

Crítica à Colonialidade e Ressimbolização das Imagens de Jean-Baptiste Debret Giovanna Trevelin⁽¹⁾

Resumo: Este artigo considera o diário de viagem do artista francês Jean-Baptiste Debret uma fonte documental para (re)pensar criticamente as permanências discursivas no âmbito da visualidade histórica do Brasil. Sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicada em três volumes nos anos 1834, 1835 e 1839, respectivamente, traz, em aquarelas litografadas, imagens das relações sociais desenvolvidas no território colonizado do século XIX. Intenciona-se, a partir disso, pensar em como este discurso, disposto em um tempo de longa duração, encontra alicerces na colonialidade, resultado do olhar (e pincel) de um artista homem francês do século XIX – filho de seu tempo. Importante refletir acerca de como as obras de Debret permanecem no imaginário coletivo da história oficial do Brasil através, também, de um ensino histórico que encontra bases em suas imagens. Com isso, contamos com um viés narrativo que transpassa temporalidades e contextos, chegando até nós na atualidade na forma de uma memória histórica hegemônica. Como contraponto – que interessa a este trabalho –, podemos encontrar, na arte contemporânea, artistas como Gê Viana, Dalton Paula, Isabel Löfgren e Patricia Gouvêa, que delineiam outros mundos possíveis com suas produções ao se apropriarem das obras de Debret de maneira questionadora, tomando aquelas imagens e reconfigurando-as a partir do olhar colonizado, de pertencimento outro que não aquele de controle e submissão. Ao reinterpretar as obras do pintor a partir das categorias de gênero e raça, estas/es artistas contemporâneas/os retomam a narrativa visual do século XIX através da identidade, de um lugar de reivindicação, buscando contemplar outras memórias em uma *ressimbolização* visual da história do Brasil. Nessa perspectiva, a proposta aqui exposta busca pensar como este movimento expande a narrativa histórica do país, evidenciando outros referenciais e corpos que se impõem como agentes ativos na construção da memória e da história. Com isso, o objetivo é refletir criticamente sobre determinados contextos sociais e históricos a partir das imagens, em um exercício de reinterpretação de narrativas que sobrevivem ao tempo. Dessa forma, o *anacronismo* e a *transculturalidade* são consideradas lentes de análise que permitem a ressimbolização dessas obras como prática artística, a partir de uma perspectiva decolonial: questionadora e reivindicativa. Para esse movimento teórico, utilizo aportes como Georges Didi-Huberman, Christian Kravagna e Jacques Leenhardt, amparando este trabalho particularmente nos conceitos de anacronismo, transculturalidade e ressimbolização, respectivamente. Ao pensar o anacronismo das imagens, podemos compreender seus trânsitos temporais, suas confluências e permanências, que atribuem sentido histórico em tempos distintos, reivindicam espaços e contam as histórias que carregam

consigno (e que ainda significam outros tempos). Assim, Didi-Huberman propõe, a partir do conceito de anacronismo, uma ativação de passados no presente. Aliada a esta perspectiva, a transculturalidade encontra meios de expressão uma vez que diferentes tempos, contextos, realidades e cosmologias são considerados para pensar a história da arte e propor outras interpretações históricas. Dessa forma, é a junção de sentidos culturais e sociais plurais que globaliza este campo de estudos e pesquisas para além da colonialidade epistêmica proveniente do Ocidente, ou seja, pensa uma história da arte descentralizada, fluída e híbrida. Com Jacques Leenhardt temos um aprofundamento em Debret, uma vez que o pesquisador desenvolve seus trabalhos em torno do artista francês. Leenhardt tem se utilizado do conceito “ressimbolização” para pensar o movimento de artistas contemporâneos que encontram, em Debret, uma possibilidade de reivindicar lugares de pertencimento e destituir a história do Brasil da hegemonia colonial. Assim, o teórico oferece subsídios para o presente trabalho ao propor um debate que encontra sentido na sociedade atual. O vínculo entre estes conceitos é profícuo uma vez que podem se amparar teórica e metodologicamente para pensar imagens que nos encontramos no presente, reinterpretadas ou não, que ainda se vinculam à história que nos precede, nos fazendo transitar entre o passado e o presente – e construir um futuro. O texto é desenvolvido a partir das imagens, e elas que nos direcionam para a análise teórica, com o intuito de nos deixar guiar, primeiro, por aquilo que sua visualidade nos diz.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret - colonialidade - anacronismo - transculturalidade - ressimbolização - identidade - memória - imagem - história nacional - arte.

[Resúmenes en inglés y español en la página 83]

(1) Ver CV en pág. 86

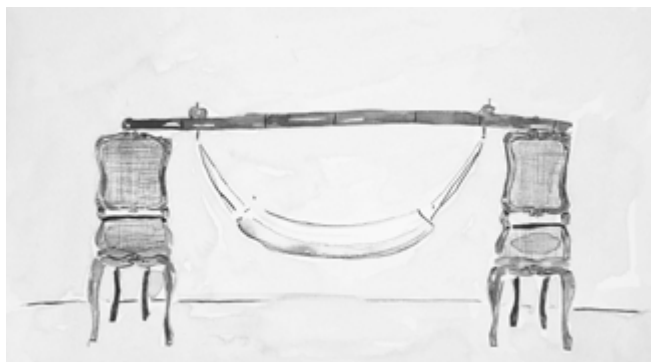


Figura 1.
Assentar Volta à Cidade
de um Proprietário de
Chácara. Nota: Obra de
Dalton Paula, parte da
série Assentar (2019).

Duas cadeiras bem adornadas, como rastros de um período histórico específico, encontram-se conectadas por um cabo relativamente fino e verde. Deste, pende um pano branco em semi-círculo. O cenário é neutro e propõe protagonismo aos objetos interligados. O que esta imagem nos conta? A partir daquilo que vemos, poderia-se supor, então, um tema central que percorre da cadeira ao pano: sustentação. Afinal, há um chão que permite base às cadeiras que sustentam o estreito cabo verde e que, por sua vez, sustenta o rígido pano – estático. Esta temática faz ainda mais sentido quando a relacionamos com uma pintura de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) (Figura 2).

