XIX e se torna, simbolicamente,

um operador da memória colonial, cuja obra participa da produção de uma narrativa visual sobre a nação.

Mesmo deslocadas de seu contexto original, suas gravuras seguem sendo mobilizadas como referências visuais imediatas para ilustrar a escravidão, a violência e o cotidiano colonial. Com isso, suas imagens deixaram de ser apenas documentos históricos e passaram a operar como ícones culturais: condensam, em um mesmo quadro, o exotismo europeu, a pedagogia nacionalista e a memória traumática da violência, mas também uma superfície imanente – o corpo-tela – de contestação artística e discursiva por diversos atores sociais, e em diversos suportes.

Nos livros didáticos, a obra de Debret consolidou-se como vetor de um imaginário colonial oficial, estruturando a percepção das gerações sobre a escravidão e a formação social brasileira. A evolução histórica desses materiais — dos anos 1970, com imagens soltas e descontextualizadas, aos anos 1990, com maior identificação autoral, e aos anos 2000, quando as políticas públicas de educação afro-brasileira começaram a exigir contextualização crítica — evidencia não apenas transformações formais, mas também os limites da memória escolar em lidar com a complexidade do passado escravocrata. Pequenos deslizes de reprodução, legendas incompletas ou cortes nas imagens funcionam como apagamentos sutis, que reforçam hierarquias simbólicas e naturalizam o olhar colonial. Aqui há uma oportunidade para aproveitar o livro didático como instrumento de letramento visual e o ensino de modos de ver críticos como parte de formação de cidadania.

No campo da circulação midiática e do consumo, casos como o da grife Maria Filó demonstram como a apropriação estética de imagens de violência escravocrata continua a produzir tensões éticas e políticas. A invocação da “memória de uma época” revela uma tentativa de neutralização e estetização do passado, ao mesmo tempo em que evidencia a persistência do olhar colonial na cultura visual contemporânea. A confusão entre Debret e Rugendas, recorrente na imprensa e nas redes sociais, reforça a sedimentação histórica de um repertório visual que naturaliza a violência, mesmo quando mobilizado para fins críticos ou comerciais.

Por outro lado, a arte contemporânea oferece instrumentos de resistência e reapropriação. Projetos como *Mãe Preta* e as colagens de Gê Viana demonstram a

potência da ressignificação crítica: o deslocamento do olhar colonial, a centralidade do corpo negro e a reinserção da subjetividade das mulheres escravizadas transformam as imagens históricas em espaços de disputa simbólica e justiça visual. Nesse sentido, a circulação das imagens de Debret — longe de ser apenas um instrumento de dominação ou apagamento — torna-se também matéria-prima para ações de memória crítica e reparação simbólica dentro de uma pedagogia do olhar insurgente.

A análise conjunta desses processos evidencia que a história da circulação visual no Brasil não é linear nem determinista, mas é contingente e em espiral (Ricoeur, 1994; 2007; Martins, 2021). A pergunta que encerra a capa do *Jornal Extra* em 2015 — "Evoluímos ou regredimos?" — permanece pertinente: a sociedade brasileira oscila entre a repetição de padrões de desumanização e a construção de novos modos de ver e interpretar o passado. A diferença reside, portanto, na capacidade de mediação crítica, na consciência histórica e na disposição para reconhecer o poder ético das imagens dentro dos processos de midiatização. A evolução não se dá apenas pelo acesso à informação, mas pela formação de olhares capazes de tensionar o legado colonial e a violência simbólica inscrita nas imagens. A pergunta da capa de jornal, então, permanece em aberto, mas ganha contornos mais precisos: evoluímos na medida em que as práticas de ressignificação permitem visibilizar o que foi silenciado; regredimos quando a circulação midiática ainda persiste em naturalizar o olhar colonial. O desafio contemporâneo consiste em criar condições de mediação crítica que permitam ver, interpretar e intervir sobre o passado, reconhecendo-o como presente e potencialmente transformador.