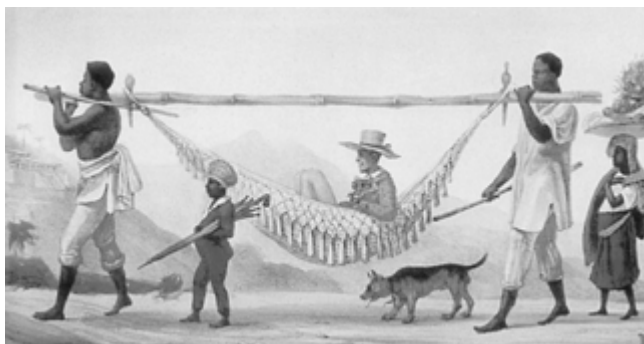


Figura 2.

Retorno de um Proprietário de Chácara.
Nota: Litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 63 (1835).

A sustentação é aqui presente de muitas formas. Neste chão batido em contato direto com os pés descalços dos corpos negros, corpos estes que, na cena central, sustentam um mesmo objeto estreito e longo que, ainda, permite o pano dependurado. Desta vez, o pano entra nesta lógica ao carregar um distinto corpo branco. Em paralelo, segue outro corpo negro, menor, que leva provimentos em sua cabeça – um outro corpo negro que sustenta aquele corpo branco no centro da imagem. Para além da descrição daquilo que se pode ver nestas duas obras, daquilo que elas nos dão a ver, constata-se relação direta e intencional entre elas. O artista Dalton Paula busca algo ao produzir *Assentar volta à cidade de um proprietário de chácara* (2019) (Figura 1), parte de uma série de imagens com semelhante temática, gestadas a partir da necessidade de um diálogo com Debret. Em sua obra, esses corpos que antes não se *assentam* são substituídos por duas cadeiras, uma de cada lado. Ainda, posso ampliar esta análise ao dizer que estes longos cabos que seguram o pano-rede, nas duas imagens, remetem a uma das bases econômicas que *sustentou* grande parte do período colonial brasileiro a partir da intensa exploração de corpos escravizados: a cana-de-açúcar. Em Dalton Paula não há ausências, pelo contrário, ele inverte a lógica da imagem original ao propor que aquelas pessoas em pé que carregam um senhor de engenho também se sentem, se assentem, propondo ruptura com a dinâmica do sistema colonial escravocrata. Com isso, podemos nos indagar: Por que estes corpos assentados

ainda ligam-se a este peso decorrente do cabo verde e do pano central? Não há como negar, na imagem, estas cadeiras que ainda apoiam o cabo, e a rede. Cadeiras estas que, em Dalton Paula, servem de base ao corpo negro. Desse ponto de vista, é neste momento que a crítica colonial proveniente do artista não deixa de lado a possível referência à trajetória traumática desses corpos, que os acompanha e gera uma realidade outra marcada pelo intenso processo histórico de exploração. São corpos que hoje podem se assentar, mas não sem traumas, principalmente considerando toda uma existência relacional em sociedade – mas também não se reduzem a eles. Buscando ampliar este escopo do olhar criterioso que segue o fluxo da contemporaneidade para a história, e às imagens que a constitui, passamos agora a uma expansão de referencial para pensar as obras anteriormente citadas.



Figura 3.

Recorte do Clipe “Apeshit” de The Carters. Nota: Esta imagem compõe o clipe de Beyoncé e Jay-Z no projeto conjunto “The Carters”. O clipe da música “Apeshit” foi realizado dentro do museu do Louvre, Paris, em 2018.

A imagem acima é um recorte de um clipe da cantora Beyoncé em seu projeto *The Carters*. Este é realizado dentro do museu do Louvre, em diálogo com a música cantada pela cantora ao lado de seu marido Jay-Z, onde obras canônicas vão aparecendo e, de certa forma, sendo interpretadas a partir desta reinserção contemporânea provocada pelos artistas. Vemos, na imagem, três obras na parede do renomado museu. A obra central, *Portrait of Juliette Récamier, née Bernard (1777-1849) (1800)* (Figura 4), realizada pelo pintor francês Jacques-Louis David (1748 – 1825) (cujo autorretrato se encontra ao seu lado, à nossa esquerda), é o que nos interessa nesta análise. No clipe, a pintura encontra eco logo à sua frente. Eco parece ser a palavra correta para tratar o que acontece aqui. Não há exatamente a repetição de um som, mas a reverberação de uma situação histórica. As duas mulheres negras dispostas no chão, ligadas – também – por um pano branco, propõem outra leitura do retrato de Madame Récamier, igualmente remetendo à sustentação trabalhada nas obras anteriores. O tecido branco que cobre o corpo de Récamier é um grande ponto de ligação entre os dois tempos: parece que este mesmo tecido se transporta da pintura para dentro do museu e liga-se, ali, às cabeças daquelas mulheres. Penso os corpos negros como as extremidades desta cadeira ocupada no quadro, uma vez que o pano é central. Assim como na rede de Dalton Paula, o corpo de Récamier encontra presença no pano ao chão do museu. O que

dizer, então, dos corpos que a sustentam? São duas mulheres negras que seguram este pano em suas cabeças. Podemos pensar no detalhe da obra de Debret (Figura 5), figura que carrega os provimentos em sua cabeça e segue a rede em movimento como em um cortejo. A história imagética do Brasil, principalmente durante o século XIX, nos traz inúmeros registros de mulheres negras usando a cabeça como suporte para vários objetos passíveis de serem carregados, o próprio Debret constrói esse arcabouço de imagens, hábito presente na experiência cotidiana de muitas sociedades do continente africano. A partir disso, é de se pensar a escolha de ligar esses corpos de mulheres negras pelo pano branco atado à cabeça, que sustenta figurativamente o corpo de Madame Récamier em plena sociedade francesa do século XIX, e toda aristocracia proveniente de sua figura.

Há a possibilidade, também, de refletir sobre essas imagens canônicas que se encontram no museu do Louvre enquanto obras de arte, sendo o retrato de Madame Récamier uma delas. Neste diálogo que Beyoncé e Jay-Z propõem, existe igualmente o contraste entre os corpos-arte através do tempo histórico, considerando aqui a figura de Juliette Récamier e das duas mulheres sentadas em direções opostas, corpos estes que se destoam e afetam o sentido tradicional dos retratos dispostos no museu. Para isso, podemos considerar os dois dispositivos metálicos nas extremidades dos corpos das mulheres ao chão que, de certa forma, proporcionam o enquadramento da cena que elas protagonizam, como a moldura de uma tela.



Figura 4. *Portrait de Juliette Récamier, née Bernard (1777-1849).*

Nota: Retrato de Madame Récamier produzido pelo pintor Jacques-Louis David em 1800. Óleo sobre tela, 1,74 x 2,44 m. Museu do Louvre, Paris.



Figura 5. *Detalhe de Regresso de um Proprietário de Chácara.* Nota: Detalhe da litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 63 (1835).

Ainda, por que não trazer aqui a própria cena de *Uma senhora brasileira em seu lar* (Figura 6), onde uma mulher e menina brancas se encontram em um móvel semelhante ao de Madame Récamier? Às margens, corpos negros sustentam explicitamente suas existências. Ao contrário das outras duas imagens trazidas (Figuras 1 e 3), que embasam uma crítica decolonial, a obra de Debret é ela mesma a colonialidade – permanência de uma situação colonial através do tempo, afinal ela nos chega até hoje. É como se o pintor fizesse uma Madame Récamier dos trópicos e não se preocupasse em omitir os corpos negros que conduzem sua vida cotidiana.



Figura 6.
Uma Senhora Brasileira em Seu Lar. Nota: Litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 54 (1835).

A Coabitação de Tempos para uma Nova Visualidade Histórica

O pesquisador Jacques Leenhardt, em seu livro “Rever Debret” (2023), defende a ideia de certa subversão de Jean-Baptiste Debret em suas pinturas de gênero a respeito do Brasil. É certo que o artista, dentro de seu círculo e contexto, pode ter proposto algo para além daquele pensamento dominante do período, em que imagens consideradas exóticas do território brasileiro eram exportadas para a Europa. Leenhardt aponta essa distinção nas pinturas do francês quando este escolhe colocar os corpos negros em situação de exploração, como uma forma de denúncia daquele sistema. Para o autor, as obras do pintor deixam clara a diferença entre os afazeres ociosos da classe branca dominante e do trabalho exploratório exercido pelos corpos negros escravizados.

Pensando por esse lado, há uma lógica, até porque esse olhar para história local trouxe, à sua produção, impopularidade em determinado período, até mesmo entre entidades de fomento à pesquisa como o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), que criticava seu estilo de retratar a população negra. A respeito de duas de suas obras que focalizavam os maus tratos aos escravizados (*O mercado da rua do Valongo* e *Feitor castigando negros*, publicadas no segundo tomo de seu diário em 1835), dizia-se “(...) que

essas pinturas eram caricaturais e enganosas, e assim, com esse discurso institucionalizado, legitimava-se a escravização – capitalização de corpos negros” (Trevelin, 2021, p. 38). Considerando esse modo de conceber a história, pontuo a importância de se pensar essas imagens e esse viés histórico a partir de um olhar anacrônico, ou seja, de um olhar do presente para o passado. Aqui não há uma busca pela concordância dos tempos, ao contrário, é este movimento relacional entre diferentes contextos temporais que torna possível a ressimbolização de um discurso visual, e sua decorrente expansão. Pesquisadores como Georges Didi-Huberman e o próprio Jacques Leenhardt apontam para os benefícios dessa perspectiva, uma vez que ela, ao longo de muitos anos, foi criticada por historiadores:

(...) ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe. (...) Ora, essa situação só pode ser qualificada de “fatal” – negativa, destrutiva – sob o ponto de vista de uma concepção ideal, logo empobrecida, da própria História. Mais vale reconhecer como valiosa a necessidade do anacronismo: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobre-determinação das imagens (Didi-Huberman, 2015, p. 21-22).

O anacronismo permite, então, algo que Debret não pôde realizar em seu contexto: ele não teria como pensar para além de seu tempo; assim como seus contemporâneos não poderiam fazê-lo. Apesar de seus personagens escravizados serem, determinadas vezes, dotados de alguma agência nas imagens, eles estão restritos a uma história única ditada pelo Norte Global (Adichie, 2019), que é a história guiada pelo processo colonial, pela colonialidade epistêmica, de poder e de gênero. Esta história – e suas imagens, as quais constituem esse viés discursivo – é destituída de qualquer tipo de reivindicação plural, uma vez que o pensamento “revolucionário” de Debret encontra as limitações de seu contexto. Como um contraponto às suas válidas considerações a respeito de Debret, Leenhardt traz a seguinte crítica em torno de uma das produções do pintor, que intencionava registrar o ritual funerário de um dos povos africanos no Brasil:

(...) Há, portanto, uma ordem nessa cerimônia, uma ordem que Debret não compreende por inteiro e por isso não consegue representar: faltam-lhe os códigos necessários para figurar essa pompa africana. Esses dois exemplos nos permitem ver de muito perto o nexo sutil que há entre a familiaridade com uma prática e a possibilidade de representá-la – ver de muito perto, em outras palavras, as virtualidades e os limites de Debret. Desse modo, o valor dos três tomos da *Viagem* (...) talvez resida no fato de que Debret, situado numa posição ambivalente, da qual tenta imaginar o rumo que tomará o mundo em mutação, não transige quanto ao que vê e ao que julga compreender. Ele é firme, inclusive em seus preconceitos (Leenhardt, 2023, p. 40).

Tendo em vista as análises realizadas até o momento, podemos compreender como o olhar anacrônico, decorrente do distanciamento em relação ao período de produção das imagens originais de Debret, ou até mesmo de Jacques-Louis David (que, aliás, era seu primo), pode nos trazer uma outra dimensão de sociedade, no sentido de construir outras referências e narrativas para uma história até então hegemônica que embasa nossa experiência de vida. Interessante pensar que esse discurso predominante foi construído de modo a deixar também muitas lacunas, brechas estas que embasam a necessidade de ampliação da memória histórica e dos lugares de memória (Nora, 1993). Este é o caminho que os artistas da contemporaneidade percorrem ao retomar Debret em pleno século XXI a partir de um lugar identitário, que permite reivindicação de espaços sociais e, ainda, da história. A ressimbolização dessas imagens encontra sentido nessa lógica.

Sobre a *ressimbolização*, meu contato com este termo vem com o trabalho, já mencionado, de Jacques Leenhardt, que busca localizar a trajetória de Debret, e de sua produção, e nos fazer conhecer suas reinterpretações na contemporaneidade a partir de outros olhares. A ressimbolização seria, então, uma nova forma de significar aquela realidade explorada pelo artista no decorrer do século XIX, em uma urgência de reapropriação histórica.