Em última instância, a reflexão sobre a circulação do Debret midiatizado em diversos circuitos demonstra que o passado não está fixo nem encerrado; ele é continuamente reapropriado, disputado e reatualizado. O desafio contemporâneo consiste em transformar a circulação visual em prática de justiça, em que a memória do sofrimento escravocrata seja visível e compreendida, sem ser neutralizada ou estetizada, e em que os espectadores aprendam a detectar o olhar colonial na cultural visual brasileira para além da iconografia do século XIX através de uma consciência crítica e emancipatória. Enquanto o olhar colonial ainda perdurar nas estruturas da sociedade, a responsabilidade de decidir se regredimos ou evoluímos, portanto, recai sobre cada um de nós, enquanto

sujeitos atuantes inseridos nas redes de memória, circulação e poder que atravessam o presente.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella Aysha. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 10 jan. 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 11 dez. 2025.

CARLOS, Erenildo João; PUGLIESI, Eduardo Jorges. Imagens visuais, racismo e livro didático: reflexões pontuais. **Revista Discurso & Imagem Visual em Educação**, [*S. l.*], v. 8, n. 1/2, p. 18–36, 2025. DOI: 10.22478/ufpb.1982-3878.2023v8n1/2.74695.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 2º v. Trad. Sergio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.

DO TRONCO ao poste. *In:* **Extra online**, Rio de Janeiro, 8 jul. 2015. Disponível em: https://extra.globo.com/acervo/08/07/2015. Acesso em: 18 dez. 2025.

ESTAMPA de escravos em coleção da Maria Filó foi alterada, não de Debret, diz pesquisadora. *In:* **Extra online**, Rio de Janeiro, 16 out 2016. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/brasil/estampa-de-escravos-em-colecao-da-maria-filo-foi-alterada-nao-de-debret-diz-pesquisadora-20298194.html. Acesso em: 18 dez. 2025.

FREITAS, Thayane da Rocha Cruz Dias. **As aquarelas de Debret e a construção da identidade nacional brasileira**: uma análise das coleções didáticas de História do PNLD 2015. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

HALL, Stuart. **Representation:** cultural representations and signifying practices. London: Sage, 1997.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of subjection**: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America. Oxford: Oxford University Press, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A razão na história**: uma introdução geral à filosofia da história. Introdução de Robert S. Hartman. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001.

HOOKS, Bell. **Black looks**: race and representation. Boston: South End Press, 1992.

LÖFGREN, Isabel; GOÙVEA, Patricia. **Mãe Preta**: exposição e pesquisa. São Paulo: Frida Produções, 2018.

LÖFGREN, Isabel; GOÙVEA, Patricia. Treading the Ground Sensibly: Reflections on deep memory and embodied artistic research in the Mãe Preta art project. *In:* KAUN, Anne; Velkova, Julia. (eds.). **Beyond academic publics**: a catalogue of scholarly collaborations with cultural institutions. Linköping: Linköping University Press, 2024. p. 129-140.

MARECO, Leo. Instagram @marecoleo, 4 de fevereiro de 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DFp7I8OuHFq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=NTc4MTIwNjQ2YQ==. Acesso em: 18 dez. 2025.

MARIA FILÓ põe à venda roupas estampadas com mulheres escravizadas. *In:* **Carta Capital**, [*S. l.*], 16 out. 2016. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/maria-filo-poe-a-venda-roupas-estampadas-com-mulheres-escravizadas/. Acesso em: 18 dez. 2025.

MARTINS, Leda Maria**. Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolitics**. Durham: Duke University Press, 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. **How to see the world**: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies. London: Penguin, 2016b.

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar**: uma contra-história da visualidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2016a.

MIRZOEFF, Nicholas. On Visuality. **Journal of Visual Culture**, [*S. l.*], v. 5, n. 1, p. 53-79, 2006. DOI: 10.1177/1470412906062285.

POOLE, Deborah. **Vision, race, and modernity**: a visual economy of the andean image world. Princeton: Princeton University Press, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Trad. Constância Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O afeto. *In:* LÖFGREN, Isabel; GOÙVEA, Patricia. **Mãe Preta**: exposição e pesquisa. São Paulo: Frida Produções, 2018.

SHARPE, Christina. **In the wake**: on blackness and being. Durham; London: Duke University Press, 2016.

TREVISAN, Anderson Ricardo. **A redescoberta de Debret no Brasil modernista**. São Paulo: Alameda, 2015.

ULHOA, Denise Maria. Representações do negro nos livros didáticos: permanências, ausências e rupturas. *In:* MUNANGA, Kabengele (Org.). **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2019. p. 203-228.

VERÓN, Eliseo. **El Cuerpo de las Imágenes.** Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social:** fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa, 1987.