É preciso considerar que suas aquarelas foram litografadas e publicadas na França depois de quinze anos como residente no Brasil. A escolha e compilação dessas obras em um diário de viagem, acompanhadas de seus comentários sobre cada uma delas e a respeito da “realidade” brasileira, intencionavam a configuração de um olhar específico sobre o território e as pessoas que o formavam. Considerando um tempo de longa duração, essas imagens nos chegam nos dias de hoje através de sua ampla divulgação histórica, que embasa nossa aprendizagem principalmente no âmbito escolar. A retomada de suas obras no Brasil através de publicações periódicas no decorrer do século XX, faz de Jean-Baptiste Debret um dos artistas que constrói nossa memória histórica no aspecto da visualidade, e a carregamos de maneira internalizada como uma das referências primeiras da identidade brasileira – esta é a grande problemática:

Das formas impressas, a leitura hierarquizadora das imagens de Debret estendeu-se à televisão e às formas animadas. Grande parte da população do Brasil e de mais de 70 países do mundo foi apresentada às imagens da *Voyage pittoresque* pela novela *Escrava Isaura*, gravada entre 1976 e 1977, cuja abertura era composta por imagens de Debret, ao som de música de Dorival Caymmi (Marins, 2026, p.11).

A relação construída com as imagens de Debret passa a ser considerada complicada uma vez que elas, por muito tempo, não foram passíveis de contestação ou de olhar crítico para aquela história contada, muitas vezes aparecendo com o caráter de verdade absoluta. No caso do viés de análise aqui adotado, é possível questionar: como deixar permanecer um discurso dominante em que os corpos negros são vistos unicamente nessa condição hierárquica de subalternidade? Não existe nenhum outro caminho para essa história? É nesse sentido que o ato de *rever Debret* adquire um caráter de ressimbolização através de mãos artistas que olham para suas produções de um lugar contestatório. Ressimboliza-se

aquele discurso colonial que ainda permanece – colonialidade – quando há a possibilidade de inverter lugares ou mobilizar signos e temporalidades outras que propõem recuperar e ampliar memórias para além da ocidental. Posso citar, como exemplo, que a ressimbolização aparece na inversão crítica dos corpos que agora se assentam nas cadeiras em Dalton Paula e Gê Viana.

Transculturalidade enquanto prática artística

A discussão proposta encontra alicerces em um arcabouço teórico também proveniente da transculturalidade. Neste momento, reitero a importância de sua relação com a prática artística contemporânea quando esta reformula o discurso produzido por Debret.

O conceito de *transculturalidade*, dentro da história da arte, indaga a construção de uma recente história da arte global que ainda tem sido pensada a partir do Norte Global, e aparenta ser destituída de qualquer caráter crítico dentro de seu desenvolvimento, sendo a potencial desistorização e despolitização grandes preocupações que questionam esta perspectiva. Como uma contraproposta, a transculturalidade pretende somar-se a pluralidade histórica da arte a partir de outros contextos, realidades e cosmologias, que não apenas a ocidental. Dessa forma, é a junção de outros sentidos culturais e sociais que globaliza este campo de estudos e pesquisas para além da colonialidade epistêmica, ou seja, pensa uma história da arte descentralizada, fluída, híbrida, que destoa de uma apropriação seletiva proveniente do que tem sido realizado a partir da perspectiva de história da arte global nos últimos dez ou vinte anos (Kravagna, 2022).

Importante pontuar que a reivindicação de espaços identitários é um aspecto inerente da transculturalidade, ou seja, podemos observar neste movimento um forte caráter anticolonial e/ou anti-imperialista.

Christian Kravagna, em seu texto “*Towards a postcolonial art history of contact*”, destaca a necessidade de considerar, para uma história da arte global: “(...) os significados e funções da arte nas sociedades pós-coloniais, moldadas como são pela migração, pelo racismo (institucional) e por problemas de identidade nacional, bem como por uma proliferação de diversas expressões culturais, narrativas e repertórios de imagens” (2022, p.55) [tradução própria] – características de um olhar transcultural.

Assim, importa pensar como a experiência colonial altera o sentido da sociedade e proporciona a existência de uma terceira realidade. Exemplifico, para explicitar melhor esse movimento: o contato entre diferentes povos e culturas, imposto pelo processo de colonização, gera uma terceira cultura e sociedade a partir do sincretismo que toma forma pela relação entre povos africanos, indígenas e europeus – a exemplo da história brasileira. Essa terceira “coisa”, terceiro lugar de vivência, precisa ser pensado a partir de todas as imbricações que nasceram desse contato. Considerando o viés artístico, trago mais uma vez o exemplo da primeira imagem deste texto, a obra de Dalton Paula (Figura 1), quando afirmo que a presença das cadeiras faz aqueles corpos se assentarem, confrontando o viés escravocrata da visualidade de Debret, porém não sem antes dar a ver essa terceira formação

social, proveniente do trauma colonial, que está presente, na imagem, na cadeira que acolhe o corpo negro mas que ainda entra em contato com aquela sustentação escravocrata – trazida, na pintura, pela cana-de-açúcar que ainda sustenta o corpo-pano branco. Podemos considerar esta produção de Dalton Paula como parte de uma história da arte global pelo viés transcultural, uma vez que há um olhar crítico do artista a partir de seu lugar social, que propõe uma reivindicação histórica e identitária, e ainda nos mostra essa realidade outra decorrente da interação forçada e exploratória que marca a história do Brasil.

Nesse sentido, Mário Chagas (2002) ainda relaciona a expansão territorial europeia, através da colonização, à institucionalização da memória e seu desenvolvimento nos países colonizados, como o Brasil:

O panorama das instituições brasileiras que cuidam da preservação e difusão do patrimônio material e espiritual produzido nas relações com os campos empíricos do trabalho, da vida e da linguagem, foi concretamente transformado após a transferência da corte e da família real portuguesas da Europa para o Brasil, no início do século XIX. Essa transferência, vinculada à seqüência de acontecimentos que se desdobraram a partir da Revolução, trouxe para a colônia não apenas a família real acompanhada de um contingente de mais de 15000 pessoas, mas também novos hábitos, comportamentos, sabores e odores, novas relações de poder, novas ordenações jurídicas e econômicas, novos conhecimentos e práticas médicas, novos olhares, memórias e esquecimentos. Com grande velocidade é construída uma rede de memória que vincula decididamente o Brasil à Europa. Palavras, livros, documentos, coisas, sonhos, artistas e cientistas europeus são trazidos para a colônia que se transforma em sede provisória da monarquia portuguesa (...) (Chagas, 2002, p.58)

Seguindo essa linha de pensamento, trago aqui uma produção contemporânea de duas artistas que, ao relacionarem o viés colonial ao gênero e a racialização, exploram um aspecto visual da transculturalidade que permite, a partir da crítica, uma “estratégia do cuidado, do respeito e da atenção”, nas palavras de Leenhardt (2023, p. 119).



Figura 7.
Modo de Olhar. Nota: Obra de Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa, parte da série Mãe Preta (2016).

Esta obra compõe a série “Modos de Olhar” da exposição Mãe Preta, realizada pela primeira vez em 2016. As intervenções em pinturas e fotografias direcionam e ampliam o olhar para aquelas mulheres que, no período de exploração colonial, eram responsáveis pela nutrição das crianças de seus senhores. Algumas obras de Debret, e de seus contemporâneos, exploram a temática como algo comum, sem aquele critério específico que comentei anteriormente: atenção a submissão do corpo da mulher negra ali em relação com mulheres e crianças brancas. Ainda que, nas obras originais, estejam implícitas as violências de gênero e raça, as quais esses corpos foram submetidos na própria situação hierárquica que se encontram nas imagens, não há um posicionamento claro diante disso, no sentido de alteração de sentido daquela visualidade. Ao contrário, na obra acima, por exemplo, destaca-se a cena relacional entre uma das amas de leite da imagem com a criança branca e sua mãe, reforçada pela omissão das faces de duas mulheres brancas centrais na imagem original: o rosto da anfitriã, mulher sentada, que é escondido pelas contas amarelas que ao mesmo tempo conferem protagonismo a outra cena; e a face da mulher que chega no ambiente, em pé, que tem seu xale e chapéu retirados por duas mulheres negras. Este rosto conta com a intervenção de um chamativo círculo vermelho, intencionalmente disposto dessa forma para pontuar a ação reivindicativa das artistas. Importa pensar também o material utilizado para este destaque. Isabel e Patricia recorrem a cosmologia africana para direcionar nosso olhar à cena ao dispor de “signos-objetos de cultos afro-brasileiros sobre as imagens de Debret” (Leenhardt, 2019, p. 118):

Por meio de objetos ligados aos orixás (contas, cristais, lentes e assim por diante), Löfgren e Gouvêa evocam a fertilidade, a riqueza e o cuidado, ligando as mães pretas a suas divindades tutelares. (...) Por meio de um “modo de olhar”, na expressão utilizada pelas artistas, busca-se desarmar a violência vivida para tornar possível a escrita de uma outra história; no caso, refazendo os elos de pertinência simbólica ao mundo ancestral dos orixás, de olho na possibilidade de um futuro marcado não pela violência, e sim pela autoestima e pelo respeito (Leenhardt, 2018, p. 118-119).

É exatamente este movimento descrito acima que tento traçar ao falar da transculturalidade como um recurso que artistas podem acessar para construir um outro sentido de arte, uma outra história da arte – global. As artistas fazem isso ao reformular as imagens coloniais de Debret a partir do sentido da africanidade, recuperando o pertencimento daquelas pessoas destituídas de identidade por se encontrarem em constante diáspora. O círculo africano que expõe aquela relação não se remete àqueles corpos brancos que costumam protagonizar a cena enquanto superiores, mas à existência de uma africanidade e identidade para além da exploração. Patrícia e Isabel restituem a história deste corpo negro feminino a partir da materialidade das contas amarelas que o rodeia:

São sempre detalhes sutis que tornamos explícitos na série Modos de Olhar – em imagens que, de tão vistas, já não são mais enxergadas. O problema, no entanto, como nos ensina a pensadora norte-americana Susan Sontag [2004], não é

enxergar o passado por meio de imagens, mas sim nos lembrarmos somente delas; são imagens que nos chocam e assombram, mas seriam elas o suficiente para garantir um entendimento mais pleno da história? A perversidade do Brasil é que a ignorância sobre a história da escravidão não se deve à ausência de imagens, já que temos o arquivo visual mais rico do mundo sobre o tema. O brutal é que, em vez de ampliar a consciência da monstruosidade do sistema escravista, o olhar habitual sobre estas imagens reproduz a cegueira coletiva que impede a sociedade brasileira de enxergar a si mesma (Gouvêa & Löfgren, 2018, p. 8-9).

Ainda sobre restituir de pertencimento, podemos aproveitar este momento para explorar a concepção de *casa*, ou *lar*, em sua relação fundante com a identidade, algo muito trabalhado por Debret em suas produções do cotidiano. Para esta reflexão, trago duas obras do pintor. A pintura *O Jantar* (Figura 8) explora o interior daquilo que seria uma casa brasileira em meados do século XIX – provavelmente localizada no Rio de Janeiro, cidade em que o pintor se estabilizou. Nela, encontramos corpos em posições sociais bem demarcadas, que atendem aos preceitos daquele período escravocrata. Interessante pensar que os três adultos negros dispostos ao fundo, por mais que explicitem a servidão do contexto, não estão desprovidos de agência. A feição insatisfeita traduzida pela junção do olhar – ou falta dele – e da boca é intensificada, ainda, pelos braços cruzados dos dois homens que se encontram em pé. A agência da mulher ao lado da senhora branca, que a abana automaticamente e obrigatoriamente, se encontra em sua falta de interação com a cena ao cerrar olhos e boca. Essas expressões e gestos permitem a compreensão de certa consciência sobre aquele espaço de sociabilidade “familiar”. Ao contrário, as crianças em primeiro plano, localizadas próximas ao chão, remetem a uma certa inocência em relação àquela interação. Dessa maneira, o viés intencional e simbólico está no ato da mulher branca sentada à mesa, que chama atenção primeira do espectador ao dar um pouco de sua comida a uma das crianças, enquanto a outra, sentada no chão, já está comendo. Este recorte, por si só, já pode nos trazer inúmeras análises críticas referentes ao que a obra quer comunicar, uma vez que animaliza-se aquelas crianças negras. Novamente, o homem negro ao lado do senhor branco deixa expressa sua insatisfação com o ato central da mulher, uma vez que olha para a ação de braços cruzados. Os corpos escravizados estão explícitos, a relação destes com os corpos brancos está posta, mas não de forma inerte. (Figura 8).

Retomo agora a cena de *Uma senhora brasileira em seu lar* (Figura 6) – o nome já nos traz a concepção central desta análise, o lar. Encontramos, na imagem, o plano superior e inferior em diálogo direto, que pressupõe as posições sociais daquele contexto. A servidão dos corpos negros fica evidente na comunicação entre os trabalhos que exercem e os lugares físicos que ocupam. Apesar de duas mulheres negras ao chão, sentadas em uma esteira, parecerem dispor de seu tempo na mesma atividade que a mulher branca realiza, fica claro que há uma relação de servidão neste trabalho em curso na cena. Esta relação é exposta também pelo instrumento de castigo ao lado da senhora branca, dentro da cesta: o ato de violenta exploração está ativo na imagem. A discrepância entre as crianças é ainda maior,

o menino negro está em pé, de passagem, para servir (é o que a bandeja acusa); enquanto a menina sentada em uma grande cadeira – talvez com a mesma idade do menino negro – se ocupa na aprendizagem das letras. Ela se opõe a ele e à sua servidão quando se coloca de costas para o menino. Ainda, duas crianças mais novas, bebês, se encontram no chão, algo muito semelhante ao que acontece na obra *O Jantar* (Figura 8), analisada acima. Ali, uma delas encontra distração em uma fruta. Na diagonal dessas crianças há um pequeno macaco na beirada do móvel em que a mulher branca se encontra sentada e, assim como ela, ocupa um lugar elevado em relação aos bebês negros ao chão. Esta também é uma cena de interior, “familiar”.



Figura 8.

O Jantar. Nota: Litografia de Jean-Baptiste Debret presente em seu diário de viagem “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, prancha 55 (1835).

Se analisarmos essas imagens do cotidiano de uma casa, podemos compreender que elas extrapolam a ideia de lar ao expor uma rede de relações que não cabe em sua definição tradicional. Segundo a filósofa da arte Ana Nolasco (2023), “de modo geral, a casa funciona como uma coordenada a partir da qual nos posicionamos no mundo (...)” (p. 92). Seria correto pressupor, então, certo senso de pertencimento das pessoas que nelas habitam. Sendo assim, podemos considerar que estas casas construídas por Debret – pensando, aqui, todos os seus domínios – fazem sentido na existência dos corpos negros que a ocupam rotineiramente? A ideia de lar não se esvaziaria pela condição colonial e o não-lugar que pessoas então escravizadas ocupavam?

Ainda segundo Nolasco, “a casa apenas existe através da relação com o outro. Os objetos que dispomos no seu interior estão imbuídos de memórias. É um lugar onde podemos manter a ilusão do nosso controle sobre as coisas ao reorganizar as memórias vindas do exterior numa narrativa pessoal” (2023, p. 92). Quando Debret escolhe explorar a dimensão social do mundo escravocrata no interior de uma casa, colocando diferentes atores em relação, as hierarquias que existem naquele contexto ficam evidentes, fazendo

com que nem mesmo nos questionemos sobre a quem pertence aquela propriedade, esta informação já nos é dada pela disposição dos corpos que ocupam as imagens.

Com isso, os objetos e memórias que constroem o teor de lar fazem parte do mundo dos senhores e senhoras brancos(as), logo são suas identidades que são construídas. Ao relacionar a ideia de identidade a pessoas negras que foram retiradas de forma violenta e forçada de suas terras de origem, destituídas de seus idiomas, casas e famílias, para serem exploradas em outro continente, encontramos uma zona nebulosa do não pertencimento, uma perda da concepção de lar, afinal tudo aquilo que o compõe foi perdido. Quando olhamos para uma cena de interior de uma casa brasileira do século XIX, como nos exemplos citados acima, olhamos também para o não-lugar dos corpos negros naquela sociedade.

Considerando essa perspectiva, podemos pensar na inversão crítica realizada pela artista Gê Viana que, ao retomar as obras de Debret, atribui um lugar identitário à história dos corpos negros, que passam a ocupar o interior de sua própria propriedade e a pontuar suas existências através de símbolos e histórias que tomam este espaço físico, transformando-o em um lar.

Agora, o homem e a mulher que antes serviam sentam-se a mesa (se *assentam*, como em Dalton Paula) e servem a eles mesmos. A criança, antes comendo no chão, ocupa o colo da mulher; há também uma cadeira para a outra criança que antes recebia a comida das mãos da senhora branca. A noção de pertencimento está clara na imagem, seja ele cultural, histórico ou material, a artista atribui identidade e história a estes personagens pelo viés da protagonização de suas vidas. Este é um olhar que remete às suas origens, com objetos, comidas e imagens de pessoas que reafirmam uma ancestralidade que atravessa o olhar colonial, nos dando a ver uma história possível de ser contada para além da exploração, em um diálogo entre tempos.



Figura 9.

Sentem para Jantar. Nota: A imagem acima é uma colagem digital feita pela artista Gê Viana. Faz parte de sua série “Atualizações Traumáticas de Debret” (2021).

Na imagem a seguir, em uma contraposição à *Senhora brasileira em seu lar* (Figura 6), Gê Viana novamente remodela o espaço opressor e torna-o acolhimento. Através da conversa entre a nossa atualidade e o século XIX de Debret – anacronismo por excelência –, a artista inverte os lugares sociais. Agora, estes corpos negros formam uma família, ninguém senta-se ao chão, nem mesmo as crianças, que são rodeadas de afeto. Não há instrumento de castigo, nem de servidão. Assim como na imagem anterior, os objetos ali dispostos fazem sentido no sincretismo cultural e religioso proveniente da transculturalidade, e também há um espaço para além do interior da casa, um diálogo com a natureza ocorre na dimensão trazida pelas janelas e porta. A obra, nomeada pela artista como *Fragmento de uma família brasileira em seu lar*, remete à identidade relacionada ao território, e como este conecta-se igualmente à concepção de lar. Chama atenção o texto que a autora escreve em seu Instagram a respeito desta colagem digital: “Reorganizar os afetos, reposições dos corpos, criar novas possibilidades de encontro. Um beijo, uma leitura, um zunido da mata e tudo se abre para outras feitura” (Gê Viana, 2025). Perfeito resumo da dimensão transcultural das imagens e de toda sua potência também afetiva.



Figura 10.

Fragmento de uma Família Brasileira em seu Lar.

Nota: A imagem acima é uma colagem digital feita pela artista Gê Viana. Faz parte de sua série “Atualizações Traumáticas de Debret” e foi publicada no seu Instagram no dia 27 de janeiro de 2025.

Considerações finais

Ao fim deste artigo, digo que não pretendo, aqui, esgotar o debate desenvolvido nestas páginas. Outras análises poderiam continuar sendo feitas a partir do diálogo proposto entre os conceitos de *anacronismo*, *transculturalidade* e *ressimbolização*. Essa perspectiva igualmente encontra sentido em obras contemporâneas de Adriana Varejão, Sérgio Adriano H, Denilson Baniwa, assim como em outros diversos artistas que entendem a arte também como espaço de reivindicação da identidade, memória e história. Há ainda uma

concepção da obra de Debret, e atuais reinterpretações, que não trabalhei neste momento: a imagem dos povos indígenas, que ocupa todo um volume do diário de viagem do artista francês, e que encontra um espaço de grandes questionamentos no presente.

Pensar a atualidade dessas imagens nos obriga também considerar que, hoje, as produções visuais nos chegam através de variados recursos, em uma concepção de tempo tecnológico que nossa existência ainda custa a assimilar. A permanência que há em todo esse processo é que estas imagens ainda podem servir a narrativas políticas, sociais e culturais – por isso a importância de produções artísticas que propõem discursos capazes de considerar a participação plural de agentes históricos. A este respeito, Walter Benjamin demarca não só esta mudança na apropriação da arte, como também a alteração de percepção no decorrer do tempo histórico:

No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só de sua natureza, mas também da história (Benjamin, 2012, p. 13-14).

Considerando a perspectiva de Benjamin, é possível constatar mudanças de percepções a respeito de processos históricos, afinal, há também modificações no âmbito da existência coletiva. Assim, os modos de significação e interpretação do mundo através da arte podem nos servir como potente questionamento às noções – excludentes – da realidade, que no caso aqui abordado se encontram estabelecidas em raízes coloniais.

A presença deste debate ainda encontra alicerces em uma exposição realizada neste primeiro semestre de 2026 no Museu do Ipiranga, em São Paulo – importante patrimônio da identidade nacional –, chamada “Debret em questão: olhares contemporâneos”, que aborda essas vertentes contestatórias a respeito do discurso oficial da história do Brasil, construído a partir de suas imagens. Com isso, o próprio museu se envolve na formação de outros olhares para essas imagens ao promover, também, eventos educativos e palestras sobre a exposição. Para além disso, e considerando a perspectiva de Benjamin, é preciso pontuar que a chance destas obras continuarem sendo constantemente (re)apropriadas é grande, com isso, suas reinterpretações estão longe de cessar. Como constata Didi-Huberman:

(...) Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (Didi-Huberman, 2015, p.16).

Referências

- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única* (J. Romeu, Trad.). Companhia das Letras.
- Benjamin, W. (2012). *A obra de arte de sua reprodutibilidade técnica* (F. de A. P. Machado, Trad.). Zouk Editora.
- Braudel, F. (1958). História e ciências sociais: A longa duração. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, (4).
- Chagas, M. (2002). Memória e poder: Dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 19(19).
- Debret, J.-B. (2008). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (2. ed., Vol. 2). Ed. Itatiaia. (Obra original publicada em 1834-1839).
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Humanitas.
- Gouvêa, P., & Löfgren, I. (2018). *Mãe preta: Exposição e pesquisa de Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa*. Frida Projetos Culturais.
- Kravagna, C. (2022). Towards a postcolonial art history of contact. In C. Kravagna, *Trans-modern: An art history of contact, 1920–60*. Manchester University Press.
- Leenhardt, J. (2023). *Rever Debret: Colônia — Ateliê — Nação* (S. Titan Jr., Trad.). Editora 34.
- Leenhardt, J., & Longman, G. (2026). *Debret em questão: Olhares contemporâneos*. Museu Paulista; FAAMP.
- Marins, P. C. G. (2026). Olhares sobre o olhar de Jean-Baptiste Debret. In J. Leenhardt & G. Longman (Orgs.), *Debret em questão: Olhares contemporâneos*. Museu Paulista; FAAMP.
- Nolasco, A. (2023). Diasporic bodies. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 2023(52), 84–95.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: A problemática dos lugares (Y. A. Khoury, Trad.). *Projeto História*, (10).
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. CLACSO.
- Trevelin, G. (2021). *A família patriarcal brasileira em Jean-Baptiste Debret: A colonialidade de gênero na narrativa artística do século XIX* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina]. Repositório Institucional UEL.

Abstract: This article considers the travel diary of French artist Jean-Baptiste Debret as a documentary source to critically (re)think discursive permanencies within Brazil's historical visuality. His *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (Picturesque and Historical Voyage to Brazil), published in three volumes in 1834, 1835, and 1839, respectively, presents, through lithographed watercolors, images of the social relations developed in the colonized territory of the 19th century. Based on this, the study intends

to contemplate how this discourse, situated within a *longue durée* timeframe, is rooted in coloniality—the result of the gaze (and brush) of a 19th-century French male artist, a product of his time. It is important to reflect on how Debret's works persist in the collective imagination of Brazil's official history, partly through a historical education that finds its basis in his images. Consequently, we are faced with a narrative bias that transcends temporalities and contexts, reaching us today in the form of a hegemonic historical memory. As a counterpoint—which is the focus of this work—we find in contemporary art such artists as Gê Viana, Dalton Paula, Isabel Löfgren, and Patricia Gouvêa, who outline other possible worlds through their productions by appropriating Debret's works in a questioning manner, taking those images and reconfiguring them from the colonized gaze, from a place of belonging rather than one of control and submission. By reinterpreting the painter's works through the categories of gender and race, these contemporary artists reclaim the 19th-century visual narrative through identity and a place of demand, seeking to expand historical references and contemplate other memories in a visual resymbolization of Brazilian history. From this perspective, the proposal presented here seeks to examine how this movement expands the historical and visual narrative, highlighting other references and bodies that assert themselves as active agents in the construction of memory and history. Thus, the objective is to reflect critically on specific social and historical contexts through images, in an exercise of reinterpreting narratives that survive time. In this way, anachronism and transculturality are considered analytical lenses that allow for the resymbolization of these works as an artistic practice from a decolonial, questioning, and reclaiming perspective. For this theoretical framework, I utilize contributions from Georges Didi-Huberman, Christian Kravagna, and Jacques Leenhardt, supporting this work particularly through the concepts of anachronism, transculturality, and resymbolization, respectively. By considering the anachronism of images, we can understand their temporal transits, confluences, and permanencies, which assign historical meaning in distinct times, reclaim spaces, and tell the stories they carry (which still signify other times). Thus, Didi-Huberman proposes, through the concept of anachronism, an activation of pasts in the present. Allied with this perspective, transculturality finds means of expression as different times, contexts, realities, and cosmologies are considered to think about art history and propose other historical interpretations. In this way, it is the junction of plural cultural and social meanings that globalizes this field of study and research beyond the epistemic coloniality originating from the West; that is, it conceives a decentralized, fluid, and hybrid art history. With Jacques Leenhardt, we deepen the study of Debret, as the researcher develops his work around the French artist. Leenhardt has utilized the concept of "resymbolization" to think about the movement of contemporary artists who find in Debret a possibility to reclaim places of belonging and divest Brazil's history of colonial hegemony. Thus, the theorist provides support for the present work by proposing a debate that finds meaning in current society. The link between these concepts is fruitful, as they provide theoretical and methodological support for thinking about images that meet us in the present—whether reinterpreted or not—which are still linked to the history that precedes us, leading us to transit between the past and the present to build a future. The text is developed from the

images, and it is they that direct us toward theoretical analysis, with the intent of letting ourselves be guided, first, by what their visuality tells us.

Keywords: Jean-Baptiste Debret - coloniality - anachronism - transculturality - resymbolization - identity - memory - image - national history - art.

Resumen: Este artículo considera el diario de viaje del artista francés Jean-Baptiste Debret como una fuente documental para (re)pensar críticamente las permanencias discursivas en el ámbito de la visualidad histórica de Brasil. Su *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (Viaje Pintoresco e Histórico al Brasil), publicada en tres volúmenes en los años 1834, 1835 y 1839, respectivamente, presenta, en acuarelas litografiadas, imágenes de las relaciones sociales desarrolladas en el territorio colonizado del siglo XIX. Se pretende, a partir de esto, reflexionar sobre cómo este discurso, dispuesto en un tiempo de larga duración, encuentra cimientos en la colonialidad, resultado de la mirada (y el pincel) de un artista varón francés del siglo XIX –hijo de su tiempo–. Es importante reflexionar sobre cómo las obras de Debret permanecen en el imaginario colectivo de la historia oficial de Brasil a través, también, de una enseñanza histórica que se basa en sus imágenes. Con ello, contamos con un sesgo narrativo que atraviesa temporalidades y contextos, llegando a nosotros en la actualidad bajo la forma de una memoria histórica hegemónica. Como contrapunto –que interesa a este trabajo–, podemos encontrar en el arte contemporáneo a artistas como Gê Viana, Dalton Paula, Isabel Löfgren y Patricia Gouvêa, quienes delinean otros mundos posibles con sus producciones al apropiarse de las obras de Debret de manera cuestionadora, tomando aquellas imágenes y reconfigurándolas a partir de la mirada colonizada, desde una pertenencia otra que no es la de control y sumisión. Al reinterpretar las obras del pintor a partir de las categorías de género y raza, estas/os artistas contemporáneas/os retoman la narrativa visual del siglo XIX a través de la identidad, desde un lugar de reivindicación, buscando expandir la referencia histórica y contemplar otras memorias, en una resimbolización visual de la historia de Brasil. En esta perspectiva, la propuesta aquí expuesta busca pensar cómo este movimiento expande la narrativa histórica y visual, evidenciando otros referentes y cuerpos que se imponen como agentes activos en la construcción de la memoria y de la historia. Con ello, el objetivo es reflexionar críticamente sobre determinados contextos sociales e históricos a partir de las imágenes, en un ejercicio de reinterpretación de narrativas que sobreviven al tiempo. De esta forma, el anacronismo y la transculturalidad se consideran lentes de análisis que permiten la resimbolización de estas obras como práctica artística, desde una perspectiva decolonial: cuestionadora y reivindicativa. Para este movimiento teórico, utilizo aportes de Georges Didi-Huberman, Christian Kravagna y Jacques Leenhardt, fundamentando este trabajo particularmente en los conceptos de anacronismo, transculturalidad y resimbolización, respectivamente. Al pensar el anacronismo de las imágenes, podemos comprender sus tránsitos temporales, sus confluencias y permanencias, que atribuyen sentido histórico en tiempos distintos, reivindican espacios y cuentan las historias que cargan consigo (y que aún significan otros tiempos). Así, Didi-Huberman propone, a partir del concepto de anacronismo, una activación de pasados en el presente. Aliada a

esta perspectiva, la transculturalidad encuentra medios de expresión puesto que diferentes tiempos, contextos, realidades y cosmologías son considerados para pensar la historia del arte y proponer otras interpretaciones históricas. De esta forma, es la unión de sentidos culturales y sociales plurales lo que globaliza este campo de estudios e investigaciones más allá de la colonialidad epistémica proveniente de Occidente; es decir, piensa una historia del arte descentralizada, fluida e híbrida. Con Jacques Leenhardt tenemos una profundización en Debret, ya que el investigador desarrolla sus trabajos en torno al artista francés. Leenhardt ha utilizado el concepto de “resimbolización” para pensar el movimiento de artistas contemporáneos que encuentran en Debret una posibilidad de reivindicar lugares de pertenencia y destituir a la historia de Brasil de la hegemonía colonial. Así, el teórico ofrece subsidios para el presente trabajo al proponer un debate que encuentra sentido en la sociedad actual. El vínculo entre estos conceptos es fructífero, ya que pueden apoyarse teórica y metodológicamente para pensar imágenes que nos encuentran en el presente, reinterpretadas o no, que aún se vinculan a la historia que nos precede, haciéndonos transitar entre el pasado y el presente –y construir un futuro–. El texto se desarrolla a partir de las imágenes, y son ellas las que nos dirigen hacia el análisis teórico, con la intención de dejarnos guiar, primero, por lo que su visualidad nos dice.

Palabras-clave: Jean-Baptiste Debret - colonialidad - anacronismo - transculturalidad - resimbolización - identidad - memoria - imagen - historia nacional - arte.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Giovanna Trevelin. Graduada em História pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UNEP) e mestra em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com foco na linha de pesquisa “Práticas Culturais, Memória e Imagem”. Atualmente é doutoranda em História Global na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), dentro da linha de pesquisa “Conexões globais: Teoria, Arte e Narrativas”, e realiza um estágio doutoral na *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS/Paris) através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (CAPES). É pesquisadora no Grupo de Pesquisa Interdisciplinar Nina Simone (UEFS), na linha de História do Brasil e Gênero, e parte do grupo de estudo História e Arte (UFSC). Suas áreas de atuação são História da Arte no Brasil e História das Mulheres. Contato: trevelingiovanna@gmail.com